

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

**SÍNTESIS HISTÓRICA DEL ARTE EN LA
ARGENTINA (1776-1930)**



ÍNDICE GENERAL.

0. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y SITUACIÓN HISTORIOGRÁFICA.....	9
1. LOS INICIOS DEL ARTE PICTÓRICO EN LA ARGENTINA. DEL VIRREINATO A LA INDEPENDENCIA (1776-1830).	18
1.1. El arte durante el Virreinato del Río de la Plata (1776-1810).	18
1.2. Los primeros ensayos de la época independiente (1810-1830).....	20
1.3. La acción de dos artistas viajeros: Emeric Essex Vidal y Jean Philippe Goulú.	21
1.4. Los retratos de dos próceres: Bernardino Rivadavia y José de San Martín. ...	24
2. LAS ARTES DURANTE EL GOBIERNO DE JUAN MANUEL DE ROSAS (1830- 1852).	27
2.1. Buenos Aires en época de Juan Manuel de Rosas.....	27
2.2. Dos artistas europeos en Buenos Aires: el ingeniero Charles Henri Pellegrini y el litógrafo César Hipólito Bacle.....	31

2.3. La era de los grandes artistas viajeros. Adolphe d'Hastrel de Rivedoux, Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, Johann Moritz Rugendas y Ernest Charton	35
2.4. Los precursores oriundos. Fernando García del Molino, Carlos Morel y Prilidiano Paz Pueyrredón.....	42
2.5. La aparición de la fotografía en la Argentina.	48
3. LOS ALBORES DE LA ORGANIZACIÓN. (1852-1876).....	50
3.1. Breve caracterización histórica del período.	50
3.2. Tres pintores italianos en la Argentina: Ignacio Manzoni, Baldassare Verazzi y Epaminonda Chiama.	51
3.3. Las escenas costumbristas de Juan León Pallière y la acción de dos precursores argentinos: Enrique Sheridan y Martín L. Boneo.	56
3.4. Juan Manuel Blanes y la pintura de historia en la Argentina.	63
4. DE LA SOCIEDAD ESTÍMULO DE BELLAS ARTES A EL ATENEO (1876-1893).	76

4.1. La fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.....	76
4.2. Los dos grandes maestros: Angel Della Valle y Reinaldo Giúdicei.	79
5. LOS AÑOS DE EL ATENEO. LAS PRIMERAS EXPOSICIONES ANUALES DE ARTISTAS ARGENTINOS. (1893-1897).	85
5.1. La fundación de El Ateneo y la primera exposición artística en 1893.....	85
5.2. La última generación de artistas del siglo XIX en la Argentina.....	90
5.3. Los proyectos para la creación de un Museo de Bellas Artes.	96
5.4. El Ateneo en 1894 y las primeras discusiones acerca de la necesidad de un arte nacional.	99
6. DE LAS EXPOSICIONES DE EL ATENEO A LA CREACIÓN DEL GRUPO NEXUS. (1897-1907).....	104
6.1. Los primeros impresionistas en la Argentina. Faustino Brughetti y Martín Malharro.	104
6.2. La creación de la Sociedad Artística de Aficionados. (1905).	111

6.3. La primera exposición de Fernando Fader en Buenos Aires. (1905).....	115
6.4. La presentación de Cesáreo Bernaldo de Quirós. (1906).	123
6.5. El conflicto entre los artistas independientes y la Comisión Nacional de Bellas Artes.....	127
7. DEL NEXUS A LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL CENTENARIO (1907-1910).	133
7.1. La conferencia de Fader sobre Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres. (1907).....	133
7.2. La creación del Nexus y las exposiciones de artistas argentinos. (1907-1908).....	136
7.3. La espiritualización de la conciencia nacional en las letras argentinas. La labor de Ricardo Rojas.....	145
8. DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL CENTENARIO A LOS AÑOS VEINTE. (1910-1920).....	149
8.1. La Exposición Internacional del Centenario (1910).....	149

8.2. La creación del Salón Nacional de Bellas Artes. (1911).....	152
8.3. Los discursos nacionalistas e hispanizantes. Cupertino del Campo, Martín Noel, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Fernando Fader.....	156
8.4. La trilogía euríndica. Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez. (1910-1920).	167
9. LA DÉCADA DE FERNANDO FADER Y CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS. (1920-1930).....	183
9.1. El intercambio artístico entre España y la Argentina.	183
9.2. El ambiente artístico argentino y las ideas nacionalistas en los años veinte. 193	
9.2.1. La aparición en Buenos Aires de una nueva vanguardia artística..	193
9.2.2. La consolidación de la Escuela de la Boca.....	201
9.2.3. Nuevas reflexiones sobre el tema del arte nacional.	205
9.3. La consagración de Fernando Fader en Córdoba y la escuela paisajística argentina.	209

9.4. La consagración de Cesáreo Bernaldo de Quirós en Entre Ríos y sus tipos gauchescos.....	218
BIBLIOGRAFÍA.....	226
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	240

0. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y SITUACIÓN HISTORIOGRÁFICA.

El objeto del presente trabajo es el de ofrecer una lectura lineal y cronológicamente ordenada de la evolución de las artes plásticas en la Argentina en el período histórico comprendido entre la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776 y la revolución militar que terminó con la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen en 1930.

Si se repasa en forma breve, mediante el índice, el contenido del texto, el lector advertirá que los primeros capítulos de éste abarcan períodos relativamente largos en duración y que desde que se comienza a tratar el tema de la creación de *El Ateneo* en 1893, en el apartado quinto, y en adelante, los lapsos se reducen. Esto se debe a que la información disponible respecto a la pintura y la escultura argentinas hasta ese momento es escasa y en general se halla dispersa.

De manera inversa, es a partir del análisis de las actividades artísticas de la última década del XIX cuando contamos con una mayor cantidad de fuentes bibliográficas, hemerográficas y documentales. Esto nos ha permitido realizar un tratamiento más profundo de la evolución de las artes plásticas en la Argentina en los capítulos referidos a los primeros treinta años del XX.

A lo largo del siglo XIX el panorama de las artes en nuestro país se caracterizó por los esfuerzos individuales, y en general aislados, de contados artistas, a pesar de la existencia de ciertas unidades temáticas. Los pintores que desarrollaron labores artísticas y docentes en Buenos Aires durante este período fueron extranjeros en su mayoría y los pocos nativos que lo hicieron, siguieron los lineamientos marcados por estos precursores.

Al igual que en el resto de América, fue importante en nuestra evolución plástica el trabajo de artistas viajeros en las ciudades y el campo argentinos. Dibujos, acuarelas, litografías, grabados y óleos, impregnados del romanticismo y del gusto por lo exótico de moda en Europa, nos permiten hoy una reconstrucción iconográfica de la urbe y del paisaje rioplatense y la recuperación visual de numerosas costumbres del habitante de nuestra tierra durante el siglo pasado, que de otra manera se hubieran perdido.

El período de gobierno de Juan Manuel de Rosas, que se extendió por más de veinte años, fue la etapa menos prolífica para el desarrollo de la pintura y escultura argentinas. En este tiempo, numerosos artistas se vieron imposibilitados para realizar sus labores dignamente y otros, inclusive, fueron perseguidos por el círculo del mandatario. Este fue el caso del pintor francés Raymond Auguste Quinsac Monvoisin quien se vio obligado a huir de Buenos Aires, radicándose en Chile e impulsando de manera decisiva las artes del país trasandino.

Con la creación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* en 1876, los artistas argentinos dieron un paso importante hacia la estructuralización institucional de nuestras artes. Organizaron asimismo una Academia que habría de convertirse con los años en la base sobre la que se fundó la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. Con el surgimiento de *El Ateneo* en 1893 comenzaron a realizarse las primeras exposiciones periódicas de pintores y escultores locales.

Literatos y artistas reunidos en El Ateneo llevaron a cabo las primeras conferencias y debates en torno a la existencia de un "arte nacional" en la Argentina. A partir de la promulgación de la Constitución Nacional de 1853, en la que se cristalizó el ideario de Juan

Bautista Alberdi de promover la inmigración europea, y especialmente en las dos últimas décadas de la centuria, se establecieron en nuestro país numerosos inmigrantes, originando un cosmopolitismo que parecía estar poniendo en peligro la identidad nacional, de allí tales discusiones.

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

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

Este estrechamiento de vínculos repercutió en el ambiente artístico argentino iniciándose un período de intercambio dentro del cual numerosos pintores y escultores españoles llevaron a cabo, con notorio éxito, exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, lo mismo que

lo hicieron artistas argentinos en España. Esta reciprocidad, a la que dedicaremos un punto en el último capítulo del trabajo, aumentó en los años veinte.

Haremos también especial hincapié en la labor de dos artistas argentinos, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, cuya trayectoria es a nuestro juicio fundamental para entender la evolución de las artes plásticas desde la fecha de sus presentaciones individuales en Buenos Aires en 1905 y 1906, respectivamente, hasta el final del período tratado.

El predominio y la influencia de ambos en la pintura argentina alcanzó su punto culminante en la década del veinte cuando Fader, radicado en las serranías de la provincia de Córdoba, concretó su vasta labor pictórica dando origen a la vez a una verdadera escuela paisajística, y Quirós, reestablecido en su provincia natal Entre Ríos, ejecutó el conjunto de 28 cuadros al que tituló "*Los Gauchos (1850-1870)*".

Dicha serie, que el pintor expuso por primera vez en Buenos Aires en 1928 y con la que luego recorrió los más destacados centros artísticos de Europa y los Estados Unidos, es la colección más completa y homogénea sobre las tradiciones y las costumbres realizada jamás por un artista argentino hasta nuestros días.

En lo que respecta al panorama historiográfico de las artes plásticas en la Argentina y su estado actual, especialmente en el período abarcado en el presente trabajo, hemos de señalar que la bibliografía existente es escasa aunque metodológicamente variada.

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

Los primeros ensayos serios que persiguieron como finalidad el estructurar la historia de nuestras artes plásticas, se publicaron durante la década de 1920, aunque con anterioridad se hayan editado algunos estudios aislados y con menores pretensiones, como el realizado por Eduardo Schiaffino titulado *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910), cuya intención fue la de dar a conocer ante la opinión pública la labor y la trayectoria de numerosos artistas locales.

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

El pintor y escritor Carlos P. Ripamonte publicó *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años* (1930), libro en el cual dio a conocer su visión sobre la progresión de la pintura y la escultura argentinas durante el período en que había vivido y desarrollado su labor artística. A nuestro entender, pecó Ripamonte de un cierto apasionamiento, justificando la labor organizativa y los objetivos del grupo "*Nexus*" -que integró

en la primera década del XX- en contraposición a la acción de la "oficialidad" encarnada en la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo. Se advierte además la intención de perpetuar la innegable trascendencia de su generación ante los embates "modernos" que encabezaba desde mediados de los veinte Emilio Pettoruti.

Esta última parece haber sido la actitud de Eduardo Schiaffino, representante de la generación anterior a la de los hombres del "Nexus", más precisamente de la que en el último cuarto del siglo XIX llevó a cabo valiosas concreciones como la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* y *El Ateneo*, quien tardíamente publicó *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)* (1933). En esta obra Schiaffino hecha luz sobre los acontecimientos producidos en el campo de las artes nacionales durante el siglo XIX, señalando a la par la importancia de aquellos pioneros que dieron los primeros pasos hacia la organización de la enseñanza y las exposiciones anuales de arte argentino, punto de partida para las realizaciones del XX.

El notable trabajo de Schiaffino halló casi treinta años después un interesante complemento en *Primeros Salones de arte en Buenos Aires* (1962) de Francisco Palomar, autor que estudió el mismo período que aquél y los primeros años de esta centuria, brindando un enfoque distinto al centrarse en las actividades de las salas de exposiciones de la capital argentina, campo en el que realizó valiosos aportes a pesar de que no se trató de una tarea de largo aliento.

Podemos señalar a los años treinta como los más prolíferos en lo que a la historiografía de las artes plásticas argentinas desde 1776 a 1930 se refiere. En este decenio surgieron las dos obras más destacadas, según nuestro criterio personal, y que son la ya indicada de Schiaffino -

que aún hoy es el libro más completo sobre el arte del XIX- y, cuatro años después, *El arte de los argentinos* (1937-1940) en el que José León Pagano, valiéndose en gran medida de sus artículos periodísticos publicados en diferentes medios desde principios de siglo, logró dar a la vez que una visión de conjunto, una detallada relación biográfica de los artistas plásticos nacionales.

En los años cincuenta continuaron la tarea de Pagano, Córdova Iturburu en *La pintura argentina del siglo XX* (1958) y Romualdo Brughetti en *Geografía plástica argentina* (1958), libros en los que los citados reunieron nuevas biografías de artistas, especialmente de los que habían surgido desde 1930.

Ya en los sesenta la labor biográfica comenzó a tomar una dimensión mayor y empezaron a publicarse amplias monografías sobre destacados artistas, prefiriéndose profundizar sobre determinadas personalidades en lugar de prolongar los estudios generalizadores como los que habían prevalecido hasta ese momento.

Surgieron entonces obras como la de Carlos Foglia sobre *Cesáreo Bernaldo de Quirós* (1961), que incluyó numerosos testimonios orales del propio artista, y *Fernando Fader* (1966) de Antonio Lascano González, quien recopiló y ordenó las cartas enviadas por el artista a su marchante Federico C. Müller durante el llamado período "cordobés" (1916-1935). Asimismo el pintor Emilio Pettoruti asumió una tarea autobiográfica que tituló *Un pintor ante el espejo* (1968); sus testimonios personales permitieron un enriquecimiento aún mayor del conocimiento sobre las primeras décadas del siglo.

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

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

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

En esta línea revisionista, el presente estudio pretende sistematizar el desarrollo de las artes plásticas en la Argentina desde 1776 y hasta 1930, aportando una nueva periodización e incluyendo temas que consideramos de crucial importancia como el del influjo, especialmente en las tres primeras décadas del XX, de las ideas nacionalistas e hispanizantes en la cultura argentina y por ende en la pintura y escultura, y el intercambio artístico entre España y la Argentina, a los que en anteriores trabajos integrales poca referencia se había hecho.

1. LOS INICIOS DEL ARTE PICTÓRICO EN LA ARGENTINA. DEL VIRREINATO A LA INDEPENDENCIA (1776-1830).

1.1. El arte durante el Virreinato del Río de la Plata. (1776-1810).

Durante la época colonial, en el territorio que actualmente ocupa la República Argentina, el arte de la pintura no se cultivó con una intensidad comparable a la de otros centros americanos. Carente de una cultura indígena fuerte, en contraposición con las azteca e inca por citar las más importantes, sólo en el noroeste argentino quedaron vestigios de la avanzada civilización incásica pero en medidas poco equiparables a las más altas expresiones de la misma.

Por tales razones de supremacía, el conquistador español dedicó más sus esfuerzos a México y al Perú, dejando en un segundo plano zonas como el Río de la Plata. Los testimonios artísticos más trascendentes del pasado colonial argentino provienen de las Misiones Jesuíticas, obra de singular significación interrumpida por Carlos III en 1767.

Como obras de arte relativamente destacables ejecutadas en el período anterior a la Independencia puede señalarse en la Argentina la presencia de dos esculturas, una atribuída a *José el Misionero* titulada "*Jesús de la Humildad y Paciencia*" y otra al gran artista granadino Alonso Cano, "*San Pedro de Alcántara*". En cuanto a la pintura apenas un lienzo del italiano Angelo Campone, "*Retrato del lego Fray José de Zemborain*", realizado en el primer decenio del siglo XIX y que actualmente se halla en la Sacristía de Santo Domingo, en Buenos Aires.

Hasta 1799 no hubieron intentos de institucionalizar el arte en el Río de la Plata. En ese año el insigne abogado Manuel Belgrano, quien habría de integrar el primer gobierno patrio en 1810 y crear la Bandera Nacional en 1812, logró constituir una Escuela de Geometría, Arquitectura, Perspectiva y de toda clase de dibujo.

Llevaba sólo tres años de afanosa tarea la *Escuela de dibujo* cuando fue suprimida dictatorialmente por la Corte quien, inclusive, atacó al Consulado por haberla aprobado.

Los acontecimientos políticos comenzaron paulatinamente a tomar preponderancia en detrimento de los demás órdenes de la vida rioplatense. En Europa el débil poder español se tambaleó hasta caer en manos de Napoleón Bonaparte. Inglaterra aprovechaba el desconcierto e intentaba con dos sucesivas invasiones a mediados de la primera década del XIX apoderarse de Buenos Aires, defendida por sus pobladores.

La situación se tornó insostenible para el gobierno hispano quien vio sumir a sus feudos americanos en la llamada Guerra de la Independencia. El Virreinato del Río de la Plata, creado en 1777, llegó a su fin en 1810 con la erección de la Primera Junta local de gobierno.

Los otrora gobernados pasaron a ser gobernantes y habrían de ser necesarios varios ensayos hasta lograr una forma de administración adecuada para el Río de la Plata. Al lograrse cierto afianzamiento político, se acentuaron los intentos de organización en los planos social, económico y cultural.

1.2. Los primeros ensayos de la época independiente (1810-1830).

Cinco años después de la erección de la Primera Junta de gobierno, en 1815, un sacerdote ultra liberal, el padre Francisco Castañeda, embebido -como Belgrano- en las ideas de la Revolución Francesa, erigió en Buenos Aires, en el Convento de la Recolectión más conocido como la "*Recoleta*", una academia de dibujo dirigida por el platero Ibáñez de Iba.

A esta le siguió la *Escuela del Consulado*, también fundada por el padre Castañeda y que tuvo como primer director al grabador francés José Rousseau reemplazado en 1817 por el pintor sueco José Guth, recién llegado al país.

La Escuela no dio los frutos esperados debido al método utilizado, consistente en copiar a lápiz diversos grabados, lo cual evitó el surgimiento de un "gusto" artístico, limitándose todo a la mera copia. A la vez debe señalarse que este tipo de ensayos consumían demasiado tiempo a sus ejecutores.

En el año 1821 las dos escuelas fundadas por Castañeda pasaron a depender de la recién instaurada Universidad de Buenos Aires. Para este entonces, el 9 de julio de 1816, en Tucumán, se había producido la Declaración de la Independencia argentina. El General José de San Martín se había trasladado a Mendoza para preparar su campaña libertadora de Chile y Perú fundando en la ciudad cuyana, en 1818, la primera escuela de dibujo del interior del país a la que siguió, en 1825, la de Santa Fe. Ambas fueron el punto de partida de un largo ciclo.

De las campañas de San Martín han quedado numerosos testimonios pictóricos entre los que cabe destacar tres litografías ejecutadas por el pintor francés Théodore Géricault (1791-1824) y tituladas "*Batalla de Chacabuco*", "*Batalla de Maipo*" y "*General Don José de San Martín*", siendo este último un retrato ecuestre. La serie se completaba con una cuarta obra, el "*Retrato del General Don Manuel Belgrano*", también ecuestre.



1. **Théodore Géricault**
Batalla de Maipo (1819).
Litografía
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

Géricault residió muchos años en Londres donde se había popularizado ejecutando litografías de Napoleón. Allí había conocido a Ambrosio Crámer quien había actuado a las órdenes de San Martín y le había solicitado aquellas litografías.

1.3. La acción de dos artistas viajeros: Emeric Essex Vidal y Jean Philippe Goulú.

Desde que el momento en que el continente americano fue descubierto por los europeos, aquél ejerció sobre estos un poderoso atractivo que se vio acentuado durante los años en que estuvo de moda el Romanticismo y con él la afición por el paisaje, las costumbres y las narraciones exóticas. En los primeros años del siglo XIX América se vio invadida por viajeros

que a menudo redactaban diarios de viaje los cuales solían ilustrar con dibujos y bocetos realizados durante el trayecto.

No obstante su interés por dichas representaciones visuales, la mayoría de estos viajeros no poseían fama como artistas por lo cual no puede decirse que vinieran con la específica intención ni de instalarse en un país determinado ni de dirigir los gustos estéticos de los mismos aunque algunos lo hayan intentado e inclusive logrado. Quienes optaron por la radicación por lo general gustaban de un arte ligado al academicismo y desde estos principios prestaron sus servicios a las europeizadas clientelas.

Obviamente estos artistas nada tenían que ver con los viajeros que sólo deseaban satisfacer su afición por descubrir las manifestaciones del mundo americano llenando carpetas con imágenes de costumbres, indumentarias, vistas de ciudades y paisajes, etc. Con estos objetivos llegaron al continente viajeros como el marino inglés C. Wood quien visitó Chile en 1819, el francés Octaviano D'Alvimar, ejecutor de una notable vista de la Plaza Mayor de México en 1823, el escocés Robert Ker Porter el cual hizo su aparición en Caracas en 1825, el barón J. Gros quien llegó a México en 1832, el francés Leonce Marie Francois Angrand, arribado a Perú dos años después, el alemán Ferdinand Bellermann quien recaló en Venezuela en 1842¹.

En 1816 había llegado a Buenos Aires el viajero inglés Emeric Essex Vidal (1791-1861) en carácter de contador de la nave de S.M.B. Hyacinth de estación en el Brasil. Aficionado al aguafuerte, Essex Vidal ejecutó numerosas obras entre ese año y 1819, representando paisajes y

¹. “La independencia en el arte americano”. En *Historia General de España y América...* (1992), t. XIII, pp. 593-614.

costumbres argentinas. De sus realizaciones entre 1816 y 1817 se destacan las vistas de la ciudad de Buenos Aires, con imágenes de la sociedad y de los trabajos urbanos, y luego gran cantidad de evocaciones del gaucho, sus vestimentas y hábitos, llegando en 1918 a los *Apuntes de Indios Pampas*. La primera obra ejecutada en el Río de la Plata fue, no obstante, una "*Vista de la ciudad y puerto de Montevideo*" del año 1816.



2. **Emeric Essex Vidal**
La Diligencia (c. 1816)
Acuarela

En aquella época el Brasil tentaba la invasión a la Banda Oriental (antigua denominación de los territorios hoy ocupados por la República Oriental del Uruguay) e Inglaterra vio la necesidad de reforzar sus flotas en la zona para proteger su comercio. Este fue el motivo del arribo del navío Hyacinth al Río de la Plata.

Ackermann, uno de los editores londinenses de mayor prestigio, publicó en 1820 bajo el título de "*Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires*", 25 acuarelas elegidas y repintadas por Vidal en una edición de lujo.

En 1818 habría llegado por primera vez a Buenos Aires el miniaturista francés Jean Philippe Goulú (1786-1853), proveniente del Brasil donde realizó decoraciones en la corte de Río de Janeiro y ejerció como profesor de pintura de los príncipes de Braganza. Se había

trasladado por razones de salud y hasta 1824, año de su radicación definitiva en Buenos Aires, habría realizado varios viajes entre esta ciudad y Brasil.

Durante los años veinte y hasta bien entrados los cincuenta, poco antes de su muerte, se dedicó a la enseñanza de la pintura teniendo como discípulos a Carlos Morel y Fernando García del Molino, dos artistas que habrían de trascender en el arte argentino. En los cuarenta, perseguido por el régimen de Juan Manuel de Rosas, se mantuvo gracias a las labores en una mercería y fábrica de peinetas y peinetones, actividad que, junto a la platería, constituyó durante aquellos años la industria artística más importante de Buenos Aires.

Entre sus obras porteñas se destacan numerosos retratos de miniaturas e inclusive interesantes óleos como el "*Retrato de Don José María Coronell*", ejecutado apenas arribado a Buenos Aires, el "*Retrato de Vicente López y Planes*" (1822) y el "*Retrato del General Lucio Mansilla*" (1827), entre otros. Goulú se constituyó en el más importante miniaturista de los que trabajaron en el Río de la Plata.

1.4. Los retratos de dos próceres: Bernardino Rivadavia y José de San Martín.

Retomando el contenido del párrafo anterior en el que hicimos referencia a los retratos ejecutados por Jean Philippe Goulú, dedicaremos algunas líneas a la iconografía de Bernardino Rivadavia y José de San Martín, cuyos retratos consumados en la primera mitad del XIX deben incluirse entre las más afortunadas imágenes de próceres de la historia argentina.

Es necesario resaltar previamente que la costumbre de retratar a próceres y caudillos fue una constante de la pintura americana durante toda la centuria, lo mismo que las reconstrucciones de entronizaciones, proclamas y batallas. Muchos artistas, gracias a haber contado en sus repertorios estos retratos de próceres y héroes nacionales, adquirieron un grado de "inmortalización" que en los más de los casos se debió al carisma y al significado histórico del retratado que a las cualidades plásticas del retrato².

En lo que respecta a los retratos de San Martín debemos señalar el ejecutado en Londres por el retratista de la Academia Real, Thomas Phillips, y que Rivadavia trajo consigo junto con varios ejemplares grabados por Charles Turner en 1821, luego de su misión diplomática por



Europa.

La iconografía sanmartiniana fue más prolífera que la de Rivadavia, e inclusive en ella existen antecedentes relacionados con la capital inglesa. En base a la efigie pintada en Santiago de Chile en 1818 por José Gil de Castro (1790-1850)³, el miniaturista inglés Wheeler ejecutó, en 1823, una miniatura del "*General Don*

3. José Gil de Castro
General José de San Martín (1818)
Óleo sobre lienzo
Municipalidad de La Serena, Chile.

². *Ibíd.*

³ Nacido en Lima, Gil de Castro fue el último de los pintores coloniales peruanos y el primero de los artistas de la era republicana. Fue el retratista de mayor prestigio de la sociedad de su época y el que mayores distinciones oficiales recibió en las nuevas naciones de Chile y Perú. San Martín, O'Higgins, Bolívar y Sucre, entre otros,

José de San Martín". Anterior a esta obra, y de 1821, es el grabado que, también inspirado en el retrato de Gil de Castro, realizó en Londres R. Cooper.

La serie de retratos de San Martín se completa con el retrato ejecutado en Bruselas en 1827⁴ cuando el prohombre contaba con 48 de edad, la litografía que Madou realizó al año siguiente, la de Engelmann de 1829 titulada "*San Martín Protector del Perú*" y el daguerrotipo de 1848 -dos años antes de su muerte en Boulogne sur Mer (Francia)- en donde se le ve anciano ya, y que concuerda en cuanto a los rasgos con la miniatura de Wheeler.

fueron retratados por él. De 1812 es el *Retrato de Fernando VII* que se conserva en el Museo de la Quinta de Presa de Lima. (GESUALDO (1988), I, pp. 397-399).

⁴. Inspirado en el lienzo *Bonaparte en el puente de Arcole* que se encuentra en Versalles. SCHIAFFINO (1933), p. 79.

2. LAS ARTES DURANTE EL GOBIERNO DE JUAN MANUEL DE ROSAS (1830-1852).

2.1. Buenos Aires en época de Juan Manuel de Rosas.

Desde el momento en que se creó la Primera Junta de gobierno en 1810 Buenos Aires luchó por mantener la antigua unidad virreinal pero debió resignarse a una paulatina disgregación política que terminó por conducir, diez años después, a una situación de anarquía en todo el territorio. La oligarquía porteña vio esfumarse sus deseos de imponer una organización al país asistiendo a la proclamación de las repúblicas tucumana y de Entre Ríos.

Bernardino Rivadavia accedió al poder en 1826, en momentos en que estaba en vías de consolidación la organización de las provincias mediante gobiernos autónomos. En 1827 se produjo un nuevo rompimiento de la unidad nacional quedando las provincias en manos de caudillos locales. Rivadavia intentaba proclamar sin éxito una carta unitaria debiendo ceder su puesto al partido federal de Manuel Dorrego y Juan Manuel de Rosas.

Después de aquel "ilustrado" y breve gobierno de Rivadavia se alzó en Buenos Aires la figura de Rosas, descendiente de una aristocrática familia de terratenientes y más cercano a las costumbres de campo que a la cultura intelectual importada de Francia. Uno de sus objetivos inmediatos fue el intentar sentar las bases para una futura organización nacional para lo cual firmó el Pacto Federal con las provincias del litoral.

Rosas resultó un *"ídolo de la plebe"* al decir del pintor y escritor Eduardo Schiaffino⁵. Se valió del pueblo para reclutar a la "Mazorca", *"su guardia pretoriana"* con la que controló el poder, y, en 1835, para lograr la reelección con suma de poderes. El control gubernamental fue tal que cualquier iniciativa pública habría de ser desbaratada como asimismo cualquier intento de "ilustrar" al país. En tal situación difícilmente tendrían buen desarrollo las artes; cuando Manuel de Guerrico regresó de España en 1847 con algunos cuadros de Genaro Pérez de Villaamil se le oyó decir a Rosas: *"ya vino este zonzo con cosas de gringo!"*⁶.

Según la opinión de Schiaffino aquellos años fueron nefastos para el progreso de las artes. *"Se creía que las preocupaciones de arte fueran algo tan prematuro que rayaran en locura. Con rarísimas y muy honrosas excepciones, los hombres políticos, con esa miopía que ha solido caracterizar a toda una variedad de nuestra clase dirigente y con el dejo compasivo que inspiran los ilusos, solían responder: "aún no estamos preparados". Exactamente, como si debiera negársele el alimento a un niño, por la razón famosa de que aún no tiene dientes capaces de hacer honor a un festín"*⁷.

Dentro de este marco se produjo en Buenos Aires una "limpieza" de muebles de estilo y otras obras artísticas que se habían importado durante la época colonial. A esta importante pérdida de objetos debe agregarse el hecho de que prácticamente las únicas artes que florecieron fueron las industriales, cuyo fin primordial fue el de proporcionar a las indumentarias y enseres

⁵ Ibídem., p. 85.

⁶ Referencia personal del tradicionalista don Pastor S. Obligado. Ibídem, p. 86.

⁷ SCHIAFFINO (1982), p. 25.

mayor valor estético. Proliferaron las peinetas -de estilo francés o español- y las mantillas andaluzas para las mujeres y la platería que supieron lucir los hombres de la época.

En lo que respecta a la pintura, lo poco que se vio como de cierta viabilidad para los artistas siguieron siendo los retratos, en primer lugar, y las escenas de costumbres -acuarelas o litografías- después. Con aquellos los artistas persiguieron fines de lucro y con estas la propia satisfacción. La influencia sobre el público fue lenta por falta de exposiciones y de museos y tan solo la introducción en los ámbitos de contadas familias permitió a estos artistas el sostenerse con su trabajo.

La mayoría de los pintores que trabajaron en Buenos Aires desde 1825 y hasta finalizado el período de Rosas en 1852 fueron italianos y franceses. La ausencia de artistas españoles es notoria. Obviamente hubieron razones que determinaron tal situación, entre ellas el florecimiento del arte francés de aquellos momentos y el del italiano que, aunque más moderadamente, también alcanzó a dejar huella en el arte argentino.

La falta de artistas españoles en el país se debió a la perduración de un estado de indiferencia y apatía hacia lo hispano que, originado en las luchas por la Independencia, habría de superarse en las últimas décadas del XIX. A esto debemos agregar el desinterés que reinaba en España, desde la época de Goya, hacia las artes plásticas, de lo cual hablaron Eugenio de Ochoa y Pedro de Madrazo, entre otros escritores de la época⁸.

⁸. Ver textos de OCHOA, E. de. "De los artistas españoles", y MADRAZO, P. de. "Pintura". Transcriptos en HENARES (1982), pp. 59-61 y 72-74, respectivamente.

Durante los veinte años que duró su gobierno, Rosas asistió a la ejecución de numerosos retratos suyos. El primero fue una miniatura realizada por el francés Goulú en 1828 cuando aún Rosas no había iniciado su mandato. Años después el italiano Cayetano Descalzi (1809-1886) se convirtió en retratista oficial realizando siete representaciones de el "*Restaurador de las Leyes*", denominación con la que se conocía a Rosas. De ellas, tres se conservan en el Museo Histórico Nacional en Buenos Aires, una de pequeñas dimensiones en la colección de Antonio Santamarina y, por último, tres miniaturas en la colección de Bonifacio del Carril.

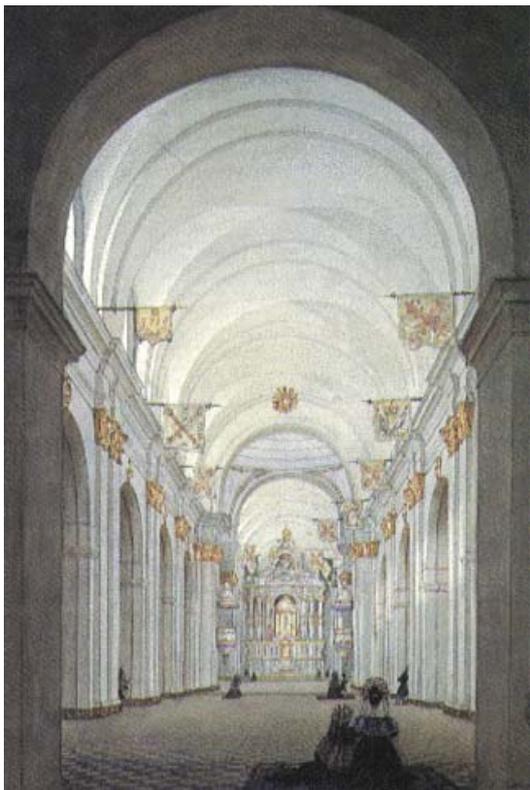
Una de las citadas miniaturas de Descalzi fue litografiada en París por la casa Lemercier, Benard et Cie. en los años cuarenta, constituyéndose en la imagen de Rosas que mayor difusión alcanzó. Esta pareció además haber sido la única efigie consentida por Rosas, aunque también le retrataron Fernando García del Molino, quien desde 1835 trabajaba como miniaturista junto a Goulú, y Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, el cual, luego de retratarle al natural, efectuó en Chile un retrato ecuestre de grandes dimensiones.

Otros destacados retratos de la época fueron el que el mismo García del Molino le hizo al General Lucio Mansilla en 1827⁹ y las miniaturas de su maestro Goulú representando a Dominga Rivadavia y a Cirila Crespo en las que ambas lucen los peinetones típicos de la época. Cirila Crespo sería la madre de Eduardo Sívori, uno de los pintores que mayor renombre habría de alcanzar en la Argentina finisecular.

⁹ Mansilla, sobrino de Rosas, no aprobaba los métodos gubernamentales de su tío. Interesado desde joven por la lectura de Rousseau, un espíritu ilustrado como el suyo poco podía tener en común con las ideas que guiaban al país. Su gran aporte a la historia argentina fue, entre otras cosas, la defensa del Paso de Obligado en 1845 contra las escuadrillas de Francia e Inglaterra.

2.2. Dos artistas europeos en Buenos Aires: el ingeniero Charles Henri Pellegrini y el litógrafo César Hipólito Bacle.

Entre los llamados "*precursores*" del arte argentino debemos señalar al francés de origen italiano Charles Henri Pellegrini (1800-1875). Habiendo alcanzado el título de ingeniero en 1825, en la Escuela Politécnica de París, Pellegrini se trasladó al Río de la Plata en 1828 contratado por Juan Larrea, encargado de negocios argentino en la capital francesa, quien buscaba un ingeniero hidráulico de competencia.



Dado que a su llegada el estuario del río de la Plata estaba bloqueado por la flota brasileña, Pellegrini se vio obligado a permanecer en Montevideo seis meses, tiempo durante el cual proyectó un plan de fortificaciones para la ciudad. Sus comienzos en Buenos Aires no fueron felices. Al arribar ya había renunciado Rivadavia, su contratante, por lo que se presentó al gobernador Dorrego y durante su período preparó un proyecto de muelle de desembarco para el puerto de Buenos Aires. Su situación empeoró al producirse la revolución encabe-

4. **Charles Henri Pellegrini**
Interior de la Catedral de Buenos Aires (c. 1830)
Acuarela, lápiz y témpera.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

zada por el general Lavalle.

Pellegrini, quien visitaba asiduamente a Rivadavia, trabó amistad con él; fue además uno de los pocos que acudieron al puerto en mayo de 1829 para despedirle cuando éste se alejó definitivamente de Buenos Aires. Luego del tratado de Cañuelas el general Viamonte suprimió todo gasto en obras públicas fracasando así los proyectos de Pellegrini quien debió dedicarse casi exclusivamente a la pintura de retratos.

Su afición a este género le vinculó en pocos años a la sociedad de Buenos Aires, convirtiéndose en retratista oficial y ejecutando unos ochocientos retratos de caballeros y señoras ya fuese al lápiz, a la aguada, al aguatinta, a pluma, en litografía -técnica que perfeccionó junto a César Hipólito Bacle-, al pastel o al óleo.

En esa época ejercieron en la ciudad como retratistas Goulú y el italiano Lorenzo Fiorini, quienes cobraban altos precios por sus obras. Pellegrini tuvo la virtud de ejecutar sus retratos en menor tiempo y a precios más económicos con lo que el número de pedidos de los mismos fue en aumento. En 1830, dada la alta demanda de obras por parte de los clientes, decidió instalar su propio taller. *"Sobre sesenta retratos que he efectuado no erré ninguno. Los termino en una sesión de dos horas. (...) Sobre veinte mil extranjeros que viven en Buenos Aires, se dice que yo soy el que, en las actuales circunstancias, gana más dinero"*¹⁰.

¹⁰. Cartas de Charles Henri Pellegrini a su hermano Jean Claude, diciembre de 1830 y 8 de septiembre de 1831. GESUALDO (1988), II, p. 682.

En el año 1832, junto al pintor francés Amadeo Gras, planeó la instalación de una academia de dibujo y pintura, iniciativa que no llegó a cristalizarse. El espontáneo impulso de Pellegrini se vio truncado bajo el gobierno de Rosas. Su brusca partida para trabajar en el campo y el abandono casi completo de su labor artística habrían de coincidir con la introducción en el país de la fotografía, en 1839, tema sobre el cual nos explayaremos más adelante. De este período perduraron algunos cuadros con imágenes de bailes gauchescos típicos como "*La Media Caña*" y "*El Cielito*".

Además de los retratos y las pinturas de género, Pellegrini ejecutó una serie de acuarelas de la plaza Victoria de Buenos Aires en 1829, cuando apenas había llegado a Buenos Aires, las cuales representan un interesante documento gráfico de la época, más aún si se tiene en cuenta que su vocación y profesión de ingeniero le habían hecho más hábil en el dibujo que en el óleo. La edificación del Teatro Colón, el más importante del país, fue otra de sus grandes realizaciones. Como escritor son recordados sus artículos en la "*Revista del Plata*".

Hemos comentado con anterioridad la importancia adquirida en las primeras décadas del XIX por las imágenes de costumbres e indumentarias y las vistas de paisajes urbanos y rurales, motivos recurrentes de inspiración para los artistas viajeros que recorrieron el suelo americano. Las imágenes gráficas elaboradas por estos artistas y por quienes, residiendo habitualmente en las ciudades y, en menor medida, en el campo, les imitaron, llegaron a alcanzar en algunos casos importante difusión a través de la litografía, novedad técnica que junto con el grabado, el cual estaba experimentando una etapa de renacimiento, se constituyó en una de las formas artísticas de mayor vigor en el continente.

Llegado a Buenos Aires posiblemente en 1828, César Hipólito Bacle (1794-1838), suizo de origen francés, abrió la casa "*Bacle y Cía.*", establecimiento dedicado a la litografía y a la pintura. En el caso de esta última prevalecieron el retrato en miniatura y al óleo. No obstante su gran aporte al arte argentino fue justamente el de haber sido el introductor definitivo de la litografía en el país, homologando a la ciudad porteña con las más avanzadas de Europa.

Bacle se convirtió muy pronto en el propulsor de la *Litografía del Estado*, institución que le tuvo como director y verdadero inspirador de sus iniciativas. En octubre de 1829 "Bacle y Cía." fueron nombrados por decreto del Gobierno como "*Impresores Litógrafos del Estado*". Las primeras realizaciones litográficas fueron la publicación de retratos de personajes destacados de la época, vistas de edificios de Buenos Aires, planos de la ciudad y de Montevideo como así también de sus puertos, y diversas cartas geográficas.

Luego de un paréntesis de casi un año durante el cual permaneció en la isla de Santa Catalina, el artista retornó a Buenos Aires a principios de 1833 emprendiendo nuevamente sus labores en la *Litografía*. Inspirándose en dos publicaciones de moda en Europa, "*Cries of London*" y "*Cries de Paris*", Bacle concretó su viejo anhelo de publicar "*Trajes y costumbres de la provincia de Buenos Aires*", obra que constó de dos series de cuarenta y seis láminas con imágenes contemporáneas de la sociedad bonaerense. Entre ellas sobresalen las estampas de vendedores populares especialmente negros.

Otra de las actividades en las que sobresalió Bacle fue el periodismo. En 1830 fundó el "*Boletín del Comercio*", desaparecido en 1832, y antecesor del "*Diario de Anuncios y*

Publicaciones Oficiales de Buenos Aires" (1835), de *"Museo Americano"* (1835-36) y de *"El Recopilador"* (1836).

