

Consumos privados, destinos públicos

Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico [1880 - 1910] - Volúmen I

Autor:

Baldasarre, María Isabel

Tutor:

Wechsler, Diana B.

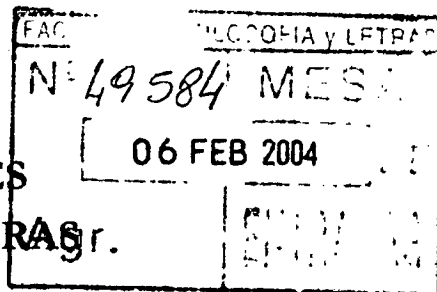
2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

TESIS 10-6-18 u-1

TESIS DE DOCTORADO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Consumos privados, destinos públicos

Emergencia y consolidación del
coleccionismo de arte en Buenos Aires
en el proceso de construcción del
campo artístico (1880-1910)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Publicaciones

Doctoranda
María Isabel Baldasarre

Directora de Tesis: Dra. Diana B. Wechsler

Febrero de 2004

TOMO I

Índice

TOMO I

Agradecimientos	1
Abreviaciones y notas	3
Introducción	4
1. La ampliación del consumo artístico en Buenos Aires	32
¿Un gusto burgués en Buenos Aires?	41
Exhibición, circulación y venta de obras de arte a fines del siglo XIX	55
1888: La exposición francesa del Jardín Florida y la exposición española de la Cámara de Comercio	68
Particularidades del mercado artístico de Buenos Aires	81
2. La literatura como testigo de los nuevos consumos	92
La prensa periódica: entre la crónica, los auspicios y la sátira	93
Los escritores y el consumo artístico	102
De rastacueros acumuladores: Lucio V. López, José María Cantilo, Eduardo Wilde, Alberto del Solar y Rubén Darío	107
Arte, brillo y pérdida en los textos de Manuel T. Podestá, Julián Martel, Carlos María Ocantos y Segundo Villafañe	120
3. Las miradas de la elite frente al arte europeo: los viajes	128
El arte europeo como parte del proyecto civilizatorio.	
Sarmiento y el poder de las imágenes	133
Las distintas escuelas europeas bajo la perspectiva argentina. Viajeros de la segunda mitad del siglo XIX: Vicente Quesada, Miguel Cané y Eduardo Wilde	146
Arte y nacionalismo: José Ingenieros, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez	164
Apostillas al viaje	183
4. La emergencia del coleccionismo artístico en Buenos Aires	186
Coleccionar	188
Las "culturas" del coleccionismo de arte	192
Europa	193
Estados Unidos	200
La formación del primer coleccionismo artístico	217

TOMO II

5. Coleccionistas de arte moderno	241
Linaje de coleccionistas: los Guerrico	246
Características de la colección y mecanismos de adquisición de obras	256
Una carrera abierta al talento: Aristóbulo del Valle	266
Los intermediarios y las compras en Buenos Aires	272
Filántropo: Ángel Roverano	282
La "tradición artística", la opción por lo moderno y el arte nacional	288
6. España y Francia como tensión	294
El mercado artístico de Buenos Aires en el despuntar del nuevo siglo	295
Actores para un mercado de arte italiano en Buenos Aires	309
El último lugar: el arte nacional	318
La avanzada del arte español y el coleccionismo: Parmenio Piñero, José Semprún, Ramón y Antonio Santamarina	321
En torno a la exposición del Centenario	340
7. En búsqueda de la trascendencia	355
Circulación visual y escrita del coleccionismo privado: exposiciones y críticas	356
Un foro privilegiado: la prensa	359
Primeros encuentros del coleccionismo con la crítica de arte: los diarios de gran tirada	361
Imágenes de colecciones privadas a la vista pública: las revistas ilustradas	370
Juicios estéticos, críticos especializados y coleccionismo: las revistas artísticas	379
Estado y coleccionismo: El Museo Nacional de Bellas Artes	388
El museo como coleccionista bajo la gestión de Eduardo Schiaffino	393
Consideraciones finales	402
Apéndices	409
Anexo complementario al capítulo 1	410
Anexo complementario al capítulo 6	415
Anexo documental complementario al capítulo 7	423

I. Fuentes	448
A. Archivos y Legajos Documentales	449
B. Diarios	449
C. Revistas	449
D. Otras publicaciones periódicas	450
E. Catálogos y guías de exposiciones y remates	450
F. Textos de ficción, crónicas, memorias, ensayos y críticas del período	453
II. Bibliografía	456
A. Marco teórico	457
B. Historia del arte argentino y extranjero	458
C. Historia económica, social, política y cultural del período	466

Agradecimientos

La mayor parte de la investigación de base y el trabajo de elaboración que resultaron en esta tesis de doctorado fue posible gracias una Beca de Formación de Postgrado, que me fue otorgada por el CONICET para el período 1999 – 2004. A su vez, mi dedicación exhaustiva a los trabajos de investigación también fue sostenida por mi participación en distintos proyectos UBACyT, dirigidos por los Profesores Diana B. Wechsler, Héctor Schenone, María Inés Saavedra y Ángel Miguel Navarro.

Una larga serie de personas tuvieron una actuación fundamental para ayudarme a llegar a buen término con el relevo y búsqueda de información y la elaboración y discusión de las ideas principales de este trabajo. En primer lugar quiero agradecerle a mi directora y maestra, Diana Wechsler, por sugerirme siempre nuevos interrogantes sobre mis objetos de estudio, por su lectura detenida, por su generosidad y por su solidez teórica que contribuyó en no poco al andamiaje de este tesis.

La apertura y disponibilidad de los dos directores del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” – Prof. Héctor Schenone y Dr. José Emilio Burucúa – me permitió no sólo radicar allí mis investigaciones sino también contar con un marco de trabajo muy estimulante en términos intelectuales y afectivos. Deseo agradecerle a Laura Malosetti Costa, por la solidez y riqueza de su trabajo y por trasmitirme su gran amor hacia el arte del siglo XIX, a Patricia Artundo, por su generosidad para facilitarme material y por la labor conjunta realizada desde el proyecto de relevamiento de revistas artísticas. A Ana María Telesca, le agradezco el haberme introducido en estas temáticas y su orientación en los comienzos de mis tareas de investigación.

Agradezco a todos mis amigos y colegas que me ayudaron en diferentes etapas del largo proceso recorrido por esta tesis: a Silvia Dolinko, a Marita García, a Viviana Usubiaga, a Verónica Tell y a Sandra Szir. A Claudia Román le agradezco su asesoramiento y su pasión sobre la literatura argentina del siglo XIX y a Gabriel Di Meglio nuestras charlas sobre cuando Buenos Aires era una lucha de pandillas. Gracias también a mis compañeras del subsidio otorgado por el ministerio de Ciencia y Tecnología de España “La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural” por la posibilidad de discutir allí varias de las ideas que aquí se desarrollan.

A Natalia Pineau le agradezco su paciencia y su perseverancia para asistirme en las distintas búsquedas, algunas realmente arduas, que fueron necesarias para la realización de este trabajo. A Verónica Romano le agradezco su tiempo y su ayuda con la producción de las imágenes y la puesta en página imprescindibles para la concreción material de esta tesis. A Ricardo Watson, gracias por la apertura permanente de su biblioteca y por su amistad.

En relación a las instituciones en las que he trabajado y relevado información, agradezco, en el Museo Nacional de Bellas Artes, a Paula Casajús y Desirée Hermet del Departamento de Documentación, por su gran disponibilidad y por ayudarme siempre en todas mis búsquedas y consultas, a Marta Fernández del Departamento de Conservación por permitirme entrar en contacto con las muchas veces lejanas obras de arte y a Alejandra Grinberg de la Biblioteca por asistirme también en mis distintas pesquisas.

Agradezco al personal técnico del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, a Marta Leveratto, Germán Justo y Alberto Martínez, por ayudarme en mis búsquedas y rastreos y a Marta Barbato del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” por su excelente colaboración como referencista.

En la Fundación Espigas agradezco a Marina Barón Supervielle y a Adriana Donini por abrirme siempre las puertas y por responder a mis pedidos interminables, también agradezco la

colaboración de Ximena Iglesias y Gabriela Mirande del Museo Mitre, de Raúl Piccioni en el Museo de la Ciudad, de Paula Zingoni en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco" y de Daniel Sánchez del Museo de Bellas Artes de La Plata. A Etelvina Furt y a Ricardo Rodríguez de la Biblioteca Furt, gracias por su generosidad y calidez. Estoy agradecida también con las Sras. Albertina Lamarca de González Moreno, Esmeralda Almonacid y Mimi Bullrich por su disponibilidad para responder a mis preguntas sobre sus familiares coleccionistas.

En el extranjero, he contado con la colaboración del Dr. Darío Gamboni que atentamente ha respondido a todas mis consultas. Desde el marco institucional, me han ayudado María Flora Giubilei, Directora del Museo Raccolte Frugone de Genova; Florencio Santa-Ana, Director del Museo Sorolla de Madrid; Javier Portús del Museo del Prado de Madrid; Fernando Alcolea desde su Galería de Arte en Barcelona y Paula Andrea Parada del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile.

Por supuesto, todo este trabajo no hubiera sido posible sin la "estructura de apoyo" que me acompañó día a día desde la tarea cotidiana. Agradezco a Graciela por su asistencia profesional y su cariño, a mis hermanas, Celina y Mercedes, y a mi mamá Isabel por estar conmigo siempre y por transportarme infinitos libros desde uno a otro lado del océano. A mi papá, Cacho, por apoyarme y confiar en mis proyectos. A Vera Rentero por su comprensión, su amor y por ayudarme a interrumpir el trabajo al menos por un rato. Por último, a Lucas Rentero, por su lectura impiadosa, por desafiarme siempre a ir más allá con mis hipótesis y objetos de estudio, por su compañía y por su amor lo largo de todos estos años. Sin su apoyo permanente esta tesis no hubiera, seguramente, llegado a buen puerto.

Abreviaciones más utilizadas

AA	Archivo Artal [El archivo en poder de la Fundación Espigas es copia del perteneciente al Museo Sorolla de Madrid]
AGA	Archivo García Arias
AGN	Archivo General de la Nación
AS	Archivo Schiaffino
[Base Payró]	Base de datos de artículos de diarios y revistas de los subsidios de UBACyT TL35 y F143, radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".
CNBA	Comisión Nacional de Bellas Artes
FE	Fundación Espigas
MBAB	Museo de Bellas Artes Bonaerense – La Plata.
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes

Aclaraciones

Se ha tomado el criterio de respetar siempre la ortografía original de las fuentes, intercalando [sic] solamente en aquellos casos que era necesario a los fines de la comprensión.

Las imágenes referidas con números y entre paréntesis a lo largo del texto se adjuntan al final de cada capítulo.

INTRODUCCIÓN

Introducción

Entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera década del nuevo siglo, la ciudad de Buenos Aires presenció la emergencia de un consumo artístico totalmente novedoso en relación al practicado durante el período inmediatamente anterior. Un consumo de arte con los ojos puestos en Europa que comenzó a difundirse, hasta transformarse en una práctica común, entre la recién constituida burguesía local. Esta nueva práctica fue, a su vez, acompañada por el paulatino ingreso de obras de arte provenientes de Europa, que arribaron esporádicamente en los inicios de 1880 y alcanzaron verdadera masividad durante los primeros años del siglo XX. Paralelamente, y dentro de este complejo y rico proceso, se formaron las primeras colecciones de arte “burguesas” y de “corte moderno” con que contó nuestro país. Es decir, si bien previamente algunos personajes de la escena local se volcaron a la adquisición de obras de arte, fue recién hacia las últimas décadas del siglo cuando la formación de colecciones estuvo imbricada en un proyecto mayor que contemplaba tanto un perfil definido en términos artísticos como su proyección en el dominio público.

El propósito central de esta tesis es analizar las principales colecciones de arte formadas en Buenos Aires entre 1880 y 1910, buscando recuperar el lugar del coleccionismo dentro del proceso de constitución del campo artístico local. En otras palabras, atendemos particularmente a la injerencia que el fenómeno del coleccionismo -y los propios coleccionistas como nuevos actores sociales – tuvieron sobre el desarrollo contemporáneo de las artes plásticas. Buscamos identificar y discutir los proyectos institucionales en que los coleccionistas habitualmente participaron, así como los vínculos establecidos entre el coleccionismo privado y los demás agentes del campo artístico: artistas, crítica de arte, operadores culturales y mercado de arte.

En un país como la Argentina, donde la idea de construcción de una nación moderna se constituye de manera no sólo conciente sino también programática durante las últimas décadas del siglo XIX, la emergencia del coleccionismo artístico se insertó –con diversos grados de organicidad – dentro de este proyecto. Un proyecto, en el que la ideología del progreso actuaba como motor para edificar una nación, conquistar y poblar sus territorios, educar a sus ciudadanos y definir una frontera material e intelectual,¹ y que trasladado a la

¹ Marcelo Monserrat. “La mentalidad evolucionista: una ideología del progreso” En: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comp.). *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp.785 –

esfera artística consideró a las bellas artes como un hito necesario para la inclusión del país dentro de las naciones civilizadas.²

Comienzan entonces a formarse los grupos y sociedades de artistas. Se organizan las primeras exposiciones de arte nacional, y llegan los primeros conjuntos de arte extranjero que se exhiben en locales improvisados. El estado incluye a las bellas artes dentro de sus exposiciones industriales y en los envíos argentinos al exterior. Los escritores y periodistas empiezan a ocuparse de las obras de arte, fundamentalmente en las columnas de la prensa escrita. Se crea el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), se nacionaliza la Academia (1905), años después se instituye el Salón Nacional (1911), aparecen las revistas específicamente dedicadas a las artes plásticas y ya a principios del siglo XX es posible encontrar una decena de galerías artísticas o salones que venden obras de arte.³

¿Cuál fue el rol del coleccionismo dentro del proceso de emergencia de un campo artístico en Buenos Aires? ¿En qué medida el coleccionismo de obras de arte estimuló e interactuó con los otros agentes del campo favoreciendo su desarrollo? La respuesta a estas preguntas constituye el punto de partida de la presente tesis.

Las décadas que se extienden entre 1880 y 1910 son justamente el momento de aparición y consolidación del coleccionismo privado de obras de arte. Un coleccionismo que no sólo antecedió sino que influyó decididamente en la formación de los primeros museos de nuestro país. Museos, cuyo acervo se formó a partir de la donación – y eventual adquisición – de obras pertenecientes a colecciones privadas.

818. Para una discusión sobre las diversas concepciones de progreso en la Argentina del siglo XIX Cf. Natalio R. Botana. *La imagen del progreso y la decadencia en el pensamiento argentino del siglo XIX*, Investigaciones y Ensayos 46. Enero – diciembre de 1996, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1997.

² Véase a este respecto la tesis de Laura Malosetti Costa, fundamentalmente el capítulo 1 donde la autora analiza cómo las bellas artes fueron consideradas parte del proyecto civilizatorio que buscaba consolidar a la nación Argentina en el marco internacional. Cf. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 39 – 57.

³ Son numerosos los trabajos que – desde el campo de la historia del arte- se han dedicado en los últimos años a analizar aspectos de este proceso. Para fines del siglo XIX, subrayamos el ya citado libro Laura Malosetti Costa y los estudios de Roberto Amigo, mientras que para principios de siglo XX contamos con las investigaciones de Miguel Ángel Muñoz, Diana Wechsler y Patricia Artundo (véase la discusión de estos y otros autores en el estado de la cuestión). Cf. asimismo Marta Penhos. “Sin pan y sin trabajos pero con bizcochitos Canale y Hesperidina El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis de 1904” En: AAVV. *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Arte. Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9 - 19 y los textos de Malosetti Costa, Muñoz y Wechsler incluidos en: Diana B. Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina. (1880 – 1960)*. Archivos del CAIA I. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

La génesis de este proyecto artístico tuvo un lugar de radicación preciso: la ciudad de Buenos Aires. Capital nacional desde 1880, fue en ella donde se constituyeron los conjuntos más nutridos de piezas artísticas reunidos por el afán privado. Colecciones que fueron desde sus comienzos signadas por la idea de un proyecto de museo, ya fuese éste público o privado. Es decir, el coleccionista sentía que cumplía un deber patriótico en la formación y en el ensanchamiento de la colección que excedía el mero placer privado del adquirir. En varios casos, incluso será explícita la intención de dotar a su país de las manifestaciones artísticas que le estaban faltando.