Las labores artísticas de Bacle, al igual que las de Pellegrini, se vieron entorpecidas por el régimen rosista. Mientras los proyectos docentes de éste quedaron truncados, Bacle sufrió una persecución que desembocó en su encarcelamiento en momentos en que proyectaba trasladarse a Chile en busca de nuevos horizontes de trabajo ante la decadencia de su imprenta litográfica. Poco después, en 1838, falleció.

2.3. La era de los grandes artistas viajeros. Adolphe d'Hastrel de Rivedoux, Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, Johann Moritz Rugendas y Ernest Charton.

Durante la época en que Rosas gobernó en Buenos Aires, pasaron fugazmente por el país algunos artistas europeos que, vista la situación política y por ende la cultural, no llegaron a plantearse su radicación en el territorio. A Adolphe d'Hastrel de Rivedoux le siguieron quienes quizá fueron los dos artistas del Viejo Mundo más importantes de los que visitaron América Latina durante el siglo XIX, Raymond Auguste Quinsac Monvoisin y Johann Moritz Rugendas. En este capítulo hemos incluido también a Ernest Charton, quien a pesar de haber recalado en Buenos Aires algunos años después, sumó numerosos viajes por el continente al igual que sus predecesores.

En 1839 llegó por primera vez a Buenos Aires el marino francés, acuarelista y litógrafo Adolphe d'Hastrel de Rivedoux (1805-1875). Vino como oficial de artillería de las fuerzas francesas de desembarco que, habiendo partido desde el Havre en el *Le Cerf*, tenían como

destino el Río de la Plata. El 11 de abril de aquel año se le otorgó el cargo de comandante de la isla Martín García, punto estratégico para el bloqueo del río.

En ese tiempo realizó numerosas excursiones por la isla dejando testimonio de ello en varias acuarelas, entre ellas una en la que el artista aparece compartiendo un asado criollo con el general argentino Lavalle, con quien trabó amistad cuando este concentró sus fuerzas para acometer la cruzada libertadora en la isla. Entre mayo y septiembre de 1839 d'Hastrel realizó la "*Vista de Buenos Aires*" que se conserva en el Museo de Luján, en la Provincia de Buenos Aires.



5. Adolphe d'Hastrel de Rivedoux
Montevideo, desde el Cementerio nuevo (1840)
Litografía
Museo Histórico Municipal, Montevideo.

En 1840 el artista trabajó en las fortificaciones de Montevideo a pedido del general oriental Rivera, continuando paralelamente con su costumbre de pintar acuarelas. En esos años debió visitar el interior argentino ya que existen una "*Vista de la ciudad de Córdoba*" y diversos dibujos de gauchos. En noviembre de ese año se trasladó a Río de Janeiro regresando en marzo de 1841 a Francia.

En 1846 d'Hastrel publicó en París doce de sus acuarelas ejecutadas en el Río de la Plata, litografiadas por él mismo, bajo el título de "*Album de La Plata o colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sud*".

Habiendo cumplido ya los cincuenta años de edad, el pintor francés Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1790-1870) llegó a Buenos Aires en 1842 como escala de su viaje a Valparaíso (Chile) de donde había sido llamado para fundar una Escuela de Artes.

Sus antecedentes como pintor eran vastos destacándose cuadros de temática histórico-clásica como *"Aquiles pidiendo a Néstor el premio en los juegos olímpicos"*, tela con la que obtuvo el segundo premio de Roma en 1820, la *"Batalla de Denain"*, obra que ejecutó por encargo del rey Luis Felipe, la cual expuso en el Salón de 1836 y que pertenece a la colección del Museo de Burdeos, la *"Sesión del IX Termidor"*, lienzo que llevó consigo a América del Sur y que se conservó en Chile, y *"Los remordimientos de Carlos IX"*, perteneciente al Museo de



Montpellier. Realizó además numerosos retratos y cuadros de temas religiosos.

Monvoisin permaneció en Buenos Aires por espacio de tres meses, entrando en contacto con el círculo de Rosas, a quien retrató en la intimidad de su residencia en Palermo y en el que se le ve despojado de su habitual uniforme militar y vestido con poncho de abrigo. Retrató asimismo a su hija Ma-

6. Raymond Quinsac Monvoisin
Madame Bernard Duchamp, Henri y Adele Duchamp (1840)
Óleo sobre lienzo
Louisiana State Museum

nuelita Rosas. Sin embargo las obras más importantes de las que realizó en Buenos Aires fueron dos cuadros de género, "*Gaicho federal*", figura de tamaño natural, y "*Soldado de Rosas*", y, fundamentalmente, "*La Porteña en la iglesia*".

Luego de huir de Buenos Aires perseguido por los seguidores de Rosas por causas desconocidas, y a su paso por La Rioja antes de penetrar en Chile, realizó un retrato en miniatura del caudillo riojano Facundo Quiroga. Llegó a Santiago de Chile en 1843 enseñando en el colegio de doña María Josefa Cabezón en el cual fue discípulo suyo el sanjuanino Benjamín Franklin Rawson quien habría de ser uno de los pintores más destacados del interior argentino durante el siglo XIX y sobre quien hablaremos más adelante en el punto dedicado a la pintura de historia.

En Chile Monvoisin continuó con su afición por la pintura de historia ejecutando "*Captura de Caupolicán por los españoles*" y "*La abdicación de O'Higgins a la presidencia de Chile*" ambos de grandes dimensiones. En 1845 se trasladó a Perú y desde allí, en 1847, a Río de Janeiro. En ese año realizó un retrato del Emperador Pedro II. En el Brasil permaneció hasta 1858, año en que retornó a Francia, muriendo en París doce años después.

Eduardo Schiaffino afirmó respecto de él que si hubiera arribado a Buenos Aires algunos años antes, en la época de Rivadavia, "*habría anticipado casi en un siglo la cultura artística argentina*", teniendo en cuenta de que en Chile y en Perú fundó el Museo y la Academia de Bellas Artes¹¹, instituciones que en la Argentina recién habrían de ver la luz en 1895 y 1905 respectivamente.

¹¹. SCHIAFFINO (1933), p. 132.

Otro de los artistas extranjeros que pasó por Buenos Aires fue Johann Moritz Rugendas (1802-1858) quien se destacó como pintor de historia, de costumbres americanas y grabador al aguafuerte. En América viajó y pintó en México, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil; las obras ejecutadas en este último país habrían de hacerle conocido en Europa.

Su primer contacto con el continente lo tuvo en 1821 cuando fue contratado por el cónsul general de Rusia en el Brasil, barón Von Langsdorff, para ser el ilustrador en una expedición que habría de internarse en el interior de ese país. Los resultados artísticos de esa campaña fueron publicados tras su regreso a París en 1826 bajo el título de "*Voyage Pittoresque au Brésil*" por la editorial de Engelmann.



7. Johann Moritz Rugendas
El regreso de la cautiva (1845)
Oleo sobre lienzo
Col. Bonifacio del Carril, Buenos Aires.

Retornó a América en 1831 siendo Haití su primer destino. Se dirigió luego a México donde concretó una vasta obra, pero procesado y sentenciado por haber auxiliado al general Morán y al escritor Santa María, amigos suyos que eran perseguidos, fue deportado a Chile arribando a Valparaíso en 1834. En este país pintó la "*Batalla de Maipo*", cuadro cuyo tema histórico estaba relacionado con la gesta sanmartiniana. Para su ejecución Rugendas inspeccionó

previamente el escenario de los hechos. En tierras chilenas permaneció hasta 1845, con pequeños intervalos en las provincias argentinas de Mendoza y San Luis entre 1837-38 y Perú entre 1842-44. En 1845 se dirigió por mar al Río de la Plata haciendo escalas en las Islas Malvinas, Maldonado y Montevideo.

Inspirado en la obra literaria del rioplatense Esteban Echeverría titulada *"La Cautiva"*, Rugendas abordó asuntos típicos del criollismo argentino como *"La boleada"* y el *"Rapto de cristianas por los indios"*, tema este último que acometerían muchos años después Benjamín Franklin Rawson, Juan Manuel Blanes y Angel Della Valle. Otros de sus cuadros fueron *"Desembarco de pasajeros frente a Buenos Aires"* y *"En viaje de Montevideo a Buenos Aires"*, ambos realizados en el año de su llegada al estuario en 1845.

Además de ejecutar retratos como el de María Sánchez de Mendeville, amiga suya y con quien mantendría más tarde una nutrida correspondencia de gran valor para hurgar en su biografía, pintó imágenes con personajes típicos del interior argentino entre los que podemos citar *"Paisano mendocino"*, *"El carretero de Córdoba"*, *"Mulato de Córdoba"* y *"Paisano del Paraná"*. Rugendas retornó en 1847 a Europa, llegando a Falmouth (Gran Bretaña) y pasando enseguida a París.

El pintor francés Ernest Charton (1815-1877) dejó su patria en 1842 dirigiéndose a Italia y España primero, y luego a la costa del Pacífico donde visitó Chile, Perú y Ecuador, instalándose en el primero de esos países hacia 1843. Allí y en la Argentina produjo la mayor parte de su repertorio artístico.

En el país trasandino se dedicó especialmente a reflejar en sus telas costumbres populares destacándose "*El velorio del angelito*" ejecutada en 1848 y que actualmente pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

El tema reflejado en "*El velorio del angelito*", asunto que volvería a tener vigencia en el arte argentino cuando Alfredo Gramajo Gutiérrez lo retomara en un cuadro homónimo más de un siglo después¹², corresponde a una antigua costumbre de festejar alegre y públicamente el fallecimiento de niños que se dirigían al cielo a incrementar el ejército de ángeles intercediendo a su vez por los suyos. Esta idea de favor divino había sido traído por los negros esclavos que habían llegado a las colonias. Charles Wiener en su "*Perou et Bolivie*" hizo referencia a esta tradición.

En el mismo año de realización de dicha obra, y atraído por la repentina fiebre del oro, Charton participó de una expedición a California la cual se interrumpió dramáticamente en una isla de Ecuador. Desde ese país se dirigió a América Central regresando más tarde a Francia y retornando nuevamente a Chile. En 1870 cruzó la cordillera dirigiéndose a Buenos Aires con el

¹². Es de destacar también que otros artistas, como Francisco Oller en Puerto Rico, Manuel Antonio Caro en Chile y el fotógrafo guatemalteco Juan Domingo Noriega representaron este tema en sus obras. Asimismo, el pintor español José López Mezquita abordó el tema en 1910 en un lienzo de grandes dimensiones titulado *El velatorio*, en el cual se ve a un niño fallecido al que rodean sus familiares entre los cuales algunos beben, uno toca la guitarra y canta, una mujer baila mientras otras baten palmas al son de la música, ataviadas todas con típicos vestidos andaluces de fiesta. Sólo una persona da muestras de dolor, apareciendo con la cabeza gacha y cubriéndose el rostro con un paño. La luz de tres candelabros ilumina la escena. (Ver: *López Mezquita*. Catálogo de la Exposición realizada en el Museo Municipal, Madrid, en enero y febrero de 1985, obra número 32. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1985).

deseo de retornar desde allí a su patria. Finalmente se instaló en esta ciudad donde ejecutó numerosos retratos al pastel de personajes históricos como Bernardino Rivadavia y Manuel Belgrano y personalidades contemporáneas entre ellas Nicolás Avellaneda, Domingo Faustino Sarmiento, José Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez. Falleció en Buenos Aires en 1877.

2.4. Los precursores oriundos. Fernando García del Molino, Carlos Morel y Prilidiano Paz Pueyrredón.

La instalación en la Argentina de artistas europeos o la fugaz estancia de artistas viajeros de cierta categoría artística habrían de dejar lógicamente su huella en el país despertando el interés y estimulando algunas vocaciones locales.

Entre estos aficionados debemos destacar a Fernando García del Molino, discípulo del profesor italiano Pablo Caccianiga a partir de 1828 y fundamentalmente del miniaturista Jean Philippe Goulú desde 1835, a Carlos Morel, quien estudió dibujo en la escuela de la Universidad con el suizo José Guth y también con Caccianiga siendo posteriormente seguidor del propio García del Molino, llegando finalmente a Prilidiano Paz Pueyrredón, el primer pintor argentino que, hacia mediados de siglo, se marchó a Europa para estudiar pintura haciéndolo en España, Italia y Francia, actitud que emularon en 1858 Mariano Agrelo y Claudio Lastra cuando se dirigieron, becados por el gobierno argentino, a estudiar a Florencia con Antonio Císeri.

Fernando García del Molino (1813-1899) alternó su aprendizaje en la Universidad con el dictado de clases en la Academia de Comercio que había abierto su padre en 1831. Allí tuvo

como discípulo al sanjuanino Benjamín Franklin Rawson, quien estudiaría en Chile con Monvoisin una década después.



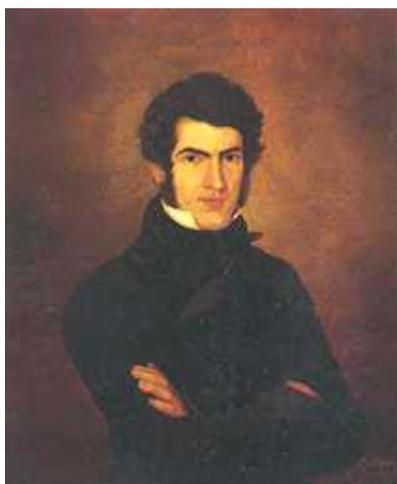
8. Fernando García del Molino
Retrato del coronel Joaquín Hidalgo (1847)
Óleo sobre lienzo
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

García del Molino fue uno de los pocos artistas que tuvieron éxito durante la época de Rosas. Admitido en la residencia de éste en Palermo de San Benito, el joven pintor frecuentó al "Restaurador" retratándolo en varias ocasiones. Se destacan un retrato en miniatura realizado en 1832, un dibujo titulado *"Rosas, en la intimidad de Palermo"*, que le capta de perfil y cabizbajo, y finalmente una imagen del dictador octogenario que el artista ejecutó en Inglaterra.

Cuando en 1852 Rosas fue derrotado por Urquiza y derrocado del poder, marchándose a Inglaterra con su familia, el artista se retiró a la vida privada alejándose de los circuitos oficiales. Años más tarde realizó un viaje a Europa siendo huésped de la familia de aquél momentos en los cuales habría pintado algunos retratos de Rosas en la vejez.

Entre los personajes que también fueron retratados por García del Molino en su época se encuentran su profesor de filosofía en la Universidad, el doctor Diego Alcorta (1833), el caudillo riojano Facundo Quiroga (1835) y la esposa Rosas, Encarnación Ezcurra (1839). Por los estudios realizados junto a Goulú, García del Molino se convirtió en un talentoso miniaturista careciendo en general de valor sus pinturas al óleo.

El pintor y litógrafo costumbrista Carlos Morel (1818-1894) realizó sus primeros ensayos junto a Guth, Caccianiga y García del Molino, completando su aprendizaje con el italiano Cayetano Descalzi, pintor oficial de Rosas, con quien su madre contrajo segundas nupcias en 1830.



9. Carlos Morel
Retrato de Florencio Escardó (1840)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Morel colaboró con el ingeniero Charles Pellegrini en la edición de sus *"Recuerdos pintorescos y fisonómicos del Río de la Plata"* en la *Litografía de las Artes*. Siguiendo su ejemplo y el del *"Album de ilustraciones pintorescas"* de Emeric Essex Vidal, Morel acometió hacia 1839 la realización de un álbum de composiciones propias al que tituló *"Usos y*

costumbres del Río de la Plata", obra publicada en 1844 y cuya segunda edición se produjo al año siguiente.

Abundantes motivos de la vida gauchesca quedaron reflejados en aquellas láminas, destacándose entre otras *"El cielito"*, típico baile de tierra adentro, *"La carreta"*, *"La partida"*, *"El camino"* y *"Peones troperos"*, temas algunos de los que se valdría en la década de 1920 el entrerriano Cesáreo Bernaldo de Quirós para la realización de su serie *"Los Gauchos"*. Puede decirse que esta obra que consagró a Quirós encuentra perfectos antecedentes en los trabajos de Morel.

El crítico e historiador de arte Carlos Areán, en su obra sobre la pintura en Buenos Aires, destacó que las imágenes costumbristas de Morel eran radicalmente distintas a las de los pintores extranjeros radicados en la Argentina o de visita por el país. Morel -dijo- "*intentaba captar en cada caso lo que veía en ellos (los personajes típicos) de esencial y no lo pintoresco*"; su interés radicaba en penetrar en lo íntimo del gaucho y su vida cotidiana. Además señala el crítico español que la "*luz aleteante*" de sus obras habría de ser "*una de las constantes de la vanguardia argentina*" del siglo siguiente¹³.

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

Prilidiano Paz Pueyrredón (1823-1870) era hijo de Juan Martín de Pueyrredón, ex Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Fue, como hemos señalado, el primero de los artistas oriundos en emigrar a Europa para iniciar sus estudios en el arte de la pintura, ayudado por una sólida e independiente situación económica y su proveniencia de familia ilustrada.

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

¹³. AREÁN (1981), p. 42.

más sobresaliente de los realizados en la Argentina durante el siglo XIX. En 1851 retornó a Europa.

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



10. Prilidiano Pueyrredón

Un alto en el campo (1861)

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

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

La obra costumbrista de Pueyrredón fue analizada por Schiaffino quien afirmó que su gran aporte fue el de salvar *"del olvido la figura legendaria del gaucho argentino, trovador errante, soldado heroico en las cargas de caballería de la Independencia, o en la montonera; bandido alzado contra los abusos y atropellos de la política lugareña; aliado y consejero del indio en tiempo de malones; mazorquero con los tiranos; defensor de perseguidos; ...domador de potros salvajes; campeón del lazo y las boleadoras, rastreador insigne para quien la pampa es un libro abierto..."*¹⁴.



11. **Prilidiano Pueyrredón**
Esquina porteña (1865)
Óleo sobre lienzo
Col. privada

En los años sesenta Pueyrredón ejecutó una serie de desnudos femeninos que causaron escándalo en la sociedad porteña a pesar de no haber llegado a exponerse públicamente. Dos años antes de su muerte, en 1868, ejecutó uno de sus mejores figuras, su *"Autorretrato"*, cuyo antecedente más fresco era el que había hecho en 1860 en donde aparecía con vestiduras de

¹⁴. SCHIAFFINO (1933), p. 152.

cazador, fusil en brazo y el perro que le acompañaba durante sus excursiones de caza por San Isidro y San Fernando.

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

2.5. La aparición de la fotografía en la Argentina.

La aparición del daguerrotipo se dio en Buenos Aires a partir de 1843 con un retraso de casi tres años debido al bloqueo naval impuesto por los franceses al puerto de la ciudad. Desde 1840 Montevideo ya tenía acceso a la novedad; tanto allí como en Buenos Aires habría de provocar un importante impacto en las formas tradicionales de representación.

La fidelidad de la nueva técnica, sumada a la mayor rapidez en los resultados respecto de los retratos al óleo, lápiz, etc., hizo que la demanda de estos decreciera, volcándose los interesados en tener su propia imagen a las bondades del daguerrotipo. Así, los pintores de retratos no tuvieron más remedio que adoptar total o parcialmente el arte del daguerrotipo, salvo en contadas excepciones.

Entre los artistas que abrieron, paralelamente a sus estudios de pintura, talleres de fotografía, podemos citar al ingeniero Charles Pellegrini, en 1848, y a Amadeo Gras pocos años

después. Uno de los trabajos de Gras fue una colección de daguerrotipos individuales de los diputados de la Convención Constituyente de 1853, donada en un cuadro por el autor a Urquiza. De estos retratos se valió Antonio Alice para realizar su obra "*Los Constituyentes de 1853*" en 1922¹⁵.

La técnica del daguerrotipo se fue perfeccionando en una continua evolución cuyo punto culminante habría de ser la aparición de la fotografía, tal como se la conoce actualmente. En 1855 el pintor y decorador Federico Artigue, quien dirigía un local de fotografía, adoptó un revolucionario sistema, patentado poco antes en Francia, que consistía en el reemplazo de la placa metálica por el negativo en vidrio. Esto le permitió ofrecer a su -ahora asombrada- clientela "*cinco retratos por \$ 100!!*"¹⁶. Artigue marcó así el inicio de una difusión a mayor escala.

El arte de la litografía que tenía enorme importancia desde hacía varios años en Buenos Aires, terminó por complementarse con la fotografía. La presencia de ésta para documentar acontecimientos que se preanunciaban como históricos tendió a sustituir a los antiguos dibujantes que acompañaban a las comisiones de investigación e inclusive ilustraban los acontecimientos salientes de las campañas militares.

¹⁵. GÓMEZ (1986), p. 53.

¹⁶. *Ibíd.*

3. LOS ALBORES DE LA ORGANIZACIÓN. (1852-1876).

3.1. Breve caracterización histórica del período.

Luego de producida la caída de Rosas tras su derrota en la batalla de Caseros ante Urquiza, los representantes de las provincias, exceptuando Buenos Aires, dictaron la Constitución de 1853, de tinte liberal y que, con algunas modificaciones, ha mantenido su vigencia hasta la actualidad. Ante la actitud de Buenos Aires, provincia que promulgó su propia carta al año siguiente conformándose en estado autónomo, el país quedó sumido en una situación bélica que se prolongaría a lo largo de casi una década y en la cual uno de los objetivos sería el exterminio de los caudillos provinciales.

Durante los años que siguieron a la expedición de la Constitución, Urquiza, presidente de la Confederación Argentina, y Buenos Aires, gobernada por Alsina y Pastor, libraron una dura batalla de connotaciones tanto militares como legales. El entrerriano, luego de sitiar la ciudad, declaró la libre navegación de los ríos por la cual los barcos con mercancías podían ir directamente a los puertos del litoral sin verse obligados a pasar por Buenos Aires, evitando así el monopolio comercial porteño. Esta actitud perjudicial para la economía de Buenos Aires se vería después agravada al dictarse la "Ley de Derechos Diferenciales" por la cual el valor de todos los productos provenientes de este puerto habría de verse recargado en el interior.

En lo que respecta a enfrentamientos militares, en 1859 Justo José de Urquiza venció en Cepeda al bonaerense Bartolomé Mitre tras lo cual se firmó el pacto de San José de Flores por el cual Buenos Aires quedaba incorporada a la Confederación. Al año siguiente Santiago Derqui

reemplazó a Urquiza en la presidencia de la misma. En septiembre de 1861 se produjo en Pavón un nuevo choque armado invirtiéndose ahora los roles. Mitre venció a Urquiza y asumió el Poder Ejecutivo Nacional tras la retirada de Derqui a Montevideo.

La unión definitiva entre Buenos Aires y el resto del país estaba sellada y con esto comenzó la etapa de la organización nacional. Mitre fue elegido presidente en octubre de 1862 y bajo su gobierno se inició el proceso tendiente a convertir a Buenos Aires en capital de la Nación. En 1863 se produjo el reconocimiento de España a la independencia argentina. En 1868 asumió la presidencia un provinciano, el sanjuanino Domingo Faustino Sarmiento, quien regresó desde los Estados Unidos tratando de imponer las formas de progreso que había contemplado en el país del norte. A partir de 1874 gobernó el país otro hombre del interior, el tucumano Nicolás Avellaneda, cuyo mandato se extendió hasta 1880, año en que asumió Julio Argentino Roca.

3.2. Tres pintores italianos en la Argentina: Ignacio Manzoni, Baldassare Verazzi y Epaminonda Chiama.

Una de las pautas que caracterizaron a la pintura argentina en el período que sucedió al derrocamiento de Rosas fue la gradual introducción en Buenos Aires de la pintura academicista italiana, en contraposición al predominio que hasta entonces había tenido la escuela francesa en el naciente panorama de la pintura argentina.

Los primeros artistas argentinos que se dirigieron a Europa a estudiar pintura optaron por Italia y más precisamente por Florencia. Agrelo y Lastra a finales de los cincuenta estudiaron

con Antonio Císeri en dicha ciudad. Con este maestro habrían de hacerlo posteriormente el argentino Martín L. Boneo y el uruguayo Juan Manuel Blanes.

A principios de aquella década habían llegado al país los artistas italianos Ignacio Manzoni y Baldassare Verazzi, en 1852 y 1853 respectivamente, quienes se habían visto obligados a abandonar su patria luego de participar en el fallido levantamiento milanés contra el poder austríaco en 1848. Como antecedente más importante ha de recordarse la presencia en Buenos Aires del favorito de Rosas, Cayetano Descalzi.

Ignacio Manzoni (1797-1888) comenzó sus estudios en la Academia de Brera en Milán hacia 1811, pasando luego a Florencia y finalmente a Roma donde se dedicó a la restauración de lienzos antiguos. Más tarde regresó a Milán; allí trabajó hasta el momento de su participación en el movimiento de 1848 cuyo fracaso obligó a refugiarse en Suiza. Luego de un fugaz paso por Milán y Génova en 1851 se embarcó con destino a Sudamérica, pasando al año siguiente a los Estados Unidos. Desde allí se dirigió a Italia, retornando en 1854 para instalarse en Buenos Aires.

Tiempo después de llegar a esta ciudad, en 1857, Manzoni abrió su estudio de pintura, ejecutando al año siguiente el cuadro titulado *"El sepulcro de Cristo custodiado por soldados romanos"* de pronunciado academicismo. Poco después, y a raíz de un litigio con su compatriota Baldassare Verazzi, se radicó en Mendoza. Tras el terremoto que sacudió a la ciudad cuyana en 1861, retornó a Buenos Aires, alejándose nuevamente al año siguiente. Antes de partir realizó un cuadro de historia con tema de reciente suceso, *"La batalla de Pavón"*. En 1865 estaba de regreso en Buenos Aires, en donde había abierto un nuevo taller.

Schiaffino consideró a Manzoni como un artista diacrónico; *"la suerte está en contra suya -afirmó-; había venido al mundo demasiado tarde para incorporarse a la falange ilustre de sus compatriotas, y a Sud América llegaba harto temprano para que su talento de decorador de murallas pudiera ser utilizado"*¹⁷.

Entre sus cuadros se destacan retratos como el del *"General Bartolomé Mitre"*, ejecutado en los años que este ejerció la presidencia, durante la Guerra del Paraguay, y en el que se le ve con vestimentas militares. Su obra incluye imágenes de batallas, combates de caballería y cuerpo a cuerpo. Su lienzo más considerable al decir de Schiaffino es el titulado *"El calvario" o "Víspera de crucifixión"*, obra de grandes dimensiones en donde el drama del calvario es representado de manera naturalista. Esta obra y la *"Tentación de San Antonio"*, ejecutada en Europa, se consideran sus trabajos fundamentales. La trilogía de composiciones religiosas de importancia se completa con *"San Lucio Mártir"* realizado en 1845 para el templo de San Bernardino de los Muertos.

Manzoni se destacó también en los temas de naturalezas muertas y bodegones, género en el que más adelante encontró un serio competidor en Epaminonda Chiama, quien llegó a superarle en lo que respecta a la demanda de obras por parte de las familias porteñas quienes las solicitaban frecuentemente para decorar cocinas y comedores. Otra obra de importancia ejecutada por Manzoni fue *"El bebedor"*, impregnada del realismo de los maestros holandeses.

¹⁷. SCHIAFFINO (1933), p. 170.

La trayectoria de Baldassare Verazzi (1819-1886) tiene un cierto paralelismo con la de Manzoni. Al igual que éste se formó en la Academia de Brera -bajo la dirección del conocido pintor veneciano Francisco Hayez- y luego de participar en las revueltas milanesas, arribó a Buenos Aires en 1853. En nuestro país se destacó en su labor de decorador y el primer encargo importante que tuvo en Buenos Aires fue la ejecución del plafón del antiguo Teatro Colón que había construido Pellegrini y que habría de inaugurarse en 1857.



12. **Baldassare Verazzi**
Retrato de Fructuoso Rivera
Óleo sobre lienzo
Museo Histórico Nacional,
Montevideo

Al año siguiente se vio envuelto en un sonado escándalo cuando, con motivo de la apertura del primer Asilo de Mendigos de la ciudad, y ante el pedido que la nueva institución hizo a los artistas de Buenos Aires de que donasen alguna obra para ser rifada a su beneficio, Verazzi pintó y expuso en su taller "*Ejecución de María Estuardo*", pintura en la cual los rasgos del verdugo coincidían con la fisonomía de un notable de la colectividad italiana radicada en el país, Giovanni Cúneo, quien además era íntimo amigo de Giuseppe Garibaldi y de Ignacio Manzoni.

Lógicamente este hecho afectó las relaciones entre los dos artistas italianos y muy probablemente fue uno de los detonantes del conflicto en el que se vieron sumidos pocos años después. A principios de los sesenta Verazzi retó a Manzoni, a través de las páginas de "*El Nacional*", a que mostrara sus diplomas. El mismo periódico se encargó de calificar a Manzoni como "*pintor de regular abajo*" y ensalzar a Verazzi calificándolo como el "*artista más completo de cuantos han venido al Río de la Plata*".

Contrariado por la disputa, Verazzi se radicó en Montevideo -recordemos que Manzoni partió hacia Mendoza-, ejecutando antes de marcharse el "*Retrato Alegórico del General Urquiza*" y la "*Alegoría del General Mitre*". Entre sus obras pictóricas se destacan también una serie de escenas de la batalla de Pavón. En 1865 Verazzi regresó a Buenos Aires instalando nuevo taller y en 1868 abandonó definitivamente la ciudad para instalarse nuevamente en Italia.

Los enfrentamientos de Manzoni con Verazzi no fueron los únicos que habría de afrontar aquél pintor durante su estadía en el país. El genovés, de formación argentina, Epaminonda Chiama (1844-1921) le disputó su condición de primer bodegonista intentando imponer sus pinturas en las que destacaban las frutas y las aves muertas.



13. Epaminonda Chiama
La cocina (1898)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

Inicialmente Chiama había estudiado en Génova pero adquirió mayor intensidad en su formación al lado del maestro italiano Luigi Novarese en Buenos Aires durante los primeros años sesenta. En esta ciudad comenzó a realizar obras decorativas en varios hoteles, llevando a cabo, paralelamente, sus primeras exposiciones de pintura.

Su período de mayor producción se dio entre los años 1871 y 1900, período en el que sus bodegones fueron requeridos para adornar las principales casas de Buenos Aires. Además de las naturalezas muertas, Chiama abordó el género histórico y el retrato, entre los que podemos señalar los de Rosas y San Martín, debiendo recordarse también la ejecución de una serie de imágenes gauchescas que pertenecieron a la colección de Julián Cáceres Freyre, una de las personas que se encargaron de difundir su obra durante los últimos años.

3.3. Las escenas costumbristas de Juan León Pallière y la acción de dos precursores argentinos: Enrique Sheridan y Martín L. Boneo.

Hemos visto como a lo largo de la primera mitad del siglo XIX prevalecieron en la Argentina la pintura de costumbres y los retratos, y como la demanda de estos decreció tras la aparición del daguerrotipo en 1843 y la fotografía después. En los últimos cincuenta años de la centuria, al acentuarse la influencia academicista europea especialmente de la italiana, logró cierta importancia la pintura de historia la cual, junto a las imágenes costumbristas, prevaleció hasta fines de siglo. En las últimas décadas de éste algunos artistas habrían de abordar en sus cuadros temáticas de tinte social, dándose a la par una considerable actuación de los paisajistas locales. El paisaje dominará el panorama artístico argentino a partir del influjo de las corrientes impresionistas en los primeros años del XX.

Para vislumbrar los inicios de la pintura costumbrista en América, cuyos mayores exponentes en la Argentina eran los artistas viajeros y los locales Morel y Pueyrredón, debemos situarnos en México a finales del XVIII. Ese país fue el punto de partida para una decisiva

recuperación del mundo real y cotidiano del continente. Los mexicanos crearon un peculiar género pictórico dedicado a la reproducción del mestizaje, es decir de lo más esencial de la sociedad indiana.

A partir de ese momento fueron representadas en el lienzo las variadas indumentarias y las diversas maneras de adornarse de quienes habitaban las ciudades y los poblados americanos. *"El deseo de identificar cada objeto como algo propio, hizo que, poco a poco, los frutos locales, los utensilios caseros y de oficio, etc., fueran ocupando más y más espacio en el lienzo, hasta constituir auténticas naturalezas muertas"*¹⁸.

Los trabajos de Agustín Arrieta (1803-1874) en México, de José María Espinosa (1796-1883) y Ramón Torres Méndez (1809-1885) en Colombia, de Francisco "Pancho" Fierro (1810-1879) en Perú o Melchor María Mercado (1816-1871) en Bolivia, por citar solamente algunos ejemplos relevantes, sumados a la labor de artistas extranjeros como Juan León Pallière en la Argentina, consiguieron recuperar para el arte americano parte de su propio mundo.

Juan León Pallière (1823-1884) se instaló en Buenos Aires a fines de 1855 dedicándose durante algo más de diez años a la pintura y a la litografía de costumbres, retomando la senda marcada por sus antecesores y llevando a la pintura de género en el país a su máxima expresión durante el siglo XIX. Para lograrlo fue necesaria su integración e íntima vinculación a las formas de vida americana, extrañas a priori a su visión de europeo.

¹⁸. La independencia en el arte americano. En. *Historia General de España y América. Emancipación y nacionalidades americanas*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1992, tomo XIII, pp. 593-614.

Pallière había estado fugazmente en Buenos Aires en 1848 cuando contaba con 25 años de edad. En 1850 se encontraba en Roma estudiando en la Academia de Francia y de este período se conocen algunas obras suyas de temática clásica y religiosa.

En Buenos Aires contó al principio con la colaboración de María Sánchez de Mendeville, a quien recordamos por su relación con Rugendas. Ella le llamó en 1858 para dirigir las clases de dibujo en la Escuela Normal instalada en el Colegio de Huérfanos que ella había fundado.



14. **Juan León Pallière** (atribuido)
Paisaje de Montevideo (c. 1860)
Óleo sobre lienzo
Col. privada

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

Luego de atravesar los Andes, partió desde Valparaíso con rumbo al puerto boliviano de Cobija desde donde, atravesando Atacama, llegó a Salta. Desde allí volvió a Buenos Aires

atravesando Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba. Las obras realizadas durante este viaje fueron expuestas poco después en la Casa Fusoni, en Buenos Aires.

En julio de 1859 expuso sus obras junto al joven artista Enrique Sheridan, partiendo nuevamente en 1860 con destino a las provincias del Litoral, la región del Chaco y el sur de Brasil.

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

Entre sus obras se encuentra "*Coloquio amoroso*", cuya escena se desarrolla en una tranquera de campo y para la que Pallière se inspiró en las décimas del escritor Ricardo Gutiérrez. Recordemos como antecedente la realización por parte de Rugendas de algunos cuadros inspirados en los textos de otro escritor rioplatense, Esteban Echeverría.

Sin embargo debe considerarse como obra capital de Pallière a "*La pisadora de maíz*", obra que narra la decisión de un gaucho de llegar a la estancia vecina para declararle su amor a la "china" que está pisando el maíz, cuyo rostro se ruboriza ante la galante presencia del hombre que, acompañado por un noble corcel, se ha ataviado para la ocasión con sus mejores atuendos. Pallière aprovecha la ocasión para hacer estudios naturalistas en la parte inferior del cuadro, en

donde se pueden apreciar diversas aves y algunas mazorcas de maíz desparramadas. Sin duda fue este el cuadro que inspiró a Quirós cuando, en 1924, realizó *"El Gavilán"*, obra perteneciente a su serie de *"Los Gauchos"*.

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

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

A pesar de que el legado más valioso del pintor francés -nacido en Río de Janeiro- fueron estas escenas de costumbres, realizó también algunos cuadros emparentados con la historia argentina del momento, además de retratar a algunos personajes de la vida rioplatense. Entre los primeros podemos citar *"El ejército del general Flores"*, obra a primeras luces de cierta ironía en cuanto a los tipos, pero que denota su inclinación por la descripción de los uniformes militares,

atención que también puso en su primer año en el país cuando, en contacto con las tropas de Urquiza, ejecutó lienzos en los que los personajes eran los típicos lanceros colorados.

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

Mencionamos con anterioridad una exposición que Pallière realizó en 1859 junto a Enrique Sheridan (1835-1860), la cual juntó a ambos en un pequeño salón de la porteña calle de San Martín junto al Hotel Roma. Hijo de ingleses, Sheridan había retornado de Europa dos años antes y tras la llegada de Pallière, al año siguiente, entró en relación de amistad con el francés.

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

El género del paisaje fue el que mejor abordó Sheridan, a quien Schiaffino considera el cuarto precursor argentino siguiendo a García del Molino, Morel y Pueyrredón. Destacó asimismo el artista y escritor como mejor obra de la producción de Sheridan, a un paisaje de pequeñas dimensiones titulado "*Montevideo, desde el Arroyo Seco*". La mayoría de sus cuadros

partieron rumbo a Europa por lo que no han quedado en el país más que contados testimonios de su pintura.

Finalmente, debemos hacer referencia en este punto a la trayectoria de otro artista argentino que se dedicó, al igual que Pallière y Sheridan, a la pintura de costumbres. En efecto, Martín L. Boneo (1829-1915) realizó una de su primeras exposiciones en Buenos Aires presentando una colección de cuadros de "costumbres nacionales". En ese mismo año fue nombrado profesor de dibujo y pintura en la Universidad partiendo dos años después, siguiendo los pasos de Agrelo y Lastra, hacia Florencia, para estudiar bajo la dirección de Antonio Ciseri.



15. **Martin L. Boneo**
El paso de los Andes (1865)
Óleo sobre lienzo
Museo Historico Nacional, Buenos Aires

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

1892 participó, siendo el único de los denominados "precursores" que así lo hizo, de la fundación de *El Ateneo* de Buenos Aires.

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

3.4. Juan Manuel Blanes y la pintura de historia en la Argentina.

A lo largo de los capítulos precedentes hemos citado a menudo la presencia en la Argentina de obras de temática histórica ejecutadas por artistas tanto extranjeros como nativos. Las mismas obedecieron en general a las normas impuestas por las academias europeas, las cuales los viajeros de paso y los artistas que decidieron radicarse trajeron consigo.

Habíamos dicho también que la corriente francesa fue la primera en imponerse, siendo sucedida, hacia mediados de siglo, por la italiana. El deseo de perpetuar momentos históricos de la joven nación argentina llevó a los artistas a dedicarse al género histórico, al cual alternaban con las escenas costumbristas principalmente y con otras modalidades como el retrato, el paisaje y los bodegones. No obstante el creciente interés por la pintura de historia, ésta no llegó a

alcanzar sino después de muchos años, el rigor científico que podemos apreciar, por dar solo un ejemplo, en España.

La pintura de historia cobró mayor auge en la Argentina a partir de la capitalización de Buenos Aires en 1880, hecho que se dio paralelamente a las primeras afluencias en masa de inmigrantes europeos llegados para poblar el amplio territorio nacional. En aquel momento se hizo necesario perfilar una historia distintiva de las demás naciones del continente para ratificar las razones de la nacionalidad.

El imaginario existente, principalmente daguerrotipos y fotografías, era la expresión de la Argentina del pasado inmediato y sólo muy tímidamente sirvió a la gran masa de inmigrantes como medio para entroncarse con la historia de la nueva patria. Esto se dio paralelamente a la necesidad de construir un imaginario visual que sustentara los sucesos relevantes de la nueva historiografía argentina.

Quizá por esta tardía importancia alcanzada en el país por la pintura de historia cobre más valor la labor realizada por Juan Manuel Blanes (1830-1901), a quien bien puede considerarse precursor de este género en la Argentina, habiendo comenzado su tarea en este campo en el año 1856. Sin embargo es evidente que el artista comenzó a frecuentar este género cuando en Europa estaba perdiendo vigor.

En 1843, cuando se produjo el sitio de Montevideo por las fuerzas de Oribe, Blanes se trasladó junto a su madre y sus hermanos al campo sitiador del Cerrito en donde se dedicó a la tipografía en la Imprenta del *"Defensor de la Independencia Americana"*, realizando también

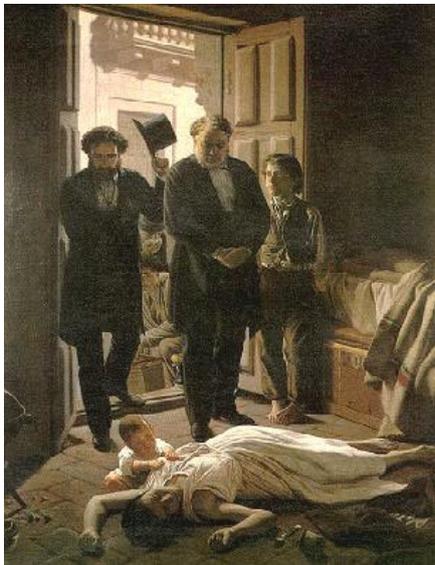
algunos apuntes del natural y ensayos al óleo. Terminado el sitio, la familia retornó a Montevideo en 1851.