En este sentido, esta tesis evalúa los modelos de coleccionista y de museos que estos hombres tuvieron en mente a la hora de reunir sus conjuntos de obras. Al no existir en la Argentina una aristocracia de sangre que condicione al coleccionismo burgués como sí sucedió en Europa, los coleccionistas porteños debieron buscar sus inspiradores en aquellos que los antecedieron, o de no contar con éstos, en los ejemplos de los distintos países centrales, fundamentalmente en Francia y en los Estados Unidos. Algunas veces, los argentinos parecen manejarse de manera instintiva pero en general prevalece una "idea sobre arte" que guía o explica las elecciones de cada coleccionista. Este es otro de los objetivos centrales de esta tesis: establecer las representaciones – de obra de arte, de colección, de museo, de bellas artes – que estos coleccionistas tuvieron en mente a la hora de buscar en Europa o en el mercado local aquellas producciones que encajaban – o en su defecto cuestionaban – una determinada tradición artística. Esta tesis apunta a reconstruir este proceso dialéctico en el cual una representación mental se vincula con una construcción material concreta formada por objetos. Un vínculo que permite una interacción poderosa entre modelo y realidad y que funciona no sólo en tanto al proyecto individual de cada coleccionista sino también respecto de los distintos coleccionistas entre sí y entre estos y los dictados y voluntades de concreción de colecciones públicas.

En estrecha relación con esto último, se analizan las principales ideas artísticas que circulaban en el Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.⁴ Nos preguntamos qué se entendía en Buenos Aires por arte moderno, y cómo pueden haber influido en esta consideración las ideas artísticas debatidas en el ámbito europeo. Se trabaja sobre un doble eje: por un lado, se indaga en las características de las adquisiciones realizadas

por los coleccionistas porteños – teniendo en cuenta las escuelas nacionales, las épocas, los estilos, y los tipos de objetos adquiridos- evaluando si estas selecciones coincidieron con la mirada planteada por los discursos sobre arte que circulaban en la ciudad. Por otra parte, se estudian los mecanismos de adquisición de las producciones artísticas, prestando particular atención a los lugares de adquisición (Europa o la Argentina) y a los intermediarios que actuaron en las transacciones (galeristas, *marbants*, encargos a viajeros, etc.) a fin de establecer en qué medida el coleccionismo activó un mercado de artes plásticas en nuestro país.

Tal como se profundiza más adelante, notamos que la historiografía artística local sólo dedicó al coleccionismo estudios fragmentarios, generalmente centrados en la figura de uno u otro protagonista. Ante la imposibilidad de hallar patrones de gusto evidentes u homogéneos, los textos de historia del arte muchas veces se limitaron a desproblematizar el gusto de nuestros coleccionistas bajo calificativos abarcativos e inexactos. Esta tesis propone entonces examinar las opciones estéticas de los adquirentes argentinos dentro de un marco más amplio. Es decir, pensar que la predilección por cierto tipo de estética o escuela nacional tiene que ver con una idea compleja, que involucra no sólo un modelo cultural sino también componentes económicos, políticos e ideológicos. Factores que permiten aclarar los móviles de un mecanismo, en apariencia subjetivo, como el gusto. Así, se explicará porqué el arte argentino fue prácticamente ignorado al momento de integrar las colecciones locales mientras que varios de los propios coleccionistas estaban claramente involucrados en el sostenimiento y el desarrollo de instituciones que promovían el arte nacional.

Hacia fines del siglo XIX, Buenos Aires comenzó a ser percibida por los europeos como un mercado posible donde ubicar obras de arte. En efecto, Buenos Aires era una ciudad en crecimiento cuyas nuevas capas burguesas requerían producciones artísticas en cantidad, obras que, por otra parte, los europeos estaban dispuestos a proveer. *Marbants*, artistas, galeristas y comerciantes en general enviaron sus remesas de pinturas y esculturas e incluso vinieron a Buenos Aires para efectuar personalmente sus transacciones. La ciudad comenzó a configurarse como un mercado posible. Su clase dominante, con una gran cuota de movilidad gracias a los negocios y el nuevo poder otorgado por el dinero, se amplía y adhiere a las nuevas

⁴ Remito aquí nuevamente al estado de la cuestión en donde se comentan los principales trabajos dedicados a analizar la recepción en la Argentina de los diversos debates, movimientos y artistas europeos contemporáneos.

pautas de consumo de las urbes modernas,⁵ cuyo modelo pivotaba entre París, Londres, Madrid y Nueva York. Las casas y sus interiores se remodelan o se construyen a nuevo y dentro de ellas el arte pasa a ocupar lugar inédito, decorando los lugares privilegiados de la vivienda.⁶

Así, nuevos adquirentes comenzaron a comprar cuadros, esculturas, bronce, espejos y un sinnúmero de bienes costosos con el propósito específico de la ornamentación. La oferta de objetos artísticos y suntuarios se multiplica y cada vez es menos necesario dirigirse a Europa para comprar obras de arte. No obstante, el viaje no es reemplazado en tanto sigue siendo la práctica que legitima a todo miembro de elite entre sus pares⁷ a la vez que permite el acercamiento directo con las grandes obras del pasado y con los centros de producción contemporáneos.

El coleccionismo surge dentro de este proceso de ampliación del consumo suntuario pero a la vez se diferencia de éste por su carácter particular, por una intención específica que va mucho más allá del mero deseo de ostentación. El coleccionista tiene otra idea rectora en mente, la idea del modelo, de la serie, en el que cada bien adquirido no es más que un eslabón que completa un todo mayor. A su vez, existe en el coleccionista un ánimo de trascendencia que se corporiza a través del destino futuro de los objetos, aquella voluntad que mencionáramos más arriba en relación al destino público de la colección, destino que ya está latente en el momento de la adquisición de los objetos.

Esta tesis se centra en un grupo particular de coleccionistas de arte que fueron elegidos por su relevancia y por su carácter paradigmático dentro de un grupo mayor de pares. Ellos son: Juan Benito Sosa, Adriano Rossi, Rufino y Juan Cruz Varela, Manuel José y José Prudencio de Guerrico, Aristóbulo del Valle, Ángel Roverano, Parmenio Piñero, Lorenzo Pellerano, Francisco Recondo, José Semprún, Ramón y Antonio Santamarina y Carlos Madariaga. Todos ellos ejemplifican diversos momentos y selecciones estéticas de lo que denominamos el primer coleccionismo artístico en la Argentina que se extiende desde las últimas décadas del siglo XIX hasta aproximadamente mediados de la segunda década del siglo

⁵ Cf. la introducción y el artículo de Fernando Rocchi en el libro de Fernando Devoto y Marta Madero. *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina Plural. 1870 – 1930*. Buenos Aires, Taurus, 1999, tomo II, pp. 7 – 15 y 302 – 321 respectivamente. Véase también Rocchi, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina del período 1880 – 1916” En: Mirta Zaida Lobato (direc.). *El progreso, la modernización y sus límites (1880 – 1916)*. Nueva historia argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 2000, principalmente pp. 50 – 62.

⁶ Los principales textos que se ocuparon de las transformaciones de la vivienda son referidos en el capítulo 1.

XX. Este segundo límite temporal obedece a que, desde mediados de los años '10 presenciamos un fuerte recambio no sólo generacional sino también estratégico por parte de los actores del ya consolidado campo artístico de Buenos Aires, configurándose así otro tipo de coleccionismo. Asimismo, la institución del Salón Nacional y la crítica contemporánea colocaron al coleccionismo en una situación novedosa en relación al arte argentino, en tanto debía ahora responder a una mayor disponibilidad de obras nacionales.

Por otra parte, hemos decidido excluir de este análisis a aquellos coleccionistas de objetos históricos, arte colonial e iconografía -como Andrés Lamas, Ricardo Zemborain, Isaac Fernández Blanco, entre otros- quienes si bien coleccionaron obras de arte, como retratos históricos o piezas coloniales, lo hicieron dentro de un proyecto intelectual diferente que se vinculaba explícitamente con el deseo de registrar los diversos momentos claves de la historia nacional. Creemos que la génesis de estas colecciones obedecen a un imaginario distinto que merece un estudio exhaustivo, abre otros horizontes de problemas y por tanto excede los alcances de este trabajo.

Esta tesis no busca narrar una historia lineal del coleccionismo en la Argentina, pasando de un coleccionista al otro por orden sucesivo, sino que teniendo en el eje cronológico un camino rector se propone presentar nudos problemáticos que puedan ser iluminados o incluso re-planteados a la luz del fenómeno del coleccionismo. Es decir, los coleccionistas se expondrán como ejemplos o contraejemplos que enriquecerán zonas complejas de la historia del arte y la cultura del período, como son el consumo de objetos artísticos, el mercado del arte, la construcción de ficciones, relatos y críticas en torno al consumo artístico, la constitución del patrimonio de los museos y la mirada argentina hacia el arte europeo. Así esta tesis se postula no sólo como un trabajo específico dentro del campo disciplinar de la historia del arte sino también como un estudio que contribuye al mayor conocimiento de la historia cultural argentina del cambio de siglo.

En relación al primero de estos ejes, no sólo es central el análisis de obras sino que son elementos capitales de nuestro estudio los agentes específicos del campo artístico: público, crítica, artistas, compradores de obras de arte. En relación con el segundo nivel de esta tesis, se estudiarán mecanismos y estrategias de distinción social practicadas por los sectores dominantes de la Argentina. Así, se busca contribuir a una historia cultural que -con un desarrollo importante en los últimos años- ha encontrado un campo fértil en el estudio de la

⁷ Cf. los estudios sobre esta temática citados en el capítulo 3.

circulación de los bienes simbólicos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX.⁸

Estado de la cuestión

Como se señaló anteriormente, el coleccionismo de obras de arte ha sido para la historia del arte argentino un objeto lateral, generalmente desproblematicado: un fenómeno que ha sido pasado por alto en las historias generales del arte o abordado fragmentariamente en textos o catálogos específicos a propósito de algún coleccionista en particular. Es decir, no contamos con trabajos que intenten un análisis profundo del problema, ni que establezcan relaciones con el marco ideológico y el rol social de los grupos implicados en estos consumos. Paradójicamente, en el ámbito internacional el estudio del coleccionismo ha sido un terreno fecundo – que tanto desde la perspectiva teórica como desde la reconstrucción histórica de casos – ha producido un importante y sólido corpus de trabajos.

En primer término, corresponde señalar los aportes que realiza Eduardo Schiaffino desde sus diversos artículos aparecidos en la prensa porteña hasta la publicación en 1933 de *La pintura y la escultura en la Argentina*, fuente insoslayable para percibir la articulación entre el coleccionismo privado y la formación del Museo Nacional de Bellas Artes.⁹ Schiaffino, protagonista por demás activo en el proceso de formación del campo artístico local, relata sin intentar ningún tipo de objetividad las “contribuciones” de los primeros coleccionistas. Su

⁸ A los trabajos de Amigo y Malosetti Costa referentes a la circulación de artes plásticas en el siglo XIX agregaremos el de Ana María Telesca y Marta Dujovne. “Museos, salones y panoramas. La formación de espacios de representación en el Buenos Aires del siglo XIX” En: AAVV. *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, 1995. Cf. en relación a la lectura los trabajos de: Jorge Rivera. “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810 – 1900)” En: *Historia de la literatura argentina*. Tomo II. Del Naturalismo al Romanticismo. Buenos Aires, CEAL, 1980 - 1986, pp. 313 – 336; Carlos Altamirano y Beatriz Sado. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 161 – 199; Adolfo Prieto. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna.*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988 y Alejandro Eujanian. “La lectura: público, autores y editores” En: Marta Bonaudo (direc.). *Liberalismo, estado y orden burgués (1852 – 1880)*. Nueva historia argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 565 – 567. Con respecto al consumo teatral véase: Luis Ordaz. “El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo” y “Afirmación de la escena nativa” En: *Historia de la literatura argentina, op. cit.*, pp. 169 – 192 y 289 – 312. Cf. también los artículos de Ricardo Pasolini. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales” y de Luis Priamo “Fotografía y vida privada (1870 – 1930)” ambos incluidos en Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada...*, op. cit., tomo II, pp. 228 – 273 y 275 – 199 respectivamente.

⁹ Eduardo Schiaffino. *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

testimonio, que se complementa con el epistolario y demás escritos de su archivo personal,¹⁰ funciona como un punto de partida fundamental para esta tesis al tratarse del fundador y primer director de una institución central como será el Museo Nacional de Bellas Artes, así como de un amigo personal de varios coleccionistas claves de fin del siglo XIX.

Si continuamos en una línea cronológica, y en referencia a las historias comprensivas del arte nacional, en sus tres tomos de *El arte de los argentinos* (1937 – 40) José León Pagano solamente menciona el nombre de algún coleccionista a los fines de referirse a la aparición de una obra de un determinado artista en dicha colección. En ningún capítulo de su extensa obra, se ocupa Pagano de reseñar la labor de los coleccionistas locales o las características de los conjuntos de obras.¹¹

Levemente más inclusiva es la postura de Cayetano Córdoba Iturburu. Los capítulos que este autor dedica en 1958 al arte de la etapa que nos ocupa -repetidos con ínfimas variaciones en el libro que publica dos décadas después- se encuentran precedidos por un breve balance del estado del medio artístico.¹² Entre una sucesión de las principales instituciones y muestras desarrolladas en cada ciclo, en la que aparece más de un dato inexacto, Córdoba Iturburu nombra a los diversos coleccionistas relacionándolos con su participación en dichas empresas. Solamente para el período comprendido entre 1910 y 1924 el autor asigna un párrafo exclusivo al coleccionismo artístico, en el que se limita a citar los nombres de algunos particulares y a concluir señalando una mayor predisposición hacia el consumo de obras extranjeras y hasta argentinas con el fin de formar colecciones.

Entre los capítulos dedicados a las artes plásticas en los volúmenes de la Academia Nacional de Bellas Artes, encontramos un sólido ensayo de Adolfo Luis Ribera (1984) sobre el coleccionismo del tercer cuarto del siglo XIX.¹³ Este texto, exponente del rigor documental que caracterizó al historiador, hace hincapié en las noticias sobre remates y exposiciones aparecidas en los periódicos de la época, a la vez que destaca el nombre de algunos pioneros

¹⁰ El archivo se encuentra dividido entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Archivo General de la Nación.

¹¹ José León Pagano. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del autor, 1937 – 1940, 3 volúmenes. El único aficionado que excede la simple mención es Alfredo González Garaño y solamente en su doble carácter de “artista y organizador”. Cf. v. III, p. 31.

¹² Cayetano Córdoba Iturburu. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958 y *80 años de Pintura Argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1978.

¹³ Adolfo Luis Ribera. “La pintura”. En: Academia Nacional de Bellas Artes. *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, 1984, volumen III, pp. 137 – 142.

como Brabo, Varela, Arraga o Guerrico. El capítulo funciona así como un antecedente relevante de quiénes constituyen los protagonistas de esta tesis.

Por su parte, fue Julio E. Payró quien, dentro de la misma serie bibliográfica, se ocupó de las artes plásticas de la Argentina de fines del siglo XIX.¹⁴ En este marco, Payró dedica algunos párrafos a calificar el gusto de aquel momento, consignando las semejanzas entre la clase dirigente local y aquella conservadora, tradicionalista y poseedora de un gusto dudoso que asume el poder tras las revoluciones europeas. En sus palabras:

Un gusto retroactivo de esa índole es lo que encontramos en la Argentina finisecular, tanto entre los artistas mismos cuanto en la composición de las colecciones privadas más importantes que se formaron en el país durante el último cuarto del siglo XIX para advertir que en ellas no tuvo cabida ninguna obras de arte que ostentara rasgos de audacia o de independencia frente a las formas consagradas por la historia o por la Academia.

Payró no explicita cuáles son los parámetros tomados en cuenta al caracterizar este gusto como “retroactivo”. En este sentido, creemos que tal juicio puede ser relativizado a la luz, no sólo de algunas presencias significativas entre las colecciones vernáculas sino también teniendo en cuenta cuáles eran las diversas visiones de “lo moderno” que circulaban en la escena europea de aquel entonces. Por otra parte, el historiador no se pregunta en ningún momento el porqué de estas adquisiciones tildadas de retardatarias, ni indaga acerca de la oferta real de pintura y escultura contemporánea al alcance de nuestros coleccionistas.

Estos juicios elaborados por Payró han permanecido, con sus matices, incluso en estudios recientes. Por ejemplo, Giunta, Pacheco y Ramírez en un análisis del coleccionismo argentino que fundamentalmente se aboca a las cuatro últimas décadas del siglo XX, han señalado que en el coleccionismo temprano las políticas artísticas estatales condicionaron un coleccionismo artístico conservador respecto de producciones contemporáneas.¹⁵ Sostenemos nuevamente que este juicio debe ser reconsiderado frente a las ideas de “arte moderno” que en ese entonces circulaban en Europa con sus ecos en nuestro país. Al menos para finales del siglo XIX, las compras estatales y privadas de los argentinos muchas veces se dirigían hacia

¹⁴ Julio E. Payró. “La etapa finisecular. 1874 – 1900”. En: Academia Nacional de Bellas Artes. *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, 1988, volumen VI, pp. 171 – 172. El texto fue escrito entre 1969 y 1970.

¹⁵ Andrea Giunta, Marcelo Pacheco y Mari Carmen Ramírez. “De lo público a lo privado...y viceversa: estrategias del coleccionismo artístico en Argentina.” En: Mari Carmen Ramírez. *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. The University of Texas at Austin, 1999, pp. 261 – 271. Cf. también de Marcelo Pacheco el artículo: “Historia del coleccionismo en la Argentina”. En: *Algunos textos. 1993 – 1999*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000, pp. 104 – 110.

aquellos artistas destacados por su factura moderna por la crítica y las instituciones europeas. Artistas que no gozaron de similar fortuna crítica en los relatos historiográficos posteriores cuyo eje fundamental fue el de la vanguardia.

En estrecha relación con nuestras ideas, encontramos la tesis doctoral de Laura Malosetti Costa, trabajo que se ocupa del arte argentino de las últimas décadas del siglo XIX que reconstruye las estrategias y opciones estéticas seguidas por los artistas en su búsqueda de construcción de un campo artístico.¹⁶ Precisamente, uno de los ejes de Malosetti constituye el pensar qué significó lo moderno para estos artistas, y las maneras concretas que éstos encontraron para volcarlo en su producción, ya fuese teórica, plástica o incluso en su desempeño institucional. El trabajo de Malosetti, que también consigna datos relevantes sobre el consumo artístico de las últimas décadas del siglo, se postula entonces como un texto fundamental que estará en diálogo permanente con los lineamientos de nuestra tesis de doctorado.

Volviendo a las historias generales del arte, los textos producidos en los últimos años, fueron prácticamente ajenos al fenómeno del coleccionismo.¹⁷ En esta línea, destacaremos los volúmenes dirigidos por José Emilio Burucúa, donde encontramos ensayos que, si bien tampoco ahondan en la problemática del coleccionismo, aportan una mirada renovada, en clave social, sobre el arte argentino, entendiendo a los artistas y a sus producciones como núcleos significantes a partir de los cuáles es posible recuperar el entramado cultural de un momento histórico.¹⁸

Centrándonos en el área de interés específico de esta tesis, debemos citar los dos libros de Lucrecia de Oliveira Cezar dedicados a tres coleccionistas claves de nuestro medio como fueron los Guerrico y Aristóbulo del Valle.¹⁹ En ambos ensayos, la autora, quien se encuentra afectivamente unida a los objetos de su estudio, se limita a reconstruir de manera parcial la personalidad de estos hombres. Oliveira Cezar constituye uno de esos casos en que los

¹⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, op. cit.

¹⁷ Cf. Romualdo Brughetti. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991; Asociación Argentina de Críticos de Arte. *Historia crítica del arte argentino*. Buenos Aires, Telecom, 1995 y Jorge López Anaya. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

¹⁸ José Emilio Burucúa (direc.). *Arte, sociedad y política. Nueva historia argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 2 volúmenes.

¹⁹ Lucrecia de Oliveira Cezar. *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988 y *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993.

calificativos de “eclectico” son aplicados al gusto de los coleccionistas, explicando tal preferencia en la falta de antecesores que los guiaron en sus compras o en su atracción hacia las creaciones contemporáneas en boga.

Existen trabajos más breves dedicados a coleccionistas específicos,²⁰ así como una multiplicidad de introducciones incluidas en catálogos de exposiciones. Textos que si bien aportan datos útiles, funcionan en su mayoría como primeros acercamientos, incluso como fuentes, sobre los temas tratados. Una excepción a este respecto es el catálogo publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes que se ocupa de la presencia del arte español en nuestro medio. En él, Pacheco rastrea los motivos de un gusto creciente hacia las producciones de este origen que comienzan a saturar el mercado artístico local, señalando la “euforia hispanista” del Centenario y el creciente poder adquisitivo de los inmigrantes españoles radicados en la Argentina hacia esta fecha.²¹

Con respecto a los trabajos recientes, María Teresa Constantin analiza la proyección institucional del coleccionismo privado a partir del estudio de caso del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.²² Por su parte, Rodrigo Gutiérrez Viñuales plantea una acotada síntesis del desarrollo del coleccionismo argentino en las primeras décadas del siglo XX que, sin aportar datos ni análisis novedosos, funciona explícitamente como una introducción de esta temática para el público español.²³ Mientras que, Ana María Telesca esboza un breve panorama referido al coleccionismo artístico a la luz de la presencia de la escultura francesa en Buenos Aires.²⁴

La tesis doctoral de Andrea Giunta, si bien no compete al período que aquí trabajamos, analiza la colección privada de la familia Di Tella – formada entre los años 40 y los 60 – desde

²⁰ Cf. Román Pardo y Eduardo de Oliveira Cezar. “Las damas argentinas y el coleccionismo”. *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, Buenos Aires, n. 13, 1983, pp. 29 – 36; Julián Cáceres Freyre. “Las primeras colecciones y exposiciones de objetos antropológicos, históricos y artísticos de la Argentina. Notas para su historia (Siglos XVIII y XIX)”. *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, Buenos Aires, n. 14, 1984, pp. 19 – 46 y Gustavo Tudisco. “El Museo Fernández Blanco: el sueño del coleccionista”, *Revista de museología*, Madrid, a. IV, junio de 1998, n. 14, pp. 88 – 91.

²¹ Marcelo Pacheco. “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes.” En: Museo Nacional de Bellas Artes. *Ciento veinte años de pintura española. 1810 – 1930*. Buenos Aires, 1991, pp. 7 – 17.

²² María Teresa Constantin. “El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.” En: AAVV. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 161 – 169.

²³ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo”. *Goya. Revista de Arte*, Madrid, n. 273, noviembre – diciembre de 1999, pp. 353 – 360.

²⁴ Ana María Telesca. “El coleccionismo, la escultura francesa y el acervo del museo nacional de Bellas Artes” En: Fundación Antorchas – Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin en Buenos Aires*. Buenos Aires, 2001, pp. 91 – 96. Cf. también de la autora “Patrimonio artístico”. *Lápiz*, Madrid, a. XIX, n. 158 – 159, 1999, pp. 169 – 173.

una perspectiva amplia y compleja.²⁵ En su sugerente mirada, Giunta reconstruye la formación y proyección pública de la colección como parte un propósito mayor que buscaba “trasladar al plano cultural los objetivos del desarrollismo económico”. Nos interesa particularmente el enfoque de la autora en tanto estudia la génesis de la colección prestando particular atención a la escena política y económica del momento a la vez que se pregunta no sólo por los modelos y las estrategias de selección y exhibición sino también por la disponibilidad de obras al alcance de los coleccionistas.

Corresponde asimismo incluir en este estado de la cuestión el conjunto de trabajos producidos en el curso de mi investigación que constituyen puntos de partida de aspectos y capítulos de esta tesis. En esta línea, he estudiado la predilección por los pequeños bronce en la Buenos Aires finisecular a partir de una colección paradigmática: la de José P. de Guerrico, las maneras en que el coleccionismo artístico influyó o innovó sobre la formación de un mercado artístico hacia fines del siglo XIX y la relación establecida, en estos mismos años, entre la crítica artística y la figura del coleccionista de arte.²⁶ A su vez, he trabajado junto a Talía Bermejo analizando la tardía inclusión del arte nacional en el coleccionismo privado, manifestaciones que recién comienzan a aparecer con vigor ya entrado el siglo XX.²⁷

Precisamente, Bermejo está estudiando el desarrollo del coleccionismo de mediados del siglo XX, y ha centrado su atención en la intensa proyección pública que adquirió la figura del coleccionista durante las décadas de 1930 y 1960 sobre todo a partir de la exhibición de su patrimonio en galerías privadas.²⁸

Las instituciones artísticas aparecen como un polo fundamental sobre el que gravita esta tesis. En este sentido podemos mencionar aquí algunos trabajos que se avocaron a esta temática. Ofelia Manzi realizó un precursor y exhaustivo estudio en base a la documentación

²⁵ Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 134 – 153.

²⁶ María Isabel Baldasarre. “Bronces en Buenos Aires. Un escultor francés contemporáneo en la colección Guerrico”. En: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 151 – 160; “Mercado de arte y coleccionismo en Buenos Aires a fin del siglo XIX”. *Avances, Revista del área artes*. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, n. 4, 2000 – 2001, pp. 21 – 35 y “Coleccionistas y crítica de arte: encuentros finiseculares”. En: *V Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, en prensa.

²⁷ María Isabel Baldasarre y Talía Bermejo. “Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino”. *Avances, Revista del Área Artes*. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, n. 5, 2001 – 2002, pp. 20 – 38.

de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, abarcando desde su creación en 1876 hasta su nacionalización en 1905.²⁹ La historia de esta institución fue enriquecida y complejizada en la tesis de Malosetti Costa anteriormente citada.

La injerencia de la crítica artística en el gusto medio y el consumo artístico en los años '20 así como su lugar en la formación del campo artístico contemporáneo constituyen los puntos centrales de la tesis doctoral de Diana Wechsler. Su trabajo se presenta como un valioso antecedente de nuestro estudio ya que, si bien se atiene exclusivamente a la década comprendida entre 1920 y 1930, examina los escritos críticos en sus relaciones con las imágenes plásticas y las categorías estéticas circulantes en aquellos años.³⁰

Incluiremos también en esta reseña los estudios abocados a la circulación artística en nuestro medio, prestando atención tanto a los trabajos que han reconstruido y analizado la presencia de obras concretas como a aquellos que se han ocupado de la difusión de ideas estéticas en Buenos Aires. Debemos comenzar haciendo referencia al fundador texto de Francisco Palomar *Primeros salones de arte en Buenos Aires*.³¹ Esta publicación, que abarca prácticamente todo el período comprendido por esta tesis, constituye el primer intento por hacer una historia del arte que se aparte de la "vida y obra" de los artistas para centrar su atención en otros agentes. Sin embargo, el trabajo de Palomar es sólo un primer acercamiento a la problemática de la circulación artística. En él, si bien hay una pesquisa cuidadosa en base a la hemerografía de la época, no hay un intento de interpretación mayor sobre la reconstrucción lograda.

En las últimas décadas varios investigadores se han acercado a temáticas concretas relativas al consumo del arte en Buenos Aires. Para el caso de fines del siglo XIX podemos citar el artículo de Roberto Amigo³² sobre la variada circulación de pintura europea en los

²⁸ Talía Bernejo. "El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930 – 1960)" En: AAVV. *Poderes de la Imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA. Buenos Aires, CAIA, 2003, (Cd Rom).

²⁹ Ofelia Manzi. *La Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*. Buenos Aires, Atenas, [s. f.].

³⁰ Diana Wechsler. *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920 – 1930)*. Granada, Universidad, Serie Tesis Doctoral, 1995.

³¹ Francisco Palomar. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*. Cuadernos de Buenos Aires XVIII. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

³² Roberto Amigo. "El breve resplandor de la cultura del bazar" En: AAVV. *Segundas Jornadas. Estudios e investigaciones en artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, pp. 139 – 148.

bazares porteños y mi texto relativo a la recepción crítica y el fracaso comercial de las casi ochocientas obras francesas que inundaron el mercado porteño en 1888.³³

Con respecto a la presencia específica de arte español en Buenos Aires, la tesis doctoral de Ana María Fernández García analizó la presencia efectiva del arte hispánico en nuestro país entre 1880 y 1930.³⁴ La autora desliza consideraciones sobre el mercado y el coleccionismo artístico señalando principalmente la predilección de los porteños por el retrato y los temas costumbristas realizados por peninsulares. La tarea de los *marchands* de arte español en nuestro medio también es destacada por Fernández García, subrayando precisamente la misión de estos hombres en pos de terciar el gusto artístico local hacia producciones de aquel origen. En esta línea, en 1995 se celebró en Buenos Aires una exposición dedicada a la labor de uno de estos comerciantes: el valenciano José Artal. En el catálogo de la misma Fransesc Fontbona y Florencio Santa-Ana analizaron acotadamente el accionar del español en la capital argentina, dejando sin embargo muchos puntos por ahondar sobre todo en relación a las características plásticas de las obras españolas consumidas y cómo funcionaban las mismas en contraposición a las obras escuelas nacionales que circulaban en nuestro país.³⁵

En relación a los estudios sobre las galerías profesionales instaladas en Buenos Aires, contamos con los ensayos de Patricia Artundo sobre la trayectoria de la Galería Witcomb en sus casi ochenta años de actividad porteña³⁶ y de Andrea Giunta sobre la Galería Bonino.³⁷ Mientras este último excede el marco temporal de esta tesis, el estudio de Artundo aparece como una útil contribución para conocer la incidencia de Witcomb en el gusto público y en la consolidación de un mercado artístico local. En relación a nuestro tema de tesis, Artundo señala la vinculación de los principales coleccionistas con dicha galería, un espacio que durante varias décadas del siglo XX constituyó el principal oferente de arte europeo prestigioso de la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, y a partir de ciertas exposiciones paradigmáticas, la investigadora rastrea cómo el mercado artístico argentino empezó a configurarse como una

³³ María Isabel Baldassarre. "Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888" En: AAVV. *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 31 – 38.

³⁴ Ana María Fernández García. *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880 – 1910)*. Universidad de Oviedo, Universidad de Buenos Aires – FFyL, 1997.

³⁵ Ministerio de Cultura de España. *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, [s.l.], 1995.

³⁶ Patricia M. Artundo. "La Galería Witcomb 1868 – 1971" En: Fundación Espigas. *Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp. 13 – 57.

³⁷ Andrea Giunta. "Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York". En: *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277 – 284.

“plaza interesante” para ubicar la obra de artistas europeos. En un catálogo reciente, Artundo retoma algunas de estas hipótesis, reconstruyendo someramente el accionar de otras galerías y la labor del coleccionista de arte francés Francisco Llobet.³⁸

La recepción y circulación de las ideas sobre arte en nuestro país y las visiones que del arte extranjero circulaban en Buenos Aires son otros de los tópicos que se vinculan directamente con esta tesis. Tales problemáticas han sido abordadas en los últimos años por distintos historiadores del arte local, en general haciendo eje en sucesos, artistas o movimientos específicos. En esta línea, Ana María Telesca y José Emilio Burucúa analizaron la mirada de Eduardo Schiaffino acerca del arte y la cultura europea en su rol de corresponsal de *El Diario*, notando la desproporción que sufrían los lectores de Buenos Aires entre lo que se leía sobre arte y lo que efectivamente se veía.³⁹ Unos años antes, estos mismos investigadores habían rastreado las variantes sufridas por el binomio impresionismo – positivismo en su traspaso de Europa al naciente campo artístico rioplatense.⁴⁰ Recientemente, Laura Malosetti Costa se ocupó de la “utilización” de la figura de Millet y su *Angelus* por parte de los críticos y pintores argentinos, quiénes en su búsqueda de modelos para un “arte nacional” encontraron en éste a un arquetipo de artista ético en comunión con la naturaleza.⁴¹

Dentro de esta perspectiva, haremos referencia a varias de nuestras publicaciones que giraron en torno a estos tópicos. Entre ellas podemos señalar las orientadas a reconstruir qué recorte del arte francés decimonónico se encontró al alcance del público porteño, ya fuese a través de las críticas periodísticas como de los cuadros exhibidos.⁴² Asimismo, nuestras pesquisas se preguntaron sobre la utilización de las categorías artísticas como “impresionismo” o “naturalismo” en un medio en el que no abundaban las obras canónicas representativas de

³⁸ Patricia M. Artundo. “Notas a una exposición en el X° aniversario de la Fundación Espigas”. En: Fundación Espigas. *Arte y documento*. Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 25 – 40.

³⁹ Ana María Telesca y José Emilio Burucúa. “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884 – 1885). La lucha por la modernidad en la palabra y la imagen”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, n. 27 – 28, 1989 – 1991, pp. 65 – 73

⁴⁰ Ana María Telesca y José Emilio Burucúa. *El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica*. Premio Bional 1988. Ciencias y humanidades. Buenos Aires, Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguro, 1988.

⁴¹ Laura Malosetti Costa. “Poderes del *Angelus*”. En: AAVV. *Poderes de la imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes /IX Jornadas del CAIA. Buenos Aires, CAIA, 2003, (Cd-Rom).

⁴² María Isabel Baldasarre. “Las críticas del Salón Francés en Buenos Aires: El caso de *Le Courrier de la Plata*”. En: AAVV. *Segundas Jornadas. Estudios e Investigaciones en Artes visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 1996, pp. 149 – 154.

dichas tendencias.⁴³ También hemos trabajado sobre la utilización de estas categorías y la inserción de debates más amplios, por parte de órganos “marginales” a la escena artística de aquel momento, como la revista católica *Artes y Letras*.⁴⁴

Existe una nutrida bibliografía que, sobre el tema del coleccionismo, se viene produciendo en el mundo académico extranjero desde hace ya varias décadas. Debido a la extensión de la misma, optamos por reseñar aquí aquellos trabajos que – ya sea por lo innovador de su mirada o por la pertinencia de su objeto – están más relacionados con los fines de nuestra tesis.