Radicado en la Villa de Salto, a orillas del río Uruguay y enfrente de la ciudad entrerriana de Concordia, en 1855 le fue sugerida la ejecución de una *"Alegoría del Pronunciamiento del General Urquiza contra Rosas en 1851"* la cual fue obsequiada al mandatario argentino quien, habiéndolo invitado a cruzar el río e instalarse en su residencia de Concepción del Uruguay (Entre Ríos), le tomó bajo su protección encargándole ocho telas de temática histórica que representaran sus victorias militares. Fueron estas las primeras composiciones de género histórico de la larga serie realizada por Blanes.

Aparentemente por algunas desavenencias con el vencedor de Caseros, el artista se trasladó a Montevideo en 1857, justo el año en que la ciudad se vio azotada por los estragos de la fiebre amarilla, hecho que prácticamente le obligó a trasladarse a Buenos Aires. El fugaz paso por la Banda Oriental dejó secuelas en su salud y terminó por caer enfermo. En conocimiento del precario estado de Blanes, Urquiza le llamó nuevamente, ahora para encargarle la decoración de su residencia, el Palacio de San José. Los temas a tratar, de temática religiosa, habrían de ser *"Los dolores de la Virgen"*, en siete episodios, y un cuadro titulado *"El sueño de San José"*.

Poco tiempo después Blanes emprendió viaje a Europa, lo cual ya era una costumbre, en el Río de la Plata, para todo aquél pintor con aspiraciones a vivir de su labor artística. En 1860 desembarcó con su familia en El Havre, estableciéndose tiempo después, a principios de 1861, en Florencia, donde estudió con Antonio Ciseri. Con él se perfeccionó en la concepción y ejecución de la pintura de historia. Dos años después Blanes retornó a su patria.

Juan Manuel Blanes fue, junto al marinista Eduardo De Martino¹⁹, uno de los pocos pintores que lograron vivir de su vocación pictórica. Una de las causas fue sin duda la buena relación que mantuvo con los gobernantes de los países sudamericanos en los que se desarrolló. Siempre se halló situado del lado del poder político. Así como sucedió con Urquiza, en 1863 le fue encargado realizar el retrato ecuestre del General Francisco Solano López, mandatario paraguayo.



En 1870 abandonó el Uruguay instalándose en Buenos Aires donde trabó amistad con Andrés Lamas quien le sugirió que realizara el cuadro del "*Asesinato de Florencio Varela*". En 1871 la ciudad se vio azotada, como antes Montevideo, por los flagelos de la fiebre amarilla. Aún presentes las secuelas emocionales de aquel mal que tantas muertes había ocasionado en el Plata, Blanes pintó el lienzo titulado "*La fiebre amarilla*" que, expuesto en el

16. Juan Manuel Blanes
Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires (1871)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

¹⁹. De Martino llegó a gozar de notable fama en la sociedad porteña gracias a sus autoponderaciones. En su afán de exhibición llegó alguna vez a anunciar la ejecución en público de una marina en el espacio de una hora, la cual habría de ser rifada a continuación a beneficio de una Sociedad de caridad. En su época circularon versiones de que el artista era *el primer marinista del mundo* y *el pintor del Almirantazgo inglés*, denominaciones que nadie osó discutir y que el propio artista se encargó de alimentar.

"foyer" del Teatro Colón, constituyó un acontecimiento sin precedentes en el arte americano.

El cuadro reflejaba la simbólica tragedia de una familia afectada por el mal, asistida por Roque Pérez y Manuel Argerich, ciudadanos que pertenecían a la Comisión Popular de auxilios y que fenecieron combatiendo a la enfermedad.

En efecto, la exhibición de esa obra en momentos tan dramáticos para el país, empañó el suceso que había tenido décadas atrás la presentación de *"La porteña en la iglesia"* de Monvoisin. Schiaffino comparó la exposición de *"La fiebre amarilla"* con la de la *"Madonna"* de Cimabue en Florencia durante el siglo XIII, la cual fue llevada en procesión por el pueblo. Al presentarse el cuadro de Blanes *"el pueblo entero, hombres, mujeres y niños, marchó en procesión a admirar la peregrina obra. Durante algunos días la población desbordada rodeó el cuadro, como una marea hirviente y rumorosa. Después de Cimabue, no se había vuelto a presentar un caso de admiración colectiva tan intensa y unánime en país alguno de la tierra"*²⁰.



17. **Juan Manuel Blanes**
Demonio, mundo y carne (1886)
Óleo sobre lienzo
Museo Municipal de Bellas Artes Juan
Manuel Blanes, Montevideo

²⁰. SCHIAFFINO (1933), p. 218.

Más allá del influjo espiritual que pudo haber significado la epidemia y sus secuelas para Blanes, las cuales le indujeron a pintar su obra más popular y a exhibirla en octubre de 1871, en el momento más álgido de la situación, el caso debe analizarse, como bien señaló en un reciente estudio Malosetti Costa²¹, desde el punto de vista de una estrategia del artista para captar al público, como antes lo había hecho con Urquiza. La teoría se confirma con la ejecución junto a De Martino, en Montevideo, de "*El incendio del América*", cuadro que representa el siniestro que envolvió a dicha fragata en la noche del 23 al 24 de diciembre del mismo año, y que no alcanzó el éxito de su predecesor.

En 1873 Blanes ejecutó un lienzo cuya temática estaba vinculada a la historia de Chile y se titulaba "*Ultimos momentos del General José Miguel Carrera*". Al trasladarse al país trasandino para exhibirlo, el artista llevó consigo "*La revista de Rancagua*", cuyo asunto estaba relacionado con la gesta sanmartiniana, y que, ejecutado en 1870, no había tenido gran acogimiento en Buenos Aires ya que narraba un suceso ocurrido en tierras chilenas.

Como señala Gesualdo, Blanes había ya ejecutado cuadros relacionados con la historia de Argentina, Paraguay y Chile, por lo cual debía de sentirse en deuda con su propia patria. Por ello fue que se propuso reconstruir el "*Juramento de los Treinta y Tres Orientales en la Playa de la Agraciada*", obra en la que trabajó hasta 1878, año en que la donó a su país. El Ministerio de Gobierno del Uruguay, halagado por el gesto de Blanes, decidió la compra de "*La Revista de Rancagua*" para ofrendarla a la Argentina, país que conmemoraba, en febrero del mismo año, el centenario del nacimiento del General don José San Martín.

²¹. MALOSETTI COSTA (1992), p. 162.

Poco después el artista se marchó a Florencia donde continuó con su labor dentro del género histórico destacándose el planeo y la composición de los cartones para el cuadro "*La batalla de Sarandí*", episodio de la historia uruguaya que no llegó a concluir a pesar de haberlo retomado años antes de su muerte. En Europa permaneció cuatro años regresando luego a Montevideo. En 1893, luego de un nuevo viaje a Europa, y contratado por el Gobierno Argentino, ejecutó un lienzo de grandes dimensiones, "*La Revista del Río Negro*", en el cual evocaba las campañas al desierto que el Presidente Roca había llevado a cabo hacía algo más de diez años. La espléndida serie de retratos incluida en el lienzo afirmaron su consagración.

Para la concreción de sus obras de temática histórica Juan Manuel Blanes puso empeño en lograr la mayor fidelidad posible, tal como se estilaba en las academias europeas, aunque a veces optó por interponer a ese rigor histórico una intención mas bien inclinada a simbolizar los hechos narrados. Esto puede observarse en "*El Juramento de los Treinta y Tres*", obra en la que, luego de documentarse debidamente y recorrer en varias ocasiones el escenario de los hechos -la Playa de la Agraciada-, se desvía de la fidelidad histórica haciendo jurar al mismo tiempo que Lavalleja a sus compañeros²².

El trabajo llevado a cabo por Blanes dentro del género histórico se vio favorecido por sus relaciones con historiadores de la época como el citado Andrés Lamas o Angel Justiniano Carranza quienes le aportaron material documental con el que pudo abordar sus pinturas, siendo intensa la acción recíproca con ellos. Desde principios del siglo veinte hubo en algunos escritores una tendencia a denigrar la labor de Blanes; esta corriente incluyó, entre otros, a Eduardo Schiaffino y a Jorge Romero Brest. Esto fue recalcado por Areán quien subrayó "*que sí*

²². BERRA (1878).

excluimos a Rosales a mediados de siglo y a Casas en el final del mismo, (la pintura de Blanes) no es mejor ni peor que ninguna de las de cualquier otro maestro de la modalidad entre los hispanoparlantes de aquella centuria"²³.

La contracara de Blanes fue quizá Cándido López (1840-1902), hombre de pueblo con escasos recursos e imposibilitado de acceder, a diferencia del uruguayo, a un viaje de estudios por Europa y por otros países de América. No obstante tal limitación, López llegó a reflejar en *"lienzos deliciosamente espontáneos"*²⁴ y carentes de rasgos academicistas, escenas de la Guerra de la Triple Alianza que enfrentó al Paraguay con la Argentina, Uruguay y Brasil entre 1865 y 1870. López participó en la guerra actuando en el Ejército Argentino. En la batalla de Curupaytí perdió su brazo derecho y debió valerse del izquierdo para la realización de sus cuadros.



18. Cándido López
Vista del interior de Curuzú mirado de aguas arriba
(norte a sur), el 20 de setiembre de 1866 (1891)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Otros artistas que reflejaron escenas de aquella guerra fueron el suizo Adolfo Methfessel y el español Francisco Fortuny. Este último había estudiado dibujo y pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid bajo la dirección de Antonio Ferrán. Se radicó en

²³. AREÁN (1981), pp. 45-46.

²⁴. *Ibidem*, p. 47.

1888 en Buenos Aires contando 23 años de edad, dedicándose a la ilustración de libros y revistas.

A Fortuny le cabe el honor de haber sido el primero en advertir sobre la necesidad de una mayor fidelidad en la reconstrucción visual de la historia, para combatir de esta manera una incipiente y desbordada proliferación de imágenes del pasado de dudosa certidumbre. Fortuny comenzó a cuestionar algunas interpretaciones y ambientaciones históricas, sensibilizando así a historiadores y público en general sobre lo importante que era lograr un mayor rigor interpretativo.

No en vano Fortuny había participado en España, antes de su partida a la Argentina, de uno de los períodos artísticos más ricos de la península en lo que a pintura de género histórico se refiere y donde el ambiente se mostraba propicio para la discusión y el riguroso debate sobre la validez de las reconstrucciones históricas.

En los ochenta se habían ejecutado allí obras de la dimensión de *"La leyenda del Rey Monje"* de José Casado del Alisal, *"La rendición de Granada"* de Francisco Pradilla y Ortiz, *"Los amantes de Teruel"* y *"La conversión de Recaredo"*, ambas de Antonio Muñoz Degrain, y las tres más representativas de José Moreno Carbonero, *"El Príncipe de Viana"*, *"Conversión del Duque de Gandía"* y *"Entrada de Roger de Flor en Constantinopla"*, esta última en el año en que Fortuny dejó España. En su momento estos cuadros acapararon la atención general y sus procedimientos fueron analizados minuciosamente, discutiéndose detalles a primera impresión superfluos pero que al fin y al cabo hacían también a la esencia de las imágenes.

Benjamín Franklin Rawson (1819-1871) fue el más destacado pintor de historia del interior del país. Con 19 años de edad, en 1838, marchó a Buenos Aires para estudiar con Fernando García del Molino llegando a dominar el arte de la miniatura -que este había aprendido a su vez de Goulú- y el retrato al óleo.

Habiendo regresado a San Juan trabó amistad con Sarmiento a quien debió seguir muy pronto a Chile, alojándose en su casa, cuando este emigró por razones políticas. En Santiago ejerció sus dotes de retratista valiéndose de las dos técnicas asimiladas junto a García del Molino. A este bagaje le sumó lo aprendido junto al francés Monvoisin.

Regresó a San Juan en 1847 ocupando cinco años después, tras caer el gobierno de Rosas, una banca de diputado de su provincia. A principios de 1856, defraudado por las perspectivas de esta, decidió radicarse en Buenos Aires realizando en el mes de mayo una exposición de tres grandes pinturas de historia las cuales merecieron los elogios de Pallière en las páginas de *"El Nacional"*.

Una de aquellas obras exhibidas fue la titulada *"Salvamento operado en la Cordillera por el joven Sarmiento"*, un homenaje a su amigo y mecenas, ejecutada en 1855, y que actualmente se conserva en el Museo de Luján. Rodolfo Trostiné, historiador que revalorizó a mediados de este siglo la labor de algunos pintores del interior del país como el propio Rawson o Ignacio Baz, expresó que *"el cuadro, el asunto, la escena y los trajes son... creación completa del autor... El pintor ha tenido la fortuna de atravesar la cordillera, estudiar los lugares y hasta los pertrechos, correajes y útiles usados para pasar la cordillera cerrada..."*²⁵.

²⁵. TROSTINÉ (1951), p. 44.

Otras obras de historia pintadas por el sanjuanino fueron el *"Asesinato del Doctor Maza, Presidente de la Sala de Representantes"*, en 1860, que también se halla en Luján, y en donde según la versión unitaria el propio Rosas presencia el crimen desde la abertura de una puerta, y *"La despedida del recluta para la Guerra del Paraguay"*, ejecutado seis años después. Abordó además del retrato y la pintura de historia la temática del indio pampeano, objeto de análisis de numerosos artistas y escritores. En esta rama se destaca *"La vuelta del malón"* realizada en 1864, que hoy se halla en el Museo Histórico Nacional en Buenos Aires, y cuyo motivo fue inmortalizado en 1892 por Angel Della Valle en su cuadro homónimo.

Benjamín Franklin Rawson falleció en 1871 a causa de la epidemia de la fiebre amarilla, paradójicamente el hecho que habría de encumbrar definitivamente a Juan Manuel Blanes.

Otro de los artistas que se dedicó a la pintura de historia fue Julio Fernández Villanueva (1858-1890), *"el Pintor de batallas"* como le llamara Victoriano E. Montes²⁶. Este pintor se inspiró en la gesta sanmartiniana ejecutando en los dos últimos años de su vida *"La batalla de Maipo"* y el *"Combate de San Lorenzo"* -obra inconclusa de 1889-, y preparaba *"La batalla de Chacabuco"* y otro cuadro sobre *"La Revolución de 1810"* cuando le sorprendió la muerte.

El interés por la pintura de temática histórica se acrecentó a partir de la creación en 1893 de la Junta de Historia y Numismática Argentina. Con ella se acentuó la necesidad de construir un repertorio iconográfico y los artistas hallaron el consejo de personalidades para elegir los temas a ser llevados al lienzo.

²⁶. MONTES (1893).

Esta interrelación artista-historiador puede ejemplificarse con el cuadro *"La presentación del General San Martín al Soberano Congreso de 1818"* en el que el pintor Reinaldo Giúdice, sobre quien haremos referencia detallada más adelante, recibió la ayuda del historiador José J. Biedma.

También pueden señalarse los cuadros que el chileno Pedro Subercaseaux ejecutó en vísperas de la conmemoración del centenario de la Revolución de 1810, por encargo del primer director del Museo Histórico Nacional Adolfo P. Carranza, quien aportó al artista numerosos documentos y textos de los que se valió éste para llevar a cabo sus reconstrucciones. Así surgieron *"El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810"*, *"La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña"*, *"El Juramento de la Junta Gubernativa el 25 de mayo de 1810"* y *"Mariano Moreno en su mesa de trabajo"*.

Para aquella ocasión la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires encargó al español José Moreno Carbonero la ejecución del cuadro *"La fundación de Buenos Aires"* para lo cual el malagueño contó con la estrecha colaboración del historiador argentino Enrique Peña, quien se hallaba en España recogiendo documentación relacionada con América y especialmente con la Argentina en archivos peninsulares.

Si antes de Fortuny lo esencial no fue tanto la reconstrucción visual del hecho histórico como "documento", sino como herramienta operativa de un proceso pedagógico o de formación cultural, a partir de su llegada comenzaron a cuestionarse algunas interpretaciones y ambientaciones históricas sensibilizando a historiadores y al público en general sobre la

necesidad de un mayor rigor en las composiciones. Esta nueva forma de análisis habría de traer consigo disquisiciones como las originadas en Buenos Aires en 1910 por el cuadro de Moreno Carbonero, discusiones que determinaron que en 1924 el propio artista solicitara se le enviase la tela a España para ser reformada.

4. DE LA SOCIEDAD ESTÍMULO DE BELLAS ARTES A EL ATENEO (1876-1893).

4.1. La fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

Desde que se había iniciado el siglo XIX, y en setenta y cinco años, la Argentina no había conseguido cristalizar el viejo anhelo de gozar de una academia de Bellas Artes como sí lo habían conseguido países de mayor tradición prehispánica y colonial como México con la Real Academia de San Carlos de la Nueva España, la más importante de América, surgida en 1781, o Perú con las numerosas escuelas fundadas durante el período de dominio hispano, incluyendo la creada por el pintor sevillano José del Pozo en 1791 o la del virrey Abascal en 1810. Inclusive en Chile funcionaban dos instituciones, la Academia de San Luis fundada en 1797 por Manuel de Salas y la Academia de Pintura desde 1849.

De la Argentina ya hemos nombrado algunos antecedentes más bien aislados como fueron la fundada por Belgrano a finales del siglo XVIII, las escuelas del padre Castañeda, las surgidas en el interior a fines de la segunda década del siglo y durante la década del veinte, y las que provisoriamente permitieron a pintores extranjeros y locales mantenerse años después con este tipo de tareas docentes.

La época de Rosas no fue propicia para tareas intelectuales y artísticas de esta índole. Desde su caída hubo que esperar poco más que un cuarto de siglo para asistir por primera vez a un intento de agrupar esfuerzos en pro de una enseñanza académica en nuestro país, siguiendo los modelos europeos asimilados por los artistas locales que regresaban luego de la cada vez más asidua costumbre de la "experiencia europea". En nuestro caso podría hablarse de una

"experiencia italiana" dado que en la mayoría de los casos los jóvenes estudiosos optaron por Italia para su aprendizaje.

Dos años después del fallido intento en 1874, bajo la presidencia de Sarmiento, de crear una Academia oficial de Bellas Artes, cuyo estudio fue encomendado al italiano José Agujari - quien había llegado al país en plena epidemia de fiebre amarilla en 1871- surgió la Sociedad Estímulo de Bellas Artes por iniciativa de Eduardo Sívori quien había regresado en 1873 al país luego de su excursión por Francia e Italia. La institución naciente reunió a los citados Sívori y Agujari -este como presidente- y a Alfredo Paris, Alejandro Sívori -hermano del ideólogo-, Carlos Gutiérrez y Eduardo Schiaffino en una Comisión provisoria.

La *Sociedad Estímulo* nació tras una reunión adonde acudieron personalidades invitadas por dicha Comisión a participar de la idea. El primer presidente fue Juan L. Camaña, antiguo profesor de dibujo de Manuelita Rosas, bajo la dirección del cual se produjeron la instalación de un centro de reunión para los socios, la formación de una biblioteca de arte y la apertura de una sala de lectura.

El 2 de marzo de 1878, fallecido Camaña y reemplazado por el señor Vaca Guzmán, se creó la Escuela libre de Bellas Artes en la que el curso de dibujo quedó a cargo del italiano Francesco Romero quien lo ejerció de forma gratuita. De esta manera la *Sociedad Estímulo* sustituyó y reemplazó la acción del Estado durante el siguiente cuarto de siglo en lo que a educación artística se refiere.

Algunos meses después Romero ganó por concurso la cátedra de dibujo y pintura, correspondiéndole el mérito de traer desde Florencia los primeros calcos de bustos, fragmentos y estatuas clásicas, de los que se valió para la enseñanza del dibujo haciendo hincapié en la utilización del modelo vivo.

Uno de sus alumnos fue Martín Malharro, a quien cabría el honor de ser, junto a Faustino Brughetti, el introductor del impresionismo en la Argentina. Malharro recordaba con cierta indiferencia y desgano aquellas clases de Romero. *"La copia de estampas primero, en cuya práctica pasábamos años ante reproducciones de clásicos...; los fragmentos de yeso, después, y las copias de estatuas más tarde, concluyeron por ser una obsesión. Los estudios de "Venus", "Apolo", "Discóbolo", "Fauno", "Gladiador", etc., se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros..."*²⁷.

Agujari presidió la *Sociedad Estímulo* hasta 1883, dos años antes de su muerte. Para esa entonces ya habían regresado de Italia Angel Della Valle y Reinaldo Giúdice quienes asumieron las cátedras de dibujo y pintura en 1887, el primero hasta 1903 y el segundo hasta 1921 ya bajo la creada Academia Nacional de Bellas Artes, ambos por fallecimiento. En 1891 sus alumnos expusieron en el almacén de Ruggero y Bossi de la calle Florida.

En 1893 se amplió el cuerpo argentino de profesores de la *Academia*. Se incorporaron entonces el médico Benjamín Larroque, el escultor Lucio Correa Morales y el señor Carlos E. Zuberbühler quienes tomaron a su cargo los cursos de Anatomía Artística, Escultura e Historia

²⁷. MALHARRO, Martín A.. "Del pasado. Páginas de un libro inédito. La Academia". *Athinae*, Buenos Aires, N° 15, noviembre de 1909.

del Arte, respectivamente. Esto se dio a la par de la búsqueda de un lugar definitivo donde instalar la sede de la *Sociedad Estímulo*, para evitar así los habituales y tediosos cambios de domicilio. Finalmente en 1898 la sede quedó instalada en el Bon Marché, en el segundo piso de los almacenes de la Galería Florida.

Para este entonces las arcas carecían del dinero suficiente para sufragar los gastos de la organización por lo que se intentó hacer un traspaso de la misma al Gobierno. El 31 de enero de 1900 se aprobó el proyecto de nacionalización de la *Academia* confeccionado por la Comisión Directiva de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* dirigida a la sazón por Ernesto de la Cárcova, pero en 1905 con Joaquín V. González como ministro de Instrucción Pública del gobierno del presidente Quintana, se dio por creada la Academia Nacional de Bellas Artes.

4.2. Los dos grandes maestros: Angel Della Valle y Reinaldo Giúdice.

Angel Della Valle (1852-1903) realizó sus estudios de pintura en Florencia a partir de 1867, ciudad en la que se incorporó a la Sociedad Cooperativa de Estudiantes, escuela autosuficiente fundada por Antonio Císeri, maestro que habría de influir en su pintura.

Regresó al país en 1883 consagrándose a la enseñanza en la *Sociedad Estímulo* y dedicándose paralelamente al retrato. Muy pronto descubrió sus dotes como pintor de costumbres pampeanas, los trabajos del gaucho y sus fiestas, destacándose sobre todo en el tratamiento pictórico del caballo criollo. La frecuentación al paisano argentino lo llevó a convertirse en el pintor de costumbres nacionales por excelencia, pudiendo considerársele como el tercero cronológicamente entre los oriundos después de Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón,

pero el más importante surgido después de Pallière, y que sólo habría de ser superado durante los años veinte de la centuria siguiente por quien fuera su discípulo en la *Academia* entre 1897 y 1899, Cesáreo Bernaldo de Quirós.



19. **Ángel Della Valle**
Idilio criollo (mateando a caballo)
Óleo sobre lienzo
Col. privada

El lienzo más representativo de los que pintó Della Valle fue "*La vuelta del malón*", tema que tenía como antecedentes, entre otros, al "*Rapto de cristianas por los indios*" de Johann Moritz Rugendas, a las ilustraciones que éste realizó a partir de 1835 y los óleos que hizo a partir de esos dibujos, como así también a "*La vuelta del malón*" que Benjamín Franklin Rawson ejecutó en 1864 y a "*El malón*" de Juan Manuel Blanes, pintado en 1875 y que se halla en el Museo de Artes Visuales de Montevideo, en el que se ve a un indio cabalgando semidesnudo luego de raptar a una mujer. En la obra de Della Valle el motivo es similar. El rostro del indio refleja ferocidad y su piel de bronce contrasta con la de la blanca mujer. Más atrás otro indio lleva una cruz y un cáliz, los que ha trocado por la lanza, realzando el carácter irreligioso y demoníaco con que se acostumbraba en aquel entonces a vincular al indio²⁸.

²⁸. Ver PENHOS (1992), p. 194.

En un trabajo reciente Sarti²⁹ analizó las transformaciones experimentadas por la representación del indio en el Río de la Plata durante el siglo XIX. La autora incluyó a la obra de Della Valle dentro del período que denomina de "*deshumanización del indio*", en el que, afirma, se tendió a crear una imagen "animalizada" de éste, cuando ante la necesidad de una expansión al desierto y ante el deseo de una conquista que se produjo recién en los años ochenta, existió una inclinación a mostrar al indio como el salvaje que asolaba las poblaciones de la frontera.

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



20. **Ángel Della Valle**
Corrida de sortija (1893)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

²⁹. SARTI (1992), p. 217-218.

En el plano político uno de los propulsores de esta extirpación de las tierras a los indios, cristalizada a través de las llamadas "campañas al desierto", fue Domingo Faustino Sarmiento, quien en sus obras escritas mencionó como dos opciones para la Nación argentina a la "civilización" -sinónimo de Buenos Aires y del extranjero, a quienes enalteció- y a la "barbarie" -el interior, el gaucho y el criollo, despreciados por él-.

Volviendo a Della Valle, la muerte le sorprendió en 1903 una noche en la que se aprestaba a iniciar sus habituales clases en la Academia de Bellas Artes. De aquel trágico suceso quedó el testimonio gráfico de Valentín Thibón de Libian, alumno suyo que con el tiempo se convirtió en uno de los artistas argentinos de mayor renombre y cuya obra está viviendo actualmente una gran revalorización.

Reinaldo Giúdice (1853-1921) fue becado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en Italia, haciéndolo entre 1877 y 1879 con Césare Maccari. En 1880 regresó a Buenos Aires, retornando a finales de ese año a Europa, más precisamente a Venecia, donde continuó sus estudios ahora bajo la dirección de Giácomo Favretto. En el año 1884 realizó su obra cumbre titulada *"La sopa de los pobres"* en la que se ve a un grupo de menesterosos venecianos restaurando sus fuerzas ante grandes ollas humeantes. Esta obra figuró en el Salón de París en 1885 siendo adquirida allí por el mismo Ministerio. El año anterior había participado como parte del envío italiano a la exposición de Berlín en donde logró una importante recompensa.

Por esta obra de marcado realismo social, Carlos Areán incluyó a Giúdice dentro del grupo de artistas que conformaron lo que llamó "*realismo no programático*", ya que quienes cultivaron este tipo de pintura de tinte social pertenecieron a distintas generaciones, trabajando además cada uno de acuerdo a sus propios supuestos e intenciones, sin coordinación ni programa determinado. En efecto, fueron ellos Eduardo Sívori, nacido en 1846; Reinaldo Giúdice, en 1853; Ernesto de la Cárcova, en 1866, y Pío Collivadino, en 1869. Cada uno de ellos procedía de un medio social diferente al de los demás y sólo estaban unidos por una relativa amistad sin proponerse modificar nada conjuntamente. Por otra parte Giúdice y Collivadino no se interesaron, a diferencia de Sívori y De la Cárcova, por la pintura de denuncia³⁰.



21. **Reinaldo Giúdice**
La sopa de los pobres (1884)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires

Al regresar al país en 1886 Giúdice se dedicó a la enseñanza privada, en su propio domicilio, hasta que fue llamado por la Academia de Bellas Artes en 1887 para encargarse, gratuitamente y junto a Della Valle, de los cursos de dibujo y pintura. Siguió desarrollando paralelamente su vocación de pintor dedicándose con pasión a la pintura de paisaje para lo cual realizó numerosos viajes por el interior del país incluyendo las sierras de Córdoba, la Cordillera, la zona de los lagos del sur y las Cataratas del Iguazú. Más adelante habría de ser emulado por el

³⁰. AREÁN (1981), p. 52-54.

joven Augusto Ballerini, quien además de las selvas misioneras se interesó por el paisaje de las sierras de Tandil en la provincia de Buenos Aires.

Giúdice abordó también la pintura histórica, género que había hallado en aquellos años numerosos adeptos tanto entre los artistas como entre los historiadores que sugerían, encargaban, colaboraban y hasta financiaban este tipo de pinturas con el fin de ir creando un imaginario nacional que resaltase el sentimiento de la nacionalidad ante la afluencia de las corrientes inmigratorias. Dentro de este panorama Giúdice ejecutó "*La presentación del General San Martín al Soberano Congreso de 1818*", cuadro que donó al Gobierno Nacional en 1899 y que se halla en el Senado de la Nación, como así también dos lienzos más que expuso en la Exposición Internacional del Centenario en 1910.

5. LOS AÑOS DE EL ATENEO. LAS PRIMERAS EXPOSICIONES ANUALES DE ARTISTAS ARGENTINOS. (1893-1897).

5.1. La fundación de El Ateneo y la primera exposición artística en 1893.

Hemos analizado en capítulos anteriores el desarrollo del arte pictórico en la Argentina hasta llegar a la primera organización importante surgida con la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* en 1876. Al mismo tiempo y al igual que los artistas, los literatos argentinos, cuyo campo de acción mostraba aparentemente mejores perspectivas dado que tenían mayores recursos y las bibliotecas estaban a su alcance, luchaban cada uno por su cuenta y por sus ideales. Fue a raíz de la crisis económico-política de 1890 cuando sintieron la necesidad de unirse y organizarse para defender y fortalecer la cultura nacional intentando hacer prevalecer el interés colectivo sobre el individual.

Con tal espíritu surgió en 1893 El Ateneo, en donde los autores se reunieron en torno de Carlos Guido Spano, hombre de larga experiencia en el terreno de las artes, que en 1848 había estado en París mezclado en las huestes de Lamartine y de Hugo y tres años después había asistido al golpe de Estado del príncipe Napoleón tomando parte activa en la protesta popular. Regresado a la Argentina demostró sus dotes humanitarios abogando en favor de los prisioneros paraguayos durante la injusta Guerra de la Triple Alianza y poniéndose al servicio de la Comisión Popular durante la epidemia de fiebre amarilla en 1871³¹.

³¹. SCHIAFFINO (1933), p. 306-310.

La primera reunión, en la cual quedó resuelta la creación de *El Ateneo* bajo la presidencia de Guido Spano, se realizó en la casa del escritor Rafael Obligado y participaron de la misma numerosas personalidades de las artes, de la cultura y hasta de la política como el General Lucio V. Mansilla, militar que se había destacado en la guerra contra el Paraguay y trabajando como jefe de frontera y explorador en el sur del país, etapa sobre la cual dejó testimonio en su libro "*Excursión a los indios Ranqueles*".

Entre los hombres de letras debe destacarse la presencia, además de los nombrados, de Calixto Oyuela, Ricardo Gutiérrez, Roberto J. Payró y Enrique Larreta, y entre los artistas las de Angel Della Valle, Augusto Ballerini, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori.

Las reuniones iniciales de *El Ateneo* se realizaron en el local del Consejo Nacional de Educación situado en la calle Esmeralda de Buenos Aires, hasta que se produjo la apertura del local en la moderna Avenida de Mayo, esquina Piedras, el 25 de abril de 1893. Para esa entonces Guido Spano se había retirado dejando la presidencia en manos de Calixto Oyuela.

La sala de conferencias, conciertos y exposiciones de la nueva institución cobijó durante los seis años siguientes, hasta la desaparición de *El Ateneo*, disertaciones de escritores y artistas - entre ellas las primeras discusiones en torno al nacionalismo en el arte a partir de 1894 con Obligado, Oyuela y Schiaffino como mayores animadores-, conciertos, entre ellos los organizados por el maestro Alberto Williams, y las exposiciones de pintura y escultura de carácter anual, pioneras del Salón Nacional que habría de crearse en 1911.

La primera exposición de *El Ateneo* reunió 106 pinturas y 30 esculturas, siendo inaugurada el 15 de mayo de 1893. Entre las obras presentadas en aquella ocasión se destacaron algunas de las que Augusto Ballerini había ejecutado durante sus excursiones al interior del país como "*Cascada del Iguazú*", "*Boca del río Iguazú*" y "*Toldería de indios Tobas*", "*La corrida de sortija*" de Angel Della Valle -expuesta en 1992 en el Pabellón Argentino de la Expo Sevilla- y "*Fiesta de la Pura, en Santa Fe*", del valenciano Vicente Nicolau Cotanda quien estaba radicado en el país desde hacía cuatro años y habría de ser, a partir de 1897, el primer maestro de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Entre las escasas notas periodísticas aparecidas a raíz de esta exposición vale destacar la reseña publicada por la *Revista Nacional*³² en la que se augura que la muestra "*marcará una data digna de histórico recuerdo en el desenvolvimiento intelectual argentino, como que ha sido la primera manifestación pública de vida artística nacional... (...). Sabemos... que algunas obras han sido vendidas; hemos averiguado los nombres de los compradores y constatado con la sorpresa consiguiente que entre ellos no figura el de ninguno de nuestros coleccionistas; éstos y el Gobierno han dejado pasar esta primera manifestación oficial de vida artística nacional, sin una sola demostración de interés efectivo, como que ni los unos, ni el otro se han dado cuenta de lo que importa la fundación que nos ocupa*".

Este párrafo marcaba una realidad que, con honrosas excepciones, se mantuvo hasta prácticamente la segunda década del siglo XX, en la que recién el público y los coleccionistas alternaron su interés por adquirir las obras extranjeras -en general de segunda categoría- que

³². "Notas acerca de la Exposición". *Revista Nacional*, Buenos Aires, 1º de julio de 1893. Cit.. SCHIAFFINO (1933), pp. 321-323.

llegaban periódicamente a Buenos Aires, con la compra de obras de autores locales. Por este motivo los marchantes europeos eligieron a la Argentina como el paraíso de sus negocios, sabiendo que allí podían hacer su agosto con exhibiciones de artistas europeos.

El naciente interés creado por la exposición de *El Ateneo* trajo como consecuencia inmediata la realización de una nueva exposición artística, esta vez en el Palacio Hume de la porteña Avenida Alvear, en la que se incluyeron cuadros antiguos y modernos, muebles y objetos de arte pertenecientes a las más prestigiosas colecciones privadas de Buenos Aires, muchas de las cuales se habían formado durante los tiempos de Rosas y que el público nunca había tenido la ocasión de conocerlas.

En la sección de pintura se destacaron los lienzos de Villaamil que había traído desde España Manuel de Guerrico durante aquel período tan aciago para la cultura argentina, las pinturas flamencas y holandesas reunidas por don Francisco J. Brabo y otras también importantes, muchas de las cuales estaban en vías de ser subastadas. Figuraron en la muestra algunos cuadros españoles como "*El sueño del Niño Dios*" atribuído a Alonso Cano, el "*Retrato de Don Antonio Porcel*" de Francisco de Goya, perdido en 1953, en el incendio del Jockey Club de Buenos Aires, y una "*Odalisca*" de Mariano Fortuny.

Sin embargo, prevalecieron las obras francesas e italianas, destacándose entre las primeras "*El sacrificio de la Rosa*" de Honoré Fragonard, la "*Danza del Arlequín*" de Edgar Degás, actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y que fue calificada como la nota más moderna entre las pinturas de la exhibición. Esta muestra, que solamente habría de ser superada por la Exposición Internacional del Centenario en 1910, no tuvo prácticamente

repercusión en la prensa porteña salvo tres artículos aparecidos en *La Nación* en noviembre de 1893.

El 3 de noviembre del año siguiente, y luego de la exposición póstuma de Graciano Mendilaharsu abierta el 26 de septiembre, fue inaugurada la segunda muestra anual de *El Ateneo*, ya bajo la presidencia de Carlos Vega Belgrano quien había reemplazado a Calixto Oyuela en la dirección de la institución. En la exposición se destacaron obras como "*Las guachitas*", cuadro de corte costumbrista realizado por Eduardo Sívori, "*La vuelta del malón*" de Angel Della Valle, el "*Corsario la Argentina*" de Martín Malharro y "*Sin pan y sin trabajo*" de Ernesto de la Cárcova.

La exposición tuvo mayor eco que la anterior en lo que a prensa se refiere y los principales diarios le dedicaron amplio espacio. La nota de la muestra fue, a diferencia de la primera exposición, la casi nula afluencia de artistas extranjeros quienes comprendiendo los propósitos nacionalistas de la misma optaron por fundar paralelamente una sociedad rival llamada "*La Colmena Artística*", que a pesar de haber organizado algunas exhibiciones, no llegó a tener influencia decisiva en la evolución del arte argentino que se estaba gestando.

Ante la falta de interés de los coleccionistas, del Gobierno y del público en general por adquirir obras, se optó por encargar a los martilleros Guerrico y Williams que las remataran en subasta pública. La afluencia de la gente al acto fue notable pero a la hora de las ventas solo dos de los cuadros hallaron un comprador, el Senador y coleccionista Aristóbulo del Valle. El ambiente no estaba aún preparado para acoger estas iniciativas locales y los compradores

siguieron optando por los cuadros de comercio traídos por mercaderes extranjeros de poca competencia.

A esto debemos sumar la falta de organismos oficiales que estimularan el afán de los artistas y el interés del público como pudieron haber sido una Academia y un Museo Nacional de Bellas Artes, como así también el poco apoyo que encontraron a su vuelta los jóvenes artistas que, becados por el mismo Gobierno, habían ido a estudiar a Europa y dieron, a su regreso, pruebas suficientes de su competencia.

Este panorama tan desalentador para las artes y la cultura argentinas del momento fue ilustrado en mayor medida por Eduardo Sívori quien expresó: *"un pintor va a Europa, estudia y trabaja allí durante años, hace cuadros de composición, piensa en hacerlos en su tierra, cuando regrese, vuelve y se encuentra con que no hay mercado... Para qué va a pintar cuadros de costumbres que nadie le comprará?... Entonces, con esta triste convicción, se dedica al retrato, y hace retratos y más retratos, alternando con lecciones de pintura, que tiene generalmente que dar a precios módicos, único medio de ganarse la vida. He aquí por qué los pintores hacen en Europa obras de aliento, y no siguen, a su vuelta, haciéndolas aquí"*³³.

5.2. La última generación de artistas del siglo XIX en la Argentina.

En párrafos anteriores mencionamos la exposición póstuma de Graciano Mendilaharzu (1857-1894) inaugurada en los salones de *El Ateneo* el 26 de septiembre de 1894. Mendilaharzu inició sus estudios en Buenos Aires con el pintor Martín Boneo, viajando posteriormente a

³³. *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1894. En: SCHIAFFINO (1933), p. 376.

Francia y estudiando a partir de 1873 en la Escuela de Bellas Artes de Bayona. Se trasladó a París donde estudió a partir de 1875 bajo la dirección de León Bonnat.

Una beca otorgada por la Legislatura de la provincia de Buenos Aires en 1881 le permitió prolongar su estadía en Francia instalándose en París en donde presentó, en el Salón de 1886 -el último en el que participó ya que tenía la costumbre de hacerlo desde 1879- el cuadro "*La muerte de Pizarro*". En octubre de ese año regresó al país, retornando a Europa un año y medio después para instalarse en Montmartre y dedicarse a las decoraciones. El regreso definitivo se produjo en 1891. En Buenos Aires, viendo que el ambiente no era propicio para su anhelada labor de artista, sumándose esto a otros problemas de índole personal y cierto desequilibrio mental a raíz de estos, se suicidó el 4 de febrero de 1894, dejando a Schiaffino y Ballerini el encargo de realizar la muestra de sus cuadros.

En aquella exhibición póstuma se reunieron noventa y siete obras de Mendilaharsu, conjunto en el cual pudo apreciarse la diversidad de géneros que el artista había encarado durante sus años de trabajo. Convivieron allí pinturas de historia como "*La muerte de Pizarro*" con obras académicas como "*La cabeza del Bautista*". Se expuso también su composición más recordada, "*La vuelta al hogar*", pintura de costumbres que hoy se halla en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. En la muestra figuraron también cinco naturalezas muertas y retratos como el de Adolfo Alsina.

Eduardo Sívori (1847-1918), de quien citamos en el punto anterior una caracterización del ámbito artístico nacional luego de la segunda exposición de *El Ateneo*, provenía de una familia sólida y había estudiado en Europa entre 1873 y 1876 año en que regresó y promovió la creación

de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. En 1882 regresó a París residiendo allí hasta 1891, período en el que trabajó bajo la dirección de Jean Paul Laurens, Colin, Hannoteau y Puvis de Chavannes. En sus obras puede apreciarse la influencia de la literatura de Emile Zola y la pintura de Gustave Courbet. La más importante de ellas fue "*Le lever de la bonne*", presentada en el Salón de París de 1887 y actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En el Salón parisino expuso hasta la fecha de su regreso a la Argentina.



22. Eduardo Sívori
En el taller (1891)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires

Otras de sus obras de temática social fueron "*La alondra del suburbio*", que representaba a una modesta cantora ambulante cantando en una fonda³⁴, "*La muerte del obrero*" y "*El viejo solterón*", que muestra a un anciano con el torso desnudo cosiendo un botón de su humilde camisa. Quizá por los motivos que él mismo expuso en lo que al ambiente artístico se refería, a su regreso a la Argentina optó por la pintura de paisaje, vocación desarrollada fundamentalmente en la llanura bonaerense. También ejecutó retratos como el de Carlos Vega Belgrano, tercer presidente de *El Ateneo*.

Dentro de esta generación debemos citar también la labor de Ernesto De la Cárcova (1866-1927), cuyos primeros estudios estuvieron en manos del italiano Francesco Romero en la

³⁴. Titulada en francés *L'alouette de la barrière*, esta obra fue destruída en París por el propio Eduardo Sívori al enterarse de la muerte de su padre, acaecida en Buenos Aires. En: SCHIAFFINO (1982), pp. 127-128.

Academia de dibujo y pintura de la *Sociedad Estímulo* a partir de 1885. Prosiguió sus estudios en la Real Academia Albertina de Turín regresando desde Italia en 1893.

Al año siguiente de su retorno llegó su primer éxito en la Argentina con la presentación de la obra "*Sin pan y sin trabajo*" en la segunda exposición de *El Ateneo*. Alternó su carrera de artista con sus labores educativas siendo fundador y primer director de la *Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación* que hoy lleva su nombre. Fue designado primer director de la *Academia Nacional de Bellas Artes* al crearse ésta en 1905, institución en la que también ejerció tareas docentes.



23. **Ernesto De la Cárcova**
Naturaleza muerta en silencio (1926)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Eduardo Schiaffino (1858-1935), artista y escritor, cuyos textos referidos al arte argentino especialmente del siglo XIX han sido de referencia obligada a lo largo del presente trabajo, realizó sus primeros estudios con el veneciano José Agujari, participando en 1876 de la fundación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. En 1884 fue becado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en Europa. En Venecia estudió con Egisto Lancerotto durante un año, partiendo luego hacia París, ciudad en la que fueron sus maestros Puvis de Chavannes y

Collín entre 1885 y 1891, año en que regresó a la Argentina vinculándose nuevamente a la *Sociedad Estímulo*.



24. **Eduardo Schiaffino**

Reposo (1889)

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Al crearse el *Museo Nacional de Bellas Artes* en 1895 bajo la presidencia de José Evaristo Uriburu, fue designado como primer director. En 1904 fue delegado por el ministro de Relaciones Exteriores de la presidencia de Julio Argentino Roca para organizar la primera muestra de artistas argentinos en el extranjero que se realizó en Saint Louis, Estados Unidos. Dos años después, ya bajo la administración nacional de Figueroa Alcorta, viajó a Europa para adquirir obras antiguas y modernas para el patrimonio del Museo. Debido a su permanente participación en asuntos organizativos, costumbre con la que continuó por varios años, su carrera artística se vio relegada a un segundo plano sin llegar a tener una producción numerosa.

Por último hemos de hacer mención a la labor de Pío Collivadino (1869-1945) quien inició sus estudios artísticos en 1882 en la Società Nazionale Italiana de Buenos Aires pasando luego a la *Academia* de la *Sociedad Estímulo* bajo la dirección de Francesco Romero. En 1889 viajó a Italia donde cursó estudios en la Academia de Bellas Artes de Roma de la que egresó en 1895. En 1898 el Gobierno argentino le otorgó una beca para seguir perfeccionándose en Roma. En este período practicó la técnica del fresco junto a César Mariani colaborando además con

César Maccari en la decoración del Palacio de Justicia de la capital italiana. En 1901 se presentó en la Bienal de Venecia, costumbre que repitió en 1903 -con su obra más conocida, "*La hora del almuerzo*"-, en 1905 y en 1907.



25. **Pío Collivadino**
La hora del almuerzo (1903)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Ya regresado, fue cofundador del Grupo "Nexus", asociación que, creada en 1907, se encargó de retomar la tarea de organizar exposiciones anuales que había iniciado *El Ateneo*, siendo además precursora de la creación del Salón Nacional en 1911. Ejerció la presidencia de la *Academia Nacional de Bellas Artes* desde 1908 hasta 1935, reemplazando a Ernesto De la Cárcova al frente de la misma.

Entre sus labores más destacadas como artista debemos señalar la decoración del Teatro Solís en Montevideo y especialmente la ejecución de los frescos de la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de la capital uruguaya, los cuales realizó en 1936 en colaboración con el pintor oriental Carlos María Herrera quien había sido representante en el país hermano del Grupo "*Nexus*".

Collivadino se dedicó a la pintura social en la que sobresalió con "*La hora del almuerzo*", lienzo que data de 1903, destacándose también el cuadro titulado "*El final de reyerta*" en donde

se ve a un carabinero cuidando el cadáver de un obrero muerto en una taberna. En estos lienzos el artista no pretendió asumir una actitud contestataria a la manera de Sívori o De la Cárcova sino que su objetivo fue, ante todo, exaltar las tradiciones argentinas e hispánicas.

5.3. Los proyectos para la creación de un Museo de Bellas Artes.

A partir de la creación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* en 1876 tomó cierto impulso la idea de formar una Museo de Bellas Artes que cobijara obras representativas del arte europeo en sus distintos períodos a fin de que sirvieran como modelo a los nuevos artistas que se estaban formando en el seno de la *Academia de Bellas Artes* dependiente de aquella asociación.

El 20 de septiembre de 1877, tras la donación de cuarenta y nueve pinturas que había realizado en 1870 el coleccionista Juan Benito Sosa con la finalidad de que se convirtiesen en la base del mentado Museo, el senador Bernabé Demaría, hombre de las letras y de las artes, presentó ante el Senado de la provincia un proyecto de creación de un "Museo de Pinturas de la Provincia de Buenos Aires", el cual incluyó la designación de dinero para adquirir y restaurar cuadros. El plan fue rechazado como lo serían otros intentos posteriores.

El propio Sosa elaboró un nuevo proyecto para erigir un Museo, esta vez de carácter nacional. Este plan de 1886 comprendió la creación de un "*Museo público nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, con Escuela Nacional de enseñanza pública y Biblioteca técnica, en el Municipio de la Capital*".

El coleccionista justificó el proyecto afirmando que *"necesitamos un Museo público de Bellas Artes, con modelos excelentes en lo antiguo y lo moderno; -con escuela pública nacional de enseñanza bien dirigida, y biblioteca técnica, para que de allí surjan los artífices argentinos que han de trazar con gloria en el lienzo gigante de nuestro pasado, los grandes perfiles de nuestra historia nacional, desde su descubrimiento-conquista-virreinato y vida independiente; o modelando en la piedra y metales de nuestra tierra, a los próceres de toda esa larga historia de sacrificios y de abnegación"*³⁵.

Entendía Sosa que la persona más importante en la formación y desarrollo del Museo debía ser el *"Director restaurador y conservador"*, y que lo mejor sería que fuese *"una notabilidad europea, de competencia reconocida y general en lo posible en las tres principales partes de las Bellas Artes: en la Pintura, en la Escultura y en la Arquitectura"*³⁶.

Este Director restaurador y conservador debía, en primer lugar, y según lo señalado en el articulado redactado por Sosa, presentar al director del Establecimiento *"un catálogo detallado de los modelos antiguos más selectos y necesarios, para formar la selección (copias exactas) de ejemplares distinguidos de las Bellas Artes, como base indispensable y fundamental para el mejor resultado de la escuela nacional"* (art. 21). Asimismo, ambos directores determinarían *"el modo más ventajoso para la adquisición de los modelos más distinguidos de la Escultura Griega y de la Pintura del Renacimiento..."* (art. 24)³⁷.

³⁵. SOSA (1889), p. 12.

³⁶. *Ibíd.*, pp. 127-128.

³⁷. *Ibíd.*, p. 118-120.

Con la creación de *El Ateneo* la idea volvió a cobrar vigencia ahora de la mano del Intendente de Buenos Aires don Federico Pinedo quien presentó el 11 de marzo de 1894 otro proyecto, esta vez para crear un Museo Municipal de Bellas Artes, especializado sobre todo en pintura. "*Los cuadros originales -decía el proyecto dirigido al Honorable Concejo Deliberante- serán obtenidos principalmente por donaciones de particulares... y los recursos que os dignéis sancionar, los que se obtengan del Gobierno Nacional y de las fiestas que se organicen a beneficio de esta institución, serán empleados en su mayor parte en la compra de excelentes copias de los grandes maestros de todas las escuelas*"³⁸.

El proyecto, que como puede apreciarse estaba basado en las ideas que había esbozado Juan Benito Sosa en años anteriores, no halló el eco esperado entre los representantes de la comuna quienes rechazaron el mismo debiéndose archivar la idea hasta mejor ocasión.

Finalmente en el año 1895, y luego de las presiones de los hombres de *El Ateneo* y especialmente de los de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, se fundó el *Museo Nacional de Bellas Artes* quedando la dirección de la institución al cargo de Eduardo Schiaffino a quien sucedieron en el cargo Carlos Zuberbühler y Cupertino del Campo. En 1897, año en que concluyeron las muestras anuales de *El Ateneo*, quedó constituida la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, a la que se encomendaron los asuntos artísticos del país incluyendo el control de todos sus establecimientos educativos. El *Museo Municipal de Buenos Aires* habría de fundarse en 1921 bajo la intendencia del doctor Cantilo.

³⁸. SCHIAFFINO (1933), p. 348.

5.4. El Ateneo en 1894 y las primeras discusiones acerca de la necesidad de un arte nacional.

En las dos décadas finales del siglo pasado se acentuó la llegada a la Argentina de corrientes inmigratorias europeas, siguiendo, en parte, los postulados consagrados en la Constitución Nacional de 1853. Esta había estado inspirada en las "*Bases*" de Juan Bautista Alberdi en las cuales el estadista afirmó, entre otros aspectos, que "*los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América... el salvaje está vencido... Nosotros, europeos de raza y civilización, somos los dueños de América*".

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

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

El segundo paso, el de la llegada de las corrientes inmigratorias, se acentuó en los ochenta pero con una distinción respecto de las ideas alberdianas: la mayoría de los europeos que arribaron a Buenos Aires fueron italianos y españoles y no anglosajones como se pretendió,

viéndose perjudicadas las intenciones de una "economía a la inglesa y cultura afrancesada" a que aspiraba la aristocracia gobernante del país.

Además de italianos y españoles llegaron franceses, judíos, eslavos, alemanes y otros europeos en menor escala. Cada grupo mantuvo sus costumbres, idiomas y otros rasgos característicos originándose un verdadero mosaico cosmopolita.

Ante esta "invasión" consentida, los hombres de las letras y de las artes argentinas vieron peligrar la identidad cultural nacional. En 1894 en *El Ateneo* se trató por primera vez el tema del "nacionalismo" en el arte argentino cuando polemizaron Rafael Obligado por un lado y el entonces presidente de la institución Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino por el otro.

Mientras Obligado propuso la "creación" de un arte radicalmente nacional en todos sus elementos, Oyuela habló de ello como de una utopía, "*como si la América no hubiese sido descubierta por Europa y estuviese sólo poblada por indios*"³⁹. Schiaffino declaró por su parte que "*la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido sino de la fisonomía moral de su autor*"⁴⁰, frase que habría de cobrar vigencia varios años después al hablarse de la necesidad de una "identificación" entre el artista y el ambiente.

En aquella conferencia a la cual asistieron unas ochenta personas, Obligado se refirió al arte argentino o "*si se quiere latino-americano*" como "*hijo de una civilización antigua*" y que "*no debe descender de la alteza de su origen; pero debe, como sus hermanos, ser*

³⁹. "Ateneo. La conferencia de anoche". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 1894, p. 5.

⁴⁰. "Cuestiones de arte. Réplica al señor Rafael Obligado". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1894, p. 1.

independiente". Replicó a quienes negaban esta posibilidad de "independencia cultural" aludiendo la "juventud" de la Argentina: "nuestro mayor pecado es la humildad. Besamos la mano extraña porque se nos ha puesto que somos niños; imitamos porque se nos ocurre que no podemos crear... La España, la Italia, la Francia, nuestros predecesores, o hablando familiarmente, nuestros primos hermanos, se dan el lujo de enseñarnos lo mismo que ellos y nosotros hemos aprendido en la cuna. Sabemos cuanto ellos saben...(...). En los dominios del arte, esclavizamos el alma rindiéndola a los pies de cualquier fetiche europeo. Esto prueba para nosotros, si llegó el año diez político, no ha llegado el año diez intelectual..."⁴¹.

En definitiva lo que estaba señalando Obligado era la inexistencia de una independencia del arte argentino y americano, situación que a su criterio tenía que revertirse. Oyuela y Schiaffino tildaron de utópico el ideario de Obligado. Aquel no había sido un siglo propicio para la emancipación cultural; las propias naciones europeas se habían visto envueltas en revoluciones y continuos cambios de regímenes y formas de gobierno afectando esto a las demás manifestaciones de la vida y en el caso de las artes, como ocurrió en España, dándose una variedad frente a la relativa unidad estética de los años anteriores.

En su discurso, Obligado replicó tanto a Oyuela como a Schiaffino. Sobre el primero, quien ya había mostrado su vena hispanista declarando inclusive que éramos una *"provincia autónoma del imperio literario castellano"*, afirmó aquél: *"La España aquí nunca fue gran cosa. Lo fue en Lima y en Méjico, sus hijas predilectas, lo es en Colombia y en Venezuela. Ella nos desdeñó tratándonos como a pobres, porque en la Pampa no halló oro metálico... Más que*

⁴¹. "Sobre el arte nacional. Réplica a los señores Oyuela y Schiaffino. Conferencia del señor Rafael Obligado leída en el Ateneo en la noche del 28 del corriente". *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1894, p. 1.

España, tuvo Inglaterra la visión de la valía de este país, y lo honró con dos invasiones, felizmente inútiles para ella y tónicas para nosotros...", haciendo referencia a los fallidos intentos británicos de 1806 y 1807. *"En esta causa histórica reside principalmente la razón de que la influencia española haya sido débil entre nosotros y hoy esté a punto de desaparecer totalmente"*⁴².

Más adelante replicó a Schiaffino, quien había afirmado que *"la belleza de la Pampa es puramente literaria"*, expresando: *"el siglo XX se aproxima; con él vendrá nuevamente un año diez...; que sea de revolución artística y literaria, de manifestación de un carácter propio, de costumbres nuestras, y que entonces un nuevo Vicente López cante el himno de la independencia del alma argentina!"*⁴³.

Luego de la disertación de Obligado tomó la palabra el propio Oyuela refutando los conceptos de aquél, haciendo lo propio Schiaffino en una conferencia posterior. Oyuela amplió sus ideas en una nueva disertación llevada a cabo el 15 de agosto de 1894 en la que expresó que *"intelectual, y sobre todo artísticamente, seremos lo que debemos ser en virtud de la raza a la que pertenecemos y de las variedades con que nuestro clima y nuestra historia nos enriquezcan... La tradición... nos ampara contra los caprichos del primer viento que sopla... Ella nos impedirá caer y vivir perpetuamente de rodillas... abdicando nuestra personalidad propia, ante una nación determinada... Ella nos evitará suponer en París el cerebro del*

⁴². *Ibíd.*

⁴³. *Ibíd.*

mundo... Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia... "44.

El tema del "arte nacional" en Argentina volvería a ser analizado durante los primeros años del siglo XX, entre otros por los pintores Martín Malharro, Fernando Fader y Cupertino del Campo, los escritores Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, y los arquitectos Martín Benito Noel y Angel Guido.

⁴⁴. OYUELA (1894).

6. DE LAS EXPOSICIONES DE EL ATENEO A LA CREACIÓN DEL GRUPO "NEXUS". (1897-1907).

6.1. Los primeros "impresionistas" en la Argentina. Faustino Brughetti y Martín Malharro.

A principios del siglo del XX, en los años en que la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* y *El Ateneo* ya habían conseguido las conquistas largamente anheladas -creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1897 y nacionalización de la Academia de Bellas Artes resuelta en 1900 y concretada en 1905-, el "realismo", que había sido la herramienta técnica con la que aquella generación había renovado el arte argentino, empezó a ser reemplazado por el impresionismo, pleinairismo y naturalismo que caracterizó a éste en las décadas siguientes. De los hombres de la *Sociedad Estímulo* muy pocos encauzaron su arte con las nuevas tendencias.

La *Academia* quedó atada a una pintura pasada de moda; los jóvenes artistas, aunque siguieron estudiando en ellas, terminaban por decidir sus gustos y el camino a seguir viajando a Europa y poniéndose en contacto con las nuevas tendencias, o asistiendo interesados a las exposiciones de los renovadores en Buenos Aires.

La *Academia* tardó en ponerse al día con estas novedades de la pintura. Recién a mediados de la segunda década del siglo incorporó a su plantel docente a los tres artistas a los que se consideraba más destacados en la Argentina, Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, quienes ejercieron la docencia por muy poco tiempo. Era obvio que ninguno

de los nombrados poseía la vocación de educador como la habían tenido Angel Della Valle o Reinaldo Giúdice, de la generación antecesora.

"La pintura académica del tardío siglo XIX con sus alegorías, sus temas históricos, y su uso del pastiche en las composiciones, fue transformada exitosamente en una pintura más directa y libre gracias a la influencia mediata o inmediata... El impresionismo apenas se hizo presente en América en su forma de refinamiento luminoso y formal. Las actitudes artísticas en Francia y en América eran totalmente diferentes. El impresionismo fue para Europa el final de un largo proceso de "imitación de la realidad", y su consecuencia fue la destrucción de la realidad a través del estudio de la luz. Para los americanos, todo lo contrario, fue el inicio de un arte naturalista, que debía empezar por representar libremente la vida social y la naturaleza circundante"⁴⁵.

Los dos pioneros del "impresionismo" en la Argentina fueron Faustino Brughetti y Martín Malharro, a los que se sumaron después Fernando Fader -proveniente de la escuela del animalista alemán Heinrich Von Zügel-, los miembros de la *Sociedad Artística de Aficionados* y los del grupo *Nexus*.

Faustino Brughetti (1877-1956) estudió en el Real Instituto de Bellas Artes de Roma y en la Academia Julian de París. A su regreso a la Argentina presentó la primera exposición de obras impresionistas en el país, en donde, al contrario de Malharro, se acercó más a la versión italiana del movimiento. Años después se dedicó a la enseñanza dictando una cátedra de dibujo, pintura

⁴⁵. STASTNY (1966), p. 12.

y música en la Academia de Bellas Artes en La Plata fundada en 1915. En esa ciudad, capital de la provincia de Buenos Aires, habría de residir durante su carrera.

Los cuadros exhibidos por Brughetti en 1901, en el Salón de Arte del diario "La Prensa" de Buenos Aires, fueron erróneamente relacionados con los de los "macchiaioli" italianos cuando en realidad se acercaban más a los bocetistas del norte de Italia como De Nittis o Zandomenghi, o con la "scapigliatura" lombarda de Cremona y Ranzoni⁴⁶.



26. **Faustino Brughetti**
Contraluz (c. 1912)
Óleo sobre tabla
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

El artista realizó una nueva muestra en 1905. En las telas exhibidas se apreció la incorporación del paisaje del Riachuelo y la Boca, temas cuyos mejores cultores habrían de ser Alfredo Lázari y Benito Quinquela Martín, y los otros maestros de la llamada "Escuela de la Boca" cuya acción reflejaremos en el capítulo noveno.

Martín Malharro (1865-1911) comenzó sus estudios de pintura junto a Francesco Romero en la *Sociedad Estímulo* en 1889. En 1894 participó de la segunda exposición de *El Ateneo* con su destacado cuadro "*Crucero la Argentina*" en donde siguió los lineamientos del marinista

⁴⁶. BURUCÚA (1989), p. 100.

Eduardo De Martino. En ese mismo año Roberto J. Payró lo contrató para ilustrar las páginas del diario *La Nación*. Al año siguiente inició un viaje de estudios a Francia en donde se puso en contacto con las corrientes artísticas vigentes en Europa. Allí dejó de lado la temática de sus años de Buenos Aires, obsesionándose con el impresionismo. Como dijo Areán, Malharro "*realizó su entrega al impresionismo posiblemente por auténtica vocación y no tan sólo por el deseo de hallarse al día*"⁴⁷.

Regresado al país, Malharro realizó una exposición de sus cuadros impresionistas en el Salón Witcomb, experiencia que repitió en 1908. En la primera muestra hubo grandes polémicas debido a la novedosa colección de obras. La historiografía artística argentina creó a partir de allí el mito de que dicha presentación no alcanzó éxito alguno. Lo cierto es que el artista, a quien ya se conocía en los círculos culturales, vendió casi todas las obras e inclusive el presidente Julio Argentino Roca adquirió una obra suya, tal como quedó reflejado en las páginas de *El Diario*.



27. **Martín Malharro**
Las parvas (La Pampa de hoy) (1911)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

En cuanto a la muestra de 1908, un deliberado silencio por parte de la crítica despojó a su trabajo de toda significación. En aquel momento su éxito había sido ya opacado por las

⁴⁷. AREÁN (1981), p. 64.

exposiciones de los artistas *Aficionados* y los del *Nexus*, quienes a pesar de actuar bajo lineamientos impresionistas, nada tenían que ver con Malharro. Entre estos, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós ya empezaban a ser los más reconocidos, situación que se mantuvo prácticamente hasta 1930.

La obra más importante de Malharro fue su labor educativa. Cuando volvió a la Argentina en los primeros años de siglo ocupó un cargo en la Inspección de Dibujo, ejerciendo una cátedra, más adelante, en el Colegio Nacional Central. En 1911 publicó su libro *"El dibujo en la enseñanza primaria"* lo que le valió el nombramiento de profesor en la *Academia Nacional de Bellas Artes*, cargo que prácticamente no ejerció dado que falleció en ese mismo año.

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

Paralelamente a su labor de crítico en *Ideas*, Malharro escribió en la revista anarquista *Martín Fierro* que, dirigida por Alberto Ghiraldo, circuló en Buenos Aires entre marzo de 1904 y febrero de 1905. Más adelante lo hizo en *Ideas y figuras*, también de Ghiraldo, *"otra revista anarquista donde Malharro publicó cáusticos y desgarradores dibujos sobre la hipocresía del clero y de la milicia o sobre la pobreza y la frustración de los inmigrantes"*⁴⁸.

⁴⁸. BURUCÚA (1989), pp. 88-89.

Las ideas de Malharro en lo que respecta al arte nacional fueron publicadas en 1903 en *Ideas*, y en sus afirmaciones se deja ver su interés por la posibilidad de una pintura argentina y por la libertad estilística. *"El hecho de ser un artista nacido en tierra argentina no implica por eso sólo que su obra sea nacional; el hecho de pintar escenas criollas no representa tampoco arte nuestro... para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras"*⁴⁹.

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

José María Lozano Mouján afirmó respecto de Malharro que *"fue más eficaz desde la cátedra y con la pluma"*. Los principales seguidores de su línea impresionista fueron Ramón Silva (1890-1919), quien viajó por Europa a partir de 1911 y regresó en 1915 exponiendo sus obras en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, Walter de

⁴⁹. MALHARRO (1903), pp. 57-58. Cit.. BURUCÚA (1989), pp. 89-90.

Navazio (1887-1921), que estudió en la *Academia Nacional de Bellas Artes* entre 1907 y 1908 viajando posteriormente a Europa, Valentín Thibon de Libian (1889-1931), el cual también empezó estudiando en la *Academia* para pasar luego a París.



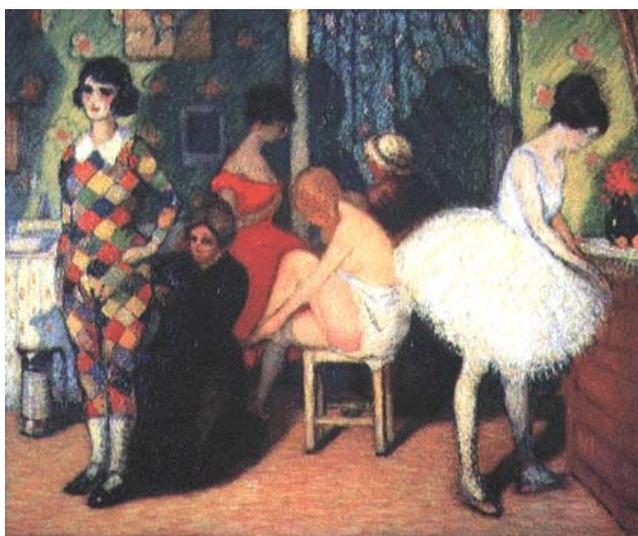
28. Ramón Silva
Rincón de campaña (1913)
Óleo sobre cartón
Col. privada



29. Walter De Navazio
Nubes en la sierra (1915)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas
Artes, Buenos Aires

Estos tres artistas murieron muy tempranamente -a los 29, 34 y 42 años de edad respectivamente- lo cual no permite aventurar que habría sido de sus obras y de su carrera

artística. Como impresionista, Silva fue el más destacado discípulo de Malharro. Navazio, quien también estudió con Fader hacia 1915 y 1916, también siguió la estética del maestro, desarrollando su labor principal en Córdoba. Thibon de Libian, aquel antiguo alumno de Della Valle, luego de viajar por Europa, acercó su estilo a los franceses Cézanne, Toulouse-Lautrec y, sobre todo, a Degas, de quien tomó la temática de las bailarinas de ballet.



30. Valentín Thibon de Libian
La fragua (1916)
Óleo sobre lienzo
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

6.2. La creación de la Sociedad Artística de Aficionados. (1905).

En 1897 se llevó a cabo la última exposición de *El Ateneo*. La *Exposición Nacional Argentina del Retiro*, que le siguió en 1898, fue a su vez la última exhibición colectiva de artistas argentinos del siglo XIX. A principios del XX se celebró la ya citada muestra conmemorando los 25 años de la *Sociedad Estímulo* a la que sucedió un paréntesis hasta el año 1905 en que, con la primera exposición de la Sociedad Artística de Aficionados, las exposiciones colectivas de artistas locales volvieron a realizarse en la Argentina. Vale recordar

que en 1904 se presentaron obras de varios artistas argentinos en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos), en la que fue la primera experiencia de los mismos en el exterior.

La *Sociedad de Aficionados* realizó cinco exposiciones entre los años 1905 y 1909, manteniendo su acción siempre al margen de la oficialidad. La *Sociedad* dio por cumplidos sus objetivos, al igual que el *Nexus* que se creó dos años después, en 1910 con la Exposición Internacional del Centenario y en 1911 con la creación del Salón Nacional. Asimismo Cupertino del Campo, inspirador de los *Aficionados*, se encargó de redactar el reglamento de dicho Salón por pedido del doctor José R. Semprún, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Con esto queda en evidencia el valor de la Sociedad de Aficionados como precursora del Salón.

Una de las características de la *Sociedad de Aficionados* fue que la mayoría de sus integrantes pertenecieron a profesiones ajenas al mundo del arte. Carlos de la Torre, en cuyos óleos de pequeña dimensión evocó el campo criollo, la escena costumbrista, el paisano, el rancho y el ombú, era escribano; Alberto V. López, marinista a la manera de De Martino, abogado, y Cupertino del Campo y Enrique Prins médicos.

Carlos de la Torre (1856-1932) se graduó como escribano en 1880. Al decir de Rafael Squirru *"la pintura fue ganando espacio en su vida hasta que logró sin duda convertirse de un escribano que pintaba, en un pintor que preparaba escrituras"*⁵⁰.

Alberto V. López (1857-1929) era hijo del historiador Vicente Fidel López y nieto de Vicente López y Planes, autor del Himno Nacional Argentino.

⁵⁰. SQUIRRU-GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1990), pp. 85-86.

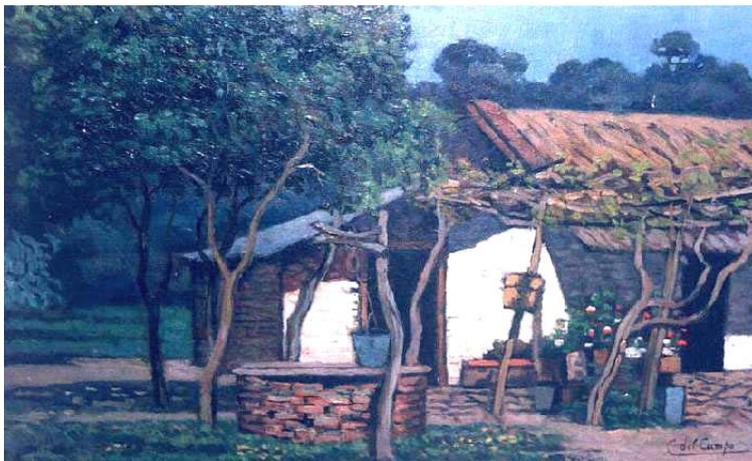
Enrique Prins (1876-1943) se doctoró en medicina en 1898, es decir un año antes que Cupertino del Campo a quien conoció en la Facultad. Dentro de su profesión fue jefe de sala en el Hospital Durand. Al tener que optar por una cátedra de medicina en la Facultad o por una de estética en la Escuela de Bellas Artes no dudó y lo hizo por la segunda.

Entre los géneros abordados por Prins están el retrato, la pintura de historia y la naturaleza muerta. Su pintura alcanzó su punto más alto con el "plein-air", en donde adoptó la técnica del puntillismo, acercándose más a Henri Le Sidaner que a Georges Seurat.

Cupertino del Campo (1873-1967) estudió dibujo y pintura con el artista genovés Decoroso Bonifanti, quien llegó a la Argentina en 1884 para instalar una obra suya titulada "*La defensa de Roma del año 1849*" en el Hotel de los Inmigrantes de Buenos Aires. Del Campo conoció a Bonifanti en 1892 y con él realizó sus primeras pinturas, durante largos recorridos por poblados suburbanos como Morón, Tigre o San Fernando. Del Campo le presentó a su ilustradora Antonio Alice quien estudió con Bonifanti y se convirtió años más tarde en uno de los pintores argentinos de mayor renombre.

Volviendo a Cupertino Del Campo, puede decirse que además de la pintura, se destacó en la novela y en la poesía. En 1899 se graduó de médico ejerciendo como profesor de anatomía, fisiología e higiene en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario a partir de 1906. Sus inclinaciones artísticas y literarias le alejaron de la práctica de su profesión en 1911, año en que, con la creación del Salón Nacional, comenzó sus actividades dentro de las asociaciones rectoras del arte argentino.

Sobrino de Estanislao del Campo y de Ricardo Gutiérrez, dos de los escritores de mayor renombre en el panorama nacional, Cupertino ejerció la dirección del *Museo Nacional de Bellas Artes* entre 1911 y 1931. En cuanto a su labor pictórica fue un apasionado del plein-air y de las conquistas impresionistas, convirtiéndose el paisaje en su especialidad.



31. **Cupertino Del Campo**
Quietud en mi Rancho
Óleo sobre cartón
Col. privada

La labor de la *Sociedad Artística de Aficionados*, a la que además de los nombrados pertenecieron los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal, y los pintores Rodolfo Franco, Tito Cittadini -ambos de destacada actuación en años posteriores en España, especialmente en Mallorca- y Américo Panozzi, entre otros, fue de vital importancia en la evolución de las artes plásticas en la Argentina.

Al producirse la segunda presentación colectiva de la agrupación en 1906, Fernando Fader, de exitosa aparición en Buenos Aires el año anterior y cuya actuación reseñaremos en el punto precedente, publicó un extenso artículo sobre la misma⁵¹, en donde aseveró que con ella

⁵¹. FADER, Fernando. "2da. exposición de aficionados". De un periódico de Buenos Aires, s/d, 1906. Cit.. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 49-50.

los artistas argentinos habían *"recibido una lección muy dura, pero merecida"*. Afirmó que si bien la primera exposición había pasado desapercibida, con la segunda, los aficionados demostraron que era *"posible exhibir trabajos artísticos de unos cuantos autores en un conjunto"*.

"Los aficionados demuestran por segunda vez que no están en la creencia que el público no tiene interés por el arte, lo que hasta hoy los artistas argentinos en su gran mayoría sostienen. (...) ... dan un ejemplo que merece todo aplauso... (...). Pero no por eso deja de haber cosas inferiores y malas también entre tantos trabajos. (...). Estoy convencido que los aficionados... constituyen un factor poderoso en nuestra vida artística".

6.3. La primera exposición de Fernando Fader en Buenos Aires. (1905).

Fernando Fader (1882-1935) nació en Burdeos (Francia). Era hijo del ingeniero naval alemán Carlos Fader quien se destacó en numerosos emprendimientos industriales entre ellos la explotación de pozos de petróleo en Cacheuta (Mendoza), hecho que obligó a la familia a instalarse en la región cuyana.

Fader realizó sus estudios primarios en Francia a partir de 1888 y los secundarios en Alemania en 1892. Entre 1901 y 1904 estudió pintura con el animalista alemán Heinrich Von Zügel en la Escuela de Artes y Oficios de Munich y en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad.

En 1905 regresó a la Argentina instalándose en la casa paterna de Mendoza, ciudad en la que realizó ese mismo año una exposición de las obras ejecutadas en Alemania, entre ellas *"La comida de los cerdos"*, cuadro con el que fue premiado en Munich tras finalizar sus estudios en la Academia y que hoy se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires.



32. **Fernando Fader**
Caballo Blanco (c. 1903)
Óleo sobre cartón
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

El 27 de noviembre de 1905 Fernando Fader inauguró su primera exposición en Buenos Aires, en el Salón Costa de la calle Florida. *"Para las artes en general, Florida ha sido algo así como la sala consagrada. Ella fue la que, en buen grado, impuso el celoso sentimiento cultor de lo jerárquico, pues el sólo hecho de exponer en salones de esta calle ya impresionaba índice de categoría en la muestra del expositor. Y por ello no hubo artista de nota, o de aspirante a la alta crítica, que no desfilara por entre el renombre de sus salones y galerías"*⁵².

Este ambiente de la calle Florida fue el escenario en donde hizo su aparición el joven Fader. Para analizar su producción artística no existían antecedentes o puntos de referencia anteriores. La violencia cromática de su pintura chocó a un público acostumbrado a una pintura más fácil y sensiblera, de un realismo casi fotográfico. *"Aquel rudo vigor de su pintura veraz,*

⁵². LLANES (1976), tomo II, p. 291.

*esquemática, espontánea, golpeaba y sorprendía la comodidad habitual del espectador, obligándolo a una concentración interpretativa desusada y desde luego inaccesible para muchos*⁵³.

No obstante lo novedoso de la muestra, la misma tuvo destacada repercusión en la prensa porteña. *La Razón*, el día posterior a la inauguración de la exposición, resaltó como condición fundamental en casi todas las telas, una *"independencia digna que advierte en el pintor cualidades de artista puro... Hay que volver a ver estos trabajos, que costaron largas horas de paciencia al artista para concluir en una crítica detallada y seria"*⁵⁴.

Con esta apreciación coincidió *Tribuna* quien señaló que *"las obras de Fader no se aprecian a la primera ojeada; es necesario buscar, observar, persistir, para descubrir sus bellezas. (...). Volveremos a verlas, y tal vez modifiquemos entonces nuestra opinión"*⁵⁵.

En un extenso reportaje aparecido en *El Tiempo* Fader dejó entrever algunas de sus concepciones estéticas, definiendo además su posición respecto del valor del paisaje argentino, tendiendo hacia una posición nacionalista entendida como de pintura de la naturaleza del territorio. *"Concibo a la pintura como manchas de color, que dispongo convenientemente"*, dijo. Ante la pregunta del periodista si prefería Alemania o Mendoza, los dos lugares en los que había trabajado, Fader contestó sin dudar que *"Mendoza. Creo que el extranjero que quiera"*

⁵³. LASCANO GONZÁLEZ (1966), p. 19.

⁵⁴. "Exposición Fader". *La Razón*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1905.

⁵⁵. "Gran arte. Exposición Fader". *Tribuna*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1905.

*regenerarse de la decadencia del arte moderno, debe venir principalmente a Mendoza, donde hay motivos que no se agotarán ni durante tres generaciones*⁵⁶.

Como era previsible, un sector de la crítica no simpatizó con las renovadoras obras de Fader. *El País* señaló que *"el señor Fader profesa en pintura el moderno credo impresionista... Confesamos nuestro mediocre entusiasmo por esta tendencia... Fader es "modernista" y a modo de modernista pinta. Lo preferimos ecléctico. (...). Nos ha parecido notar en el señor Fader particulares disposiciones de retratista. ¡Un impresionista retratista!"*⁵⁷. Paradójicamente esta vena de retratista no gustaba a *La Razón*, uno de los periódicos que se había puesto de su lado; *"las virtudes del artista flaquean sin dar con exactitud en el tipo"*⁵⁸.

El mayor respaldo logrado por Fader en aquella ocasión provino del fundador de los *Aficionados* Cupertino del Campo, crítico a la sazón de *La Nación*, uno de los diarios más importantes de Buenos Aires.

El 5 de diciembre Del Campo publicó un elogioso artículo titulado *"Fernando Fader. Un gran pintor argentino"*. De Fader dijo: *"es rápido, es suelto y es sincero: muestra su alma desnuda: no busca: encuentra. Por eso resulta poderoso y sugerentemente personal"*. Expresó además que no era *"el caso de estudiar la técnica o la escuela"* sino que debía analizarse al hombre y a su manera de sentir, *"sencillo, y que se comprende desde el primer golpe de vista y desde el primer golpe de vista se impone... es un hombre joven, vigoroso, que ama la vida y*

⁵⁶. "Exposición Fader. Conversando con el artista". *El Tiempo*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1905.

⁵⁷. "Exposición Fader. En el Salón Costa". *El País*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1905.

⁵⁸. "Exposición Fader". *La Razón*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1905.

siente la naturaleza, que la admira tal cual es, porque la ve directamente sin fatigar el pensamiento y con sólo abrir los ojos...⁵⁹.

Agregó Del Campo que *"no hay otro pintor en el país capaz de exhibir una ora semejante. (...). En esta exposición hay mucho que ver, que admirar y que aprender"*. Al ver la obra, dijo, se *"está en presencia de un gran artista argentino, que hace honor a su patria"*⁶⁰.

Los diarios mendocinos se hicieron eco del enorme éxito alcanzado por Fader en la Capital. *El Comercio* declaró que Fader era *"el más grande artista argentino"*. Transcribió conceptos del escultor barcelonés Torcuato Tasso quien afirmó que *"el artista Fader no es para mí una esperanza, sino un artista completo... si realiza su ideal de hacernos una nueva exposición el año próximo, ha de aplastar a todos esos mercachifles que importan mercadería, y será el primero en crear un nuevo rumbo para bien del arte nacional"*⁶¹.

Para resumir todo lo que significó aquella presentación de Fernando Fader en Buenos Aires, basta con citar las palabras que Atilio Chiappori, director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1931 y 1941 -reemplazando a Cupertino del Campo-, expresó en 1935 recordando la muestra. *"El gran público, que no conocía la calidad sino en el "artículo" importado, rió de buena gana. Nuestros pintores jóvenes, recientes ex-becados, se encogieron de hombros para*

⁵⁹. DEL CAMPO, Cupertino. "Fernando Fader. Un gran pintor argentino". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1905.

⁶⁰. *Ibíd.*

⁶¹. *El Comercio*, Mendoza, 23 de diciembre de 1905.

*seguir pintando como en Roma, en Madrid, o en París su anécdota histórica o lugareña o su pintoresco paisaje internacional*⁶².

En otra ocasión comentó el mismo Chiappori: *"la gran mayoría buscaba ante todo y sobre todo, el asunto mitológico, heroico, truculento, sentimental, lo mismo daba. Fernando Fader daba el grito de alerta frente a esos cuadros"*⁶³.

En julio de 1906 Fader celebró su segunda exposición en Buenos Aires con la cual confirmó sus progresos. Para dicha ocasión presentó los cuadros que había pintado en Mendoza durante los primeros meses de ese año. Cupertino del Campo, nuevamente en *La Nación*, dijo que *"sus cuadros son cuadros argentinos"*, y expresó que *"los tonos fríos y oscuros que trajo de Alemania en su paleta han sido reemplazados por colores más claros y alegres, por los colores de nuestro cielo"*⁶⁴.

Esta presentación de 1906 se llevó a cabo en un ambiente ya renovado desde la aparición del impresionismo con Brughetti y Malharro, y que se estaba acostumbrando, gracias a los *Aficionados*, a Fader y a Quirós a convivir con las nuevas tendencias. *El Diario*, uno de los periódicos que apoyaron estas manifestaciones artísticas, expresó en ese entonces que *"en otro tiempo, una exposición de arte... apenas si excitaba la curiosidad de un reducido círculo de*

⁶². Extracto del discurso pronunciado por Atilio Chiappori en el homenaje tributado por el Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón, de Buenos Aires, a la memoria de Fernando Fader, el día 9 de abril de 1935.