En este sentido, la mayor parte de los trabajos que mencionados a continuación se insertan en producciones historiográficas mayores. Por un lado, desde el campo específico disciplinar, la historia social del arte ha arrojado una nueva mirada sobre factores constitutivos del campo plástico hasta ese momento desatendidos por los enfoques tradicionales. Esta vertiente, buscó analizar los fenómenos artísticos como nudos problemáticos dentro de un entramado mayor en el que eran claves los condicionamientos económicos, sociales y políticos. Por otra parte, desde disciplinas diversas como la antropología y la sociología de la cultura, y partiendo del clásico trabajo *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard,⁴⁵ el narrativismo también ha aportado elementos teóricos para el estudio del coleccionismo al considerar a los objetos en su posibilidad para formar parte de historias y narraciones.

La historia social del arte, que encuentra sus exponentes más sólidos en las figuras de T. J. Clark, Linda Nochlin y Thomas Crow, ha arrojado nueva luz sobre lo específicamente artístico de sus objetos de estudio, reconstruyendo las marcas de clase inscriptas en las obras de arte y logrando a la vez salir airoso al cuidarse de reducir lo eminentemente plástico a la esfera económica.⁴⁶ Dentro de esta perspectiva teórica, ha sido Francis Haskell quien se ha ocupado

⁴³ María Isabel Baldasarre. “La pintura de la luz arriba a la capital porteña. Reflexiones sobre la recepción del impresionismo y el arte moderno francés en Buenos Aires” En: *III Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 1999, (Cd-Rom).

⁴⁴ María Isabel Baldasarre. “Una mirada sobre la cultura porteña a fines del siglo XIX a partir de las polémicas de la revista *Artes y Letras*” En: AAVV. *Estudios e Investigaciones. Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró, FFyL, UBA, 2000, pp. 203 – 218.

⁴⁵ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. Madrid – México, Siglo XXI, 1999, [1era edición 1968].

⁴⁶ T. J. Clark. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, [1era edición 1973] y *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. New Jersey, Princeton University Press, 1989, [1era edición 1989]. Linda Nochlin. *El realismo*. Madrid, Alianza, 1991. [1era edición 1971] y *The politics of vision. Essays on Nineteenth-Century art and society*. London, Thames & Hudson, 1994, [1era

in-extenso del estudio del coleccionismo y la constitución de un gusto de época.⁴⁷ Este historiador, cuyo enfoque resulta señero en nuestro análisis, parte de la base de los condicionamientos externos que inciden en toda modificación del gusto. En sus palabras:

Intento dilucidar el fenómeno de las mutaciones del gusto desde distintos puntos de vista: la disponibilidad o no de obras maestras de reputación establecida con que cuenta el *connaisseur* o coleccionista, el impacto del arte contemporáneo, las pertenencias políticas y religiosas susceptibles de condicionar ciertas concepciones estéticas; la influencia ejercida por las colecciones públicas y privadas; la importancia de las técnicas más recientes de reproducción o de lenguaje en la difusión de las nuevas convicciones sobre el arte y los artistas.⁴⁸

También focalizado en los factores económicos, sociales y culturales un artículo de Dianne Sachko Macleod estudia los coleccionistas de clase media que surgen en la Inglaterra decimonónica fruto del enriquecimiento producido por la Revolución Industrial.⁴⁹ En este breve trabajo, la autora analiza el consumo artístico volcado hacia el arte nacional contemporáneo prestando particular interés a las fuentes de riqueza, las motivaciones y la reacción hacia las teorías artísticas por parte de los nuevos coleccionistas.

Excediendo el campo específico de la historia del arte, y con una clara mirada materialista, los breves pero fundamentales ensayos que Walter Benjamin dedicó al coleccionismo funcionan como puntos de partida insoslayables para esta tesis. Tanto en su artículo "Unpacking my library" de 1931 como al analizar el caso concreto de Eduard Fuchs, Benjamin formula aquello que considera un "verdadero coleccionista".⁵⁰ Un actor que se define en su ambición de "restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada, hasta el punto que el lugar en que la encontró era el mercado", sitio en el que perduraba "reducida a mercancía, lejos tanto de los que producen como de los que pueden

edición 1989]. Thomas Crow. *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven & London, Yale University Press, 1985.

⁴⁷ Francis Haskell. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art. Aspect du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789 – 1914*. Paris, Flammarion, 1993, [1era edición 1976] y *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid, Alianza Forma, 1989, [1era edición 1987].

⁴⁸ Haskell, *La norme et le caprice...*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁹ Dianne Sachko Macleod. "Collecting and Victorian middle-class taste" *Art History*, London, vol. 10, n. 3, September 1987, pp. 328 – 350.

⁵⁰ Walter Benjamin. "Desempacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros" (1931) En: Claudia Kerik (comp.). *En torno a Walter Benjamin*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp.13 – 22 e "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs" (1937) En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 87 – 135.

entenderla”.⁵¹ A este respecto también es pertinente mencionar aquí, el compilado de textos sobre la figura del coleccionista que Benjamin agrupa en su inconcluso *Proyecto de los pasajes*, donde a través de un montaje de citas posiciona al coleccionista, junto al *flâneur* y al apostador, como una figura clave de la modernidad decimonónica.⁵²

Si pasamos a la vertiente narrativista mencionada anteriormente podemos consignar toda una serie de trabajos que, producidos fundamentalmente desde el ámbito universitario norteamericano, han elaborado estudios teóricos y análisis de caso sobre el fenómeno del coleccionismo. En esta vertiente corresponde citar el ensayo de James Clifford abocado al análisis del afán occidental por recolectar objetos etnográficos, un afán que a decir de Clifford se constituye en una “estrategia para el despliegue de un sujeto” a la vez que permite una faz pública ya en que en “el buen coleccionista [...] la acumulación se desenvuelve de manera pedagógica y edificante”.⁵³

Por su parte, Susan Stewart, siguiendo fielmente la tradición baudrillardiana que sostiene que “la organización de la colección misma sustituye al tiempo” ha percibido al coleccionismo como uno de los ejemplos de la capacidad narrativa del sujeto para generar objetos significantes, objetos inventados y distanciados por una “estructura de deseo”. Para Stewart la colección “representa la total estetización del valor de uso” mientras que “reemplaza la historia por la clasificación [...] el tiempo se hace simultáneo o sincrónico con el mundo de la colección”.⁵⁴ Esta perspectiva será acentuada y retomada a propósito de los casos concretos de análisis, tal como podemos observar en los estudios de Mieke Bal y Naomi Schor incluidos en un volumen de aparición reciente en el que Elsner y Cardinal compilan diversos trabajos dedicados a las culturas del coleccionismo. Todos ellos proponen una lectura novedosa sobre el fenómeno donde la reconstrucción estrictamente histórica es ampliada por un marco teórico deudor de la psicología y la antropología.⁵⁵

Un estudio sumamente enriquecedor constituye también el texto de Rémy Saisselin acerca del ánimo burgués por la acumulación de objetos costosos registrado en la Europa y los

⁵¹ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo...”, *art. cit.*, p. 132.

⁵² Walter Benjamin. *The arcades project*. (1928 – 1940) Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

⁵³ James Clifford. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1995, [1era edición 1988], pp. 260 – 261.

⁵⁴ Susan Stewart. *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham and London, Duke University Press, 1993, [1era edición 1984], p. 151.

⁵⁵ John Elsner & Roger Cardinal (ed.). *The cultures of collecting*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Estados Unidos del cambio del siglo XIX al XX.⁵⁶ Este libro, que saca la mayoría de sus testimonios de las fuentes literarias de la época, provee un interesante modelo de análisis en la medida que introduce nuevas concepciones para entender cómo el “deseo de posesión” afecta el status y la percepción de la obra de arte. También iluminador, aunque situado dentro de una historia social más tradicional, el trabajo de Allan Wallach analiza la injerencia de las élites coleccionistas de los Estados Unidos en la formación de los museos norteamericanos.⁵⁷ Al igual que Saisselin, Wallach considera a las “bellas artes” como una componente central de la hegemonía burguesa, que comienza a manifestarse claramente en las poderosas ciudades norteamericanas desde mediados del siglo XIX.

Desde un recorrido histórico si se quiere más lineal, Miguel Moran y Fernando Checa estudian el coleccionismo español bajo la línea trazada por el fundante trabajo de Schlosser para el renacimiento europeo,⁵⁸ rastreando la metamorfosis que éste sufre a la luz de las variaciones de mentalidad y de religiosidad de la época.⁵⁹ Centrándose en el contexto valenciano, la tesis de Rafael Gil presenta una actualización bibliográfica del tema a la vez que reconoce la influencia que el coleccionismo ejerce sobre el arte, el mercado, la crítica y el gusto de su tiempo. Sin embargo, su teorización de las distintas categorías –amateur, coleccionista, *connaisseur* – que aplica al estudio de caso resulta algo restrictiva y exenta de matices.⁶⁰

Con relación a la escena latinoamericana, contamos con el capítulo que - dentro de un manual de Historia del Arte de “Iberoamérica”- Concepción García Sainz consagra a la conformación de sus principales colecciones y museos. El texto de García Sainz, que presta la mayor parte de su atención al caso mexicano, aporta datos fragmentarios sobre la evolución del fenómeno en Latinoamérica para concluir que la historia de los museos y el coleccionismo latinoamericano está aún por escribirse.⁶¹ Esta conclusión puede comenzar a ser matizada al menos para el ámbito mexicano donde hallamos interesantes trabajos, como los de Ana Garduño y James Oles, que apuntan a desentrañar el fenómeno haciendo eje en la figura de

⁵⁶ Rémy G. Saisselin. *The bourgeois and the bibelot*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1984.

⁵⁷ Alan Wallach. *Exhibiting contradiction. Essays on the art Museum in the United States*. Boston, University of Massachusetts Press, 1998.

⁵⁸ Julius Von Schlosser. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid, Akal, 1988, [1era edición 1908].

⁵⁹ Fernando Checa y Miguel Morán. *El coleccionismo en España*. Madrid, Cátedra, 1985.

⁶⁰ Rafael Gil. *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia, Edicions Alfons el Magnanim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1994.

⁶¹ María Concepción García Sainz. “Museos y Colecciones en América Latina”. En: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coord.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 439 – 457.

uno u otro personaje particular. Estos artículos, sumados a las actas del coloquio celebrado en México en 1997 sobre *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, evidencian la relevancia que estos temas tienen actualmente en el mundo académico de aquel país.⁶²

Este variado estado de la cuestión, en el que se incluyen trabajos deudores de disímiles andamiajes conceptuales busca dar cuenta de la inexistencia de estudios que en el ámbito argentino se ocupen –en profundidad y de manera comprehensiva– del análisis del coleccionismo artístico. No obstante, se destacaron aquí aquellos estudios renovadores del campo académico local – realizados fundamentalmente en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” – con los que esta tesis se vincula y entra en diálogo. Por último, citamos parte de las pesquisas originadas en el extranjero que anticipan la inscripción teórica de este trabajo, encuadre que será ampliado con otros textos específicamente teóricos que se discuten más adelante.

Hipótesis que orientan la investigación

La primera hipótesis que guía este trabajo sostiene que hacia fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX se identifica en Buenos Aires la emergencia y consolidación de un nuevo grupo de actores sociales que – dentro de aquel sector caracterizado como clase dominante en la Argentina⁶³ – se distinguen como coleccionistas de obras de arte. Estos nuevos actores surgen en el marco de un proceso de ampliación del consumo suntuario – específicamente de obras de artes plásticas– practicado por los miembros de este grupo socio–económico-cultural radicado en la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, los coleccionistas de arte se diferencian de los meros consumidores artísticos por la relación inédita que establecen con las obras de arte. Una relación que implica un fin más complejo que excede –aunque no anula – el típico consumo burgués que busca la ostentación y, en términos de Bourdieu, la distinción social. Los coleccionistas orientaron sus adquisiciones en pos de completar un modelo, un “relato” artístico que guiaba e incluso preexistía a sus compras y que

⁶² Ana Garduño. “Roles de un coleccionista. El encuentro Carrillo Gil – Siqueiros” En: AAVV. *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 271 – 282 y “Génesis de una colección: Carrillo Gil frente a Orozco” En: AAVV. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, pp. 183 – 194.

⁶³ Cf. Jorge Sábato. *La clase dominante en la Argentina. Formación y características*. Buenos Aires, CISEA, Imago Mundi, 1991.

se encontraba directamente influido por las ideas sobre arte que tenían a su alcance. De esta manera, el coleccionista proyecta para su colección un destino mayor que trasciende la contemplación privada para obtener un status público que en Buenos Aires se ligó directamente con la génesis y el estímulo de las instituciones artísticas, fundamentalmente de los museos de bellas artes.

Este punto expone ya parte de nuestra segunda hipótesis, que sostiene que el proceso de formación del coleccionismo de arte en la Argentina se encontró estrechamente relacionado con procesos paralelos como la formación del artista profesional, la aparición y consolidación del mercado de arte, el surgimiento y la afirmación de la práctica de la crítica artística y la fundación, crecimiento y promoción de las instituciones artísticas públicas y privadas.

Asimismo, sostenemos que las elecciones estéticas practicadas -tanto por los coleccionistas como por la elite porteña en general- se hallan fuertemente atravesadas por la identificación socio-económico-cultural de estos actores. Los coleccionistas y consumidores de arte formaron parte de la burguesía porteña,⁶⁴ y en este sentido optaron por ciertas producciones artísticas en la medida que éstas satisfacían las ideas burguesas de lo que debía ser no sólo el Arte, sino también tópicos más específicos como las representaciones socio-culturales que se tenían de la belleza, la mujer, el trabajo, el paisaje, la auto-representación a través del retrato, etc.

Con respecto a las obras privilegiadas, afirmamos que en el coleccionismo argentino de fines del siglo XIX y principios del XX existió una clara predilección por el arte moderno, corporizado éste en diversos artistas y tendencias. En otras palabras, los coleccionistas optaron por el arte de sus contemporáneos o a lo sumo el inmediatamente anterior y no ostentaron el gusto retardatario ni desinformado que muchas veces se les ha querido atribuir. Si bien los "grandes nombres" del arte decimonónico no abundaron en las compras realizadas por argentinos, el coleccionismo argentino sí presentó varios puntos de encuentro con los consumos de arte que contemporáneamente se practicaban en otras partes del mundo,

⁶⁴ Cf. José Luis Romero. "Las ciudades burguesas". En: *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, [1era edición 1976]. También son útiles para pensar los consumos locales en términos de consumos burgueses los textos clásicos de Eric Hobsbawm. *La era del capital, 1848 - 1875*. Barcelona, Crítica, 1998, [1era edición 1975], capítulo 13 "El mundo burgués" y *La era del Imperio 1875 - 1914*. Buenos Aires, Crítica, 1996, [1era edición 1987], capítulo 7 "Quién es quién o las incertidumbres de la burguesía".

consumos que se regían por una idea del “arte moderno”⁶⁵ que abarcaba muchos más artistas y vertientes que los que la historiografía de la tercera década del siglo XX en adelante ha admitido en su “panteón” de artistas.⁶⁶

Es decir, las selecciones de obras se orientaron –generalmente - hacia artistas en boga en aquel momento, artistas que podían tanto seguir no sólo las vertientes del realismo y el impresionismo como las del naturalismo y el simbolismo. O también responder a la estética académica en un sentido estricto u amplio.⁶⁷

La admiración hacia las producciones de origen europeo - practicada también en otras ramas artísticas como la música y la literatura-⁶⁸ fue predominante en el caso específico de consumo de objetos artísticos. Producciones francesas, españolas e italianas abundarán en las colecciones porteñas al tiempo que encontremos escasos ejemplos de arte argentino. Para los modelos y representaciones mentales presentes entre los coleccionistas argentinos, el arte era algo que debía buscarse allende los mares, en un continente que poseía siglos de tradición y donde el mundo del arte contaba con sólidas bases profesionales. Era también Europa la que ostentaba las instituciones legitimadoras de artistas y obras -salones, premios, críticos- que si bien comenzaban tímidamente a tener sus versiones en nuestro país continuaban siendo los referentes ineludibles.⁶⁹ En esta línea, los coleccionistas compraron poco o escaso arte argentino pero fueron a la vez concientes de la necesidad de impulsar el progreso artístico del país. Con esta certeza, se vieron involucrados de una u otra manera en la gestión de empresas vinculadas a la consolidación del campo artístico local, acciones a las que sumaron un actuar

⁶⁵ Refiero nuevamente aquí el trabajo de Laura Malosetti Costa, que plantea –retomando a Marshall Berman y a David Frisby - esta posibilidad de plantear lo “nuevo” en el arte de las últimas décadas del siglo XIX excediendo los “límites de lo puramente formal y planteando la modernidad en el nivel de la calle, en términos de experiencia y autoconciencia” Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ Cf. Diana Wechsler. “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”. En: *Desde la otra vereda, op. cit.*, pp. 142 – 150 donde la autora identifica estas lecturas que a partir de los años ‘20 construyen una idea de lo moderno incluyendo ciertos “hitos” artísticos y soslayando otros.