⁶³. "Realizóse un acto de homenaje a la memoria de Fernando Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1935.

amateurs. El público indiferente... o ignorante en materia artística, pasaba de largo por los salones consagrados... Hoy, -sea que el público ha progresado en su cultura, sea que los artistas producen obras mejores-, el hecho es que una exhibición de pinturas atrae gente, y la gente no sólo se interesa, critica, y discute sobre las obras, sino que las compra y las paga a buen precio. El número de nuestros coleccionistas aumenta incesantemente"⁶⁵.

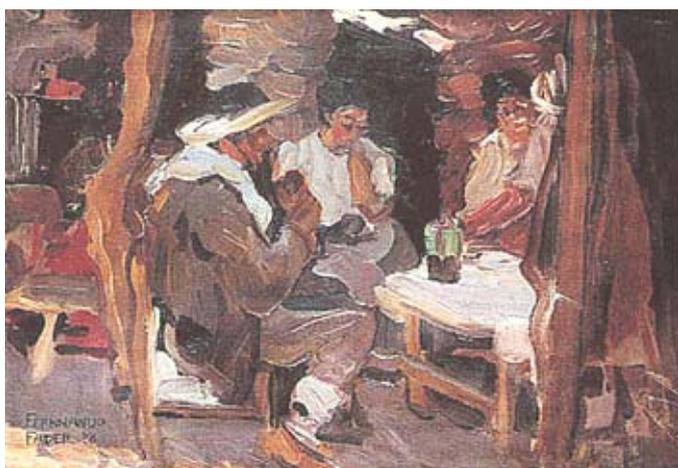
En estas palabras se pone de manifiesto la notable evolución que experimentó el ámbito artístico argentino desde la década anterior, cuando las muestras de *El Ateneo* se realizaban con la casi permanente indiferencia del público. Ahora existía un mayor interés por la cultura nacional más teniendo en cuenta que se acercaba la gran *Exposición Internacional del Centenario*, la cual habría de dar al mundo una imagen de Argentina potencia y debía ser el muestrario del progreso alcanzado en los últimos años, el paraíso en el cual los europeos seguían confiando y al que enviaban sus emigrados.

En el párrafo citado con anterioridad se hablaba de que el público de Buenos Aires compra las obras "y las paga a buen precio". No obstante tal afirmación, si bien Fader vendió sus cuadros en 1906 en un nivel aceptable respecto de lo acostumbrado, no hay que olvidar que meses antes, en su primera presentación en Buenos Aires, y sobre la cual haremos referencia en el punto posterior, Cesáreo Bernaldo de Quirós apenas pudo vender tres obras, las que fueron adquiridas, después de la muestra, por el Gobierno de la Nación.

⁶⁴. BÁLSAMO, José (Cupertino del Campo). "Exposición Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 12 de julio de 1906, Suplemento Ilustrado N° 202.

⁶⁵. "Exposición Fader". *El Diario*, Buenos Aires, 13 de julio de 1906.

Lo que sí es evidente es que en Buenos Aires se estaba asistiendo a un cambio en el gusto artístico, pasando del realismo que la *Sociedad Estímulo* a través de la *Academia* y de las exposiciones de *El Ateneo* había llevado como bandera, al impresionismo de Malharro, relegado luego de su muestra de 1902 y a partir de 1905 por los *Aficionados* y el *Nexus*.



33. **Fernando Fader**
Tomando mate (1908)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

Por otra parte el director del *Museo Nacional de Bellas Artes* Eduardo Schiaffino siguió con su costumbre de adquirir para dicha institución, en viajes a Europa, pinturas antiguas y academicistas dejando de lado las que respondían a las tendencias modernas ya en boga en Buenos Aires. Schiaffino acaparó prácticamente todas las actividades de la entidad, jugando un papel de verdadero "hombre orquesta" y ocupándose hasta de los más mínimos detalles. El Museo continuó manejándose igual que diez años antes en momentos en que el ambiente había evolucionado y el interés era mayor por el arte.

En 1907, año en que Cupertino del Campo ingresó en la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, el Museo quedó bajo la tutela de esta Comisión, entrando pronto en conflicto de poderes con Schiaffino. La división hizo eclosión en 1911 al crearse el Salón Nacional. En 1910

Schiaffino se vio obligado, por decreto, a abandonar el Museo, y los dirigentes que le reemplazaron se manifestaron a favor de los nuevos gustos estéticos, sepultando así el predominio oficial del academicismo.

6.4. La presentación de Cesáreo Bernaldo de Quirós. (1906).

A diferencia de Fernando Fader, que se formó artísticamente en Alemania, Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) siguió en sus telas una línea hispanista e italianizante. Su primer contacto con el arte fueron las láminas de *"La Ilustración Artística"* de Barcelona, revista a la que su padre Julio, oriundo de Eibar (España), el pueblo de los Zuloaga, estaba suscripto en Gualeguay, en la provincia argentina de Entre Ríos.

Quirós realizó sus primeros estudios de pintura en Buenos Aires en el último lustro del XIX, primero junto al maestro valenciano Vicente Nicolau Cotanda y luego con Angel Della Valle. Del primero habíale impactado la obra titulada *"Exposición del cadáver del general Mariano Alvarez ante el pueblo de Figueras (Cataluña)"*, exhibido en el Club Español de Buenos Aires en 1897. Cotanda falleció al año siguiente.

En 1899 Quirós fue becado por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación, partiendo hacia Roma al año siguiente. En Italia permaneció hasta 1905, año en que, luego de un corto viaje a España en el cual se contactó con Ignacio Zuloaga y Fernando Alvarez de Sotomayor, regresó a la Argentina.

Durante los años de Roma, estuvo obligado a enviar anualmente dos o tres obras a la Comisión Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires para justificar su beca. Estas obras fueron generalmente paisajes o temas académicos típicos, los cuales realizó más por compromiso que por vocación, ya que estaba subyugado por las obras del norteamericano James A. Whistler.

Entre 1903 y 1904 pintó en Mallorca, en la costa amalfitana y en Salerno. En sus obras de esta etapa se aprecia la clara influencia de la escuela valenciana de Sorolla -en los temas de playa-, y la de Zuloaga y Sotomayor en las figuras humanas. En estos cuadros fueron sus modelos personas enfermas, ciegos, deficientes mentales, etc.



34. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**
De noche en la plaza (1908)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

Con este repertorio de obras ejecutadas en Europa y algunas, como una de grandes dimensiones titulada "*Los guachitos*", quizá en honor de Sívori, autor de "*Las guachitas*", la cual realizó al volver al país, Quirós se presentó en mayo de 1906 en el Salón Costa, el mismo que había albergado la muestra de Fernando Fader a fines del año anterior.

Entre ambas exposiciones se produjeron dos hechos destacables en el panorama nacional. Primero fue la muerte de Bartolomé Mitre, ex-presidente de la Nación, y casi inmediatamente la del presidente en ejercicio del poder, Manuel Quintana. A Quintana le suplió José Figueroa Alcorta, hombre que apoyó al arte argentino asistiendo a las inauguraciones -visitó la muestra de

Quirós de 1906 a los pocos días de iniciada- y a través de otras manifestaciones. Figueroa Alcorta y Marcelo T. de Alvear, quienes gobernaron el país en los años 1906-1910 y 1922-1928 respectivamente, fueron los dos presidentes más interesados por la evolución del arte en la Argentina.

Al igual que lo había hecho con Fader, Cupertino del Campo, bajo el seudónimo "José Bálsamo", analizó en *La Nación* la exposición de Quirós, señalando la amplitud de los lienzos, cuyo tamaño obligó a colocar los cuadros muy juntos entre sí y a unos encima de otros debido al escaso espacio del Salón Costa. Destacó en su artículo que Quirós *"ama la luz, el golpe violento del sol que inunda las cosas de la tierra"*, afirmación que sólo podía aplicarse a algunos de los cuadros de Amalfi pero no al conjunto. Los cuadros que Quirós habría de realizar en Mallorca en la década siguiente demostrarían lo equivocado de lo dicho por el artista y crítico.

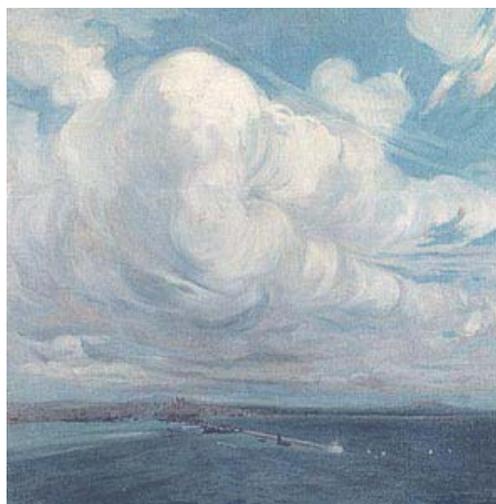
Del Campo definió a Quirós como *"el pintor de los crepúsculos"* por su interés en la pintura de paisajes oscuros apenas iluminados por pequeños focos de luz, a la manera de Whistler. Le acusó asimismo de dejarse llevar por *"impresionistas de segunda mano y simbolistas enigmáticos, fabricantes de cuadros literarios que nos fatigan los ojos con sus colores crudos y sus grises borrosos"*, idea que calificó de *"simple impresión personal"*.

De todas maneras el balance de la muestra fue positivo para Del Campo. *"La impresión del conjunto -dijo- es muy favorable para el artista. Se trata de un hombre fuerte que domina la técnica, que siente fuertemente y que con el pincel en la mano sabe traducir sus emociones, y provocarlas. Es un pintor fuerte que aborda la gran tela de composición, una verdadera excepción entre nosotros, que es necesario estimular, porque será un factor eficazísimo para el*

*adelanto del arte nacional, y que es justo aplaudir sin reservas, porque bien merecen aplauso sus relevantes condiciones de pintor y su indiscutible talento de artista*⁶⁶.

Fernando Fader, quien conoció a Quirós cuando éste visitó a fines de 1905 su exposición en el Salón Costa, cuando recién había vuelto de Europa luego de los seis años de ausencia y antes de marcharse a su tierra natal Gualeguay para reencontrarse con su familia, realizó ciertos escritos, algunos de ellos publicados, en los que elogió la labor del pintor entrerriano.

El 26 de mayo de 1906 Fader publicó en un periódico de Buenos Aires un análisis personal de la exposición de Quirós, cuyos cuadros, dijo, *"reflejan su alma de artista... en todos sus cuadros hay una nota decorativa sobresaliente, en el paisaje, en una cabeza de la luz plena o en la sombra, y siempre se ve el esqueleto de la composición notablemente lógica y natural"*.



35. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**
Nubes, Palma de Mallorca (1907)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

Fader aprovechó la ocasión para atacar a los críticos de arte, quienes *"desde mucha altura (la del cómodo sillón de su mesa de trabajo por ejemplo) critican, suben o bajan a un artista"*. Agregó por último: *"Quirós es un artista argentino y para no dejar de ser artista se va a París dentro de pocos días. (...). Ya han dicho los diarios que no hay arte (istas) argentino (s) y el evangelio se debe respetar. Quirós será un artista argentino en París o en cualquier parte del*

⁶⁶. GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1991), pp. 48-50.

mundo, menos en la República Argentina. (...). Aplaudamos y saludemos al artista Quirós pero no miremos su suerte porque es demasiado triste"⁶⁷.

Cesáreo Bernaldo de Quirós recibió la ayuda del Gobierno Nacional quien, a instancias del Ministro de Instrucción Pública Federico Pinedo -a quien vimos en la década anterior presentando uno de los proyectos para crear un Museo de Bellas Artes para Buenos Aires-, le adquirió tres cuadros de grandes dimensiones, "*Angelus Domini*", obra que había sido admitida y colocada en el Salón de Honor de la Exposición Internacional de Roma en 1905, "*La vuelta de la pesca*", pintada en Amalfi y con la que había obtenido una Mención en la Bienal de Venecia del mismo año, y "*Pax*".

6.5. El conflicto entre los artistas independientes y la Comisión Nacional de Bellas Artes.

En el último párrafo del punto anterior citamos la compra por parte del Gobierno de tres obras de Quirós. Fader también recibió el apoyo de la oficialidad a través del director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, quien le contrató en diciembre de 1905, tras su primera exposición en Buenos Aires, para realizar decoraciones en el Teatro Colón de la ciudad.

No obstante este afán por ayudar a los artistas más jóvenes y destacados, muy pronto quedaron en evidencia las desavenencias entre éstos, que con su arte renovador trajeron un soplo de aire fresco para nuestras artes, y las autoridades, cuya mayor pretensión era la de controlar todas las actividades artísticas y, obviamente, sujetar a estos artistas que querían gozar de su independencia.

⁶⁷. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 37-38.

La Comisión Nacional de Bellas Artes, "*cerebro de nuestra cultura*" como irónicamente la llamó Fernando Fader, fue acusada por éste de haber "*aplastado por completo cada acción libre de arte independiente dentro de su radio de acción*". Fader criticó duramente la protección de las autoridades hacia ciertos artistas a los que consideraba inferiores, y cuyo único mérito radicaba en adular a los miembros de la Comisión y a otros "mecenas".

En un manuscrito fechado en agosto de 1906⁶⁸, Fader expresó que "*no cuadra en el carácter de un verdadero artista el adular a individuos que, ni como hombres ni como artistas, están a la altura de él. Podrán adular una inteligencia inferior solamente individuos que hacen de su arte un negocio... El adular y doblegarse ante hombres que no entienden ni comprenden el ser del arte, y menos el ser infinitamente delicado de un artista, constituye una falta absoluta de la conciencia de su deber sagrado*".

Fader combatió las manipulaciones de estos protectores de artistas, "*tontos e incompetentes inútiles*", que elevaban a éstos a la altura de genios: "*quedan los medios más decentes de ganarse el pan modestamente, no tan cómodamente quizás; pero, ser artista es ser un mártir en varios sentidos*".

No pasó desapercibido para Fader el porqué del facilismo adoptado por los artistas, o "semiartistas" como gustaba de llamarles. "*Claro que no es lo mismo de ponerse en contacto directo con un público preparado en materia de arte a hacerse poner en relación con el mismo*

⁶⁸. ADCMFF. FADER, Fernando. *La influencia de la Comisión de Bellas Artes*. Manuscrito fechado el 5 de agosto de 1906. Cit.. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 45-46.

público pero por los que gozan de la autoridad ilegalmente adquirida, para hacer comprender a la gran masa del pueblo que las obras del artista fulano de tal son verdaderamente notables, etc. (...). Se explica fácilmente de esa manera los triunfos de artistas que no lo merecen, y derrotas completas de otros que eran dignos de coronar sus sienes con los laureles de la gloria". Expresó asimismo que algunos de esos "verdaderos artistas", sabedores de ello, se enfrentaron "contra aquella camarilla que lucha con bajeza y desde una altura insuperable".

Criticó también el artista la labor de la *Comisión* tachándola de no haber *"hecho absolutamente nada que valga"*, acotando además que *"todo lo que vale aquí se ha formado lejos de aquél foco de ignorancia"*. *"Qué le importa a la C. de B. A. que pocos, muy pocos de los verdaderos artistas se quedan en el país, escasas energías varoniles, y que el país pierda sus primeros factores de cultura y engrandecimiento moral. A ellos conviene el proletariado de semi-artistas que ha costado tanto a la nación y que ha perjudicado hasta un extremo el renombre de nuestra cultura y que conserva a ellos en sus puestos que ya no debían ocupar siendo inútiles. (...). Se ha visto subir músicos, literatos, pintores, escultores que no sirven para nada..."*.

No fueron pocas las veces que Fernando Fader hizo referencia a los grandes problemas del quehacer artístico metropolitano. En un manuscrito posterior al mencionado⁶⁹ volvió a manifestarse sobre las Bellas Artes en Buenos Aires, tomando como punto de partida las producciones de los artistas residentes en el país y las muestras de los extranjeros. Habló largamente sobre los salones de exposiciones a los que consideró poco adecuados, y en los que

⁶⁹. ADCMFF. FADER, Fernando. *Las bellas artes en Buenos Aires*. Manuscrito fechado el 6 de agosto de 1906. Cit.. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 47-49.

los artistas se habían visto obligados a presentar sus obras dado que la Comisión de Bellas Artes poco había hecho *"en el sentido de facilitar los medios de la instrucción y educación estética del público"*.

Fader volvió a referirse más adelante a los artistas que supeditaban la realización sincera de sus obras al gusto y al dinero del público, ganándose la vida *"pintando cuadros baratos y bonitos"* con los que conquistaban a los compradores. *"Las inundaciones de dichas obras, verdaderas lluvias de mercaderías, han dejado una honda huella en el criterio del público, y tanto es así, que todo lo que no era arte fácil provocaba enseguida una crítica apasionada del público, y aún de los que miraron las cosas con cierta calma"*.

El pintor estimó además que con el trabajo de muchos artistas y con la *"inteligencia de nuestro pueblo"*, podía lograrse encauzar el extraviado gusto de la gente. *"Se podrá conseguir solamente presentando con insistencia lo mejor de la producción artística, lo más selecto, y lo más serio posible"*.

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

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

Como antes habían sido los miembros de la *Comisión*, en ésta ocasión las autoridades del *Museo* fueron las receptoras de las críticas de Fader. Este se manifestó en contra de la actitud de estas de comprar los cuadros para dicha institución como consecuencia de un *"político tiro de ajedrez personal"*, con lo que no sólo evitaban un crecimiento bien calificado del conjunto de las obras del Museo, sino que también provocaban nuevas desviaciones en el gusto del público, siendo al final los más perjudicados los "verdaderos artistas".

Expresó también Fader que *"las exposiciones buenas se vieron a veces atacadas en una forma indecente por manipulaciones de los pseudo entendidos del poder ejecutivo artístico, hasta sugestionar al público, que con la crueldad que lo distingue, llevaba por delante a la meritoria producción de un artista libre e independiente"*.

Al concluir el extenso texto, Fader dio sus ideas sobre el estado del ámbito artístico nacional y las posibles soluciones a los problemas. *"Las exposiciones siguen en la calle Florida, buenas, malas y regulares. De vez en cuando una muy buena. El público no sabe nada, entra, sale, discute a veces. Los que debieran hablar, solamente hablan cuando les conviene hablar. (...). Es el resultado de nuestra producción artística, de tantas exposiciones (en) que lo malo predomina..."*. *"No es cosa de prohibir las malas exposiciones, sino de instruir científicamente,*

con justicia y alteza, al pueblo argentino, que por su inteligencia y sus aptitudes está autorizado de reclamar un buen gobierno en el imperio de las artes".

7. DEL "NEXUS" A LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL CENTENARIO. (1907-1910).

7.1. La conferencia de Fader sobre "Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres". (1907).

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

Fader dividió su conferencia⁷⁰ en tres partes: en la primera analizó cuál era, a su juicio, el espíritu de un arte nacional, su origen y sus pretensiones; en la segunda se refirió al estado del arte moderno en la Argentina, y en la tercera habló sobre la influencia de la cultura europea en el pensamiento de los nativos, el modo de limitar esa influencia a una comparación y, finalmente, la manera de lograr un arte nacional en la Argentina.

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

⁷⁰. ADCMFF. FADER, Fernando. *Über nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito traducido del alemán por Haydée Von Rentzell de Hüwel. Cit.. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 54-56.

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

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

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

Para comprender el sentir artístico de Fader y para conocer las ideas que guiaron su labor pictórica, resultan claves estas palabras. Fueron ellas el reflejo del consustanciamiento del artista

con lo propiamente argentino, conceptos que se convirtieron luego en la base ideológica del *Nexus*. Este grupo, sobre el cual nos explayaremos en el punto siguiente, reunió a los artistas que compartían el objetivo faderiano de un arte nacional.

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

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

Cupertino del Campo, quien reseñó la conferencia en *La Nación*, definió a Fader como *"el más osado, el más ardoroso y también el más espontáneo de la corta falange nacional". "La conferencia del señor Fader se impuso... por su equilibrio ideológico... Abundan en su trabajo las ideas originales: los fenómenos sociológicos de nuestro país, considerados desde el punto de vista artístico, sugieren al señor Fader observaciones agudas, a veces ingeniosas, certeras casi siempre"*⁷¹.

Por su parte, Atilio Chiappori, bajo el seudónimo de Augusto Hornos, expresó su parecer en el diario *La Argentina*. *"El hecho de que un artista aborigen se atreva a disertar ahora sobre*

⁷¹. "Arte Nacional. La conferencia del señor Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 25 de julio de 1907.

*teorías estéticas con posibilidades nacionales, y consiga reunir buena concurrencia en noches en que hay luchas en el Casino, e interesar a los grandes diarios mientras se susurran inminentes descalabros ministeriales, representa, en verdad, un signo determinante*⁷².

7.2. La creación del "Nexus" y las exposiciones de artistas argentinos (1907-1908).

En septiembre de 1907, mes en el que se llevó a cabo la primera muestra de Pintura y Escultura organizada por Nexus, aún no habían pasado dos años desde la primera presentación de Fernando Fader en Buenos Aires. Fue a partir de este hecho en que el ambiente artístico de la capital argentina prestó a Fader, como también al pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós y al escultor Rogelio Yrurtia la suficiente atención como para que éstos se ganaran un lugar entre los artistas más salientes.

El público del arte acogió con respeto la labor de los artistas, a pesar de que sus renovadoras obras poco se asemejaban a las que aquél estaba acostumbrado. Con esta actitud parecieron quedar atrás las épocas en que, al decir de Ricardo Gutiérrez, *"la indiada criolla colocaba furtivamente en las exposiciones la siguiente leyenda: ¡cuidado con la pintura!"* y la educación ganaba lugar a pesar de que el "cuadro de comedor" seguía su reinado.

No obstante tal progreso, las perspectivas para los artistas siguieron siendo pobres; el ambiente lo era, como también la mentalidad para juzgar el merecimiento de las obras. Por otro lado, la oficialidad no les fue favorable. Las autoridades defendían la pintura de academia en

⁷². *La Argentina*, Buenos Aires, 28 de julio de 1907. Cit.. CHIAPPORI (1927), p. 230.

contraposición a las nuevas tendencias practicadas por los jóvenes pintores y escultores, pretendiendo a la vez acaparar a estos bajo su control.

Este desprecio de la dirigencia artística hacia los "nuevos" se trasladó también a algunos personajes del Gobierno. Respecto de ello, Carlos P. Ripamonte recordó varios años después: *"cuando un grupo de muchachos entrevistamos a un ministro para pedirle que se interesara por el arte argentino nos dijo que el país necesitaba hombres trabajadores y no haraganes. A quienes aspirábamos seguir un rumbo distinto al de las demás profesiones liberales, reclamadas por el comercio y la política, nos negaban derecho"*⁷³.

Diversos motivos confluyeron entonces en la creación del *Nexus*: por un lado el deseo de fomentar, sobre las huellas de *El Ateneo*, la creación de un Salón Anual de artistas argentinos, al no poder encauzarse la acción dentro de la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, y por el otro el empuje y el nuevo ánimo infundido por la conferencia de Fader en el espíritu de los otros artistas. Dicha disertación se convirtió en el compendio ideológico del *Nexus* y el desencadenante inmediato de la primera muestra del grupo.

Al principio, la aparición del *Nexus* fue algo resistida *"porque el ambiente no podía comprender que un grupo animoso de jóvenes artistas pudiera actuar... sin la idea de combatir la apatía oficial"*⁷⁴, aunque resultó evidente que al Buenos Aires artístico no le vino nada mal una acción organizada de los nuevos valores de la plástica.

⁷³. FOGLIA (1954). Reportaje a Carlos Pablo Ripamonte.

⁷⁴. RIPAMONTE (1930), pp. 125 y 159-160.

De las instituciones no oficiales, la *Colmena Artística* y *El Ateneo* habían desaparecido; *Nexus* debió afrontar el problema de dar sustento a los artistas libres e independientes que obraban bajo las ideas de reemplazar maestros fatigados y estimular la producción artística, guiados por la consigna de crear un "arte nacional".

Integraron el *Nexus* los pintores Pío Collivadino, Fernando Fader, Justo Máximo Lynch, Carlos Pablo Ripamonte y Alberto María Rossi, y el escultor Arturo Dresco. Fueron representantes en el exterior Cesáreo Bernaldo de Quirós, en Europa, y Carlos M. Herrera y Juan M. Ferrari en el Uruguay. Los artistas no buscaron coincidir en las técnicas artísticas, las cuales eran propias de cada uno: les bastó para ser un grupo homogéneo el compartir la idea de reflejar en las obras lo autóctono, de intentar ser realmente artistas argentinos.



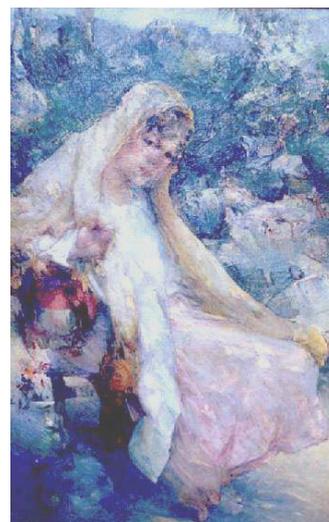
36. **Justo M. Lynch**
En la bruma (1906)
Óleo sobre tabla
Col. privada

En capítulos anteriores hemos reseñado la trayectoria de Pío Collivadino y de Fernando Fader por lo cual sólo hablaremos aquí de los otros miembros del *Nexus*. Justo Máximo Lynch (1870-1953) inició sus estudios de dibujo y pintura en la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, siendo más adelante discípulo del marinista Eduardo De Martino, quien también fue el primer orientador de Martín Malharro, uno de los introductores del impresionismo en la Argentina. Los tres nombrados más el uruguayo Manuel Larravide fueron los cuatro marinistas más destacados de fines del siglo XIX, y Lynch, junto a su discípulo Oscar Vaz, lo fueron en el XX.

Lynch participó en las exposiciones anuales de *El Ateneo* entre 1893 y 1896. En 1905 viajó a Europa residiendo en París y en Madrid e interesándose sobre todo por los museos navales. A su regreso se integró a las ideas y a la acción del *Nexus*.

Carlos Pablo Ripamonte (1874-1968) comenzó sus estudios con el retratista Juan Bautista Curet, siguiendo con el pintor italiano Miguel Cármine y pasando luego, al igual que Lynch, a la *Sociedad Estímulo*. Como éste, expuso también en *El Ateneo*, siendo su primera presentación en 1894.

Su trayectoria posterior tuvo cierto paralelismo con la de Quirós. En 1899 ganó una de las becas instituidas por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en Europa⁷⁵. Al año siguiente ambos artistas viajaron juntos a Italia en el "Orione", barco en el que también lo hicieron José León Pagano y los escultores Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia. Ripamonte, como Quirós, se instaló en Roma, ciudad desde donde partió de viaje hacia diferentes puntos del continente. En la capital italiana fue discípulo de Arístides Sartorio.



37. **Carlos Ripamonte**
Bajo la Sombra
Óleo sobre lienzo
Col. privada

En 1907, vuelto ya al país, Ripamonte se integró al *Nexus*. A partir de 1908 ocupó la cátedra de pintura y la vicedirección de la *Academia Nacional de Bellas Artes*, cargo que ejerció hasta 1928. Desde este año y hasta 1931 fue director de la *Escuela Superior de Bellas Artes*. Además de la docencia se dedicó a escribir libros siendo sus obras más recordadas las tituladas

⁷⁵. Ripamonte obtuvo el premio en el rubro figura mientras Quirós logró el de paisaje.

"*Datos de historia artística argentina*" (1918) y "*Vida*" (1930); en esta última planteó el desarrollo de las artes plásticas en la Argentina desde 1900.

Ripamonte abordó en sus pinturas una temática criolla. Recreó en sus lienzos la Pampa argentina y las costumbres, personificando el espíritu del gaucho, su poesía y su plástica. Con el óleo "*Canciones del pago*" obtuvo uno de los premios de la Exposición Internacional del Centenario en 1910.

Alberto María Rossi (1879-1965) nació en Bolonia pero se radicó en la Argentina a los nueve años de edad. Realizó sus primeros estudios en la *Sociedad Estímulo* con Sívori y De la Cárcova. En 1899 partió hacia Europa para completar su aprendizaje, instalándose en París aunque también viajó por España, Bélgica y Holanda.

La temática de las obras de Rossi se diferenció notoriamente de las de sus compañeros del *Nexus*. Si Collivadino fue el pintor de los temas románticos, Fader el de los paisajes y animales, Lynch el de las marinas y Ripamonte el de los gauchos, Rossi se inclinó por las imágenes urbanas, buscando temas recios y fuertes que fueran expresión de la vida de Buenos Aires, incluyendo numerosas recreaciones de los trabajos en el puerto. "*En pleno trabajo*" fue su óleo más laureado, alcanzando con él el Gran Premio Nacional de Pintura en 1919.

Rossi pintó algunos cuadros de historia como así también otros de temática gauchesca, género en el que siguió a Ripamonte durante los años del *Nexus* y con el que inclusive fue premiado en la Exposición del Centenario por el lienzo "*El veterano*". Cuando más adelante abordó los temas del puerto -tal era su afición que durante una temporada permaneció pintando

en Venecia-, Rossi dejó su huella en pintores como el propio Justo Lynch y Benito Quinquela Martín, éste último el más destacado de los pintores portuarios que dio la Argentina.

El 23 de septiembre de 1907 fue inaugurada en el Salón Costa de la porteña calle Florida, la primera exposición del grupo *Nexus*. En la muestra estuvieron representados los artistas argentinos más laureados de la nueva generación, a excepción del pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós y del escultor Rogelio Yrurtia, cuyas ausencias fueron notorias. Quien sí participó fue el marinista Arturo Méndez Taxo, artista que trabajaba en la costa del Atlántico, principalmente en las ciudades de Mar del Plata y Pinamar, y que, al igual que Quirós y Ripamonte, había sido becado para estudiar en Europa en 1899.

El acontecimiento artístico fue reflejado en las páginas de los periódicos de Buenos Aires. *La Razón* dijo que *"hace tiempo que se venía echando de menos una exposición de esta naturaleza, que desautorizara las que habían venido ofreciéndonos como genuina*

38. **Alberto María Rossi**
El Circo
Óleo sobre cartón
Col. privada



*representación del arte nacional, por lo que están de parabienes cuantos se interesan en estos asuntos*⁷⁶.

La crítica de arte de los diarios, inclusive la que hasta entonces había retaceado comentarios por considerar que no debía hacerse "propaganda gratuita", se mostró interesada por la muestra y su desarrollo. Los comentarios fueron en su mayoría favorables a la exposición, viéndose además en ellos un esfuerzo por comprender los motivos que orientaban la acción de los artistas.

*"Ocho artistas argentinos, los únicos tal vez que luchando con tesón, disciplinando su inteligencia y templando su espíritu en la fragua del trabajo, han logrado sobresalir en el campo del arte nacional... (...). Entramos al Salón Costa, no sin cierto íntimo temor! Tanto mal se ha dicho de nuestros artistas!... La primera impresión, el conjunto nos tranquiliza"*⁷⁷.

El columnista de *La Nación*, seguramente Cupertino del Campo quien lo hacía habitualmente allí, habló del *"interés muy vivo (que) ha despertado entre nosotros la exposición nacional inaugurada hace algunos días en el Salón Costa... Si a ella hubiesen concurrido Yrurtia y Quirós, el arte argentino estaría representado allí en todo su floreciente vigor. (...). El éxito de esta exposición ha sido completo y unánime. Su conjunto hace pensar en una sala europea, como que algunos de los expositores lograron distinguirse en Munich y Venecia"*⁷⁸.

⁷⁶. "Acontecimiento artístico". *La Razón*, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1907.

⁷⁷. "Notas de arte. Exposición Nexus". *La Razón*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1907.

⁷⁸. "Bellas Artes. Exposición Nacional". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1905.

Si analizamos el citado párrafo vemos como se hace directa referencia a la "*exposición nacional*", lo cual vale como muestra de que algunos consideraban al *Nexus* como el vivo reflejo del arte argentino. Se advierte asimismo una vinculación del arte nacional con el europeo, asunto que a pesar de no ir de acuerdo con la ideología del grupo, con la idea de Fader de que era necesario un arte totalmente genuino y el evitar "*mirar afuera*", guardaba directa relación con la aspiración de la clase dirigente del país de convertir a la Argentina en una "*nación europea*".

La primera exposición de *Nexus* reportó no sólo prestigio individual a los artistas sino que significó también el punto de partida para muchas otras iniciativas. Para ese entonces ya habían logrado imponer la enseñanza del dibujo en las escuelas y oficializar los cursos de pintura y escultura; a partir de allí se intensificó el intercambio con artistas europeos, dándose una rápida y beneficiosa transformación; nacieron instituciones particulares consagradas a la labor artística, y, sobre todo, se logró el objetivo de fomentar un arte auténticamente argentino.

Con posterioridad a ésta de 1907, el *Nexus* organizó dos nuevas exposiciones, ambas en 1908. Una fue la anual, que, al igual que la primera, se realizó en el Salón Costa, y otra fue la de obras en "*blanco y negro*", organizada en el Salón Witcomb, y en la cual participaron numerosos artistas argentinos y extranjeros, entre éstos el caricaturista español José María Cao.

Debe citarse asimismo la muestra organizada por Herrera y Ferrari y que se celebró en Montevideo en 1909, la que no logró la trascendencia de las anteriores. Con la Exposición del Centenario en 1910 y la creación del Salón Anual en 1911 *Nexus* consideró cumplidos sus objetivos y se disolvió.

Entre los resultados inmediatos del *Nexus* debemos señalar la importante difusión que tuvo el mensaje que los artistas del grupo quisieron transmitir. Carlos P. Ripamonte se refirió a esta valiosa conquista en su libro *"Vida"* publicado en 1930. *"El "Nexus" -dijo- consiguió de tal modo convencer a los artistas, al público y al crítico de que la labor bien fundada era el mejor recurso para provocar en el ambiente la reacción que definiría nuestro complemento estético, capacitando para un seguro avance en procedimientos y en acierto espiritual. (...). El Nexus reeducó el gusto... proclamando la absoluta libertad de procederes técnicos y la completa independencia de la mente"*⁷⁹.

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

"Las exposiciones de arte comercial se "arrebataban", cuando aparece el Nexus a poner coto a la acomodación de la crítica y a la de los ciegos coleccionistas. (...). Hasta los desconfiados o adversos "entienden" la lección y resuelven hacer causa común variando de rumbo: "evolucionan" por partida doble: con la "visión" y con las "ideas". El Nexus consigue rodearse con envíos prestigiosos de los viejos maestros demostrando la bondad y la necesidad del movimiento operado, admitiéndose de hecho que la Comisión Nacional estuvo equivocada. (...). Con el acuerdo demostrado, el Salón Anual tendría su organización inmediata. Y así fue, con satisfacción para los hombres del Nexus, que en lucha breve y lucida lograron hacer zafar del estancamiento". A partir de la acción de *Nexus* se vio la necesidad de renovar la enseñanza

⁷⁹. RIPAMONTE (1930), p. 127.

de la *Academia Nacional de Bellas Artes*. Las ideas penetraron y, con ellas, los hombres que las sustentaban. A excepción del marinista Justo Lynch, todos los integrantes del *Nexus* fueron profesores de la *Academia*⁸⁰.

7.3. La "espiritualización de la conciencia nacional" en las letras argentinas. La labor de Ricardo Rojas.

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

Los tres literatos que lideraron este movimiento de "*espiritualización de la conciencia nacional*" fueron Ricardo Rojas, quien publicó "*La Restauración Nacionalista*" en 1909, Manuel Gálvez, autor de "*El diario de Gabriel Quiroga*" aparecido en 1910, y Leopoldo Lugones, el cual editó los ensayos de "*Prometeo*" en el mismo año. Por la trascendencia que tuvo, dedicaremos nuestra atención únicamente al libro de Ricardo Rojas.

En julio de 1908, habiendo regresado a Buenos Aires luego de una estadía en Europa, Ricardo Rojas fue homenajeado con un banquete al cabo del cual expresó por primera vez sus ideas acerca del nacionalismo argentino, conceptos que habrían de ser la base de su libro de 1909. Consideró entonces que "*si no reaccionamos en el sentido de un categórico idealismo que*

⁸⁰. *Ibíd.*, p. 132.

restaure la idea de continuidad en la obra de las generaciones, y de un sistemático nacionalismo que restablezca la cohesión sentimental de la raza, vamos en camino de fundar una de las civilizaciones más mediocres y efímeras que hayan aparecido en el mundo"⁸¹.

Rojas alertó asimismo sobre el asunto que constituiría su principal frente de lucha a partir de ese momento y durante varios años, es decir la necesidad no sólo de un desarrollo material del país sino también de un progreso de la cultura argentina. Hablando de Buenos Aires dijo que *"hemos formado esta ciudad que se precia de tener todos los vehículos del progreso, pero donde los espíritus carecen de todo género de disciplina... (...). Por eso yo creo que este desenvolvimiento material de nuestro país nos llevará a la disolución mientras no sea creado por un pueblo homogéneo e identificado con su territorio; mientras el desarrollo externo del progreso no sea la resultante del desarrollo interno de la cultura"*⁸².

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

En *"La Restauración Nacionalista"* Rojas afirmó aquella necesidad de una *"emancipación cultural"* y de dotar a la educación argentina de un carácter nacionalista a través de la Historia y las Humanidades. Si antes nos aislaba el desierto -lo que afirmó Alberdi en sus *"Bases"*-, dijo,

⁸¹. ROJAS (1924), *Discursos*, p. 291.

⁸². *Ibíd.*, pp. 292-293.

ahora lo hace el cosmopolitismo. La obra de Rojas quizá hubiese pasado desapercibida de no mediar los elogios públicos recibidos de Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Rodó, Enrico Ferri y Jean Jaurés entre otros.

Unamuno y Maeztu. Dos españoles alentaron las ideas expresadas por Ricardo Rojas en su libro y las rescataron de la indiferencia generalizada. Unamuno primero, quien escribió en *La Nación* de Buenos Aires, a principios de 1910: "*¿Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo?*", y Maeztu después, quien dijo en *La Prensa* que "*el asunto de La Restauración Nacionalista es y será por muchos años el eje de la mentalidad argentina*".

En un discurso posterior, en 1911⁸³, Rojas siguió abordando y desarrollando los mismos temas. "*La revolución de 1810 no ha realizado sino la emancipación militar del territorio... ¿Pero quién negará que aún nos falta crear un pueblo identificado con ese territorio, y una civilización generada en la alianza feliz de aquella raza nueva y esta tierra virgen?... He ahí, señores, por qué le pertenecen ahora a la palabra y a la enseñanza la empresa de constituir un pueblo y una conciencia locales en nuestra República desierta, cosmopolita, pobre a pesar de su aparente esplendor...*".

"Y es que cuando un pueblo evoluciona a saltos bruscos y por aportes exteriores, como ha ocurrido con el nuestro, las funciones sociales no pueden mantenerse dentro del equilibrio... Así

⁸³. Conferencia en el teatro de la Opera, de Buenos Aires, la noche del 25 de mayo de 1911, ante los alumnos de la Escuela Industrial de la Nación, por invitación de los mismos. ROJAS (1924), *Discursos*, pp. 25-39.

en nuestras sociedades, las ideas, los hombres o las cosas venidas de afuera, han determinado bruscas crisis de asimilación..."

Habló de la necesidad de formar una *"conciencia argentina"*, *"sin la cual no podrá realizarse... la emancipación espiritual que traiga hacia los nombres y las obras de nuestros propios pensadores un poco de la curiosidad o la admiración que este pueblo argentino de hoy despilfarra en la efímera vastedad de sus noticias cablegráficas y de sus visitantes ilustres"*.

En el siguiente capítulo haremos referencia a las obras nacionalistas publicadas en la Argentina durante la segunda década del siglo XX, entre las que se destacan *"La Guerra de las Naciones"* del propio Ricardo Rojas y *"El Solar de la Raza"* de Manuel Gálvez. A ellas sumaremos numerosos textos referidos al nacionalismo en el arte escritos por Cupertino Del Campo y Fernando Fader entre otros autores.

8. DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL CENTENARIO A LOS AÑOS VEINTE. (1910-1920).

8.1. La Exposición Internacional del Centenario. (1910).

En los capítulos precedentes hemos analizado el cambio operado en el ámbito artístico argentino durante la primera década del siglo XX, metamorfosis originada especialmente por las muestras de los *Aficionados* a partir de 1905 y las del *Nexus* en 1907 y 1908. Con dichas manifestaciones la capacidad de los artistas argentinos fue ganándose la comprensión y el respeto del público y la crítica.

A las mencionadas exposiciones, se sumó en 1908 una importante muestra de arte francés que fue organizada en el Pabellón Argentino ubicado en el Retiro. Este Pabellón, construido en París al mismo tiempo que la Torre Eiffel, era una enorme estructura de hierro, vidrio y cerámica, ejemplo notable de la mentalidad "modernista" y que había acogido la sección argentina en la Exposición Universal que en 1889 se desarrolló en la capital francesa.

Además de la exposición de arte francés debe señalarse que los marchantes de la calle Florida continuaron con la apertura de nuevas muestras de pintura y escultura. La afluencia de las telas extranjeras y la atención dispensada a las mismas fueron en ascenso prácticamente hasta la irrupción de la guerra de 1914. Ambos fenómenos, es decir el auge de los artistas nacionales más el de la pintura extranjera, fueron dos de las características confluyentes en la Exposición Internacional del Centenario llevada a cabo en Buenos Aires en 1910, en la cual fue justamente Francia el país más representado, con 480 obras.

En la sección argentina de la Exposición estuvieron representados los artistas más destacados del país a excepción de los pintores Fernando Fader y Martín Malharro, los dos "vanguardistas" de la década, y el escultor Rogelio Yrurtia. Paradójicamente, a Cesáreo Bernaldo de Quirós, ausente en la muestra inaugural del *Nexus* en 1907, se le otorgó una sala especial en la cual expuso 26 obras, cantidad solamente superada por el español Ignacio Zuloaga que presentó 36. Quirós fue premiado con Medalla de oro y Gran Premio por "*Carrera de sortijas en día patrio*", obra inspirada en la de su maestro Angel Della Valle.

Como dijimos, Zuloaga fue el artista más representado en la Exposición del Centenario. La sección española, para cuya organización ofició de comisario el sevillano Gonzalo Bilbao, constó de 260 obras entre las cuales se destacaron, además de los cuadros del pintor vasco, los retratos ejecutados por Ramón Casas, Fernando Alvarez de Sotomayor y José María López Mezquita. No obstante los artistas que más impactaron a los jóvenes pintores argentinos fueron, además de Zuloaga, Anglada Camarasa -un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, colgándose su obra finalmente en un pasillo- y Joaquín Mir. Se extrañó la presencia de Joaquín Sorolla, artista que ya poseía cierto éxito en la Argentina.

En el tiempo que transcurrió entre el desarrollo de *Exposición Internacional del Centenario* y el estallido de la guerra europea de 1914, el ambiente artístico nacional vivió un "*frenesí de adquisiciones*" de obras de arte, al decir de Chiappori⁸⁴, lo que trajo una reacción asombrada y azorada de los intermediarios europeos quienes, al tener noticias de tal fenómeno, comenzaron a enviar a modo de ensayo lotes de obras para la venta. Inicióse una "*corriente*

⁸⁴. CHIAPPORI (1927), pp. 233-234.

migratoria de marchands", multiplicáronse las salas para exposiciones y aumentó notoriamente la cantidad de "vernissages". En un par de años Buenos Aires se convirtió en el principal mercado transoceánico de pinturas, sólo superado por Nueva York.

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

"Hubo momento en que los compradores no esperaron, siquiera, el día de inauguración de las exposiciones. Al simple anuncio de una próxima muestra, anticipábanse los adquirentes a elegir sus cuadros entre cajones a medio desembalar... Un "marchand" más listo que sus congéneres aprovechó enseguida tan peregrino apremio e introdujo la novedad de las exhibiciones "privadas"... El coleccionista en ciernes recibía una invitación manuscrita y particular, sentíase, implícitamente, reconocido "conocedor" y rara vez abandonaba el recinto de la sigilosa cita -de ordinario un cuarto de hotel- sin dejarlo patentizado con la adquisición de una o dos telas"⁸⁵.

Aquellos *"importadores de belleza"* amasaron grandes fortunas en Buenos Aires, mientras que en el *Salón Nacional* del Retiro, creado en 1911, los más destacados artistas argentinos apenas pudieron cubrir sus malas temporadas con las recompensas y las adquisiciones oficiales.

⁸⁵. *Ibidem.*, p. 234.

Así como hubieron comerciantes honestos, pulularon también en el mercado gran cantidad de oportunistas que, aprovechando tan repentino entusiasmo del público, hicieron su negocio vendiendo telas falsas y mediocres copias a las incipientes pinacotecas particulares. Al conocerse la frecuencia de tales maniobras, además de la divulgación hecha por los publicistas de arte de los mil trucos existentes en Europa para "fabricar" cuadros falsos, el público saltó de la ingenua credulidad a la suspicaz desconfianza. Este fue el ánimo con que la guerra encontró a los coleccionistas argentinos, con la consecutiva ausencia de los "marchands" de antiguos. Era ya un poco tarde: la mayoría de nuestras galerías hallábanse comprometidas con un porcentaje más o menos elevados de telas falsas o dudosas⁸⁶.

8.2. La creación del Salón Nacional de Bellas Artes. (1911).

Hemos visto la transformación del ambiente artístico argentino obrada en los años posteriores a la *Exposición del Centenario*, en los cuales se formó en Buenos Aires un verdadero "mercado de arte". En lo que se refiere al arte pictórico en sí la *Exposición* también trajo consigo cambios importantes; *"los artistas nuestros, al apreciar los acentos de cada nacionalidad, comprendieron que únicamente en la tierra nativa encontrarían su campo y su meta"*. Este fue el espíritu que inspiró a Cupertino del Campo cuando redactó el reglamento del *Salón* en 1911.

Una de las normas establecidas para el *Salón* fue justamente la de que los premios se otorgarían preferentemente a aquellas obras que poseyeran un *"carácter nacional"*, al decir de Cupertino del Campo. *"Fueron muchos los aspirantes a las recompensas que acudieron a*

⁸⁶. *Ibidem.*, p. 236.

preguntar en qué consistía ese carácter nacional. En general, sospechaban que era necesario pintar o esculpir gauchos...⁸⁷.

"En este sentido es pues también evidente la influencia del Salón, ya que los que se dedicaron a reproducir nuestro ambiente... hicieron desmerecer, a fuerza de sinceridad y de inspiración directa, las obras inconsistentes de aquellos que cultivan el exotismo superficial o de los que, faltos de personalidad, se someten a las imposiciones de la moda"⁸⁸.

"El Salón ha permitido, además, seleccionar, a través del tiempo, las obras nacionales que hoy decoran nuestro Museo, muchas de las cuales, remitidas a certámenes celebrados en Europa y en América del Norte, han modificado favorablemente el concepto que se tenía en el exterior de nuestra cultura artística"⁸⁹.

Los artistas "*libres e independientes*", como llamaba Fader a aquellos pintores y escultores que se abrieron camino sin la ayuda de los organismos oficiales, lograron con el *Salón* de 1911 llegar a un acuerdo más o menos estable con éstos. El *Salón* fue perdiendo en calidad año tras año al no presentarse los mejores nombres de la plástica argentina o enviar éstos obras de mediana calidad.

Antes esta situación el *Salón* no logró convertirse en la imagen representativa del momento artístico nacional, resultando a la vez el sistema de premios un servicio a favor de los

⁸⁷. DEL CAMPO (1927), p. 333.

⁸⁸. *Ibíd.*

⁸⁹. *Ibíd.*, p. 334.

intereses de camarillas, ajeno a las finalidades que lo hicieron nacer. Se recompensaron intentos que ni siquiera reflejaron temas de la "tierra argentina", como estaba explicitado en el reglamento, o, como dijo Ripamonte, se consagraron *"engendros que distan de las condiciones que debe reunir toda obra de arte"*⁹⁰, siendo los únicos responsables de ello los jurados.

El problema más grave se suscitó en el V Salón de 1915 en el que sólo fue concedido el premio adquisición a la tela de Héctor Nava *"En familia"*, declarándose desiertos los demás premios. El *"avispero"* del V Salón como lo llamó Fader, produjo el definitivo alejamiento de éste de la cita anual organizada por la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, y a manera de protesta, a partir de 1916, hizo coincidir sus exposiciones anuales en el Salón Müller con el desarrollo del *Salón Nacional*. Si una década atrás Fader se manifestó en contra de la *Comisión*, ahora, tras el cambio producido en 1910, con el que llegaron a los cargos artistas de su propia generación -entre ellos quien había sido su amigo, Cupertino del Campo-, se mostró aún más enojado, provocando una escisión definitiva.

El diario porteño *La Unión* declaró en aquella ocasión: *"los premios de nuestro V Salón... han sido discernidos. El jurado y la Comisión Nacional de Bellas Artes haciendo causa común con la crisis, han declarado en crisis al arte nacional. (...). No sólo se han declarado desiertos los premios mayores, sino que no se han dado a pintores que lo merecían ni esos ridículos premios de estímulo. (...). La falta es irreparable y puede decirse que la Comisión... se ha*

⁹⁰. FOGLIA (1954).

declarado con su fallo en crisis también, siendo sólo necesario que el señor ministro de Instrucción Pública se interese en decretarla oficialmente"⁹¹.

La decadencia del *Salón* continuó en los años posteriores, decidiéndose finalmente en 1920 la elección democrática de tres de los miembros del jurado por voto de los propios artistas. La acción del jurado fue hasta ese momento uno de los problemas más graves del *Salón* al entender de los artistas que presentaban sus obras anualmente.

Al respecto, vale destacar la opinión de Fernando Fader: "*Creo que en el momento que la Comisión Nacional instituyó el salón, con el propósito de reunir en sus salones obras que dieran al público una noción exacta del estado del embrionario arte en nuestro país, no procedió del todo con el desinterés necesario. (...) ...La mayoría de los miembros que forman los diferentes jurados, es nombrada directamente por la Comisión... Así es que en realidad de verdad la Comisión... es la protectora de esta calamidad... el jurado sólo carga con la responsabilidad y la verdad es que debe ser un castigo terrible, para ellos que lo forman, saber que estos salones son la expresión de su criterio...*"⁹².

Años después, en 1930, Carlos P. Ripamonte realizó en su libro "*Vida*" un balance de las dos primeras décadas de existencia del *Salón Nacional* expresando que "*el Salón que pudo ser, y debió serlo, un alto exponente seleccionado de la labor nacional, se convirtió desde el primer instante en un instrumento "estimulador" de la vanidad y del estómago necesitado. (...) La*

⁹¹. "V Salón de Bellas Artes. Criticable distribución de recompensas". *La Unión*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1915.

⁹². ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader. Cit. en GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), p. 138.

"muchedumbre" expositora le quitó prestigio, y fue menos prestigioso cuando la acción de la mala política reconoció a los mediocres expositores el derecho a las cátedras".

"El Salón Anual es una feria igual a las ferias de las ciudades "cosmopolizadas"... Tal cual se presenta, con deserción sistemática de sus premiados, es una renovación de jóvenes capacidades que acuden a proteger el vuelo con la ayuda del premio o de la adquisición oficial. (...). Los intereses creados por el premio o la adquisición, y por la "ganga" que oficia para la empleomanía, han constituido al Salón en la feria que año tras año nos sirve, más o menos disimulados, los mismos platos"⁹³.

Quien no concordaba con Ripamonte era Atilio Chiappori, el cual expresó en 1927 que salvo los reputados Yrurtia, Fader y Quirós, el resto de los artistas se dio a conocer por el Salón. *"El verdadero contacto con el gran público se lo proporcionó el Salón; y fue, gracias al Salón, con sus estímulos, sus recompensas y su amplia publicidad, que podemos hablar hoy con orgullo de un "arte argentino"⁹⁴.*

8.3. Los discursos nacionalistas e hispanizantes. Cupertino del Campo, Martín Noel, Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Fernando Fader.

Cumplido el largamente aspirado objetivo de concretar la organización anual del *Salón Nacional de Bellas Artes*, a partir de 1911, la renovada dirigencia de las instituciones oficiales

⁹³. RIPAMONTE (1930), pp. 161-162 y 174-176.

⁹⁴. CHIAPPORI (1927), p. 240.

responsables de los asuntos de la cultura y las artes en la Argentina se esforzó por mantener los logros alcanzados.

En este clima alentador para la pintura y la escultura argentinas que sobrevino a la realización de la *Exposición del Centenario* y a la creación del *Salón*, se reanudaron las conferencias y los debates tendientes a definir el sentido y el alcance del "arte nacional". A pesar de los cambios operados en el ambiente, las ideas y las discusiones no distaron en demasía de las que habían estado en el tapete a fines del XIX y en la primera década del XX.

Casi veinte años habían transcurrido desde el debate ideológico que enfrentó a Obligado, Oyuela y Schiaffino en 1894, y seis años desde la conferencia de Fader en la Sociedad Científica Alemana, cuando en octubre de 1913 Cupertino del Campo retomó el tema del "arte nacional" en una conferencia llevada a cabo en Buenos Aires⁹⁵. *"Cuando hay en (un) país algo propio en el aspecto exterior de los nativos, en su modalidad psicológica y en sus orientaciones intelectuales, hay siempre, si es que hay arte, un arte nacional, porque el arte traduce el pensar y el sentir de cada pueblo"*.

Una de las diferencias que se advierten entre el discurso finisecular de Schiaffino y el de Del Campo es el de la consideración de la pampa como centro irradiador o no de "lo nacional". Mientras Schiaffino había expresado que *"la belleza de la pampa es puramente literaria"*, para Cupertino del Campo, al contrario, era la pampa la que poseía *"el gran secreto, donde se ha refugiado el carácter nacional desplazado por el cosmopolitismo de nuestras grandes ciudades"*;

⁹⁵. "Museo de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1913.

ella guarda la palabra nueva, aun no definitivamente pronunciada, que debemos añadir al lenguaje universal del arte".

Reafirmando los principios rectores del reglamento del *Salón Nacional* que él mismo había redactado, Cupertino del Campo afirmó que *"el artista es libre de elegir el tema que más cuadre a sus gustos y tendencias... (pero) el arte sólo será nuestro, verdaderamente nuestro, cuando lleve en la entraña algo del aliento viril y poderoso de la Pampa. (...). He aquí el primer secreto de la Pampa: el arte argentino debe ser colorido y luminoso"*.

Además de la exposición de las ideas de Cupertino del Campo sobre el "arte nacional", en 1913 se publicó el libro de Manuel Gálvez titulado *"El Solar de la Raza"*, en el cual el propósito del autor fue el de contagiar sus sensaciones *"de aquellas ciudades españolas donde aun vive el alma de la raza y perduran los restos de una antigua grandeza espiritual. También pretendo propagar afecto a España... y el amor a nuestro idioma"*. Exhortó asimismo a construir *"el espiritualismo argentino sacándolo del fondo de nuestra raza, es decir, de lo español y lo americano que llevamos dentro de nosotros"*⁹⁶.

Manuel Gálvez puede ser considerado como el continuador de la línea hispanista defendida por Calixto Oyuela, de la misma manera que a Ricardo Rojas se lo puede relacionar con Rafael Obligado, por la tendencia de ambos de buscar nuestras raíces en lo más genuino. Dentro de los hispanistas puede nombrarse también a Enrique Larreta quien en 1908 publicó la novela histórica *"La gloria de don Ramiro"* que había empezado a escribir en 1903, y cuyo escenario era Avila en épocas de Felipe II.

⁹⁶. GÁLVEZ (1943), pp. 18-19.

De todas maneras las coincidencias entre Gálvez y Rojas fueron mucho mayores que las existentes entre Oyuela y Obligado, cuyas posturas aparecieron como irreconciliables. En cierta medida hasta puede señalarse a Gálvez como seguidor de algunas de las ideas de Rojas, como la de la necesidad de que, una vez logrado el progreso material, se buscaran adelantos en lo espiritual y lo cultural. *"Hemos ya construído fuertes diques de energía y de riqueza; ahora nos falta introducir, en el estanque enorme formado por aquellos diques, el agua de vida que es la espiritualidad"*⁹⁷.

Para Gálvez la realización de una *"obra nacionalista"* consistía en que los artistas reprodujeran sus sensaciones del paisaje argentino, evocando el ambiente de las ciudades de provincia en donde, a diferencia de Buenos Aires y de otras ciudades en pleno progreso económico, *"aún perdura el antiguo espíritu nacional"*. Y seguía más adelante: *"parecerá que este carácter nacionalista mal pueden tenerlo páginas que tratan de cosas españolas. No es así, sin embargo, pues todo libro sobre España, hondamente español, escrito por un argentino, será un libro argentino. Y es que nosotros, a pesar de las apariencias, somos en el fondo españoles"*⁹⁸.

"La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina. (...). Nosotros debemos tomar las enseñanzas espiritualistas de España como un simple punto de

⁹⁷. *Ibíd.*, p. 14.

⁹⁸. *Ibíd.*, pp. 16-17.

*partida, como un germen que, trasplantado al clima moral de nuestra patria, arraigará en ella con vigor nuevo y forma propia*⁹⁹.

Más adelante Gálvez dio su explicación del por qué del odio conservado en la Argentina hacia el español durante el siglo XIX, luego de la Independencia, y de cómo el sentimiento del español se manifestó recíprocamente, considerando inclusive como una ofensa personal las fiestas patrias y el Himno Nacional. *"Durante el tercer cuarto de siglo la hispanofobia se intensificó. Sarmiento, Alberdi, Juan María Gutiérrez amontonaron sobre España sarcasmos, injurias, denuestos, ironías: todos los aspectos verbales que adoptaba su hispanofobia... Ahora las cosas han cambiado: Distinguidos escritores argentinos han hablado de España con cariño; la literatura y la pintura españolas ejercen enorme influencia ante nosotros"*. Reconoció no obstante que aun quedaban en el país enemigos de España como los normalistas, los anticlericales, los mulatos y los hijos de italianos¹⁰⁰.

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

⁹⁹. *Ibíd.*, p. 18.

¹⁰⁰. *Ibíd.*, pp. 40-42.

ideales. En las ruinas suntuosas y tristes de la España vieja podremos hallar los grandes bienes que faltan a nuestra riqueza ascendente"¹⁰¹.

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

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

Cuando en 1943 Manuel Gálvez prologó la séptima edición de *"El Solar de la Raza"*, treinta años después de su primera aparición y en la plenitud de la segunda guerra mundial, se lamentó de aquella pérdida de contacto con la península que tanto había costado reconstruir luego de la Independencia. *"Entristece pensar en todo lo que en treinta años nos hemos desespañolizado los argentinos. Inmigraciones no españolas, ni siquiera latinas, y la influencia norteamericana, nos han descaracterizado y arrancado gran parte de nuestra hispanidad"*¹⁰².

¹⁰¹. *Ibidem.*, pp. 46-47.

¹⁰². *Ibidem.*, p. 6.

El arquitecto Martín Noel, abanderado junto a Angel Guido en la defensa del neocolonialismo en la Argentina y constructor, precisamente en ese estilo, del pabellón argentino para la *Exposición Iberoamericana* de 1929, fue otro de los autores que expresaron su opinión durante la segunda década del siglo respecto del "arte nacional".

Descendiente de una familia vasca, Martín Noel manifestó permanentemente su admiración por España y por lo español. En sus textos nacionalistas coincidió generalmente con las ideas de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, con la diferencia de que Noel analizó a las mismas dentro del campo de las artes. *"...Mientras no se defina claramente nuestra personalidad nacional como forma artística, dentro de un carácter o fisonomía inconfundible -expresó-, no alcanzaremos a rendir el vigor y la sana originalidad que requieren nuestras creaciones... Todo desplante individual que no refleje un sentido sintético o social, valdrá lo que una arriesgada quimera en el campo de la especulación... La falta de nacionalismo, o voluntad, se traduce, fatalmente, en incoherencia y pálida vaguedad. (...). Por tanto, en el sentido colectivo, las más altas y robustas expresiones individuales a través del númen estético de Raza, logran las más de las veces, la mayor suma de unidad y de fuerza; de emoción y de idealidad"*¹⁰³.

Las sucesivas manifestaciones reivindicatorias de la nacionalidad por parte de los artistas y literatos argentinos fueron complementadas, a partir de 1914, por las consecuencias ideológicas de la primera guerra mundial. Los cimientos políticos, económicos y culturales de Europa, que hasta entonces se habían creído firmes, mostraron su fragilidad y los

¹⁰³. AMSN. NOEL, Martín. *Sobre el concepto del Nacionalismo en el Arte. La tradición como fuente de personalidad artística o el nacionalismo como fuente de personalidad artística*. Texto mecanografiado, sin fecha, 19 pp..

cuestionamientos no tardaron en llegar. Ricardo Rojas se valió de la situación para reafirmar su premisa de que no debía confundirse a nuestro nacionalismo con el de las otras naciones, ni atacarlo con argumentos de Europa.

Fue justamente 1914 el año en que Rojas publicó su libro *"La guerra de las naciones"*, en cuyas páginas desarrolló la idea de que *"el nacionalismo argentino es diferente de los nacionalismos europeos"*. *"Aquellos son pueblos ya formados y ricos en tierras pobres, como decía Alberdi, éstos son pueblos pobres y en formación sobre tierras vírgenes y ricas. Ellos viven del ahorro, nosotros del crédito..."*¹⁰⁴.

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

*"Y en esta conquista robinsoniana -diría Ortega y Gasset- América está mejor dotada que Europa. En efecto, el trópico, el altiplano, la Pampa, los Andes de América, tienen la grandeza inusitada de su primitivismo singular. Todo paisaje adquiere no solamente la fisonomía que le imprimen los fenómenos meteorológicos, sino, más aún, la humanización del hombre que convive en él"*¹⁰⁵.

¹⁰⁴. ROJAS (1924), *La guerra de las naciones*, pp. 95-96.

¹⁰⁵. GUIDO (1936), p. 18.

En *"La guerra de las naciones"* Ricardo Rojas volvió a hacer hincapié en la necesidad de lograr en la Argentina, paralelamente al progreso material, las conquistas espirituales. *"La República Argentina, independizada políticamente en 1810, ha seguido siendo hasta hoy una colonia de otras metrópolis. Tierra de colonización para los hombres, los capitales y las ideas de Europa, ha progresado en grado sumo; pero se ha civilizado escasamente, porque a la cáscara de su progreso material le falta la semilla de una cultura propia. (...) Buscamos salvar nuestro genio nativo y nuestro espíritu territorial, para poder forjar nuestra cultura, dando un contenido humano a nuestro progreso material"*¹⁰⁶.

En el capítulo titulado *"La verdadera argentinidad"*, Rojas abordó el tema de la guerra europea expresando la necesidad *"de procurar que esta guerra engendre una humanidad nueva, una nueva organización interna e internacional de los pueblos. Por eso debemos, como hombres y como argentinos, mirar el porvenir, vigilando la suerte de nuestro propio ideal americano... ahora se trata de poner las manos en la obra inconclusa de nuestra propia patria. Dejemos el presente de la guerra, con sus peripecias económicas y militares, a la curiosidad de los periodistas viajeros"*¹⁰⁷.

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

¹⁰⁶. ROJAS (1924), *La guerra de las naciones*, pp. 109-110.

¹⁰⁷. *Ibidem.*, pp. 194-195.

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

Discrepando con Martín Noel, para quien *"todo desplante individual que no refleje un sentido sintético y social"* carecía de validez, Fader defendió, por encima de este sentido social, el ideal individual del artista. *"El arte en general -dijo Fader- ha sufrido las influencias de una serie de factores ajenos a su fin. Cuento entre ellos... la desaparición casi completa del ideal individual y la invasión del ideal colectivo... Hay, pues, desorientación. (...). En el arte argentino... se observa el mismo fenómeno en mayor escala por la simple razón que nuestros artistas se han formado en centros europeos, siguiendo por lo general las corrientes más en boga; cosa fácil y agradable, porque asegura el éxito inmediato, que parece ser el objetivo primordial"*.

En lo referente al carácter nacional y su influencia en el campo de las artes plásticas, las ideas de Fader distaron de las de Cupertino del Campo y de las de Manuel Gálvez para quienes tal carácter estaba *"refugiado"* en la pampa, al decir del primero, y en España, *"solar de la raza"*, a consideración del literato. Fader negó, inclusive, la existencia de tradiciones propiamente argentinas, oponiéndose asimismo a la tutela espiritual española por la que abogaba Gálvez. *"...Será muy difícil orientar nuestro arte hacia un concepto netamente argentino, por varias razones. La carencia de tradición, que aparentemente debía favorecer el crecimiento de un arte"*

propio, nos es adverso, por los elementos que forman nuestra sociedad. No tenemos tradición porque el núcleo que originariamente podía emanciparse intelectualmente no lo hizo. Manióbró de España a Francia, admitiendo incondicionalmente esas madres espirituales. El núcleo extranjero que viene poblando nuestro territorio es en su mayoría gente sin la menor instrucción y sólo ha podido aportarnos su mano de obra..."¹⁰⁸.

En 1918 Fernando Fader publicó el ensayo "*Reflexiones de un pintor argentino*"¹⁰⁹, en realidad una carta dirigida a Wilhelm Keiper, de la Sociedad Científica Alemana, el mismo que le había contratado en 1907 para efectuar su primera disertación sobre el "arte nacional". En este texto puede apreciarse la estrecha relación de las opiniones del artista con las ideas expuestas por Ricardo Rojas en 1914, en "*La guerra de las naciones*", las mismas que inspirarían muchos años después a Angel Guido.

En efecto, en sus "*Reflexiones*", Fader advirtió sobre el valor del paisaje argentino como factor influyente en la conducta del hombre que lo habitaba y por ende sobre "*la humanización del hombre que convive en él*" de lo que hablaría Guido en 1936. De la misma manera que el arquitecto habría de referirse a la tierra y a la "*grandeza de su primitivismo singular*", a juicio del pintor los argentinos teníamos "*una buena cantidad de tierra y paisaje con su peculiaridad original*" y "*tal vez ningún país en el mundo dependa más de su paisaje como medio de expresión artística... que nosotros... La Pampa... es tan grande que impone su rasgo característico a los hombres que la habitan... En Europa, la gente es lo particular, se ha*

¹⁰⁸. ADCMFF. Carta de Fernando Fader al presidente de La Verdad. Ojo de Agua de San Clemente, 30 de enero de 1917. Cit.. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 314-315.

¹⁰⁹. Ver FADER (1918).

desprendido del paisaje, vive en ciudades; ...En cambio, el hombre en nuestro país es escaso. La figura característica de una vaca o de un caballo nos dicen más de nuestro país. Nuestra gente vale sólo dentro de su propio paisaje".

"...Nuestra naturaleza -prosiguió Fader- no se estudia ni en Italia ni en España, y cuando el artista esté ya asentado en nuestro suelo, entonces sí puede estudiar a gusto todo lo que se hace afuera. El arte no es ninguna ciencia. Exige otra educación, otras condiciones, y si algún día tiene que ser argentino, hay que cuidarse mucho de no empollar en nido ajeno. Los científicos pueden hacerlo, pero el arte no conoce ningún antecesor salvo él mismo. A nuestros críticos de arte debiéramos enviarlos afuera, son ellos los que deben mirar y comparar. Nosotros también, pero no es imprescindible".

8.4. La "trilogía euríndica". Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez. (1910-1920).

Cuando en 1922 Ricardo Rojas publicó su libro *"Eurindia"*, quedó en evidencia la evolución de su ideal nacionalista, pasando de la consideración del tema desde un punto de vista limitado a la Argentina a la ampliación del horizonte espacial, apreciando el asunto como un problema de alcance americano. El punto de partida para este cambio fue esbozado en 1914 en *"La guerra de las naciones"*, obra en la que el literato expresó que debíamos *"como hombres y como argentinos, mirar el porvenir, vigilando la suerte de nuestro propio ideal americano"*.

Con la creación y el desarrollo del concepto de "eurindia", término con el que pretendió definir la existencia de una armonización de valores europeos y americanos, Rojas moderó su

postura respecto de la influencia que Europa había ejercido en el continente; si antes se había mostrado algo escéptico a tal influjo, promoviendo lo genuino de nuestras tradiciones en contraposición a éste, valoró ahora el choque cultural europeo-americano y sus consecuencias a través de los siglos.

No obstante esta aceptación y cualificación de lo europeo en América, Rojas continuó reafirmando la importancia de las *"vírgenes y ricas"* tierras de este continente en la formación del ser americano. En 1924 afirmó que *"diciéndonos eurindios, nada renegamos ni nada rechazamos; nos proclamamos conservadores y liberales, para tomar a la política términos vulgares, pero precisos; abrimos nuestro espíritu a todos los vientos. Sería una simpleza buscar únicamente en Tiahuanacu nuestro abolengo espiritual; pero sería un error negar a la ubérrima tierra americana su poder intrínseco plasmante"*¹¹⁰.

En *"Eurindia"*, Ricardo Rojas dedicó un capítulo a *"El nacionalismo en pintura"*, asunto al que consideró cristalizado en la labor artística de algunos pintores y escultores argentinos, *"conquista"* para la cual habían sido necesarios dos sucesos previos, *"en Europa, la liberación de la pintura, posterior al impresionismo, y en América, la liberación de la raza, posterior al nacionalismo. La generación actual ha podido iniciar una pintura argentina, porque aquellos sucesos previos le habían emancipado el espíritu y el pincel"*¹¹¹.

En materia de artes plásticas el término "eurindia" significaba para Rojas *"una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana"*, concreción alcanzada luego de

¹¹⁰. "Ricardo Rojas. Su obra". *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1924.

¹¹¹. ROJAS (1924) *Eurindia*, p. 312.

aquella emancipación del *"espíritu y el pincel"*. *"Cuando la verdad de la naturaleza y de la luz entró en los talleres, entró con ella la patria en los dominios del arte. Paisajes de pampa, de selva y de montaña, tipos de indios, de gauchos y de inmigrantes, retratos y escenas de nuestro país..."*¹¹².

Con tales afirmaciones, Rojas daba como un hecho la existencia de un "arte nacional", el cual estaba representado por los artistas cuya labor se desarrollaba en acuerdo con las ideas y los objetivos que los *Aficionados* y el *Nexus* habían trazado en los primeros años de la centuria, conceptos que inspiraron a Cupertino del Campo al redactar el reglamento del *Salón Nacional* en 1911. Para Rojas *"el núcleo glorioso de la actual escuela "euríndica", lo constituyen Bermúdez, Quirós y Fader, maestros ya consagrados por la importancia artística de su producción, por la índole de sus temas y por la conciencia doctrinaria de su misión estética en la patria..."*¹¹³.

En el punto más alto de su carrera artística, luego del éxito de sus muestras individuales desde 1905, de la conferencia de 1907 sobre las *"Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres"* y de la creación y las exposiciones del *Nexus* que sobrevino a la misma, Fernando Fader decidió en 1908 dejar de lado su carrera pictórica para dedicarse a las actividades empresariales en las minas de petróleo de Cacheuta (Mendoza), responsabilidad que había heredado tras la muerte de su padre Carlos Fader acaecida en 1905.

¹¹². *Ibidem.*, pp. 314-315.

¹¹³. *Ibidem.*, p. 314.

En 1914 se produjo la quiebra de la última de las empresas dirigidas por Fader y el artista fue despojado por los acreedores de la misma de todos sus bienes. Durante los primeros meses de dicho año, en los que la familia del artista asistió a la estrepitosa caída de su imperio, Fader tomó nuevamente los pinceles buscando en la pintura el medio para aliviar sus males y salvar el trance económico.

El 21 de septiembre de 1914 se inauguró en Buenos Aires, bajo los mejores auspicios, el *IV Salón Nacional de Bellas Artes*. *"La impresión que deja en el espíritu la visita a los salones.. es de tal manera halagüeña, que despierta entusiasmo... Buenos Aires no ha visto un conjunto de obras de artistas argentinos semejante al que hoy se exhibirá ante sus ojos"*¹¹⁴.

Fernando Fader, de quien no se habían expuesto obras en la capital argentina desde 1908, presentó una obra atípica respecto de lo que se le conocía, es decir los paisajes a plein-air y los animales. En efecto, *"Los mantones de Manila"* era una obra de interiores. Creemos que este cambio se debió a las especiales circunstancias económicas que vivía el artista y su familia luego de la quiebra de las empresas.

Traicionando en cierto modo aquellas palabras expresadas en 1906 de que *"es triste que haya habido, hay y habrá siempre artistas que no tengan el carácter... para sublevarse contra tal tentación del diablo dinero"*, Fader recurrió a la posibilidad de emular a Cesáreo Bernaldo de Quirós, a la sazón el artista nacional de mayor éxito, cuyas obras de importancia más recientes eran trabajos de taller como *"Paños, flores y frutos"*, cuadro pintado en París en 1914 y en el cual podría haberse inspirado para la ejecución de su lienzo.

¹¹⁴. "Bellas Artes. La inauguración de hoy". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1914.

Fader obtuvo con "*Los mantones de Manila*" el premio adquisición del *Salón* de 1914, premio que fue rechazado por el artista ya que el mismo consistía en la cantidad de 3.000 \$, cuando, según quedó explícito en el catálogo, el valor del cuadro era de 6.000 \$, es decir el doble.

En julio de 1915, el marchante alemán Federico Carlos Müller, quien había instalado en 1909 un salón dedicado a las exposiciones de pintura y escultura especialmente de artistas alemanes, y que fue además comisario de la sección alemana de la *Exposición del Centenario* en 1910, organizó una exposición de artistas argentinos invitando entre otros a Fernando Fader.

Fader, además de sus problemas económicos, se hallaba enfermo. Tras una simple operación de apendicitis se le había descubierto un tumor tuberculoso. Una nueva operación de la que logró salir airoso, concluyó con la orden de que el artista debía abandonar de inmediato el ambiente de la ciudad y marcharse a las sierras cordobesas, región a la que eran destinados en aquellos años quienes estaban afectados por la tuberculosis y en la que habría de hallar el lugar propicio para la recuperación de su salud. Allí se encontraba el hospital de Santa María de Ascochinga el cual era la más prestigiosa institución del país en cuanto al tratamiento de la enfermedad.

Este hecho circunstancial produjo un cambio decisivo en la evolución del arte argentino, ya que en la década posterior, tras el retiro de Quirós a su provincia natal Entre Ríos, período que se extendió por nueve años en los cuales el artista se dedicó a la realización de su serie "*Los Gauchos (1850-1870)*", tiempo en el que no expuso en Buenos Aires, Fader se convirtió en el

pintor más afamado y exitoso de la Argentina, contando además con numerosos seguidores. El género del paisaje, de acuerdo a los lineamientos faderianos, y aún mejor cuando los pintores ejecutaron sus obras en Córdoba, fue una de las características más salientes del arte nacional de los años veinte.

Obligado por las coyunturas, Fader se radicó en la provincia de Córdoba a principios de 1916. Atrás habían quedado la muestra de arte argentino que Müller organizó en su salón con la presencia de Fader, Bermúdez, Quirós, Ripamonte, Rossi, Weiss, Del Campo, Panozzi, Christophersen, Soto Acebal, Carnacini y Cordiviola en julio de 1915 y los sinsabores del V *Salón Nacional* del mes de septiembre.

Fader logró rehacer su vida en las localidades serranas de Deán Funes primero y luego en Ojo de Agua de San Clemente, para lo cual fue de inapreciable valor el respaldo económico, a través de un salario mensual, que le ofreció Federico Müller. Este apoyo le permitió al pintor mantener a su familia y reanudar con mayor tranquilidad su labor pictórica.

Cuando en 1990 realizamos la tesis titulada "*Fernando Fader (1882-1935). Del infortunio a la gloria*" caracterizamos a la primera temporada del artista en las sierras como el período en que "*el silencio y la soledad comienzan a determinar la vida del artista*", fisonomía que habría de traslucirse tanto en las pinturas como en los escritos de su etapa cordobesa. A partir de 1916 la evolución artística de Fader fue notable; si las obras de este año mostraron cierta falta de compenetración del artista con un paisaje que le era novedoso, las de 1917 lograron el unánime reconocimiento del público y la crítica de Buenos Aires.

En efecto, en 1917 Fader presentó en la Capital *"La vida de un día"*, serie de ocho lienzos ejecutados en el mismo sitio -frente a su taller de Ojo de Agua de San Clemente- a diferentes horas del día, y que fue adquirida posteriormente por la recién creada *Comisión de Bellas Artes de Rosario* (Santa Fe). En los cuadros expuestos al año siguiente se notó la incorporación de la figura humana al paisaje, y en 1919 el objetivo del pintor fue *"la persecución del origen de los efectos lumínicos"*¹¹⁵.

La vegetación y la fauna de las sierras cordobesas fueron los objetos de estudio de Fader en los cuadros realizados y expuestos en 1916. Allí estaban el algarrobo, el álamo, el peral, el duraznero, la higuera y los caballos, los burros y los bueyes. Las críticas de los diarios porteños le fueron en general desfavorables. *"Es lástima que pintor de técnica tan amplia y segura carezca de imaginación... apena ver a tan excelente pintor insistiendo en tema tan pobre..."*, dijo *La Vanguardia*¹¹⁶, mientras *La Nación* afirmó que *"en los dos últimos años... Fader no ha hecho progresos. (...). Hay telas cuya ejecución parece no haber obedecido a otro propósito que el de hacer un cuadro más"*¹¹⁷.

Los cuadros fueron el testimonio visible de la crisis por la que atravesaba Fader, quedando a la vez de manifiesto que el cambio de aires había afectado su sentir de artista. Hallábase Fader en proceso de integración al nuevo paisaje y esto le acarreó ciertos problemas, más allá de que algunas publicaciones como *La Prensa*, *El Nacional*, *El Hogar*, *P.B.T.* y *Verdad* no escatimaron loas a su labor. *Verdad* se extrañó de que el elemento oficial no hubiese asistido a la

¹¹⁵. GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990), pp. 141-194.

¹¹⁶. "Exposición Fernando Fader". *La Vanguardia*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1916.

¹¹⁷. "Bellas Artes. Fernando Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1916.

inauguración de la muestra, lo cual puso en evidencia la división existente entre la dirigencia artística y Fader luego del V *Salón*.

La ruptura entre ambas partes se hizo definitiva tras la renuncia de Fader, en marzo de 1917, a la cátedra que ejercía en la *Academia Nacional de Bellas Artes*, ante la imposibilidad de movilizarse periódicamente a Buenos Aires desde su retiro cordobés. La *Academia* tardó bastante tiempo en aceptar la renuncia del artista lo cual exacerbó a éste y le llevó a cortar relaciones con las autoridades.

En la exposición de Fader de ese año, segunda individual en el *Salón Müller*, sobresalió la serie "*La vida de un día*". La muestra, a diferencia de la anterior, resultó de completo éxito. Alberto Britos Muñoz en *Ideas* recordó que "*cuando en el Salón Costa, hace ya diez o doce años, Fader realizó su primera exposición, la crítica inteligente le vaticinó un porvenir brillante. Y aún cuando nosotros compartíamos tales augurios, no imaginamos nunca que en tan breve espacio de tiempo, pudiera el recio pintor de entonces, alcanzar el grado de perfección actual*"¹¹⁸.

La exposición de 1918 se caracterizó, como dijimos, por la incorporación de la figura humana al paisaje. El propio Fader comentó que había "*saltado de golpe a la figura. Ignoro por qué; será que llegó el momento de hacerlo y aprovechar así lo que he aprendido en el paisaje*"¹¹⁹. A pesar de que los primeros resultados en este sentido no fueron enteramente

¹¹⁸. BRITOS MUÑOZ, Alberto. "Dos meses de arte. Fernando Fader". *Ideas*, Buenos Aires, septiembre de 1917.

¹¹⁹. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, s/f (mediados de 1918). Cit.. LASCANO GONZÁLEZ (1966), p. 57.

satisfactorios, debido a ciertos defectos que el artista reconoció, éste continuó en su afán de perfeccionamiento. Seguía dominando en él la reconstrucción del paisaje pero la gradual comprensión de la figura humana incorporada al mismo habría de ser el punto de partida de la importante evolución experimentada en los años veinte.

Con la exposición del año 1918 se cerró una nueva e importante etapa en la vida artística de Fernando Fader. Consolidada ya su labor pictórica en las sierras cordobesas, el artista se trasladó a Loza Corral, paraje cercano a la localidad de Ischilín, que habría de convertirse en su residencia definitiva y en silencioso testigo de su consagración. Allí se escribiría en los años posteriores una de las páginas más significativas del arte de los argentinos.

La cuarta exposición individual de Fader en el Salón Müller, llevada a cabo en 1919, contó con las primeras obras ejecutadas por el artista en Ischilín. *"La principal preocupación artística de esta año de labor ha sido una persecución aún más intensa de la diferente naturaleza de los efectos lumínicos. En casi todas las telas predomina una luz intensamente caracterizada, propiamente la característica de la luz de otoño y de invierno y ahora de primavera. Ya no son los árboles o el paisaje puestos como tales bajo tal luz, sino la luz como tal"*¹²⁰.