⁶⁷ Cf. Gabriel Weisberg. *Beyond Impressionism. The naturalist impulse in European Art 1860 – 1905*. New York, Harry Abrams, 1992; también María Isabel Baldasarre. “La pintura de la luz...”, *art. cit.*, donde se reconstruye la aplicación de categorías como “realismo” “impresionismo” y “pintores de la vida moderna” a los textos y artistas que circulaban en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Cf. asimismo Ana María Telesca y José Emilio Burucúa, *El impresionismo..., op. cit.*

⁶⁸ A este respecto señalaba Émile Zola que en ningún lugar tenía tantos lectores como en Buenos Aires. Cf. Teresita Frugoni de Fritzche. *El Naturalismo en Buenos Aires*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA, 1966. Para las predilecciones de los lectores argentinos, véanse los textos de Prieto y Eujanian ya citados.

⁶⁹ Durante todo el período que nos ocupa, la participación –y más aún premiación- en un salón europeo constituía una carta de presentación inigualable para cualquier artista argentino. Algo parecido sucedía con la

menos orgánico que también contribuyó a dinamizar el desarrollo de las artes plásticas en la Argentina.

Marco teórico metodológico

El marco teórico que encuadra esta investigación se inserta en la historia social de arte, postura que, en palabras de Timothy J. Clark, se ha dedicado a aclarar “los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre el arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y procesos históricos más generales.”⁷⁰ Es dentro de esta perspectiva, cuyo principal aporte ha sido el reconstruir los múltiples condicionantes intra y extra-estéticos -políticos, económicos, ideológicos y culturales- que influyen en los fenómenos artísticos, que se originan las preguntas fundamentales que busca responder nuestra tesis.

En este sentido, la historia social del arte se constituye como el marco más adecuado ya desde la etapa empírica de nuestra investigación. Al acercarnos a los periódicos, cartas, documentos y demás fuentes de época que sirven de base a nuestro trabajo, se entrevé a cada momento la configuración de un grupo social que se siente responsable y predestinado para guiar a la Argentina en su camino de nación civilizada y moderna. Estos protagonistas, más allá de sus particularidades, se saben parte de un grupo socio-económico preciso, es decir se constituyen como miembros de una élite. Nuevamente, resultan adecuadas las palabras de Clark: “todas las prácticas están articuladas en mundos separados de representación; pero estos mundos están invadidos y determinados por un nexo de clase; y fuertemente en el siglo XIX la presencia de clase como estructura organizadora es fuerte y palpable”.⁷¹ Para el caso de nuestro país, podríamos ampliar esta afirmación y sostener que incluso en las primeras décadas del siglo XX, el consumo artístico de las élites porteñas se encuentra signado por esta pertenencia.

De esta manera, haremos eje en la relación entre la identidad social de los coleccionistas y consumidores de arte y sus selecciones estéticas, con la certeza del condicionamiento mutuo de ambos factores pero siendo a la vez conscientes de su irreductibilidad. Es decir, no pretendemos subsumir la producción artística a un reflejo directo de la relaciones entre las fuerzas sociales y económicas, sino ampliar el campo de la historia de

frecuentación de un taller importante en el ámbito europeo que habilitaba al artista local a presentarse como “discípulo de”.

⁷⁰ Clark, *Imagen del pueblo*, op. cit., p. 12.

lo específicamente plástico, para integrar en ella el estudio de los procesos y las relaciones de producción y consumo de obras artísticas y de discursos y relatos producidos sobre las mismas. Así, tendremos muy en cuenta las apropiaciones, reinterpretaciones y olvidos que, una vez concluida la génesis de una obra artística, ésta sufre a lo largo del tiempo.⁷²

En segunda instancia, son centrales a nuestra investigación algunos conceptos elaborados desde la sociología de la cultura, conceptos que por otra parte convergen con la perspectiva propuesta por la historia social del arte. El primero de ellos es el concepto de “campo”, categoría de carácter dinámico esbozada por Pierre Bourdieu al estar planteada como “un *campo de fuerzas* pero también como un *campo de luchas*, tendientes a transformar o conservar ese campo de fuerzas”.⁷³ Desde esta postura, que entiende que toda formación social está estructurada por una serie organizada de campos relativamente autónomos en sí mismos, aparece una noción netamente operativa para nuestro trabajo: la de campo artístico. La misma – que presta particular importancia a las condiciones sociales de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos- permite articular los objetos fundamentales de nuestra tesis, ya que para definir un campo artístico no sólo son necesarios los productores y sus producciones sino que es vital atender a sus instancias de consagración y legitimación –como público, críticos, galerías, museos, coleccionistas, etc.

Por otro lado, esta caracterización del campo planteada como un sistema de fuerzas en tensión, coincide con la visión de la historia social del arte en su apreciación de la sociedad como un “campo de batalla de las representaciones”.⁷⁴

Las décadas objeto de nuestro estudio exponen un estadio particular del proceso de autonomización del campo artístico, señalado por Bourdieu en su análisis del campo literario parisino de fines del siglo XIX.⁷⁵ Si bien este trabajo de Bourdieu es fundamental para clarificar la aplicación de su sistema teórico, veremos que el caso porteño presenta diferencias con el parisino, en la medida en que la “tradición artística” y la burguesía no estaban tan solidamente constituidas en nuestro país como para que el artista moderno se erigiese en oposición a ellas. Por el contrario, el desarrollo institucional que estos artistas llevaron a cabo entre fines del

⁷¹ T. J. Clark, *The painter of modern life...*, *op. cit.*, p. 7.

⁷² Cf. Enrico Castelnuovo. “Para una historia social del arte” En: *Arte, industria y revolución. Temáticas de historia social del arte*. Barcelona, Nexos, 1988.

⁷³ Pierre Bourdieu. “The field of cultural production or the economic world reversed” En: *The field of cultural production. Essays on art and literature*. New York, Columbia University Press, 1983, p. 30.

⁷⁴ Clark, *The painter of modern life...*, *op. cit.*, p. 6.

siglo XIX y comienzos del XX se encontró en general ligado a los sectores dominantes que fueron quienes sustentaron -tanto material como políticamente- estos proyectos.

También se ha ocupado Bourdieu de teorizar sobre las condiciones históricas específicas en que se consumen las producciones culturales. Así su concepto de “habitus” enunciado en *La distinción* y entendido como “disposición generadora de prácticas sensatas y de percepciones capaces de dar sentido a las prácticas así engendradas [...] producto de la incorporación de la división de las clases sociales” aporta otro encuadre fundamental a esta investigación.⁷⁶ En estrecha relación con nuestro objeto de estudio, Bourdieu entiende al consumo cultural y artístico como predispuesto, de manera explícita o no, a cumplir una función social de legitimar las diferencias entre las clases, encontrando a las obras artísticas “bienes simbólicos” particularmente enclasantes.

Un punto particularmente relevante para nuestra tesis, es el apartado que Bourdieu dedica en *La distinción* a los consumos de las fracciones dominantes. Allí reformulando consideraciones esbozadas por un contemporáneo a estos consumos – nos referimos a Thorstein Veblen⁷⁷ Bourdieu habla de un “gasto ostentoso” que supone la compra de un objeto “fuera de precio”, encarnado a la perfección por la obra artística que pasa de ser un ítem comprable a ser un “bien de lujo”, “una irreprochable exhibición de riqueza”.⁷⁸ Es decir, la adquisición de obras artísticas constituye una forma privilegiada de “acumulación” de “signos distintivos”.

Por último, Bourdieu presta particular atención a los “usos sociales” de los bienes simbólicos, al sostener que “la mayor parte de los productos sólo reciben su valor social en el uso social que de los mismos se hace” siendo fundamental introducir las variaciones de clase en los usos sociales concretos en que éstas encuentran su verdadera determinación. Esta definición de uso social será central en nuestro trabajo, sirviéndonos para distinguir a los coleccionistas de los simples consumidores de arte en base a los diversos destinos que cada uno de estos actores proyectó para las obras artísticas.

También desde la sociología de la cultura, son fundamentales los aportes realizados por Raymond Williams en su definición de las nociones de “tradiciones”, “instituciones” y

⁷⁵ Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995, [1era edición 1992].

⁷⁶ Pierre Bourdieu. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988, [1era edición 1979], p. 170.

⁷⁷ Thorstein Veblen. *Teoría de la clase ociosa*. (1899). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.

“formaciones”.⁷⁹ Con respecto al primero de estos términos, concepto central en la génesis de las colecciones artísticas al insertarse desde su origen en una tradición artística mayor, Williams nos habla de una “tradición selectiva”. Esta es entendida como una operación en la que -a partir de una disposición total de pasado por parte de una cultura particular- se seleccionan y acentúan ciertos significados o prácticas al tiempo que rechazan y excluyen otros. Para Williams, la tradición se transforma claramente en arma de dominación por parte de una clase y en el proceso de establecimiento de dicha tradición juegan un papel muy importante las “instituciones” formales: culturales, políticas y económicas. Sin embargo, no serán ellas las únicas que graviten con fuerza en esta empresa, también las formaciones intelectuales y artísticas tendrán peso significativo. En este punto, Williams teoriza sobre problemas centrales a nuestra tesis: formación de las instituciones artísticas, su relevancia como instancia legitimadora de las producciones y la influencia que las formaciones, como las agrupaciones de artistas, intelectuales o aficionados, tendrán en el desarrollo activo de la cultura.

En trabajos posteriores, el mismo autor analiza la construcción del modernismo como ejemplo de esta puesta en práctica de una “maquinaria de tradición selectiva”.⁸⁰ Estos artículos, centrados en el análisis literario, son sin embargo muy útiles y pertinentes para pensar cómo se construyó una “versión selecta de lo moderno” en el terreno artístico. Según Williams, son estas versiones las que se proponen “adueñarse de toda la modernidad” “negando a todo lo demás en un acto de pura ideología”.⁸¹ Esta visión permite revisar las construcciones realizadas por la historiografía artística acerca de qué constituyó el arte moderno, es decir hacer explícitas las operaciones de selección y exclusión que hicieron que solamente un grupo de obras fuese consagrado como arte moderno, tildando al resto de producciones retardatarias.

En último término, destacaremos del autor sus ideas en relación a la nueva dimensión cultural en que ingresan las metrópolis en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Sostiene Williams que en esta etapa surgieron diferencias cruciales entre diversos países que constituyeron “un nuevo tipo de jerarquía” fundada en el carácter de desarrollo, ilustración y modernidad percibidas. Las metrópolis – y pensemos aquí cómo funcionaron las

⁷⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, *op. cit.*, pp. 278 – 279 y 281.

⁷⁹ Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1997, [1era edición 1977], pp. 137-142.

⁸⁰ Raymond Williams. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Barcelona, Península, 1997, [1era edición 1989].

⁸¹ En estrecha coincidencia con las ideas de Williams sostiene T.J. Clark desde el campo específico de la historia del arte: “el concepto de vanguardia es en sí profundamente ideológico”, el mismo tuvo un

capitales europeas para la naciente escena porteña – albergaban las “academias y museos tradicionales y sus ortodoxias” y a la vez los nuevos grupos que se levantaban contra éstas. Esta dimensión metropolitana, en la que Williams inscribe el surgimiento del “arte moderno”, la primacía de ciertas naciones en el mapa intelectual y cultural del cambio de siglo, y la intensificación del status mercantil de la obra artística, se transforma entonces en una lectura muy sugerente para esta tesis. Precisamente, porque esta dimensión nos permite pensar, por un lado, cómo se vinculó nuestro medio con los modelos artísticos –ya fuesen académicos o rupturistas- propuestos por los centros artísticos, y por otro lado cómo se dio el propio proceso de formación y cuestionamiento del canon en una Buenos Aires que aspiraba al estatuto de metrópolis.

CAPÍTULO 1
LA AMPLIACIÓN DEL CONSUMO ARTÍSTICO
EN BUENOS AIRES

Capítulo 1. La ampliación del consumo artístico en Buenos Aires

Artistas extranjeros nos visitan a los que compramos cuadros antes que hayamos construido la pinacoteca que ha de guardarlos. En general son de buen gusto y valen como obras artísticas mucho más que las obras arquitectónicas que poseemos.

L. B. T. "A propósito de algunos cuadros de la sección de pintura"
La Nación, 28 de enero de 1877, p. 1, c. 4- 5.

El objeto de este fuerte impuesto, casi prohibitivo sería tratar de aminorar en lo posible la exportación de grandes sumas de metálico, destinadas á adquirir esos artículos que ningun beneficio para el país reportan [...]

Buena es la idea en lo que se refiere á combatir el lujo excesivo que se está empleando en todos los actos de la vida, lujo que está muy lejos del buen gusto y de los halagos del espíritu, pues casi siempre adopta la forma chabacana, propia de los Cresos improvisados, ofreciendo el espectáculo inarmónico del *rastaquerismo* que tan tristemente célebres ha hecho á los americanos en Europa [...] que los que compren carruajes en Paris, lo hagan en las fábricas argentinas; que los clientes de los grandes sastres y modistas de Inglaterra y Francia se vistan aquí; que se abandonen algo los brillantes y los relumbrones dorados, que el lujo, en fin, si se sostiene, que sea con artículos del país que bastan y sobran para cubrir todos los caprichos, para satisfacer todas las exigencias

Day [seudónimo, autor no identificado], "Los impuestos contra el lujo"
El Nacional, 19 de septiembre de 1889, p. 1, c. 1 - 2.

Habrá Vd. observado, nos decía nuestro amable interlocutor, que hasta hace poco tiempo en la lista de regalos de bodas, llevaba la supremacía la joya, reinaba casi en absoluto. Hoy en día es distinto. El adorno, el *bibelot*, el bronce y el mármol tienen frecuente aplicación en el regalo, tanto para novios como para particulares, y en los recientes matrimonios celebrados en nuestra *haute*, ha sido considerable la demanda que ha tenido esta casa. Ya vé Vd., pues, como la evolución viene por sí sola; es cuestión de épocas y tendencias.

Aviso de "Casa Bellas Artes – Baron Hnos. La evolución en el gusto"
Letras y colores, a. 1, n. 3, 15 de junio de 1903.

Las últimas décadas del siglo XIX presenciaron la instalación y el crecimiento del consumo de arte en Buenos Aires. Si bien existieron antecedentes en las décadas anteriores, fue hacia el último cuarto del siglo cuando comenzaron a ingresar los mayores contingentes de objetos suntuarios y obras artísticas desde Europa, con el destino específico de su ubicación en la plaza porteña. Durante estos últimos decenios del siglo hubo algunos momentos de baja en este consumo: la crisis de 1890 fue sin duda uno de esos momentos. Pero, más allá de estos vaivenes, podemos señalar un proceso sostenido en el que la circulación y el consumo de obras artísticas crecieron a un ritmo y una proporción inéditos. Para comienzos del nuevo siglo, las casas de venta de objetos artísticos se habían

multiplicado y era incluso posible hablar de una cierta expansión del consumo que llevaba a promocionar los objetos de arte como buenos regalos de bodas o piezas infaltables en todo interior elegante.

A lo largo de las décadas objeto de esta tesis, Buenos Aires también presenció cambios inusitados e irreversibles con respecto a su desarrollo urbano. Ya para principios de la década de 1880, de la mano de las reformas planteadas por el primer intendente Torcuato de Alvear (1880 – 1887), la ciudad comienza a mutar su apatencia a un ritmo excepcional.¹ Se abren nuevas plazas y avenidas, se pavimentan calles, se erigen edificios públicos y se construyen viviendas en un lapso excesivamente breve para los ojos de la época.

En los albores de la década de 1920, muchos de los proyectos planteados cuatro décadas antes han sido llevados a cabo. El sector centro-norte de la ciudad está consolidado como el habitat de la elite, el lugar elegido por las clases altas para vivir, comer, pasear, comprar, y realizar transacciones financieras.² El norte de la Plaza de Mayo - las calles Florida y San Martín en un primer momento y luego el entorno de la Plaza San Martín y la entonces Avenida Alvear- es el lugar que eligen para levantar los palacios, un tipo constructivo que se hace extensivo a otros usos, como la función pública, los espectáculos, la enseñanza. Las revistas ilustradas no se cansan de exhibir los lujosos interiores de estos palacios privados, apenas soñados cincuenta años antes.