La búsqueda de tales *"efectos lumínicos"* fue la preocupación primordial de Cesáreo Bernaldo de Quirós tras su presentación en la *Exposición del Centenario* y su segunda muestra individual en el Salón Costa de Buenos Aires en 1910. En ambas le fueron criticados los tonos

¹²⁰. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 13 de septiembre de 1919. Cit.. LASCANO GONZÁLEZ (1966), pp. 74-75.

azulados de sus obras mallorquinas, en las que se advierte el influjo de James Whistler, y los marrones a lo Ignacio Zuloaga de las telas ejecutadas en Cerdeña.



39. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**
Ave de presa (Zío Lino) (1908)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

Para dicha "búsqueda" Quirós decidió volver a Mallorca. Otros artistas argentinos se radicaron o visitaron temporalmente las Baleares; uno de ellos fue Francisco Bernareggi, coterráneo de Quirós y que, como éste, había llegado por primera vez en 1903. Bernareggi, el uruguayo Pedro Blanes Viale y Quirós con sus visitas temporales, fueron pioneros en el proceso de radicación de artistas rioplatenses en la isla. A ellos siguieron otros como Gregorio López Naguil, Tito Cittadini, Roberto Ramaugé, Rodolfo Franco, Octavio Pinto y Atilio Boveri, quienes se establecieron en torno a Hermen Anglada Camarasa.

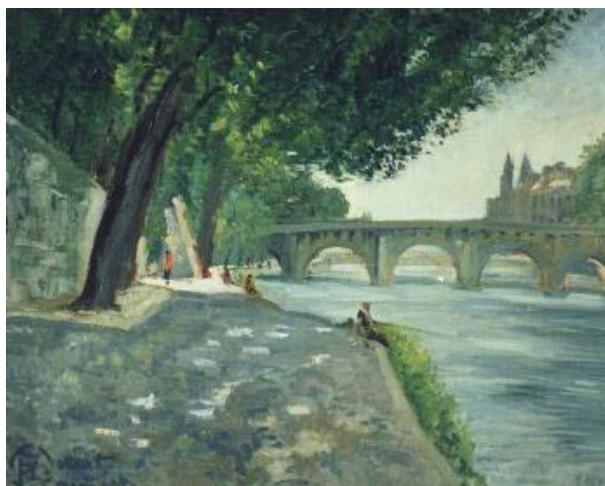


40. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**
Veleros en la Bahía, Palma de Mallorca (1913)
Óleo sobre lienzo montado sobre cartón
Col. privada

El interés de estos artistas por Mallorca se fue acentuando hasta alcanzar su punto culminante durante los años veinte. Respecto de esta atracción de los nuestros por la isla, José Francés señaló: *"esta sugestión pictórica de Mallorca sobre las cualidades visuales y sensuales de los americanos, y más concretamente de los argentinos, acaso dañe tanto como la otra sugestión literarizante de Vasconia sobre las cualidades sensoriales, a la cabal identificación emocional, al justo conocimiento etnográfico de España..."*¹²¹.



41. **Tito Cittadini**
La caleta (1916)
Óleo sobre lienzo
Col. Joan Oliver "Maneu" Galería de Arte,
Palma de Mallorca



42. **Roberto Ramaugé**
París (c.1925)
Óleo sobre lienzo
Col. Joan Oliver "Maneu" Galería de Arte, Palma
de Mallorca

El grupo mallorquí logró su consolidación en la Argentina y en España. *"Tarde"* de Cittadini y *"Sol de abril"* de Bernareggi obtuvieron el Primer Premio en el *Salón Nacional* de la Argentina en 1921 y 1923, respectivamente; éste último logró asimismo el Premio Adquisición en 1926 con *"Casa payesa"*. El broche de oro fue la exposición internacional sobre Mallorca realizada en el Retiro, en Buenos Aires, en julio de 1928, a la que asistieron artistas españoles, argentinos, ingleses, alemanes y escandinavos.

¹²¹. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 61.

Cuando se ven las obras de los argentinos, dijo *La Prensa* en su edición del día 29 de aquel mes, *"en sostenida paridad con las del maestro e inspirador, Anglada Camarasa, adquieren tal importancia, que hasta parecería justo hacer de ese llamado "período de Mallorca"... un capítulo aparte en la historia de nuestras artes plásticas"*.

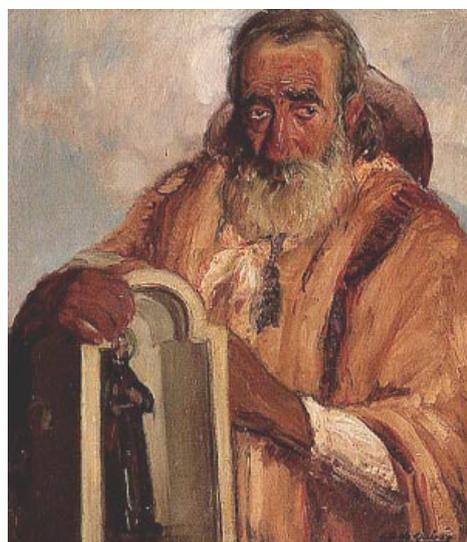
En dicha exposición sobre Mallorca no fueron exhibidos lienzos de Cesáreo Bernaldo de Quirós; para ese momento hacía prácticamente quince años que el artista no visitaba la isla, en la cual, no obstante la atracción que sentía por su paisaje, no pensó en radicarse en forma definitiva como si lo hicieron Bernareggi o Cittadini. Esto obedecía a que en Florencia, la ciudad natal de su esposa, tenía su casa y estudio de pintor, el cual trasladó en 1914 a París, ciudad en la que ejecutó aquellos lienzos de interiores que habrían inspirado a Fader para realizar *"Los mantones de Manila"* en ese mismo año.

Tras el estallido de la guerra, y quizá en el punto más alto de su carrera artística hasta ese momento, Quirós se vio obligado a regresar a la Argentina, exponiendo en 1915 los cuadros ejecutados durante su segunda estadía en Europa, entre 1911 y 1914, en las salas del Retiro en Buenos Aires.

En 1918, y luego de expresar haber sentido *"el llamado de su tierra"*, regresó a su provincia natal, Entre Ríos. *"Luego de varios años y de dos viajes al viejo continente... volví a mi tierra y me sentí por primera vez capacitado para entrar en el secreto de su belleza y de su tradición. Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde repentinamente me sentí conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya*

historia había sido agitada por tantos y tan grandes pasiones. El gaicho se me presentaba a cada vuelta del camino, en cada pulpería surgían recuerdos de una airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. Fue como una revelación en mí sentirme con ansias de aprender una cosa determinada con imperiosa necesidad y que no se parecía en nada a lo que había aprendido, a lo que había visto. Era la naturaleza, la voz de mi tierra, la que me sugería tales magnificencias, y la única por cierto que podía remar sobre todos los momentos de mi pintura"¹²².

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



43. **Cesáreo Bernaldo de Quirós**
El santero (1918)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

"El embrujador", "El montaraz", "El agarrador", "El morajú", "El coimero", "El privao" y *"El tuerto"*, lienzos expuestos en 1919 y cuyos únicos antecedentes eran "*Carrera de sortijas en día patrio*" y "*Guerrero de mi pago*", cuadros exhibidos en 1910, fueron algunos de los ejemplos del naciente interés pictórico de Quirós por el hombre de su tierra. Estas obras significaron además la base de arranque para la realización de su máxima obra, la serie *Los Gauchos (1850-1870)*", la cual habría de ejecutar a lo largo de los años veinte, y con la que, tras

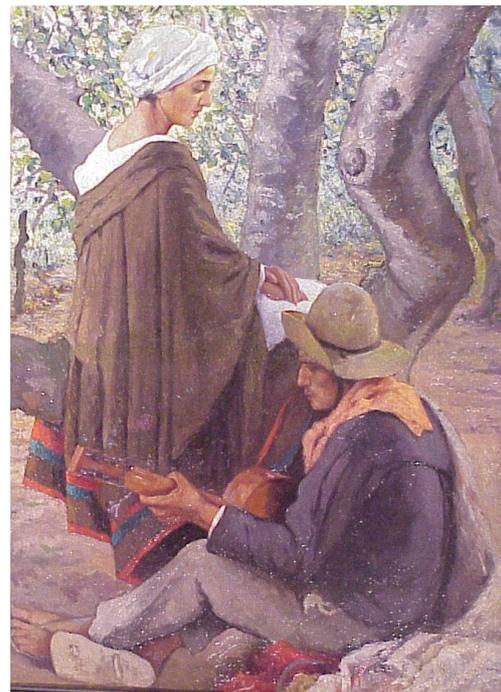
¹²². FOGLIA (1961), p. 25.

su presentación en 1928 en Buenos Aires, alcanzaría su consagración en los centros artísticos de mayor prestigio de Europa y Norteamérica.

El artista que completaba, al decir de Ricardo Rojas, la "*trilogía euríndica*" junto a Fader y a Quirós, era el pintor Jorge Bermúdez (1883-1926), cuyos primeros estudios los realizó en la *Academia de Bellas Artes* como discípulo de Ernesto De la Cárcova. En 1909 obtuvo una beca para realizar estudios en Roma y París, la misma que le había sido denegada anteriormente al pretender hacerlo en España, lo cual aún no estaba bien visto por la dirigencia de la *Comisión de Bellas Artes*. Estando ya en Europa viajó no obstante a dicho país, conociendo allí a Ignacio Zuloaga; el artista vasco habría de influir decisivamente en su pintura.



44. **Jorge Bermúdez**
El niño y el gallo
Óleo sobre lienzo
Col. Galería Arroyo



45. **Jorge Bermúdez**
La musa (1927)
Óleo sobre lienzo
Col. Galería Arroyo

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

Los reflejos de la trayectoria norteña de Bermúdez fueron sus dos muestras individuales en Buenos Aires, la primera en el Salón Müller en 1919, en la que presentó seis retratos, seis paisajes y doce cuadros de composición con tipos y escenas regionales, y la segunda en Witcomb en 1923. Al decir de Lozano Mouján, "*ambas exposiciones constituyeron los conjuntos más importantes de figura que hasta entonces enseñara un artista argentino*"¹²³.

Luego de la de 1923, inaugurada con la presencia del presidente de la Nación Marcelo T. de Alvear, Fernán Félix de Amador expresó en *Plus Ultra* que en adelante se podría "*considerar a Jorge Bermúdez como un grande pintor nacional*". Esa exposición, agregó, "*adquiere una importancia simbólica, en esta hora de necesarias definiciones, en que los pueblos, desean, como reacción natural contra la disolvencia creciente de la Cosmópolis, fijar un punto de partida y delinear un perfil preciso para la imagen de su Patria*"¹²⁴.

¹²³. LOZANO MOUJÁN (1928), p. 87-88.

¹²⁴. AMADOR, Fernán Félix de. "Jorge Bermúdez". *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1923.

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

Luego de analizar la trayectoria artística de Fader, Quirós y Bermúdez durante la segunda década del XX, podemos señalar al año 1914 como clave en sus evoluciones y por ende en la del arte argentino. Dicha temporada marcó el retorno a nuestro ámbito artístico de estos tres representantes del "*nacionalismo en la pintura*", el primero tras su fracaso como empresario en Mendoza y los otros dos desde Europa luego del estallido de la guerra.

Quizá sin proponérselo, y de acuerdo con los postulados enunciados por Cupertino del Campo en el reglamento del *Salón* en 1911 y en su conferencia de 1913, y llevando a la práctica aquella idea de Gálvez de encontrar las razones del arte nacional en las rutas de provincias, los tres pintores se dirigieron a distintos puntos del territorio argentino, Fader al centro (Córdoba), Quirós al centro-este (Entre Ríos) y Bermúdez al noroeste (Catamarca), conformando así un triángulo geográfico que habría de caracterizar toda una era de las artes plásticas del país. A pesar de ello Buenos Aires siguió siendo el centro de consagración para los artistas, acudiendo a ella periódicamente para dar cuenta de su labor.

9. LA DÉCADA DE FERNANDO FADER Y CESÁREO BERNALDO DE QUIRÓS. (1920-1930).

9.1. El intercambio artístico entre España y la Argentina¹²⁵.

Hemos señalado con anterioridad que durante todo el siglo XIX permanecieron los recelos entre las naciones americanas independizadas y España, y que tal situación comenzó a cambiar a finales de esa centuria y en la primera década del veinte. En esta reunión fue importante la acción de los escritores y artistas españoles integrantes de la llamada "*Generación del 98*", quienes fomentaron desde la península la recuperación cultural de Hispanoamérica.

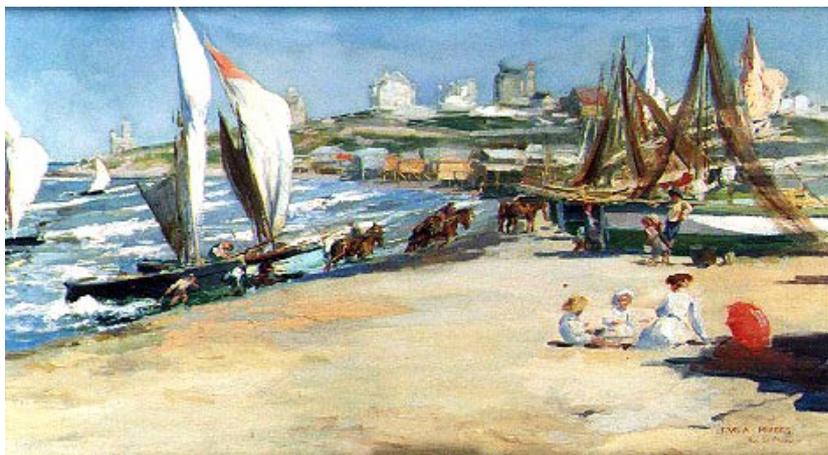
En la Argentina fue destacada la labor de Miguel de Unamuno quien escribió en los diarios de Buenos Aires *La Nación* y *La Prensa*. Otros escritores visitaron nuestro país, como por ejemplo Vicente Blasco Ibáñez -quien luego publicó el libro "*Argentina y sus grandezas*"- y José Ortega y Gasset. En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

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

¹²⁵. El presente punto es un extracto, con modificaciones y agregados, de nuestro trabajo titulado "Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura. (1920-1930)". Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES (1992).

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

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



46. **Julio Vila y Prades**
Playa Bristol Mar del Plata
Óleo sobre lienzo
Col. privada

España debió esperar algunos años para obtener una mayor repercusión en Buenos Aires. El impacto provocado por las obras presentadas en la sección española de la *Exposición*

Internacional del Centenario fue de gran importancia activando aun más el mercado de las mismas en la Argentina.

El momento culminante de este proceso se produjo durante los años de la guerra y los que la siguieron, cuando Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada Camarasa tomaron la decisión de exponer en Buenos Aires.

La frecuencia de las exposiciones españolas fue en aumento, sumándose en el rubro organizativo a Pinelo y Artal, los señores Justo Bou y Allard. Durante la década del veinte Buenos Aires fue testigo de la consolidación de aquellas con la particularidad de que las muestras individuales aumentaron su proporción.

Lo mismo puede decirse de los artistas argentinos en España. En 1917 Rodolfo Franco - alumno de Anglada en París- expuso sus aguafuertes en Madrid y en Barcelona y Octavio Pinto sus paisajes de Galicia, Castilla y Guipúzcoa en la Exposición Nacional. En 1918 Ernesto Riccio presentó paisajes realizados en Galicia, Cataluña y Andalucía, y en 1920 lo hicieron Alfredo González Garaño, Gustavo Cochet y Francisco Bernareggi.

La muestra de Bernareggi en Palma de Mallorca, dedicada a Marconi y al "árbol", estuvo compuesta por siete cuadros y diez estudios, obteniendo, al decir de Pagano, "*loas y adquisiciones*". La comentaron con asombro maestros como Rusiñol y Anglada, y el crítico José Francés destacó al argentino como "*un maravilloso pintor llegado en el instante que mejor se pinta en España*"¹²⁶.

¹²⁶. *La Esfera*, Madrid, 16 de octubre de 1920.

Francés se convirtió en uno de los principales propulsores del arte argentino en España. "*Es bien argentina la actualidad artística en Madrid*" señaló en 1920, elogiando diversas manifestaciones como la muestra de Bernareggi, la creación del Comité Español de Aproximación Hispanoamericana (iniciativa del encargado de Negocios de la Argentina D. Roberto Levillier) y la presentación del escultor Alberto Lagos¹²⁷.

Durante 1920, la exposición de pintura española más destacada de las presentadas en Buenos Aires correspondió a los hermanos vascos Ramón y Valentín de Zubiaurre. En junio de 1922 se presentaron otros hermanos vascos, José y Alberto Arrúe. En aquella ocasión expuso también el tercer hermano, Ricardo, orfebre y esmaltista. El cuarto era Ramiro. Los cuatro Arrúe se presentaron juntos en Witcomb en 1928.

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

Romero de Torres había llegado a Buenos Aires en el mes de julio junto a Anselmo Miguel Nieto. El público porteño conocía algunas de sus obras a través de las exposiciones organizadas anualmente por Justo Bou, representante de ambos artistas en la Argentina. La de 1922 fue la primera muestra individual del cordobés; Miguel Nieto, quien tenía como

¹²⁷. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1920, p. 112.

antecedente la obtención de una medalla de oro en la *Exposición del Centenario*, recién expuso al año siguiente.

Para José Francés la presentación de Romero de Torres en la Argentina significó "*un hecho notable para el arte español*". Destacó el "*andalucismo*" de sus obras agregando que era "*uno de los pintores más solicitados para el retrato femenino*". Todas las obras, a excepción de dos, fueron vendidas.

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

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

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

El 6 de marzo de 1924, con el fin de "*estrechar vínculos*" con Hispanoamérica, el Presidente del Directorio Militar español, General Miguel Primo de Rivera, presentó al rey

Alfonso XIII un proyecto consistente en reformar el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ahora los americanos podrían competir en igualdad de condiciones con los españoles, ya que antes, desde 1915, quedaban fuera de concurso.

Sin mucho tiempo para prepararse, siete artistas argentinos se presentaron en mayo en el llamado Salón de Primavera. "*Vieja castellana*" de Francisco Vidal y "*Marzo en la huerta*" de Tito Cittadini obtuvieron segunda y tercera medalla respectivamente. Bernareggi, quien había acudido con "*Sol de abril*", su obra premiada en el *Salón* argentino del año anterior, no fue tenido en cuenta. Ofuscado, decidió no participar meses después en el Salón de Otoño. "*En la última Exposición Nacional se infirió a Bernareggi una verdadera ofensa de incapacidad crítica ajena y de falso desdén por parte del Jurado y de algunos pintores, que no vieron en él sino al competidor de sus aspiraciones a recompensa oficial*"¹²⁸.

La revelación de Otoño fue Alfredo Guido con sus grabados realizados en Bolivia y Perú; Silvio Lago, de *La Esfera* de Madrid lo puso a la altura de Gutiérrez Solana y de Mir¹²⁹.

Entre 1923 y 1926 numerosos pintores argentinos realizaron exposiciones individuales en España. En 1923 lo hicieron Benito Quinquela Martín con sus cuadros de la Boca, Jorge Soto Acebal con acuarelas de Guipúzcoa y Vizcaya, y Emilio Centurión, en quien Lago vio influencia zuloaguesca en el dibujo y mucho "*casticismo*"¹³⁰.

¹²⁸. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 364.

¹²⁹. *La Esfera*, Madrid, 25 de octubre de 1924.

¹³⁰. *La Esfera*, Madrid, 30 de junio de 1925.

Durante 1924 José Antonio Terry inauguró su muestra de paisajes y personajes de Tilcara en Madrid. En 1925 lo hizo Ernesto Riccio con sus paisajes de Italia y España. En 1926 fueron Enrique de Larrañaga y María Elena Bertrand, el primero con tipos y lugares rurales de la Argentina.

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

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

La reciprocidad cultural que se anhelaba fue sumando logros año tras año: *"persiste, e incluso se acentúa, la buena aportación de valores americanos a la vida artística de España. Empieza a cumplirse la lógica correspondencia a los envíos de nuestro arte a las florecientes Repúblicas de Hispanoamérica. Y así como durante quince o veinte años han sido Buenos Aires o Méjico la codiciosa obsesión de los artistas españoles, ahora Madrid atrae a los argentinos, a los mejicanos, a los chilenos, en una gustosa ansia de fraternal conocimiento"*¹³¹.

¹³¹. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 417.

Cuando en julio de 1924 llegó a la Argentina para exponer sus obras el español Julio Moisés, no sólo vino con propósitos personales sino también con una misión de intercambio artístico en la que estaba interesada el Gobierno de su país. *"En España -declaró Moisés- se proyecta, mediante la colaboración de instituciones oficiales y de los artistas, realizar simultáneamente exposiciones de arte argentino en Madrid y de arte español en Buenos Aires. De este modo se llegará a profundizar el intercambio que ahora sólo existe por las iniciativas aisladas de artistas argentinos que llevan cuadros a la Península y de españoles que abren exposiciones en Buenos Aires"*¹³².

En 1924 se presentó también en Buenos Aires el pintor Juan Carlos Alonso, nacido en Galicia pero radicado en la Argentina desde los 13 años de edad y que era director de las revistas *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*. En los años siguientes lo hicieron el sevillano Gonzalo Bilbao, en 1925, y el granadino Gabriel Morcillo, el leridés Miguel Viladrich -su tercera exposición en Buenos Aires- y los vascos Ramón de Zubiaurre y José de Bikandi, todos en 1926. Bikandi decidió radicarse en la Argentina y volvió a exponer sus obras al año siguiente, temporada en que también lo hizo otro vasco, Juan Echevarría.



47. **Gabriel Morcillo**
Árabe con pájaro-Harun (1925)
Óleo sobre lienzo
Col. privada

¹³². Institución Cultural Española, *Anales*, Buenos Aires, tomo segundo, 1921-1925, segunda parte, p. 449.

En diciembre de 1925 se inauguró el *I Salón Universitario de La Plata*, cuyo objeto fue el de reunir un conjunto de obras argentinas para ser llevadas luego a Madrid, Londres, Roma y Venecia. El 11 de febrero de 1926, en "Amigos del Arte" de la capital española, se abrió al público la mayor exposición de arte argentino vista en España. Compuesta por 160 lienzos y 32 esculturas, fue visitada diez días después de la inauguración por Alfonso XIII. Contemporáneamente, se produjo el arribo a Buenos Aires, proveniente de Palos de Moguer, del hidroavión "Plus Ultra".

Críticos españoles de prestigio como Francés, Alcántara y Juan de la Encina destinaron largos párrafos a los artistas argentinos. El primero resaltó, entre otros, los "*tipos catamarqueños y cuzqueños de Centurión*" y "*los episodios rurales y el fuerte hálito de creencia popular de Gramajo Gutiérrez*". Alcántara destacó a Cordiviola, "*el más notable pintor animalista de la Argentina*" y los "*tipos mestizos*" de Spilimbergo. De la Encina se inclinó por Guttero, Guido, Gramajo Gutiérrez, Fray Butler, Tapia, Bernareggi, Botti, Riccio y Riganelli¹³³.



48. **Alfredo Guttero**
Retiro (1928)
Óleo sobre cartón
Col. privada

¹³³. *Ibidem.*, tomo tercero, 1926-1930, primera parte, pp. 77-82.

Para José Francés, conocedor de la realidad artística argentina, no pasaron inadvertidas ciertas falencias: *"en este conjunto faltan varias primeras figuras de indisculpable omisión. Otras, notables, aparecen deficientemente expresadas con envíos de exigua importancia"*¹³⁴. Entre los ausentes puede nombrarse a Collivadino, Ripamonte, Lynch, Quirós y Quinquela Martín.

En los años siguientes no hubieron en Madrid exposiciones colectivas argentinas de importancia. Sí son destacables las reconstrucciones del Viejo Madrid presentadas por Larrañaga en el Salón de Otoño de 1927 y las exposiciones del matrimonio Alberto M. Rossi y Ana Weiss en 1929. Este fue también el año en que irrumpieron en España *"Los Gauchos"* de Quirós.

Muy pronto se extendió al mundo la crisis producida en Nueva York en 1929. En 1930 cayó en la Argentina el Presidente Hipólito Yrigoyen y al año siguiente terminó el reinado de Alfonso XIII en España. Pocos años después este país se vio azotado por la Guerra Civil. El viejo sueño de José Francés se quedó en deseo: *"en la Argentina habrá de hacerse una magna exposición de arte español, libre del industrialismo de los marchantes, de las trabas y lindes de los grupos antagónicos, cabal y diversa, con una homogeneidad nacional que recoja sin prejuicios ni reservas las heterogéneas contribuciones artísticas. Y lo mismo en España: una magna exposición de arte argentino respondiendo a igual criterio de elevado eclecticismo"*¹³⁵.

¹³⁴. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1925-1926, p. 263.

¹³⁵. *Ibidem.*, p. 262.

9.2. El ambiente artístico argentino y las ideas nacionalistas en los años veinte.

9.2.1. La aparición en Buenos Aires de una nueva vanguardia artística.

En el transcurso de los años veinte, retirados del ambiente artístico Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, se consolidó en la Argentina la transformación pictórica iniciada por Fernando Fader en 1916. El género paisajístico contó con numerosos cultores que siguieron con atención las evoluciones del maestro. Entre ellos podemos destacar a Luis Tessandori, Luis Isabelino Aquino, Luis Cordiviola, Atilio Malinverno, José Malanca y Antonio Pedone, quienes emularon a Fader hasta en la acción de pintar en Córdoba, siendo sólo los dos últimos originarios de la provincia mediterránea.

Paralelamente comenzó la acción de una nueva generación de renovadores, la tercera al decir de Carlos Areán¹³⁶, después de la "realista con tendencia social" de los hombres de la *Sociedad Estímulo* y *El Ateneo* y de la "impresionista" de principios del XX. En efecto, la tercera vanguardia, la "cubista, surrealista y abstracta" dio sus primeros pasos en la Argentina apenas iniciada la década del veinte. En 1921 realizaron en Buenos Aires las exposiciones de Pedro Figari y Ramón Gómez Cornet, las cuales significaron el punto de partida de esta tercera renovación cuyo punto más alto habría de ser la muestra de Emilio Pettoruti de 1924.

Esta vanguardia, a pesar de las lógicas resistencias de un público y de una crítica defensores de Fader y de los paisajistas nacionales, no tardó muchos años en tomar fuerza

¹³⁶. AREÁN (1981), p. 25.

llegándose a imponer especialmente a partir de la década del treinta. Para ello resultaron de gran importancia la aparición de numerosas revistas, generalmente literarias, que incluyeron en sus páginas artículos sobre artes plásticas en los que elogiaron la labor de los renovadores, y la formación de grupos y talleres de artistas unidos por ideales semejantes.

En 1921, el año de las exposiciones de Figari y Gómez Cornet, hizo su aparición en Buenos Aires la revista *Prisma* fundada por Jorge Luis Borges. De la misma sólo se publicaron dos números, los cuales bastaron para introducir en el ambiente el ultraísmo, movimiento español que fue alentado por un grupo de unos treinta poetas especialmente a través de las revistas *Cervantes* y *Grecia*, escritores que más tarde serían conocidos como "*Generación del 27*".

En 1922 apareció una nueva publicación, *Proa*, que duró hasta 1925 y en 1923 *Inicial* que alcanzó los diez números. La más importante fue sin duda *Martín Fierro* surgida en febrero de 1924 coincidiendo con dos hechos fundamentales en la plástica argentina: la creación de la "*Asociación Amigos del Arte*" en el mes de julio y la primera exposición de Emilio Pettoruti en octubre.

"*Amigos del Arte*" fue una sociedad que contó con local propio en la calle Florida dedicado a exposiciones de arte, conciertos y conferencias. Desde dicha tribuna fueron apoyadas las manifestaciones de los nuevos artistas argentinos aunque paradójicamente, en octubre de 1924, y en forma paralela a la muestra de Pettoruti en Witcomb, se presentó una notable retrospectiva de Fernando Fader, la primera de este artista.

La revista *Martín Fierro*, cuya aparición se extendió hasta 1927, presentó en su cuarto número el "*manifiesto martinfierrista*" escrito por el poeta Oliverio Girondo, el cual incluía algunos puntos en común con el "manifiesto futurista" publicado por Marinetti en París en 1909. Este artista visitó poco después la Argentina invitado por la dirección de la revista y a instancias de su amigo Pettoruti, quien para ese entonces era ya considerado el abanderado de las nuevas tendencias, aunque hasta en las páginas de *Martín Fierro* debió soportar incisivos juicios provenientes de su más destacado crítico, Alberto Prebisch.

El uruguayo Pedro Figari (1861-1938) estudió dibujo y pintura con el profesor Godofredo Sommavila. En 1885 obtuvo el título de abogado y muy pronto contrajo matrimonio, aprovechando la luna de miel para realizar un largo viaje por Europa en el que frecuentó el taller del maestro Ripari en Venecia. Al regresar a Montevideo se dedicó a su profesión.

Fue en aquellos años en los que sintió por primera vez la inquietud por crear un arte nativo en el Uruguay y hacia estos fines tendió el proyecto de ley que redactó en 1898, siendo miembro del Consejo de Estado, en el que propuso la creación de una Escuela de Bellas Artes. En las dos décadas iniciales del siglo XX su mayor actividad fue la docencia artística. En 1909 fue nombrado miembro del Directorio de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y en 1915 director de la misma. En 1912 publicó su libro "*Arte, estética e ideal*".

En 1917 abandonó el cargo de director de la Escuela para dedicarse de lleno a su labor pictórica, la cual no había podido abordar con la asiduidad pretendida debido a las obligaciones educativas. En 1921, contando ya con sesenta años de edad, realizó su primera exposición individual, en el Salón Müller de Buenos Aires, la cual, no obstante su carácter innovador, aún

incomprensible para el público y la crítica argentinos, no fue rechazada. La causa de esta aceptación fue probablemente el hecho de que el expositor era un prestigioso abogado y un maestro de pintura reconocido en ambas orillas del Plata.

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

49. Pedro Figari

Patio

Óleo sobre aglomerado de madera

Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires



Para el crítico argentino José María Lozano Mouján *"Pedro Figari es uno de los pocos americanos que han sabido crear un arte singular"*. El propósito reflejado en sus cuadros fue el de contar la vida y las costumbres de antaño en el Río de la Plata, especialmente en la época de Rosas y en la que siguió a esta. *"De allí que podamos llamar a Pedro Figari el pintor del Río de la Plata y de las pampas"*.

"Con frecuencia he oído decir que la falta de precisión en ciertos detalles, hace que los óleos de Figari no puedan ser considerados como documentos... Quién desee saber cuántos botones tenían los uniformes del general X o de los soldados de Rosas u Oribe, debe recurrir a

*los museos históricos que para eso están. Pero quien quiera saber por ejemplo, lo que fueron los generalotes guarangos, mandones y semi gauchos con pretensiones de grandes señores, o apreciar la elegancia y gracia de nuestras abuelas, así como también... los cuadros de familia desbordantes de intimidad, las fiestas aristocráticas llenas de distinción o las escenas callejeras, bailes camperos, etc., encontrará en la obra de este pintor, el documento que se lo dirá como ninguno*¹³⁷.

Marta Traba, autora de uno de los primeros y escasos estudios existentes sobre la pintura latinoamericana en su conjunto, catalogó a Figari como el *"único caso, dentro de los prolegómenos de la pintura contemporánea, de continuidad con los brotes aislados de pintura primitiva o ingenua que alegran el insoportable desierto de la pintura en el siglo XIX. Dotado del mismo espíritu irónico, de igual desprecio por los convencionalismos académicos, de idéntica limpidez para reducir el mundo a dos dimensiones, Figari revivió en sus cuadros una Colonia imaginaria cuyo asombroso encanto, sin embargo, se reducía de antemano a la existencia efímera de sus propios cuadros"*¹³⁸.

Ramón Gómez Cornet (1898-1964) inició sus estudios en la *Academia Provincial de Bellas Artes* de Córdoba. En 1915 se dirigió a Europa completando sus estudios en la *Academia Ranson* de París y en el *Taller libre Arts* de Barcelona. Impactado por las obras de Pablo Picasso y Juan Gris, tras retornar a la Argentina en 1921 realizó una exposición cubista en el *Salón Chandler* de Buenos Aires -anticipándose así a Emilio Pettoruti-, la cual causó profunda indiferencia en el ambiente artístico argentino.

¹³⁷. LOZANO MOUJÁN (1928), pp. 181-185.

¹³⁸. TRABA (1961), pp. 16-17.

En 1922 Lozano Mouján publicó su libro *"Apuntes para la historia de la pintura y la escultura argentinas"* en el cual expresó que *"en Europa reina una verdadera anarquía artística. A nosotros, en pintura y escultura, esa anarquía no nos ha llegado. Aquí todos trabajan a su modo, pero sin excentricismos. No hemos tenido las fantochadas cubistas, dadaístas, expresionistas, etc.; sólo se realizó una exposición sin importancia de obras poco originales de un pintor argentino: Ramón Gómez Cornet, que no interesó ni provocó sorpresas y nos privó de apreciar las cualidades que este joven artista posee"*¹³⁹.

Quizá desilusionado por la falta de acogimiento en Buenos Aires, Gómez Cornet se retiró a su provincia natal, Santiago del Estero, dedicándose a reflejar en el lienzo los tipos y figuras populares de su tierra. No obstante la perduración de su interés por el cubismo, los nuevos cuadros mostraron una mayor admiración por las estilizadas figuras de Amadeo Modigliani.

*"...Llegó el momento en que su recuerdo de Picasso y Juan Gris, la alada gracilidad de Modigliani y el interés por el más enternecido intimismo argentino, se fundieron al servicio de los desamparados en una nueva unidad de expresión. La evolución de Gómez Cornet tuvo, a partir de entonces, una meta ideal: la de captar el espíritu de las gentes de su tierra en una ambientación atónita que no tenía nada de indigenista y poco, tal vez, de realista social, pero que con su ternura y su distinción al servicio del pueblo colmaba con creces los objetivos más perdurables de ambas tendencias"*¹⁴⁰.

¹³⁹. LOZANO MOUJÁN (1922).

¹⁴⁰. AREÁN (1979), p. 58.

La carrera artística de Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) posee algunas características similares a la de Gómez Cornet, perteneciendo ambos artistas a la misma generación. A diferencia de éste, Gramajo no tuvo la oportunidad de realizar estudios en Europa, pero quizá gracias al aprendizaje junto a Eugenio Daneri en la *Escuela Nacional de Bellas Artes* pudo lograr esa "*proximidad al mundo de los primitivos*" de la que habló Rafael Squirru.

Gramajo Gutiérrez nació en Tucumán, provincia limítrofe con Santiago del Estero, la tierra de Gómez Cornet. En ella realizó su labor pictórica reflexionando sobre "*la lamentable miseria de los hombres*" del norte, reconstruyendo sus paisajes, tipos humanos e indumentaria. Tras la presentación de sus obras en el *Salón Nacional* de 1920, el escritor Leopoldo Lugones lo calificó como "*el pintor nacional*", mote que habría de otorgar en 1928 a Cesáreo Bernaldo de Quirós.



50. Alfredo Gramajo Gutierrez
Pelando caña de azúcar
Óleo sobre hardboard
Col. privada



51. Alfredo Gramajo Gutierrez
La feria de Simoca (1937)
Óleo sobre madera
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Emilio Pettoruti (1892-1971) inició sus estudios en la *Escuela de Bellas Artes* de su ciudad natal, La Plata. En 1913 se radicó en Florencia (Italia) en donde continuó su aprendizaje

en la Real Academia de Bellas Artes. Más adelante se trasladó a Milán, entrando en contacto con Marinetti y los futuristas, y participando de algunas de sus exposiciones en Italia y en la Galería "Der Sturm" de Berlín en 1923.



52. **Emilio Pettoruti**
Vallombrosa (1916)
Óleo sobre cartón
Colección Fundación Pettoruti

En París permaneció durante algunos meses, frecuentando a Juan Gris. En la capital francesa conoció también al marchante Rosenberg quien le ofreció firmar un contrato. *"Pettoruti aceptó el ofrecimiento, pero una vez en la patria se dio cuenta de que era allí donde tenía que dar la batalla y no en una tierra extranjera. El resultado fue que a pesar del escaso éxito de... su primera exposición y de la del año siguiente, se quedó en Buenos Aires y no volvió a París hasta 1952"*¹⁴¹.

En 1924 se produjo dicho retorno a la Argentina, exponiendo Pettoruti sus obras a fines de año en Witcomb. La muestra, en la que *"elementos cubistas y futuristas se aliaban en sus cuadros a un color en que estaban presentes los maestros italianos del Renacimiento"*¹⁴², originó una profunda división en el ambiente artístico nacional. Ernesto De la Cárcova, uno de los maestros de la "vieja escuela", propuso entonces adquirir uno de sus cuadros para el *Museo Nacional de Bellas Artes*, propuesta que fue rechazada por las autoridades. Hubo que esperar hasta 1935 para que el *Museo* aceptara poseer un cuadro de Pettoruti; el mismo fue *"Joven arlequín"*, comprado dos años antes por un grupo de artistas quienes lo donaron a la institución.

¹⁴¹. *Ibidem.*, p. 50.

¹⁴². GESUALDO (1988), II, p. 697.

Para Carlos Areán *"Pettoruti fue uno de los ocho o diez inventores de la abstracción en el mundo occidental. Las fechas cantan y Pettoruti expuso en Florencia sus lienzos y dibujos abstractos a medida que los iba realizando, entre 1914 y 1916. ¿Por qué entonces los críticos e historiadores europeos lo silencian cuando recuerdan los orígenes de la abstracción? Yo no veo para ello más que dos explicaciones posibles: o una ignorancia un tanto difícil de explicar, tratándose como se trata de unas obras de calidad altísima, pintadas y dadas a conocer en Italia, o ese endiosamiento desdeñoso que hace que los mandarines intelectuales del averiado continente en que me ha tocado nacer miren por encima del hombro y finjan ignorar todo cuanto arte vivo no ha podido ser adscrito a alguna importante escuela transpirenaica y muy especialmente a la de París"*¹⁴³.

Paralelamente a sus tareas pictóricas, Emilio Pettoruti desarrolló algunas actividades docentes entre las que pueden mencionarse el ejercicio de cátedras de pintura en establecimientos de La Plata y de Buenos Aires, en 1927 y 1930 respectivamente. En este último año fue nombrado director del *Museo Provincial de Bellas Artes*, cargo que ejerció hasta 1947.

9.2.2. La consolidación de la "Escuela de la Boca".

Habiendo hecho referencia a Pedro Figari, Ramón Gómez Cornet y Emilio Pettoruti, los tres artistas más representativos de la denominada "tercera vanguardia" en la evolución de las artes plásticas argentinas, señalaremos ahora el florecimiento de una escuela de pintores surgida

¹⁴³. AREÁN (1979), p. 50-51.

en el primer decenio del siglo en el puerto de la Boca, la que llegó a alcanzar fundamental importancia en los años veinte.

El principal impulsor de este movimiento fue el maestro Alfredo Lazzari quien ejerció como profesor de artes plásticas en la Sociedad Unión de la Boca a partir de 1903. La primera exposición de sus alumnos -en su mayoría obreros del puerto- se produjo en 1910 en la Sociedad Ligure de la Boca, encontrándose entre ellos Benito Quinquela Martín, discípulo suyo, primera figura de esta "escuela boquense" y uno de los más distinguidos artistas que dio la Argentina.

Nacido en Diecimo, Luca (Italia), Alfredo Lazzari (1871-1949) estudió en las academias de bellas artes de su ciudad natal, de Florencia y de Roma. Se radicó en Buenos Aires en 1897 dedicándose a la pintura pero principalmente a la educación, lo cual quedó demostrado en el hecho de que su primera exposición individual la realizó recién en 1935 y por insistencia de dos de sus más ilustres seguidores, el citado Quinquela Martín y Fortunato Lacámara.

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

La pintura de Lazzari tuvo como principales soportes las cajas de cigarrillos y de fósforos que el autor consumía. A pesar de que tuvo algunas obras de mayor dimensión, se especializó en los pequeños formatos. Según Squirru, Lazzari heredó *"el toque de los "macchiaioli"*,

verdaderos precursores italianos del impresionismo por su captación del fenómeno lumínico; un color vibrante que no alcanza a diluir la forma, pero que capta resueltamente el aspecto atmosférico"¹⁴⁴.

Benito Quinquela Martín (1890-1977) trabajaba en la carbonería que su padre poseía en el puerto de la Boca cuando comenzó, en 1907, su aprendizaje artístico junto a Lázzari en la Sociedad Unión de dicho barrio. En 1910 participó junto a otros compañeros en la exposición de la Sociedad Ligure. En 1917 conoció a Pío Collivadino quien se interesó por su obra y permitió que fuera aceptado por primera vez en el *Salón Nacional* luego de haber sido rechazado en 1914. Esto ocurrió en 1918, el mismo año en que celebró su primera exposición individual en el Salón Witcomb.

En el año 1921 realizó una muestra en Río de Janeiro, la cual fue su primera exhibición en el exterior. En 1923 hizo lo propio en el "Círculo de Bellas Artes" de Madrid, en 1926 en la Galería Charpentier de París, en 1928 en la "Anderson Gallery" de Nueva York, en 1929 en el Palazzo delle Esposizioni de Roma y en 1930 en la Burlington Gallery de Londres. En el transcurso de esta última James Bolívar Mason, director de la Tate Gallery, dijo que *"el único pintor moderno susceptible de comparación con Quinquela Martín es Vincent Van Gogh. Hay entre ellos un parentesco espiritual"*. Comparó así *"el amor de Quinquela por sus amados "docks" de Buenos Aires con aquellos años mineros del holandés en el Borinage"*¹⁴⁵.

¹⁴⁴. SQUIRRU-GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1990), p. 166.

¹⁴⁵. *Ibidem.*, p. 229.

Quinquela provenía de una familia muy humilde como las eran la mayoría de las que habitaban el barrio de la Boca, colmado especialmente de inmigrantes genoveses. Algunas de las fachadas de las casas y numerosas calles del barrio fueron pintadas por el artista con colores enteros y contrastantes, lo cual continúa hoy siendo una de las notas distintivas del lugar, destacándose en él la famosa calle "Caminito".



53. **Benito Quinquela Martín**
En pleno sol (1926)
Óleo sobre lienzo
Col. privada

En la Boca realizó también Quinquela una vasta labor educativa, creando en 1938 una escuela-museo que se llamó *Museo Nacional de Bellas Artes de la Boca* y a la que se unió en 1950 la *Escuela de Artes Gráficas N° 31*. Existieron también por iniciativa del pintor algunos institutos, jardines de infantes y teatros. Asimismo el artista realizó numerosas pinturas murales entre las que se cuentan las de temática portuaria que fueron colocadas en el Museo.

9.2.3. Nuevas reflexiones sobre el tema del "arte nacional".

Habiendo alcanzado preponderancia durante los años veinte la pintura paisajística, género que se entroncaba perfectamente con las ideas de "nacionalismo en el arte" debatidas por artistas, literatos y críticos en las décadas anteriores, menguaron las discusiones acerca del asunto, aunque siguió siendo este un tema de análisis en momentos en que mayor fuerza iba tomando el movimiento vanguardista.

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

Los motivos que movieron a Pagano a pronunciar su conferencia titulada "*El nacionalismo en el arte*"¹⁴⁶ fueron los comentarios de la crítica europea a raíz de las exposiciones de arte argentino celebradas en Europa en 1926, en donde aquella reconoció en nuestra pintura las influencias de las corrientes artísticas de ese continente. Pagano, quien estuvo de acuerdo con ello, expresó que "*nuestro arte, siendo nuestro, es una "continuación" del arte europeo. Si no lo fuese, si nos considerásemos como un núcleo aparte, desligado de una cultura muchas veces milenaria, entonces sería algo peor: sería una imitación de imitaciones*".

¹⁴⁶. "El nacionalismo en el arte. Conferencia de J. L. Pagano". *El Año Artístico Argentino*, año primero, Buenos Aires, M. Frederic director-editor, 1926, pp. 215-238.

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

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

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

Trasladó el asunto a la pintura argentina, proponiendo una comparación de un paisaje de Fader con uno de Butler, de una figura de Bermúdez con una de Guido, de una composición de

Quirós con una de Collivadino, "y coloquemos junto a un lienzo de Sívori uno de Pettoruti".
"Confluyen allí los estilos y técnicas más diversificados. Y los conceptos más contradictorios...
Como en Europa, como en los centros más avanzados de Europa".

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

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

En 1942, en la plenitud de la contienda, Atilio Chiappori publicó su libro *"La inmortalidad de una patria"*, cuyos términos reflejaron ese cuestionamiento de lo europeo en el campo de las artes plásticas. *"Dos peligros de esterilidad... se ofrecen a los artistas argentinos: el remedo del arte europeo, que se aprende en nuestras academias, y el remedo del arte indígena, que se aprende en nuestros museos. Por uno y otro camino se va a la muerte y a la pérdida de la personalidad"*¹⁴⁷.

¹⁴⁷. CHIAPPORI (1942), p. 27.

Como puede apreciarse, Chiappori concordó con Pagano en la inutilidad de intentar ver nuestra evolución artística a partir de las creaciones indígenas, las que prácticamente no dejaron su huella en los pintores argentinos del siglo XX. La diferencia estuvo en que el primero desestimó la trascendencia que en estos había tenido el arte europeo. *"Lo que los indios dijeron con su técnica incipiente, fue un balbuceo que no tenemos para qué repetir y que pertenece al pasado. Lo que los europeos han dicho o dicen con su técnica sabia, pertenece a un espíritu ajeno y es innecesario repetirlo..."*¹⁴⁸.

El texto de Chiappori significó una reafirmación de las viejas ideas de Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Fernando Fader respecto de la necesidad de que los artistas "redescubrieran" el paisaje argentino internándose en las provincias y conviviendo con sus habitantes. *"Para vencer la hostilidad o la impasibilidad expresivas de las comarcas vírgenes no basta empeñarse en sorprender su fisonomía, en asir los más fugaces matices de su color. Es necesario reposar, sumirse en su seno, sentir sus latidos, aspirar sus perfumes, escuchar sus músicas y sus silencios al par que la retina se impregna de sus luces y de sus sombras"*¹⁴⁹.

9.3. La consagración de Fernando Fader en Córdoba y la escuela paisajística argentina.

En los puntos precedentes hemos reconstruido el panorama de las artes plásticas argentinas de los años veinte, destacando el gradual ascenso de las nuevas vanguardias, la

¹⁴⁸. *Ibidem.*, p. 28.

¹⁴⁹. *Ibidem.*, p. 30.

consolidación de la escuela de pintura boquense y las nuevas ideas sobre el "nacionalismo en el arte", incluyendo asimismo un apartado referido al intercambio artístico entre España y nuestro país.

El título del presente capítulo hace mención a la preponderancia alcanzada en este decenio por los dos pintores más exitosos en la Argentina desde principios de siglo, es decir Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, quienes alcanzaron en este momento los respectivos puntos culminantes de sus carreras artísticas.

La consolidación de Fernando Fader se produjo tras su establecimiento en las sierras cordobesas, y más precisamente luego de su instalación en Ischilín, su "*verdadera obsesión pictórica*", tal como confesara el artista. Para ese entonces ya hablaba Fader de una "*familiarización*" con lo más íntimo de la naturaleza y de una comprensión paulatina del paisaje.

Las actividades de Fader fueron acompañadas por el aumento de compras de cuadros de artistas argentinos por parte del público, siendo esta una de las características salientes de los años veinte. La adquisición de obras extranjeras mermó en cierta medida, no sólo por la diferencia de precio entre estas y aquellas, sino también por el mayor interés por las cosas propias.

En 1920 Fader expuso en el Salón Müller la serie de las "*Tardes*", a la que siguieron sus dos exhibiciones memorables de 1922 y 1923, las últimas antes de la ruptura del artista con el marchante alemán. La relación entre ambos se reanudó recién en 1926; en el intervalo Fader

realizó una importante exposición retrospectiva en las recién inauguradas salas de "Amigos del Arte" en 1924.



54. **Fernando Fader**
De tarde (1926)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires

Cuando Fader realizó su exposición individual de 1926, la situación de los vanguardistas se había modificado. La generación renovadora había ido ganando terreno en el ambiente artístico argentino y Pettoruti, Guttero y otros jóvenes recién regresados de Europa, ayudados por un sector de la prensa, especialmente por las revistas surgidas en esos años, fueron hallando un lugar de privilegio, ocupando inclusive cargos de importancia como el de director del *Museo Provincial de Bellas Artes* de La Plata el primero y el manejo de los asuntos relativos al *Salón de Otoño* de Rosario el segundo. En los años posteriores dicho status se acrecentó.

Al realizar Fader su muestra de 1927, la última que contó con la presencia del artista en Buenos Aires, la crítica lo alzó como bandera del "arte nacional" contra las nuevas tendencias, u optó simplemente por remarcar su carácter independiente ante la afluencia de las mismas. "En

Europa, después de la guerra, por relación natural de causa a efecto, se ha creado una nueva conciencia de la vida. Los artistas de vanguardia encarnan hoy esa conciencia nueva y las inquietudes que crea en el alma humana; pero Fader, optimista por temperamento y educación filosófica, contempla la vida de otro modo. El no tiene por qué compartir las inquietudes de una sociedad que no lo roza. Vive en la naturaleza, hace vida de labrador y pinta lo que su mundo natural le pone ante los ojos"¹⁵⁰.

El crítico de la revista *Femenil* dijo que la obra de Fader "sirve, a manera de arquetipo, para desbaratar toda la literatura de las fórmulas vanguardistas y para abrir los ojos a los jóvenes pintores que ceden -ilusos o ladinos- al auge de los sucesivos "ismos", con que se divierten y labran sus fortunas cuatro marchands confabulados, a expensas del amorfismo intelectual del "snob"¹⁵¹.

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

Los problemas de salud habían afectado seriamente la salud de Fader y a partir de 1928 se acabaron para él los otoños y los inviernos como meses propicios para su creación artística.

¹⁵⁰. "Pintura y escultura. Exposición Fernando Fader". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1927.

¹⁵¹. EXPECTATOR. "Exposición Fernando Fader". *Femenil*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1927.

En 1929 se vio prácticamente obligado a trabajar sólo en verano, iniciando sus campañas de "turismo pictórico" en las que recorrió diversos poblados cordobeses, experiencia que repitió en 1930. Caminiaga o San Francisco del Chañar en la primera temporada, o La Higuera, Candelaria y Pocho en 1930 fueron algunos de los pueblos elegidos para la ejecución de sus cuadros, los cuales realizó con la peculiar característica de introducir en ellos los motivos arquitectónicos de dichos lugares.

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

Durante aquellos años veinte numerosos fueron los artistas que siguieron la línea faderiana, entre ellos el joven rosarino Antonio Berni (1905-1981), quien empezó como paisajista pero tras su viaje a Europa entre 1925 y 1931, becado por el Jockey Club de Rosario, se convirtió, impresionado por Giorgio De Chirico, en un seguidor de la pintura metafísica. A partir de 1933 Berni se consagró al realismo social, género en el cual habría de destacarse a lo largo de su trayectoria.

Luis Tessandori (1897-1974) comenzó sus estudios en 1910 en la *Academia Nacional de Bellas Artes* con Pío Collivadino. Años más tarde, tras el regreso de Fernando Fader a la pintura, tomó a éste como profesor e inclusive se trasladó con él a Córdoba luego de dictaminársele la tuberculosis. Más adelante fue alumno de Cesáreo Bernaldo de Quirós, convirtiéndose así en

uno de los pocos privilegiados que estudiaron junto a los dos grandes maestros de aquellos años. En 1917 egresó de la *Academia* con el título de Profesor de Dibujo.

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



55. Luis Tessandori
En la tranquera
Óleo sobre cartón
Col. privada

En su labor de estos años se nota claramente la influencia de Fader y de Quirós, sobre todo del primero, lo cual quedó reflejado en su obra "*El guardamonte overo*" con la que obtuvo el Primer Premio en el *Salón Nacional* de 1931. A partir de este año, y hasta el final de su carrera se dejó ver en sus cuadros su admiración por Paul Cézanne, lo mismo que le ocurrió a su amigo Spilimbergo.

Otro de los seguidores de Fernando Fader fue Luis Isabelino Aquino (1895-1968). Médico de profesión, abandonó sus labores científicas para dedicarse a la pintura, realizando su primera exposición individual en la "*Asociación Amigos del Arte*" en 1925. En aquel entonces el doctor

Bernardo Houssay, Premio Nobel de Medicina, con quien colaboraba Aquino, lo calificó como *"un desertor de la ciencia, que nos honra"*.

Luego de su exitosa muestra de 1925 Aquino recibió la invitación de Fader para pasar una temporada y pintar con él en las sierras cordobesas, convite que Aquino aceptó gustoso según se desprende de sus propias palabras. *"Pasamos quince días juntos, días inolvidables en los que llegué a admirarlo también como persona. Fader me dijo: quédese aquí conmigo; tiene en mi taller telas y pinturas. Trabaje... En esa forma pasamos días trabajando, cada cual por su lado, y otros conversando. Cuando me iba al pueblo a pintar, el solía pasarme a recoger en su auto. Alguna vez me ayudó a cargar mis telas sin intentar siquiera verlas. Tenía un respeto tal por la personalidad de los demás, que no lo hacía sin que lo invitaran a ello"*¹⁵².

José Malanca (1897-1967) fue, junto a la francesa radicada en el país, Léonie Matthis, uno de los artistas viajeros que, partiendo desde la Argentina, recorrió el continente americano en las primeras décadas del siglo, pintando en diferentes países. Nacido en San Vicente (Córdoba), Malanca ingresó en la *Academia Provincial de Bellas Artes* en 1917 y al año siguiente expuso junto a sus amigos y comprovincianos, el pintor Antonio Pedone y el escultor Héctor Valazza, en Córdoba.

Pintar en Córdoba otorgó a Malanca la ventaja de permanecer y trabajar en su provincia, lo cual, gracias a Fader y a sus exposiciones anuales en Buenos Aires, era la moda en aquellos años. Esto puede explicar el por qué de que sólo dos años después de su ingreso a la *Academia* cordobesa fueran aceptados sus cuadros para concursar en el *Salón Nacional*, siendo además

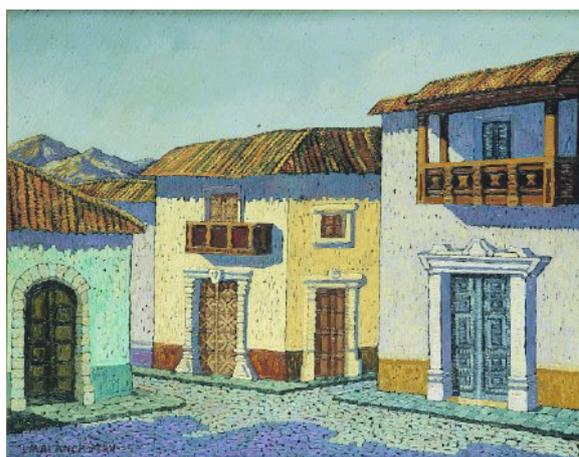
¹⁵². "De Fernando Fader nace el arte de nuestra montaña". *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1935.

adquiridos estos por la *Comisión Nacional de Bellas Artes*. La influencia de Fader en Malanca ya era notoria a principios de los veinte; "*Huertos de la sierra*", obra con la que obtuvo el Tercer Premio del *Salón* de 1922 es una clara prueba de ello.

En 1923 partió rumbo a Europa junto a Pedone, Valazza y Francisco Vidal. Pintó en diversas zonas, especialmente en Avila (España) y en la región italiana de Toscana. En 1925 logró el Primer Premio de la *Mostra Regionale Toscana*, viajando luego a Zurich donde presencié la muestra retrospectiva de Giovanni Segantini, cuyo puntillismo habría de influir decisivamente en su obra a partir de allí.



56. **José Malanca**
Carreta tirada por bueyes (1925)
Óleo sobre lienzo
Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires



57. **José Malanca**
Calle de Arequipa
Óleo sobre lienzo
Col. privada

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

Córdoba. En la Argentina permaneció hasta 1937 en que emprendió un nuevo viaje por América visitando exclusivamente el altiplano peruano-boliviano, experiencia que repitió en 1944. En los últimos años de su vida viajó también al Paraguay.

Luis Cordiviola (1892-1967) inició sus estudios en la *Academia Nacional de Bellas Artes* en 1910. Al año siguiente participó con una obra en el primer *Salón Nacional*. En 1912 obtuvo una beca del gobierno para estudiar en Francia, haciéndolo en la parisina Academia Colarossi y Grande Chaumière, frecuentando asimismo el taller del pintor Auquetin. Luego de un breve paso por Mallorca, en donde se encontraban los pintores argentinos Bernareggi y Cittadini, regresó al país en 1914.

58. **Luis Cordiviola**
Calle de Mallorca (1914)
Óleo sobre lienzo
Col. privada



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

Atilio Malinverno (1890-1936) fue otro de los grandes paisajistas argentinos de los años veinte aunque su escenario inicial no fue Córdoba sino la provincia de Buenos Aires. El "*filósofo del árbol*", como lo denominó David Peña, no lo fue del tala cordobés sino del eucalipto bonaerense, tornando a ese árbol "*casi tan criollo como el ombú... Esta predilección por un árbol particularmente apto para captar ciertas luces otoñales del atardecer, fascinaron a Malinverno...*"¹⁵³.

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

Iniciadas sus actividades pictóricas en la provincia de Buenos Aires, Malinverno abrió en 1919 una Academia de Dibujo y Pintura en la localidad de Mercedes. En los primeros años veinte se dedicó a pintar y a exponer en ciudades bonaerenses como Tandil, principalmente, y también en Bahía Blanca y Tres Arroyos. A mediados de la década se trasladó, siguiendo la costumbre de nuestros artistas, a Córdoba. Uno de los cuadros de este período, "*Serranía cordobesa*", fue adquirido en 1926 para el *Museo Nacional de Bellas Artes*.

¹⁵³. SQUIRRU-GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1990), p. 187.

Dos años después Atilio Malinverno alcanzó el punto culminante de su carrera con la exposición presentada en la "*Asociación Amigos del Arte*", en donde la mayoría de los sesenta y dos cuadros exhibidos eran de su producción pictórica cordobesa. Ante el agravamiento de la salud de Fernando Fader, lo cual provocó la ausencia de éste a su cita anual en la galería Müller, la exposición de Malinverno se convirtió en el segundo acontecimiento artístico de importancia en Buenos Aires, sólo relegada por la magistral presentación de la serie "*Los Gauchos (1850-1870)*" de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

9.4. La consagración de Cesáreo Bernaldo de Quirós en Entre Ríos y sus tipos gauchescos.

En 1919, luego de su exposición en el Salón Müller titulada "*De mi taller a mi selva*", Cesáreo Bernaldo de Quirós se alejó de Buenos Aires y se dirigió nuevamente a Entre Ríos con el firme propósito de estudiar su historia, su paisaje y sus tipos humanos.

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

Sáenz Valiente era un conocido y rico propietario de tierras en esa región, descendiente además del general Justo José de Urquiza a quien habían pertenecido esas posesiones hasta su muerte en 1870. Quirós, quien realizó la decoración del casco de la estancia, trabajó allí entre

1922 y 1927, años en los que concretó la serie de 28 cuadros titulada "*Los Gauchos (1850-1870)*", la cual presentó por primera vez en Buenos Aires en 1928.

"El Palmar" se convirtió en una suerte de base de operaciones para el pintor, partiendo desde allí, a caballo, "*como lo han hecho siempre mis comprovincianos*", hacia distintos puntos de la provincia, visitando estancias, pulperías y aquellos lugares en donde se congregaban los hombres de campo. En estos sitios fue recopilando testimonios y anécdotas sobre la vida gauchesca durante las guerras civiles que enfrentaron a los unitarios y federales en el XIX, los cuales habrían de ser el punto de partida para la realización de sus cuadros.

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

"El tipo argentino autóctono -escribió Ibarguren en 1944- radica en las campañas y en las provincias; lo foráneo y lo europeo predomina en los puertos y en las ciudades. A pesar de la inmigración extranjera, nuestras pampas, nuestras selvas y nuestras montañas tienen con la fuerza de la naturaleza virgen su clima propio y su carácter peculiar que se imprime en el hombre que allí nace, se desarrolla y vive... El gaucho... ha desaparecido casi por completo; pero su tipo revive en el arte y queda fijado para siempre en los cuadros de Bernaldo de Quirós. como ha quedado Martín Fierro en la literatura..."¹⁵⁴.

¹⁵⁴. IBARGUREN (1948), p. 37.

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

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

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

Al presentarse allí el tal Miranda, Quirós le invitó a comer en su mesa y a compartir algunas copas. Ya en estado de embriaguez, Miranda le contó patéticas historias, impresionándole al pintor el hecho de que le confesara haber servido a las órdenes de un coronel llamado Benavídez, el cual ajusticiaba a sus víctimas degollándolas. La descripción de tan dramáticas vivencias, inspiró a Quirós para la realización de "*Los Degolladores*". Miranda le relató el momento en el que, al acercarse a una de las víctimas, "*ví que el cabo le pegaba un*

*chirlo con la hoja del cuchillo en la cara, de modo que al levantar la cabeza, lo hincó con el fierro bajo la oreja, rajándole el cuello de lado a lado*¹⁵⁵.

Al decir de Lozano Mouján *"Los degolladores"* representó *"la nota siniestra"* de la serie. *"En ese cuadro tétrico, figura, cielo y demás, todo es sanguíneo; hasta en el primer plano donde han sido colocadas las prendas de plata despojadas a los prisioneros, domina la nota roja de un poncho"*. Definió a la escena como *"digna de Goya"*¹⁵⁶. El citado crítico y escritor afirmó asimismo que Quirós, *"en forma más objetiva que Figari, encaró el tema del gaucho, del gaucho del litoral tan diferente del de tierra adentro"*.

En varios de los cuadros de Quirós, Lozano Mouján tendió a ver el influjo de grandes maestros europeos, como en la citada relación de *"Los degolladores"* con Goya. Trató de *"adolescente de corte murillesco"* al personaje de *"Tunas y lechiguanas"* (1924), el que ciertamente nos recuerda a los niños de dos cuadros de Murillo pertenecientes a la colección de la Dulwich Picture Gallery de Inglaterra. Comparó a la composición de *"El Juez federado"* (1927) con las de Van Dyck y a *"El curandero"* (1926) con las de Franz Halls¹⁵⁷.

A estas semejanzas podemos agregar las existentes entre *"El carnicero"* (1924) y algunos cuadros de Rembrandt. *"Lanzas y guitarras"* (1925), el lienzo de mayores dimensiones de la serie, recuerda también al holandés y a su cuadro *"Ronda nocturna"*, aunque se aprecia con claridad que Quirós se inspiró en *"Las lanzas"* de su admirado Velázquez.

¹⁵⁵. GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1991), p. 176.

¹⁵⁶. LOZANO MOUJÁN (1928), pp. 64-65.

¹⁵⁷. *Ibidem.*, pp. 60 y 69-70.

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

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

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

La presentación de *"Los Gauchos"* provocó los más elogiosos comentarios por parte de la prensa especializada. A falta de una exposición de Fader durante ese año, Quirós fue convertido en bandera del "arte nacional" debido al *"argentinismo"* de sus obras. El literato Leopoldo Lugones declaró durante el homenaje con que el artista fue agasajado en el Teatro Cervantes de Buenos Aires el 9 de septiembre, que era el deseo de muchos *"que los veintitantos cuadros de la obra actual de Quirós queden juntos en el país y lo señalaremos como un gran acto del gobierno... Así lo deseamos para tener algo que mostrar a los extraños... A despecho de tanta necesidad internacional con que intentan descaracterizarnos los ideólogos, para transformar el país en un baldío de las razas, tendremos que ir templando, purificando y puliendo a la patria en sí misma... grande y luminoso amigo, la gloria es tuya, porque supiste ganarla. Sepa la Nación reconocerla conforme a su merecimiento"*¹⁵⁸.

Entre 1929 y 1933 la serie *"Los Gauchos (1850-1870)"* fue expuesta en importantes centros artísticos de Europa y de los Estados Unidos. En 1929 Quirós la exhibió en el Real Círculo de Bellas Artes de Madrid -muestra inaugurada por Alfonso XIII- y en el Real Círculo Ecuéstre de Barcelona; en 1930 en las salas de la Asociación de Escuelas Nacionales para pintores libres e independientes de Berlín; en 1931 en la National Gallery, Milbank (Tate Gallery) de Londres y en el Museo "Jeu de Paume" de París. En el transcurso de esta última André Maurois y Camille Mauclair publicaron amplios análisis sobre las obras del entrerriano.

¹⁵⁸. "La demostración de anoche en honor del pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós". *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1928.

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

En la exposición de *"Los Gauchos"* inaugurada en Madrid el 24 de mayo de 1929, el prólogo del catálogo quedó a cargo de Ricardo Rojas¹⁵⁹, quien realizó algunas reflexiones respecto de la evolución de las artes plásticas argentinas. *"La pintura en el Río de la Plata, como las otras artes aquí y en el resto de América -dijo Rojas-, no tiene antiguas raíces locales, o, mejor dicho, sólo nos da en su pasado procesos que bruscamente se cortan, sin sucederse como expresión orgánica de una sola tradición espiritual"*.

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

"Para ser el intérprete de su raza, se anegó en la luz de su paisaje y en la sangre de su pueblo, encontrando en ellos la gama violenta de su paleta y el ritmo vital de su composición. Hijo de españoles, su abolengo explica lo que hay de español en su pintura. Nacido en la

¹⁵⁹. Ver ROJAS (1929).

provincia de Entre Ríos, en cuyas estancias hoy vive y pinta, su terruño explica lo que hay de popular en sus asuntos".

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

BIBLIOGRAFÍA.

AREÁN (1979)

AREÁN, Carlos. “El primer encuentro con el cubismo y con la abstracción en la pintura argentina”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979, N° 349, pp. 48-62.

AREÁN (1981)

AREÁN, Carlos. *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1981.

BEDOYA (1972)

BEDOYA, J., Y GIL, N.. *Aproximación al arte de los años 20' en la Argentina*. Buenos Aires, Glauco, 1972.

BERRA (1878)

BERRA, Francisco A.. “El Juramento de los Treinta y Tres”. *El Siglo*, Montevideo, 9 de enero de 1878. Reproducido en *Exposición de las obras de Juan Manuel de Blanes*. Catálogo I, Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, pp. 68-76.

BRASAS EGIDO (1990)

BRASAS EGIDO, José Carlos. “Notas sobre la actividad de artistas americanos en España y de españoles en América en el primer tercio del siglo XX”. *Actas del*

V Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte, Relaciones artísticas entre la península ibérica y América. Valladolid, Universidad, 1990, pp. 47-52.

BRUGHETTI (1942)

BRUGHETTI, Romualdo. *De la joven pintura rioplatense.* Buenos Aires, Plástica, 1942.

BRUGHETTI (1958)

BRUGHETTI, Romualdo. *Geografía plástica argentina.* Buenos Aires, Nova, 1958.

BRUGHETTI (1965)

BRUGHETTI, Romualdo. *Historia del arte en Argentina.* México, Pormaca, 1965.

BURUCÚA (1989)

BURUCÚA, José Emilio, y TELESKA, Ana María. “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”. *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, 1989, N° 3, pp. 67-112.

CÓRDOVA ITURBURU (1958)

CÓRDOVA ITURBURU, C.. *La pintura argentina del siglo XX.* Buenos Aires, Atlántida, 1958.

CÓRDOVA ITURBURU (1978)

CÓRDOVA ITURBURU, C.. *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978.

CHIABRA ACOSTA (1934)

CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya). *Críticas de arte argentino. 1920-1932*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934.

CHIAPPORI (1927)

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

CHIAPPORI (1942)

CHIAPPORI, Atilio. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires, 1942.

DEL CAMPO (1927)

DEL CAMPO, Cupertino. “El Salón Nacional”. *Síntesis*, Buenos Aires, N° 6, noviembre de 1927, pp. 329-340.

DÍEZ (1992)

DÍEZ, José Luis. *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid, Museo del Prado, 1992.

EIRIZ MAGLIONE (1927)

EIRIZ MAGLIONE, Eduardo. *Críticas. Pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1927.

FADER (1918)

FADER, Fernando. *Gedanken eines argentinischen Malers*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de J. Weiss & Preusche, 1918. (Trad. Mary Massuh).

FOGLIA (1954)

FOGLIA, Carlos A.. “La pintura argentina y nuestro pasado histórico”. *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de enero de 1954.

FOGLIA (1961)

FOGLIA, Carlos A.. *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

GÁLVEZ (1943)

GÁLVEZ, Manuel. *El Solar de la Raza*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1943. Edición definitiva. Primera edición: 1913.

GESUALDO (1973)

GESUALDO, Vicente. *Como fueron las artes en la Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

GESUALDO (1988)

GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Inca, 1988, 2 tomos.

GÓMEZ (1986)

GÓMEZ, Juan. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires, Abadía Editores, 1986.

GUIDO (1936)

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

GUTIÉRREZ VIÑUALES (1990)

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Fernando Fader. (1882-1935). Del infortunio a la gloria*. Resistencia, Tesis de Licenciatura, 1990.

GUTIÉRREZ VIÑUALES (1992)

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura. (1920-1930)". *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 120-127.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1991)

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

HENARES (1982)

HENARES, Ignacio. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Con la colaboración de Juan Calatrava. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.

Historia General de España y América... (1992)

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

IBARGUREN (1948)

“Del Dr. Carlos Ibarguren”. *Quirós. Discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la Exposición-homenaje de la obra del pintor*. Buenos Aires, 1948.

LAGORIO (1928)

LAGORIO, Arturo. “La pintura moderna argentina”. *Síntesis*, Buenos Aires, N° 14, julio de 1928, pp. 195-208.

LARRETA (1908)

LARRETA, Enrique. *La gloria de Don Ramiro. (Una vida en tiempos de Felipe Segundo)*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

LASCANO GONZÁLEZ (1966)

LASCANO GONZÁLEZ, Antonio. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales de la Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, 1966.

LOZANO MOUJÁN (1922)

LOZANO MOUJÁN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, García Santos, 1922.

LOZANO MOUJÁN (1928)

LOZANO MOUJÁN, José María. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928, 191 pp.

LLANES (1976)

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

MALHARRO (1903)

MALHARRO, Martín A.. "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional". *Ideas*, Buenos Aires, 1903, año I, N° 1, pp. 56-61.

MALOSETTI COSTA (1992)

MALOSETTI COSTA, Laura. "La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes". *IV Jornadas de Teoría e Historia*

de las Artes, Las Artes en el debate del Quinto Centenario, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 156-163.

MASSINI CORREAS (1970)

MASSINI CORREAS, Carlos. “Dos pintores argentinos de la generación impresionista. Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós”. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia del Arte, 1970, N° 9.

MERLINO (1954)

MERLINO, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX*. Buenos Aires, Edición del autor, 1954.

MONETA (1984)

MONETA, R., y otros. *Artes plásticas y cultura nacional*. Buenos Aires, La Cebolla de Vidrio Ediciones, 1984.

MONTES (1893)

MONTES, Victoriano E.. *El pintor de batallas*. Buenos Aires, Félix Lajouanne, 1893.

NESSI (1948)

NESSI, Angel Osvaldo. *Fernando Fader y la pintura argentina*. La Plata, Tesis doctoral, 1948. Inédita.

NESSI (1956)

NESSI, Angel Osvaldo. *Situación de la pintura argentina*. La Plata-Buenos Aires, 1956.

OYUELA (1894)

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

PAGANO (1927)

PAGANO, J. L.. "El nacionalismo en el arte". Conferencia. *El Año Artístico Argentino*, Buenos Aires, M. Frederic Director-Editor, Librería y Editorial La Facultad, 1927, pp. 215-238.

PAGANO (1937)

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

PAGANO (1944)

PAGANO, José León. *Historia del arte argentino desde los orígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, Editorial L'Amateur, 1944.

PALOMAR (1962)

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

PENHOS (1992)

PENHOS, Marta N.. “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”. *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 188-195.

PETTORUTI (1968)

PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1968.

PRO (1949)

PRO, Diego F.. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán, Imprenta López, 1949.

RIPAMONTE (1926)

RIPAMONTE, Carlos P.. *Janus*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1926.

RIPAMONTE (1930)

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

ROJAS (1924)

ROJAS, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924.

ROJAS (1924)

ROJAS, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924.

ROJAS (1924)

ROJAS, Ricardo. *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924.

ROJAS (1929)

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

ROJAS (1971)

ROJAS, Ricardo. *La Restauración Nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*. Prólogo de Fermín Chávez. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, tercera edición, 1971. Primera edición: 1908.

ROMERO BREST (1951)

ROMERO BREST, Jorge. *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires, Ed. Argos, 1951.

ROSSI (1931)

ROSSI, Alberto María. *La camisa de once varas*. Buenos Aires, Taller de Artes Gráficas Futura, 1931.

SAN MARTÍN (1961)

SAN MARTÍN, María Laura. *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ed. La Mandrágora, 1961.

SARTI (1992)

SARTI, Graciela C. y RODRÍGUEZ OTERO, Mariano E.. “Imagen de un otro para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata - Siglo XIX”. *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 215-218.

SCHIAFFINO (1933)

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

SCHIAFFINO (1982)

SCHIAFFINO, Eduardo. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Recopilado por Godofredo E. Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

SOSA (1889)

Proyecto Nacional de Bellas Artes para la ciudad de Buenos Aires por Juan Benito Sosa presentado al Ministerio de Instrucción Pública en noviembre de 1886. Buenos Aires, J. Peuser, 1889.

SQUIRRU-GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (1990)

SQUIRRU, Rafael y GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. *40 maestros del arte de los argentinos.* Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

STASTNY (1966)

STASTNY, Francisco. "La pintura en Sud América de 1910 a 1945". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1966, N° 19, pp. 9-25.

TRABA (1961)

TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica.* Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.

TROSTINÉ (1951)

TROSTINÉ, Rodolfo. *Franklin Rawson. El pintor.* Buenos Aires, 1951.

WECHSLER (1990)

WECHSLER, Diana B.. “Salón de Bellas Artes, promoción de vocaciones nacionalistas (1920-1930)”. *2das. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, C.A.I.A. - Contrapunto, 1990, pp. 88-102.

WECHSLER (1991)

WECHSLER, Diana B.. “Paisaje, crítica e ideología”. *3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, C.A.I.A., 1991, pp. 342-350.

SIGLAS UTILIZADAS.

ADCMFF - Archivo Documental de la Casa Museo Fernando Fader, Loza Corral, Ischilín, Córdoba, Argentina.

AFCM - Archivo Federico Carlos Müller. (Gentileza Flia. Lascano González, Buenos Aires, Argentina).

AMSN - Archivo Martín S. Noel. (Gentileza Zurbarán Galería, Buenos Aires, Argentina).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Théodore Géricault. Batalla de Maipo (1819). Litografía. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires	21
2. Emeric Essex Vidal. La Diligencia (c. 1816). Acuarela	23
3. José Gil de Castro. General José de San Martín (1818). Óleo sobre lienzo. Municipalidad de La Serena, Chile.....	25
4. Charles Henri Pellegrini. Interior de la Catedral de Buenos Aires (c. 1830). Acuarela, lápiz y témpera. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	31
5. Adolphe d’Hastrel de Rivedoux. Montevideo, desde el Cementerio nuevo (1840). Litografía. Museo Histórico Municipal, Montevideo	36
6. Raymond Quinsac Monvoisin. Madame Bernard Duchamp, Henri y Adele Duchamp (1840). �leo sobre lienzo. Louisiana State Museum	37
7. Johann Moritz Rugendas. El regreso de la cautiva (1845). Oleo sobre lienzo. Col. Bonifacio del Carril, Buenos Aires	39
8. Fernando García del Molino. Retrato del coronel Joaquín Hidalgo (1847). �leo sobre lienzo. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires	43
9. Carlos Morel. Retrato de Florencio Escardó (1840). �leo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	44
10. Prilidiano Pueyrredón. Un alto en el campo (1861). �leo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	46
11. Prilidiano Puyrred�n. Esquina porteña (1865). �leo sobre lienzo. Col. privada ..	47
12. Baldassare Verazzi. Retrato de Fructuoso Rivera. �leo sobre lienzo. Museo Histórico Nacional, Montevideo	54
13. Epaminonda Chiama. La cocina (1898). �leo sobre lienzo. Col. Zurbarán	

Galería, Buenos Aires	55
14. Juan León Pallière (atribuido). Paisaje de Montevideo (c. 1860). Óleo sobre lienzo. Col. privada.....	58
15. Martín L. Boneo . El paso de los Andes (1865). Óleo sobre lienzo. Museo Historico Nacional, Buenos Aires.....	62
16. Juan Manuel Blanes . Un episodio de la fiebra amarilla en Buenos Aires (1871). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.....	66
17. Juan Manuel Blanes . Demonio, mundo y carne (1886). Óleo sobre lienzo. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo	67
18. Cándido López . Vista del interior de Curuzú mirado de aguas arriba (norte a sur), el 20 de setiembre de 1866 (1891). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	70
19. Ángel Della Valle . Idilio criollo (mateando a caballo). Óleo sobre lienzo. Col. privada.....	80
20. Ángel Della Valle . Corrida de sortija (1893). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	81
21. Reinaldo Giúdice . La sopa de los pobres (1884). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	83
22. Eduardo Sívori . En el taller (1891). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	92
23. Ernesto De la Cárcova . Naturaleza muerta en silencio (1926). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	93
24. Eduardo Schiaffino . Reposo (1889). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	94

25. Pío Collivadino. La hora del almuerzo (1903). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	95
26. Faustino Brughetti. Contraluz (c. 1912). Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	106
27. Martín Malharro. Las parvas (La Pampa de hoy) (1911). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	107
28. Ramón Silva. Rincón de campaña (1913). Óleo sobre cartón. Col. privada	110
29. Walter De Navazio. Nubes en la sierra (1915). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	110
30. Valentín Thibon de Libian. La fragua (1916). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	111
31. Cupertino Del Campo. Quietud en mi Rancho. Óleo sobre cartón. Col. privada	114
32. Fernando Fader. Caballo Blanco (c. 1903). Óleo sobre cartón. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	116
33. Fernando Fader. Tomando mate (1908). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	122
34. Cesáreo Bernaldo de Quirós. De noche en la plaza (1908). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	124
35. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Nubes, Palma de Mallorca (1907). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	126
36. Justo M. Lynch. En la bruma (1906). Óleo sobre tabla. Col. privada	138
37. Carlos Ripamonte. Bajo la Sombra. Óleo sobre lienzo. Col. privada	139
38. Alberto María Rossi. El Circo. Óleo sobre cartón. Col. privada	141
39. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Ave de presa (Zío Lino) (1908). Óleo sobre lienzo.	

Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.....	176
40. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Veleros en la Bahía, Palma de Mallorca (1913). Óleo sobre lienzo montado sobre cartón. Col. privada.....	176
41. Tito Cittadini. La caleta (1916). Óleo sobre lienzo. Col. Joan Oliver “Maneu” Galería de Arte, Palma de Mallorca.....	177
42. Roberto Ramaugé. París (c.1925). Óleo sobre lienzo. Col. Joan Oliver “Maneu” Galería de Arte, Palma de Mallorca.....	177
43. Cesáreo Bernaldo de Quirós. El santero (1918). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	179
44. Jorge Bermúdez. El niño y el gallo. Óleo sobre lienzo. Col. Galería Arroyo.....	180
45. Jorge Bermúdez. La musa (1927). Óleo sobre lienzo. Col. Galería Arroyo.....	180
46. Julio Vila y Prades. Playa Bristol Mar del Plata. Óleo sobre lienzo. Col. privada.....	184
47. Gabriel Morcillo. Árabe con pájaro-Harun (1925). Óleo sobre lienzo. Col. privada.....	190
48. Alfredo Guttero. Retiro (1928). Óleo sobre cartón. Col. privada.....	191
49. Pedro Figari . Patio. Óleo sobre aglomerado de madera. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	196
50. Alfredo Gramajo Gutierrez. Pelando caña de azúcar. Óleo sobre hardboard. Col. privada.....	199
51. Alfredo Gramajo Gutierrez. La feria de Simoca (1937). Óleo sobre madera. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires	199
52. Emilio Pettoruti. Vallombrosa (1916). Óleo sobre cartón. Colección Fundación Pettoruti.....	200

53. Benito Quinquela Martín. En pleno sol (1926). Óleo sobre lienzo. Col. privada.....	204
54. Fernando Fader. De tarde (1926). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.....	210
55. Luis Tessandori. En la tranquera. Óleo sobre cartón. Col. privada	213
56. José Malanca. Carreta tirada por bueyes (1925). Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires	215
57. José Malanca. Calle de Arequipa. Óleo sobre lienzo. Col. privada	215
58. Luis Cordiviola. Calle de Mallorca (1914). Óleo sobre lienzo. Col. privada	216

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa del autor y editor, bajo las sanciones establecidas en las leyes.

En portada: Gregorio López Naguil, «Carnaval de Venecia» (1918). Óleo sobre cartón, 42 x 26 cms.. Col. privada.

© RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
SÍNTESIS HISTÓRICA DEL ARTE EN LA ARGENTINA (1776-1930)
ISBN: 84-607-8933-0. Depósito Legal: GR./1499-2003