Múltiples variables dieron origen a este proyecto de modernización urbana, que hallaba su sustento en la abundancia de capitales fruto de la exitosa inserción de la Argentina -si bien en una situación claramente dependiente- en la economía internacional

¹ Sobre la transformación del espacio público y el carácter fundacional que tiene la gestión de Torcuato de Alvear, se trabajó con Adrián Gorelik. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887 – 1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998, 1era parte, capítulo 2. Un texto clásico sobre la arquitectura del período es el libro de Federico Ortiz *et. al. La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968; entre los estudios recientes cf. Jorge Francisco Liemur. *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001, capítulo 1.

² Para la comparación de la ciudad de 1870 con la de 1910 y la instalación de la elite en lado norte de la Plaza de Mayo véase James Scobie. *Buenos Aires del centro a los barrios. 1870 – 1910*. Buenos Aires, Solar, 1977, capítulos 2 y 4. Scobie sin embargo aclara que un ámbito frecuentado por la clase alta como las proximidades de la Plaza de Mayo era al mismo tiempo el lugar de residencia de miembros de los sectores medios y bajos como obreros, artesanos, obreros especializados y pequeños comerciantes, que habitaban en conventillos, casas de pensión, departamentos pequeños o estrechas casas de dos pisos.

en el marco de un modelo agro – exportador.³ A su vez, la concentración de la riqueza en aquellos que poseían las tierras, controlaban las redes financieras y ocupaban cargos estratégicos en la actividad política permitió la edificación de viviendas fastuosas, donde el lujo y sobre todo la monumentalidad eran las constantes.⁴

Además del factor económico, existen otras causas vinculadas específicamente con cambios en las costumbres, en la sociabilidad, en el gusto. Cambios en los que el modelo civilizador propuesto por las metrópolis europeas era fundante y que llevaron a la ciudad de Buenos Aires a adecuar su apariencia urbana con aquellas transformaciones que se estaban gestando en la política, la educación, la inmigración, la delimitación del territorio, etc. Es decir, es imposible pensar que el tan mentado “proyecto del ‘80” -con la ideología del progreso como motor-⁵ no buscara un correlato visual plasmado en la ciudad moderna y cosmopolita que Buenos Aires aspiraba a ser.

El espectáculo de la ciudad en permanente cambio fue en general evaluado positivamente como un síntoma de progreso. Como acertadamente señala Adrián Gorelik, la “memoria oficializó lo de la ‘reina de la opulencia’ impidiendo ver los ‘andrajos’ que los contemporáneos contabilizaban con espanto”.⁶ La visión celebratoria se plasmó con asiduidad en la prensa de la época, en la que frecuentemente fueron destacadas las nuevas residencias de la clase alta, cuyos ejemplos más representativos se condensaban en el ya referido “palacio” o en su variante menor: el *petit-hotel*.⁷ En ambos casos, se trataba de

³ En este sentido, Fernando Rocchi ha señalado que el inédito crecimiento registrado por la economía argentina durante el período 1880 – 1916 jugó un papel crucial como dinamizador de la modernidad, al propiciar la transformación material de las ciudades y permitir abundancia en ellas de los elementos del confort. Cf. Fernando Rocchi. “El péndulo de la riqueza: La economía argentina en el período 1880 – 1916” En: Mirta Zaida Lobato (direc.). *El progreso de la modernización y sus límites (1880 – 1916)*. Nueva historia argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 17 – 69.

⁴ Véase Natalio Botana. *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Hispaniá, 1986, [1era edición 1977] particularmente capítulos VI y VII. Para una visión renovada sobre la historia social y política del período centrada sobre la consolidación de la elite terrateniente véase Roy Hora. *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860 – 1945*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, introducción.

⁵ Cf. la bibliografía al respecto citada en la introducción, también Noé Jitrik. *El mundo del ochenta*. Buenos Aires, CEAL, 1982.

⁶ Adrián Gorelik, *op. cit.*, pp. 125 – 126.

⁷ Cf. por ejemplo Reporter [seudónimo, autor no identificado], “Reportage urbano. Los grandes edificios en construcción”, *El Nacional*, 21 y 22 de febrero de 1888, p. 1, c. 1 - 2 y Dorsenne, “Buenos Aires se transforma. Ayer, hoy y mañana”, *El Diario*, 11 de abril de 1893, p. 1, c. 4. Sobresale en este segundo artículo el registro de que la ciudad crece sin verse demasiado afectada por la crisis financiera que signó la

construcciones de varios pisos, cientos de metros cuadrados y decenas de habitaciones que estaban destinados a alojar a una sola familia con su séquito de sirvientes y colaboradores.⁸

Estos edificios, que fusionaban vertientes de los academicismos europeos en su diseño exterior (Imagen 1), estaban en su interior cuidadosa y ricamente decorados, combinando diversos estilos que podían ir del Tudor al Renacimiento pasando por los diferentes Luises (XIV, XV y XVI) e incluso con algún tinte oriental, como una salita japonesa.⁹ Todo dependía del uso específico de cada habitación. En este sentido, la funcionalidad diferenciada que se otorga a cada recinto –cada uno de ellos su consecuente desarrollo arquitectónico y ornamental – es otra de las características novedosas de las viviendas “opulentas” del período.¹⁰

La comparación entre un interior burgués de fin de siglo XIX con aquellos pintados o descritos solo algunas décadas antes presenta diferencias notables. La austeridad y el

década del '90 “Que Buenos Aires se transforma y muy rápidamente nadie podrá negarlo. La crisis y los muchos males que nos han traído los desaciertos de una época de ingrata recordación no han bastado a detener el progreso de esta ciudad colosal y su vitalidad a toda prueba se manifiesta diariamente en cuanto la ocasión se presenta. [...] ¿Y en la parte artística y material, progresa Buenos Aires? ¿Se proyectan nuevas obras, se edifica, se transforman algunas calles, algunos barrios, se continúan las obras de embellecimiento iniciadas por el inolvidable Alvear? ¿Se ha comenzado a cultivar la pintura, la arquitectura, etc.? Casi podría decirse que no transcurre día sin que nuestros cultos y muchos barrios cambien de fisonomía. [...] Digase después de esta rapidísima enumeración si Buenos Aires cambia ó no su faz, si de día en día, no agrega un progreso a las muchas que la colocan ya en el rango de las primeras ciudades del mundo nuevo y que si en breve no podrá ser llamada con razón el Paris Sud-Americano”
⁸ Véase Rafael Iglesia. “La vivienda opulenta en Buenos Aires 1880 – 1910, hechos y testimonios.” *Summa*, Buenos Aires, n. 211, abril 1985, pp. 72 – 83, cf. también el capítulo de Scobie arriba citado, particularmente pp. 83 – 84.

⁹ La ciudad de Buenos Aires poseía al menos un bazar específicamente dedicado a la importación de objetos orientales. Se trataba de La Bandola ubicado en la calle Montevideo 170 que ofrecía tibores, jarrones de porcelana china y japonesa, gran surtido de columnas, bases y trípodes de ébano tallado, surtido de biombos, papel dorado para empapelar, entre otros muchos objetos como pantallas, armas, cuadros, “para adomar cuartos japoneses” Cf. el aviso de *La Nación*, 1 de abril de 1890, p. 3, c. 4. A su vez, los muebles japoneses y chinos también eran ofrecidos por los bazares y casas que vendían pinturas y esculturas, como fue el caso de Costa.

¹⁰ Cf. por ejemplo las referencias al lujo de estas residencias de acuerdo a los avisos inmobiliarios de estas épocas: “Manuel E. Belza [...] Vende espléndido petit hotel en pleno barrio de familias y construcciones lujosas, hermosa casa de elegante y severo estilo, pues reúne todos los detalles de comodidad y confort exigibles en la vida moderna: planta de recepción: gran sala estilo Imperio, regio hall, gran comedor, fumoir, escritorio, office, toilette; primer piso: 4 amplios y bien ventilados dormitorios, 2 piezas de vestir, 3 baños con artefactos, ascensor, garages para 2 autor, calefacción, muros tapizadas de seda, paredes estucadas, mosaicos ingleses, herrajes de Fontaine y Vaillant, carpintería y herrería artística, 3 piezas, baño y entrada de servicio, departamento para el chauffeur y muchos otros detalles y comodidades que serán apreciados haciéndole una detenida visita, llave en mano, precio de oportunidad \$130.000, con \$55.000 al contado se vende”, *La Nación*, Sección Compra Venta e Hipotecas, 8 de julio de 1913, p. 1, c. 3. [Base Payró]

despojo ceden ante el abarrotamiento y el lujo. Las imágenes devocionales - escenas elegidas en tanto útiles al culto religioso pero que a la vez cumplían una función ilustrativa o decorativa al estar exhibidas en medio de la sala - se destinan ahora a los lugares específicos del rezo.

A la ya tradicional imagen elaborada por Sarmiento que relata cómo sus hermanas despojan a su madre de los cuadros de San Vicente Ferrer y Santo Domingo colgados en el salón para dejar sus paredes blancas,¹¹ podemos agregar una estampa semejante narrada por Lucio V. Mansilla. En sus recuerdos de infancia, transcurrida durante el rosismo,¹² Mansilla refiere al predominio de pinturas y objetos devocionales en la decoración de las viviendas:

En el dormitorio decoraban las paredes cuatro cuadros, grabados iluminados, que eran Massena, ya nombrado, Rapp – que yo hallaba parecido a mi padre-, Macdonald y Augereau.

Un crucifijo de oro y plata macizos, alto casi de un pie, estaba a la cabecera de la cama matrimonial, en el mismo centro. Al lado, a conveniente altura, un Cristo en la cruz llamaba la atención por lo artístico y el aire de tristeza infinita que envolvía la santa imagen. Del otro lado teniendo al niño Dios en los brazos, se veía iluminada a Nuestra Señora del Rosario, la virgen de las devociones de mi madre. [...] Como tantas otras cosas que en la tierna edad sólo veía con ojos del cuerpo, supe después que el Cristo era un *Gobelín*.¹³ Desapareció un día ... y nunca me resolví a preguntarle a mi madre qué se había hecho.¹⁴

La casa de infancia de Mansilla muestra una transición entre este dormitorio más sobrio, en el que priman las imágenes vinculadas al culto, y los demás cuartos de la casa que comienzan a exhibir otro tipo de objetos: *bibelots*, relojes, muebles de caoba, grabados

¹¹ Domingo Faustino Sarmiento. *Recuerdos de provincia*. (1850), [s. l.], Salvat, 1970, pp. 103 – 110.

¹² Tal como menciona Prieto, las memorias de Mansilla (1831 – 1913) relatan “la vida de un niño de la clase acomodada porteña en la década del treinta al cuarenta”. Cf. los textos críticos relativos a Mansilla: Adolfo Prieto. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1982, [1era edición 1966], pp. 127 – 157 y David Viñas. *Literatura y realidad política*. Buenos Aires, CEAL, 1994, [1era edición 1964], volumen I, pp. 151 - 193.

¹³ Probablemente Mansilla se refiera aquí no a un óleo sobre tela o tabla sino a un tapiz pintado. Evidentemente la obra había causado una honda impresión en Mansilla niño ya que en sus *Causeries del jueves* sostiene: “Enfrente de mí quedaba un Gobelín, representado un Cristo, cuya tétrica faz no debía inspirar tanta lástima como la mía cuando *manita* [...] me decía : ‘Y no te has de mover hasta que no hayas copiado los mil versos que el maestra te ha ordenado’” Lucio V. Mansilla. *Entre-nos. Causeries del jueves*. (1889). Buenos Aires, Casa Editora Juan A. Alsina, volumen I, pp. 37 – 38.

¹⁴ Lucio V. Mansilla. *Mis memorias*. (1904) Buenos Aires, El Atenco, 1978, p. 104.

iluminados, oleografías y algunas pinturas, casi todas retratos hechos por artistas argentinos o europeos residentes en el país.¹⁵

A la mirada de Mansilla podemos sumar las memorias de Vicente G. Quesada, quien refiriéndose específicamente al lugar de las bellas artes en la ciudad de Buenos Aires, pinta una imagen sumamente pesimista para los mismos años:

Solo ganaban los que hacían retratos, ¡y que retratos! Algunos guardan como recuerdos de familia aquellas autoridades artísticas, que ni tenían semejanza en la cara; parecían muñecos de madera, sin proporciones, sin perspectiva, de colorido detestable. El arte estaba en pañales: no hay, ni puede haber verdaderos artistas donde no hubo ni escuelas, ni galerías de pintura, ni modelos: más aún, ni quien comprase cuadros de mérito, ni encomendase un trabajo que fuese digno del talento de un artista. Los buenos cuadros españoles, que había algunos, pertenecían a las antiguas familias y los conservaban como recuerdo o como adornos. [...] En cuanto a la escultura, ni aficionados había.¹⁶

Estas presencias, que asoman en la casa paterna de Mansilla y que Quesada registra como piezas escasas resguardadas por el celo de sus poseedores, se acentúan en las residencias de la clase alta hacia el último cuarto del siglo XIX. Es decir, las décadas inmediatamente anteriores al siglo XX se presentan como un momento particularmente rico y complejo en el que las artes plásticas hacen su ingreso de manera extendida en la escena porteña. En este sentido, no debemos pensar en un corte abrupto entre 1880 y los años anteriores, sino en el comienzo de un proceso que avanza de la mano de un hecho innegable: la cada vez más abundante afluencia de obras de arte a Buenos Aires.

Así, las paredes se pueblan de molduras, telas, papeles pintados, arañas, *boiserie*, tapices (Imágenes 2 y 3). Los recintos exhiben vitrinas repletas de bronces, jades, platería, abanicos, en fin un sinnúmero de piezas que evidencian en todo momento su status de objetos de lujo. Algunas pinturas, esculturas, porcelanas y objetos artísticos en general se colocan en los sitios privilegiados del hall, del salón, del comedor y del escritorio sin

¹⁵ Mansilla menciona en la sala el retrato de su padre que hacía *pendant* con otro – evidentemente mal resuelto – de su madre (“para no errar las señas necesitaba este letrero: Agustina Rozas poco después de casada”), una acuarela de “cierto mérito” que retrataba a su madre y a él de niño obra de Carlos Pellegrini y dos grabados “finos”: *Le maréchal Moncey à la barrière de Clichy*, y *La jura de la Independencia Americana*, en el comedor: la batalla de Maipú, episodio vinculado al “linaje” militar de su padre y que no era una obra original sino una oleografía. Cf. Mansilla, *Mis memorias*, *op. cit.*, pp. 103 – 104.

¹⁶ Víctor Gálvez [Vicente G. Quesada]. *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*. (1889) Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1990, p. 292. Quesada nace un año antes que Mansilla, y probablemente sus recuerdos se ubiquen a mediados de siglo XIX.

descontar su presencia en ámbitos menos accesibles a la vida pública de la casa como eran los dormitorios y sus “apartamentos” accesorios: el *boudoir*, la antecámara, el saloncito, etc.¹⁷

Fue en este contexto, que las obras de arte empiezan a ingresar mayoritariamente en los interiores de la época. Su consumo se constituye en una práctica frecuente, no sólo entre los sectores de más altos recursos, sino también entre las capas medias que optan por objetos menos costosos pero no por eso menos significativos para ornamentar sus moradas.

En general se trata de piezas venidas de Europa, importadas por diversos intermediarios – en el mejor de los casos por *marchands*, anticuarios y artistas y en su mayor parte por comerciantes de diversos ramos. A su llegada al país, son ofrecidas a la venta en ámbitos disímiles como bazares, mueblerías y casas de “objetos de arte”, o incluso en las menos específicas ferreterías, pinturerías y tiendas de ramos generales.

A su vez, entre los miembros de la elite la práctica frecuente y legitimante del viaje a Europa permitió también la adquisición directamente en “las fuentes” o a lo sumo el encargo a parientes o a amigos que se hallaban entonces recorriendo el viejo mundo.¹⁸ La abundancia de objetos foráneos en Buenos Aires era tal que, en vistas a la crítica situación financiera y económica sufrida por el país durante 1890, habrá quienes pretendan encontrar alguna solución gravando la introducción de artículos extranjeros de lujo.¹⁹

Poco a poco, a medida que nos acerquemos al siglo XX, las artes plásticas van a tener ámbitos más específicos de exhibición y circulación, constituyéndose así un circuito profesional de exposición y venta de obras de arte. Este proceso fue a su vez estimulado por otros factores que serán centrales en nuestro análisis como la emergencia del coleccionismo privado, la profesionalización de la crítica de arte y la formación de instituciones artísticas

¹⁷ Para la disposición de las nuevas viviendas urbanas, véase Jorge Francisco Liernur. “Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno.” En: Fernando Devoto y Marta Madero (direc.). *Historia de la vida privada...*, *op. cit.*, tomo II, pp. 99 – 137.

¹⁸ La importancia de los viajes y de los relatos producto de estas travesías en la construcción de un imaginario artístico local es estudiada exhaustivamente en el capítulo 3.

¹⁹ Cf. por ejemplo *Diario de Sesiones, Congreso Nacional, Cámara de Senadores*, Sesión del 7 de noviembre de 1889, pp. 709 – 714. Más allá de este significativo caudal de objetos extranjeros consumidos por los argentinos es importante subrayar, siguiendo a Fernando Rocchi en su texto ya citado, que estos artículos de lujo presentaban una incidencia pequeña para el mercado de bienes de consumo, sostenido principalmente por producciones de origen local.

No obstante, el tipo de consumo artístico que buscamos caracterizar aquí, un consumo en el que primó fuertemente el carácter de apropiación material del objeto, persistió a lo largo de las cuatro décadas comprendidas por esta tesis. En otras palabras, más allá de ciertas fluctuaciones, es posible señalar un consumo sostenido de bienes suntuarios por parte de los sectores encumbrados de la sociedad que se despliega desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del siglo XX. Y fue dentro de este proceso que el consumo de obras de arte se extendió en la ciudad de Buenos Aires, generalizando su uso como pieza decorativa de los interiores, incluso entre los sectores medios quienes ante la imposibilidad de costear obras originales recurrieron muchas veces a reproducciones o piezas abarataadas como litografías, oleografías o copias.²⁰

Exponemos entonces nuestra primera hipótesis que sostiene que existió en Buenos Aires un tipo de consumidor de objetos artísticos cuyo fin básico fue el de la distinción social. Dentro de estos consumidores que adquirían obras de arte como “signos distintivos” definimos a su vez a un grupo particular: los coleccionistas de arte, cuya diferencia principal con los meros adquirentes no radicó en las selecciones estéticas de unos y otros, sino en el diferente uso social que proyectaron para sus obras artísticas. Tomamos este concepto de Pierre Bourdieu quien sostiene que “la mayor parte de los productos sólo reciben su valor social en el uso social que de los mismos se hace: de suerte que no se puede, en estas materias, reconocer las variaciones según la clase más que a condición de introducirlas de entrada, reemplazando las palabras y las cosas cuya univocidad aparente no presenta ninguna dificultad para las clasificaciones abstractas del inconsciente, escolar, por los usos sociales en los cuales aquéllas encuentran su verdadera determinación.”²¹

Es decir, si en el simple consumidor las obras artísticas apuntaban a la legitimación ante los pares y a su exhibición como objetos decorativos costosos en el interior de su residencia, en el coleccionista se suman a estas funciones varias otras que tienen que ver con

²⁰ En referencia al consumo artístico de las clases de menores recursos en 1899, *El Correo Español*, promocionaba la llegada del pintor catalán José Varela, quien había traído una colección de pinturas al óleo sobre porcelana (paisajes, marinas, cabezas de estudio) hechas “por una sociedad de pintores barceloneses que se ha propuesto que el arte de la pintura, privativo hasta hoy de las clases acomodadas, sea asequible al bolsillo de los pobres y pueda adornar las más modestas habitaciones”. Según el artículo había cuadros de hasta “setenta centavos” y a pocos días de su llegada Varela había vendido “una gran parte de su cargamento”. Cf. “Un colmo artístico”, *El Correo Español*, 12 y 13 de junio de 1899, p. 2, c. 7.

²¹ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, *op. cit.*, 1998, p. 19.

un proyecto artístico más amplio en el que será fundamental la dimensión pública –presente o futura – de las obras reunidas.

Más allá de sus distintos usos sociales, las obras adquiridas para hermostear las viviendas no se diferenciaban mucho de aquellas seleccionadas por quiénes buscaban dotar de un sentido mayor a sus conjuntos artísticos, nos referimos a los coleccionistas de arte. Asimismo, los géneros privilegiados y las resoluciones plásticas de las obras adquiridas eran también comunes a ambos grupos.

En general se trató de pinturas y esculturas que presentaban escenas y sujetos agradables, carentes de conflictos – tanto desde su temática como desde su factura plástica. Imágenes que estaban explícitamente orientadas al fin de la ornamentación y que habían sido elegidas precisamente por su capacidad de hacer más placenteras las horas burguesas que se sucedían en aquellos interiores.

Por otro lado, la mayor parte de los coleccionistas y compradores de arte formaron parte de la burguesía porteña, y en tanto burgueses sus elecciones estéticas se hallaron fuertemente atravesadas por su identificación socio-económica-cultural. Es decir, optaron por determinadas producciones artísticas en la medida que éstas satisfacían las ideas burguesas de lo que debía ser no sólo el Arte, sino también tópicos más específicos como la belleza, la mujer, el trabajo, el paisaje, el retrato. En este punto, emergen claramente las siguientes preguntas: ¿Es posible identificar un gusto burgués en Buenos Aires? Y de ser esta respuesta afirmativa ¿Cuáles fueron sus características?

¿Un gusto burgués en Buenos Aires?

En aquella sociedad móvil y en constante crecimiento, como era Buenos Aires en la vuelta del siglo XIX, que permitía el acceso al dinero a sectores no provenientes de la elite tradicional, la ubicación social era algo que debía ser reforzado. Es decir, la marcación y el fortalecimiento de las distancias sociales eran imperiosos tanto para la vieja oligarquía como para los sectores burgueses recientemente conformados, que deseaban a su vez

diferenciarse ya fuese de los inmigrantes recién llegados o de los porteños advenedizos.²² Estas distancias debían ser sobre todo “visibles” y para estos fines cada grupo perseguía referentes inequívocos que connotaran el status de civilidad y distinción alcanzados.

Las obras de arte – que comenzaban a “inundar” el mercado de Buenos Aires hacia fines del siglo XIX – se presentaban como bienes simbólicos particularmente enclasantes, es decir como “signos de distinción” que permitían una lectura bien precisa, y que connotaban sin ambigüedades el status burgués de aquel que las compraba.²³ Ya que, como bien postula Thorstein Veblen, temprano y sagaz observador del caso norteamericano, el consumo “especializado” e “improductivo” de bienes constituye una de las pruebas más claras de “fortaleza pecuniaria”.²⁴

En este sentido, las obras artísticas como objetos costosos, como “exhibiciones de riqueza” o “bienes de lujo”²⁵ cumplían varias funciones que las alejaban de la mera contemplación desinteresada. Siguiendo a Veblen, podemos aplicar a los adquisidores porteños su definición de *connoisseur*, entendido éste como aquel hombre ocioso que cultiva sus gustos, entre ellos el artístico, con el fin de distinguir cuales son los bienes que debe consumir, sin pretender mayor especialización en el terreno estético más allá de una diferenciación en su consumo que debe orientarse hacia bienes socialmente valiosos.²⁶ Es decir, la compra de obras artísticas reportaban una “utilidad” para su dueño al conferir un honor a aquel que las poseía, y en esta operación se encontraban imbricadas las cualidades estéticas del objeto con su valor comercial.

Así estas pinturas y esculturas importadas, ostentaban su carácter de mercancía, de objetos sociales²⁷ en medio del salón y poco a poco dejaban de ser accesorios para

²² Cf. Fernando Devoto y Marta Madero. “Introducción” En: *Historia de la vida privada en la Argentina...*, op. cit., tomo II, pp. 7 –15.

²³ Cf. Pierre Bourdieu, *La distinción...*, op. cit., pp. 13 y 63.

²⁴ Thorstein Veblen, *Teoría de la clase...*, op. cit., pp. 75 – 76.

²⁵ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, op. cit., pp. 278 – 281.

²⁶ Cf. Thorstein Veblen, op. cit., p. 81.

²⁷ Tomamos la definición de mercancía de la teoría marxista resaltando aquí particularmente el carácter misterioso que Marx postula en torno a la mercancía en tanto proyección del carácter social del trabajo contenido en ella. Asimismo, nos interesa la relación que Marx establece entre objetos y relaciones sociales: “la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres” Cf. Karl Marx, Sección Primera “Mercancía y Dinero” y particularmente “El fetichismo de la mercancía y su secreto” En: *El capital. Crítica de la economía política*. (1867) La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973, tomo I, pp. 38 – 50. Estos conceptos

convertirse en el elemento fundamental de cualquier interior opulento. En estas obras adquiridas con el fin específico de la ornamentación la apropiación simbólica era apocada por la apropiación material del objeto en tanto tal, es decir en tanto pintura o escultura, o incluso más específicamente en tanto tela, bronce, mármol, porcelana, maneras en las que frecuentemente se denominaban las obras artísticas cuando eran ofrecidas a la venta en el siglo XIX.²⁸ Esta alusión al material del que están hechas las obras, en el lenguaje de quienes vendían arte, comenzará a circunscribirse a medida nos acerquemos al fin de siglo, de la mano de la diferenciación de los circuitos: uno explícitamente dedicado a las obras de arte, que derivará en la galería profesional, y otro que seguirá asociado con el bazar, la oferta de antigüedades y objetos decorativos.

Estas estrategias de diferenciación son un mecanismo recurrente en los discursos que se ocuparon del consumo artístico en el siglo XIX. Tal como se analiza en el capítulo siguiente, estos discursos apuntaron a la construcción de dos actores ostensiblemente diferentes, cuando no antagónicos. Por ejemplo, al momento de considerar el conjunto artístico reunido por un personaje dedicado a coleccionar, como Parmenio Piñero, la prensa de la época acude como primer recurso a distanciar los móviles de este coleccionista de aquel consumo “ostentoso” que primaba entre los compradores de arte de la ciudad.

No se trata de una de tantas galerías de cuadros, más o menos costosos y más ó menos insípidos, formadas á la buena de Dios por individuos á quienes, sin importarles del arte un pito, no guía otra intención que cubrir las paredes de su casa con algo que demuestre á las gentes que son poseedoras de una gran fortuna; no se trata tampoco de una colección hecha con fines mercantiles, de esas en que las obras que las componen no son apreciadas por su verdadero mérito, sino por la mayor ó menor utilidad que dejan á su indiferente propietario. Nada de eso.

serán centrales en la obra de Benjamin quien, como veremos más adelante, introduce la noción de fantasmagoría vinculada a las “imágenes mágicas” elaboradas por la conciencia colectiva en el siglo XIX. Cf. Rolf Tiedemann. “Dialectics at a Standstill. Approaches to the *Passagen-Werk*” En: Walter Benjamin. *The arcades project*, op. cit., pp. 929 – 945.

²⁸ Postula Bourdieu que en estos objetos, donde se conjuga la apropiación material y la simbólica, es precisamente el primer tipo de apropiación el que se carga de la “eficiencia distintiva [...] reduciendo el status inferior de *sustituto simbólico* [...] Los objetos dotados del alto poder distintivo son los que mejor testimonian la *calidad de apropiación*, y por consiguiente, la calidad del propietario, porque su apropiación exige tiempo y capacidad que, al suponer una gran inversión de tiempo [...] no pueden adquirirse con prisas o por medio de otros [...] con ello explica el lugar que la búsqueda de la distinción concede a todas las prácticas que, como el consumo artístico, exigen un *gasto puro, para nada*”. Pierre Bourdieu, *La distinción...*, op. cit., p. 280.

El Sr. Piñero, al invertir en su galería una cuantiosa fortuna, no ha pensado jamás en halagar su orgullo, cosa que desconoce en absoluto, ni hacer ostentación de su riqueza, pues lejos de alardear del tesoro que posee, tiene especial cuidado en que no lleguen hasta él sino las miradas de aquellos que, ante una obra de arte, no piensan para nada en su precio, porque se abstraen y absorben sus sentidos en la contemplación de lo bello y porque, siendo artistas de corazón, temen profanar la idea *arte* suponiéndola susceptible de tasación.²⁹

Más allá de la subjetividad de este diagnóstico, que discutiremos más adelante cuando analicemos a Parmenio Piñero como coleccionista, esta crítica caricaturiza el consumo que venimos describiendo al exaltar sus características negativas y plantear una oposición irreconciliable entre arte y comercio. Una antítesis que seguramente no era tal para quienes compraban pinturas y esculturas guiados por el afán decorativo y la búsqueda de distinción, ya que en esta operación el status de obra artística quedaba apaciguado pero no anulado en el objeto adquirido. Es decir, las pinturas o esculturas eran compradas en tanto bienes costosos pero también en tanto poseedoras del “aura” particular de las obras de arte, un “aura” que para sus adquirentes no se oponía al carácter de mercancía sino que se imbricaba con él, otorgando cierto componente de idealidad a un objeto que se diferenciaba así de los meros bienes de lujo como la vajilla, las joyas o las pieles. En su carácter de pieza única, irreplicable, así como en esa difusa “manifestación de una lejanía”³⁰ la pintura o la escultura huía por un momento a su apropiación material como objeto, para presentificarse justamente como obra de arte.³¹

Esta pervivencia del status de obra de arte en el objeto adquirido, no es obstáculo para que consideremos estos consumos como burgueses, ya que -como bien postula Rémy Saisselin- en la manera burguesa de aprehender y entender el arte aparece tanto una mirada

²⁹ Emilio Vera y González, “El Museo del Sr. Piñero. Una visita a la España artística”, *El Correo Español*, 3 de febrero de 1897, p. 1, c. 7 - 8.

³⁰ Cf. Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 17 - 60.

³¹ A este carácter aurático de la obra artística, podemos también agregar su poder intrínseco en tanto imagen, un poder que de acuerdo a Louis Marin reside en su visualidad misma, en la “imposición de su presencia.” En otras palabras, la mostración de aquello pintado o esculpido dificultaba su total asimilación a un simple bien suntuoso para recordarnos en todo momento que se trataba tanto de una “presentificación de lo ausente” como de una “autorrepresentación” en tanto imagen. Cf. Louis Marin. *Des pouvoirs de l'image. Glazes*. Paris, Seuil, 1993. Véase también Roger Chartier. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996, pp. 75 - 99.

idealista hacia el *high art* – que se vincula con fines filantrópicos y pedagógicos – junto a una vocación materialista que da cuenta de su gusto por la acumulación y la ostentación.³²

En este sentido, existieron matices dentro de los consumidores de arte que ostentaron un gusto burgués. Por un lado, los coleccionistas: portadores de una voluntad por considerar las piezas como “obras de arte” y de insertarlas en un determinado “relato artístico”, así como también por apropiarse del arte en un sentido material, buscando distinguirse socialmente a través de sus adquisiciones. Por otra parte, aquellos actores que la prensa de la época calificó como “aficionados”, “amateurs”, “amantes de las bellas artes”, personajes con una relativa competencia en terreno artístico, fomentada por las lecturas y viajes, pero que no se proponían capitalizar este saber en la formación de una colección artística.³³ Consideraremos a estos hombres como compradores eventuales de objetos artísticos, incluso como promotores del consumo de arte en la ciudad, que por lo tanto integran o comparten las cualidades que caracterizan a este gusto burgués.

Los consumos artísticos de los burgueses porteños se presentan entonces como expresión del status socio-económico, si no alcanzado totalmente, al menos deseado por el adquirente. En la operación de seleccionar y adquirir arte, el reconocimiento social entre los pares no era un dato menor ya que el que compra busca la “confirmación social” dentro de su clase. A su vez, la opinión de gusto de la clase superior se expande del área restringida donde surge para proyectarse en el resto de la sociedad.

Estos nuevos consumos estéticos no eran simples anécdotas del transcurrir burgués sino claros patrones identitarios. Basándonos en la noción de ideología propuesta por Raymond Williams, entendida como un sistema de significados y valores que constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase, proponemos leer estos consumos culturales como consumos ideológicos,³⁴ consumos en los que los actores ponían en juego su enclasmiento económico-social. Un status que, en ciertos casos, era tan reciente que debía ser reafirmado mediante prácticas que no admitían ambigüedad alguna.

³² Rémy G. Saisselin, *The bourgeois and the bibelot*, op. cit., 49.

³³ Podemos aplicar esta categoría a personajes como Miguel Cané, Vicente L. Casares, Carlos Vega Belgrano, Martín García Merou y Domingo D. Martinto, algunos de los cuales irán apareciendo a lo largo de nuestro relato.

³⁴ Raymond Williams. *Marxismo y literatura*, op. cit., 1997, p. 129 y siguientes.

Es decir, la capacidad de consumir y el grado de sofisticación que podía alcanzar dicho consumo no eran características adjetivas de la condición burguesa. Por el contrario, la posibilidad de adquirir bienes refinados o de gozar del tiempo libre en los nuevos espacios de recreación urbanos eran “marcas” que no sólo comunicaban a los demás que se era un burgués sino que hacían sentir burgués a aquel que las ostentaba. Dentro de esta perspectiva, ciertos patrones del gusto artístico de la elite de Buenos Aires permiten claramente que lo definamos como un “gusto burgués”.

En primer lugar, el deseo de acumular objetos, definido como una de las características inseparables del estilo de vida burguesa del siglo XIX, fue una constante en los interiores porteños de la época.³⁵ Este sentido cuantitativo, fundamental en la apropiación burguesa del arte, se plasmó certeramente en las casas de los sectores enriquecidos del cambio de siglo, llegando a extremos en los que incluso es posible hablar de *horror vacui*.

Encontramos muchos ejemplos que dan cuenta de esta “vocación” por acumular. Desde las reseñas de los interiores descritos por la prensa decimonónica en ocasión de una tertulia o un baile,³⁶ pasando por las fotografías de las revistas ilustradas que comienzan a aparecer en 1890, la quintaesencia de este consumo está representada por las imágenes que, hacia fines de la década de 1910, comienza a aportar la lujosa *Plus Ultra*.³⁷ Cualquiera de las descripciones de los interiores retratados visual y discursivamente por esta revista dan prueba de este deseo de posesión de la obra artística, deseo que no se sacia en una sola pieza y que se apacigua parcialmente en la cantidad.³⁸

³⁵ Cf. Rémy G. Saisselin, *The bourgeois and the bibelot*, op. cit.

³⁶ Véase por ejemplo la descripción de la mansión de Manuel Salas ubicada sobre la calle Florida que se inaugura en ocasión de un baile “Bailes”, *La Nación*, 13 de agosto de 1900, p. 6, c. 2 - 3.

³⁷ Diana Wechsler ha estudiado la presencia del arte en esta publicación durante los años '20 señalando que en ella “arte, lujo y *status* aparecían como términos intercambiables definiendo el estilo de vida de la clase alta argentina”, cf. de la autora “Revista *Plus Ultra*. Un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires.” *Estudios e investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. FFyL, UBA. Buenos Aires, n. 4, 1991, pp. 199 - 209.

³⁸ Son muchos los artículos que ejemplifican claramente las características que venimos señalando, cf. Emilio Dupuy de Lôme, “El Palacio de la familia Paz”, *Plus Ultra*, a. 1, n. 3, junio de 1916; Antonio Pérez Valiente, “La casa de los señores Lafuente Sáenz Valiente”, *Plus Ultra*, a. 2, n. 18, octubre de 1917; “El talar de Pacheco”, *Plus Ultra*, a. 3, n. 22, febrero de 1918; “El Palacio Bosch Alvear”, *Plus Ultra*, a. 3, n. 32, diciembre de 1918; “El Palacio Alvear en San Fernando”, *Plus Ultra*, a. 4, n. 39, julio de 1919. Encontramos asimismo, artículos en otros medios de prensa que testimonian esta voluntad por

Tomaremos como ejemplo paradigmático el artículo que Antonio Pérez Valiente consagra a la residencia de Miguel Pando, español radicado desde su juventud en Buenos Aires, quien “interpretando el espíritu francés del siglo XVIII, ha reconstruido con exactitud en sus salones el aristocrático encanto que distinguió a la corte de París, durante el reinado de los Luises.” La saturación y la diversidad son dos de las características de su casa, en la que se exhiben: “un viejo y hermoso tapiz de la escuela flamenca, copiado de un cartón de Rubens”; “varios Panneaux decorativos ejecutados por Guirard de Scévola a la manera impresionista”; una “araña de cristal llena de biseles y aristas”; “una Dolorosa del escultor Pedro de Mena”; un “jarrón chino de la dinastía de Kang HI”; varios cuadros entre ellos “un óleo de Federico de Madrazo [...], un ‘jardín’ de Meifrén, un interior de la catedral de Toledo, por Villamil y dos cuadritos de la artista francesa Rosa Bonheur; un “bargueño [...] presentando en su interior, cuidadosamente conservado, espléndidas incrustaciones de marfil con filigranas de madera estofada”; varios objetos indios; una porcelana de Talavera, y más cuadros, en este caso ubicados en los dormitorios: “Sorolla, Barbazan, Mongrell y otros, destacándose uno muy interesante de Moreno Carbonero, representando la postrera salida de don Quijote.”³⁹

Confirmando lo señalado más arriba las adjetivaciones como “valioso”, “lujoso”, “célebre” o “auténtico” anteceden frecuentemente los objetos descriptos, muchos de los cuales aparecen seguidos por su procedencia. En varios casos la referencia a un dueño anterior de estirpe noble (“Plato y sopera de porcelana de la compañía de Indias, que formaron parte de la vajilla usada por la Marquesa de Pompadour”; “una porcelana de Talavera, que fué del Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, “perteneció a la marquesa de Busianos de Úbeda”) aspira no solamente a garantizar la autenticidad de la obra sino también a traspasar parte de este lustre aristocrático a los poseedores actuales. En otros casos, los valores de las obras, pagados por Pando, aparecen directamente consignados. La operación de mostrar a los objetos como “bienes de lujo” y simultáneamente el carácter de “mercancía” que estos adquieren en el ámbito doméstico es innegable. En el caso particular de Miguel Pando, comerciante de origen español que no posee ningún tipo de antecedente

acumular, véase por ejemplo la enumeración de los múltiples objetos y obras artísticas de la casa de Jaime Lavallol en *La Nación*, 10 de mayo de 1918, p. 9, c. 4-5. [Base Payró]

³⁹ Antonio Pérez Valiente, “Casas porteñas. La casa de los señores Pando Carbassa”, *Plus Ultra*, a. 2, n. 16, agosto de 1917, [s. p.].

patricio para justificar su linaje, el status social obtenido debía imperiosamente ser demostrado y a tal fin concurrían las obras de arte elegidas, enfatizadas por el relato construido sobre ellas.

Las obras de arte son el centro del interior burgués. Aquel interior que Walter Benjamin define magistralmente como “la platea del teatro del mundo” al que el burgués exige que “le mantenga sus ilusiones”; un mundo privado donde los conflictos son explícitamente evitados y donde las fantasmagorías reúnen “la lejanía y el pasado”⁴⁰ para crear el espacio de sus sueños y deseos más íntimos; como sucedía con el jarrón chino y las porcelanas del Escorial de Miguel Pando.

De esta manera, los cuadros y esculturas elegidos para el interior debían contribuir a reforzar la certeza de sí del burgués y para eso la “negación de la realidad social” aparece como un patrón recurrente.⁴¹

Los comerciantes y críticos de arte de fin del siglo XIX parecen ser concientes de estos patrones. El gusto dominante de la burguesía porteña era algo visible y en tanto percibido podían identificarse qué obras cuadraban dentro de sus parámetros. Eran claros los personajes o temas que convenían o no a un interior “de fuste.”⁴²

En 1889, un cronista anónimo de *La Nación*, va a utilizar una estrategia recurrente: criticar una obra exhibida en Buenos Aires a la luz de sus posibilidades de ubicación en una residencia porteña. Así, al referirse a una cabeza del francés Jean Jacques Henner expuesta en la casa Manigot, el crítico sostiene: “En efecto, el pequeño cuadro, sobre fondo azul, tiene tal belleza de colorido, tal modelación en sus carnes y tal relieve, que aunque obra ligera y sin terminación, puede honrar cualquier sitio que se le destine en salón o galería.”⁴³

⁴⁰ Walter Benjamin. “París, capital del siglo XIX” (1935) En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999, p. 182

⁴¹ “El ‘burgués’ espera de sus artistas, de sus escritores, de sus críticos, así como de sus modistas, de sus joyeros o de sus decoradores unos emblemas de distinción que al mismo tiempo sean unos instrumentos de *negación de la realidad social*. Los objetos de lujo y las obras de arte no son otra cosa que el aspecto más visible de ese decorado del que se rodea la existencia burguesa [...] la burguesía espera del arte un refuerzo de su certeza de sí”. Pierre Bourdieu, *La distinción, op. cit.*, pp. 292 y 294.

⁴² De esta manera se denominaba frecuentemente en el siglo XIX a la gente distinguida, o “de buen tono”.

⁴³ “Crónica de arte”, *La Nación*, 7 de julio de 1889, p. 1, c. 5. Cf. también “Une loterie artistique”, *Le Courier de la Plata*, 23 mai 1886, p. 2, c. 1, donde el cronista realiza una evaluación similar a propósito de dos obras de la francesa Dujardin expuestas en el salón Burgos, evaluando positivamente el tamaño adecuado de las mismas para ornar cualquier “panneau du salon”.

La inadecuación de una obra a su destino futuro también podía tornar negativa la evaluación de un crítico. “En las viviendas señoriales de hoy en día, se busca reunir el mayor número posible de comodidades y objetos agradables. Mal podría darse preferencia á cuadros que, como el del Sr. Fabrés, causarían horrible impresión y pesadillas nocturnas”⁴⁴ apunta en 1894 el periodista Carlos Orte ante un cuadro orientalista del español Antonio Fabrés que mostraba un criminal retorciéndose de dolor en prisión.

Los vendedores de arte podían incluso trazar estrategias que respondían directamente a esta preferencia burguesa por la obra de arte. De esta manera, en 1898 el comerciante español José Artal plantea a uno de sus representados, el pintor Joaquín Sorolla y Bastida, la necesidad de exportar obras de “delicadeza de ejecución, brillantez de color, gracia y empaque”⁴⁵ con el fin de satisfacer las demandas de “la gente de dinero de Buenos Aires”.⁴⁶ A lo largo del extenso epistolario que une al pintor con el comerciante entre 1897 y 1913, Artal aparece como plenamente conciente del tipo de pinturas posibles de ubicar en los interiores porteños: escenas graciosas, motivos alegres, pinturas de animales o tipos populares con trajes característicos y vistosos, y sobre todo de esmerado acabado en la medida que “los compradores en su mayor parte gente instalada con opulencia se resiste á llevar á sus salones para decorarlos obras de arte que no resulten elegantes por algún concepto.”⁴⁷ Asimismo, obedeciendo a esta “tendencia hacia lo bonito” que Artal halla en los compradores porteños, recomienda a Sorolla evitar explícitamente las escenas con elementos desagradables.

Las preferencias eran claras: retratos, naturalezas muertas, paisajes, algún desnudo – legitimado por la anécdota mitológica o el contexto galante – y una evidente predilección por la pintura costumbrista. Con respecto a los artistas elegidos es grande la variedad pero constatamos algunas firmas que se repiten en varios de estos conjuntos: William Adolphe Bouguereau, Charles Chaplin, Felix Ziem, Rosa Bonheur, Ignace Fantin Latour, de la llamada Escuela de 1830: Jean Baptiste Corot, Henri Harpignies, Constant Troyon, Charles Emile Jacque entre los franceses; el propio Joaquín Sorolla y Bastida, Francisco

⁴⁴ Carlos Orte, “Notas artísticas”, *La Nueva Revista*, 30 de junio de 1894, pp. 376 – 377.

⁴⁵ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada “Buenos Aires, Diciembre 27 de 1898”, Archivo Artal, Fundación Espigas. [En adelante AA – FE]

⁴⁶ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada “Buenos Aires, octubre 27 de 1898”, AA – FE.

⁴⁷ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada “Buenos Aires, 2 Enero 1903”, AA – FE.

Domingo, Mariano Fortuny, José Villegas Cordero por los españoles, y los italianos Giacomo Favretto y Francisco Michetti.

De esta manera, artistas tan diferentes como Bouguereau y Constant Troyon o Jean François Raffaëlli podían encarnar correctamente los deseos burgueses que predisponían a elegir un cuadro y no otro. Por ejemplo, una tela de gran tamaño como *El primer duelo* de William Bouguereau (Imagen 4) (202 x 250 cm)⁴⁸ constituía uno de los paradigmas posibles para ilustrar una de las vertientes, sin duda la más aristocratizante, de este gusto burgués al que nos referimos. Bouguereau era un pintor conocido para el público de Buenos Aires, del que frecuentemente la crítica elogiaba la “ciencia del dibujo y del colorido”, la seducción de sus carnaciones y la gracia general de sus cuadros.⁴⁹

La obra en cuestión había sido expuesta en la sección *hors concours* del Salón de París de 1888, muestra innegable del principio de legitimidad cultural que Bourdieu vincula con el gusto burgués y con la consagración otorgada por las fracciones dominantes de la clase dominante y por los tribunales privados y públicos, como salones y academias. Se produce así una colaboración entre instituciones – en este caso europeas – y clase dominante argentina que contribuyen a “avaluar” una obra mediante el proceso de exhibición, premiación y adquisición de la misma.⁵⁰ Es en esta línea, que referimos a una voluntad “aristocratizante”, perseguida mediante el consumo de este tipo de obras, de las que hallamos varios ejemplos en las colecciones locales. La posesión de una *grande machine* premiada en el salón y realizada por uno de los artistas más caros del mercado finisecular, connotaba un deseo específico de distinguirse del consumidor burgués promedio, ya que para acceder a ella el dueño debía sortear varios obstáculos como el traslado, montaje y espacio necesario para mostrar un cuadro de tales características, que sólo se afrontaban con una gran disponibilidad de dinero y una férrea voluntad por apropiarse de aquella obra en particular.

⁴⁸ La obra fue donada por Francisco Uriburu al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (en adelante MNBA) en 1939. Sabemos que Uriburu adquirió la obra escasos años después de ser realizada ya que en 1893 la cede para integrar la exposición de caridad organizada por el Círculo de Santa Cecilia en el Palacio Hume. Cf. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 327; reproducido p. 345.

⁴⁹ Véase por ejemplo la crítica sin título firmada por Samarcand y aparecida en *El Diario*, 1 de junio de 1886, p. 2, c. 3 - 4, donde se reproducen párrafos elogiosos publicados por el reputado crítico francés Alfred Wolf en *Le Figaro* de París.

⁵⁰Cf. Pierre Bourdieu, “The field of cultural production...”, *art. cit.*, p. 51.

No obstante, en su temática y factura el cuadro responde a este gusto burgués que buscamos caracterizar aquí. Se muestra un episodio bíblico – Adán y Eva llorando la muerte de su hijo Abel – realizado en la ortodoxa tradición académica del que este artista era un fiel exponente. Los tres desnudos están púdicamente cubiertos, incluso el cuerpo muerto. Cada personaje presenta carnaciones distintas – Adán más moreno, Eva virando hacia un rosa pálido, el cuerpo del hijo muerto con un leve tinte verde. La demostración del dolor está suspendida, escenificada. Eva se refugia en el pecho de su marido ocultando así el foco de mayor potencialidad para expresar el pesar: su rostro de madre doliente. La escena se ubica en un escenario intemporal donde un paisaje constituye el fondo. El duelo del antiguo testamento se vincula con la iconografía de la Piedad de María llorando a Jesús muerto, sólo que aquí el *pathos* del dolor está atemperado. Adán se yergue firme, más allá de todo, sosteniendo a su hijo muerto y también a su mujer. La única marca que condensa el dramatismo del episodio, y que permite adivinar la violencia pasada, es la mancha de sangre oculta parcialmente detrás del brazo de Abel. A lo lejos, el humo de la ofrenda encendida por Abel actúa también como signo del crimen recién perpetrado.⁵¹ Los testimonios del tormento físico están ausentes de su cuerpo, lívido y a la vez bello.

Este develamiento del dolor es ya un primer recurso que conduce a asimilar la escena con un gusto burgués. El pintor ha elegido un episodio dramático, pero los elementos de este drama se exhiben a medias y toda la escena está estetizada por ciertas citas de la tradición clásica, como la monumentalidad de las figuras y la composición triangular, en las que Bouguereau era experto y que llevaban a la crítica a presentarlo precisamente como el “Rafael francés.”⁵²

Desde el aspecto técnico, la pintura es un buen ejemplar de aquel cuidado de superficies cultivado por el artista: acabado pulido, relamido, un gusto supremo en las diversas texturas y una garantía de la gran cantidad de tiempo invertido por el pintor en la realización de la obra. El trabajo, fundamental para cualquier burgués en la medida que es

⁵¹ Hemos tomado este detalle de la entrada de la obra en el catálogo dirigido por Louise d’Argencourt. *William Bouguereau, 1825 – 1905*. Musée des Beaux-Arts de Montreal, la Ville de Paris et le Wadsworth Atheneum de Hartford, 1984 – 1985, pp. 116 – 117. Este catálogo consigna que la obra fue adquirida por Francisco Uriburu en diciembre de 1899, hecho poco probable ya que Schiaffino menciona que la misma estaba ya en poder de éste en 1893.

⁵² Samarcond [seudónimo, autor no identificado], [S/t], *El Diario*, 1 de junio de 1886, p. 2, c. 3 - 4.

gracias a él que ha logrado su fortuna, se evidencia aquí en el dibujo cuidadoso y en el *fini* pulido del óleo. El tiempo de la hechura se cristaliza así en la obra y el burgués obtiene en estos elementos la confirmación del dinero invertido en la adquisición.⁵³

Algunos *recits* del salón parisino publicados en los diarios de Buenos Aires no sólo actuaron como carta de presentación de la pintura, la cual aparecía particularmente destacada entre las miles de telas exhibidas en ese contexto, sino que refuerzan la mirada desde la estética burguesa que aquí se propone. Por ejemplo Manuel Gorostiaga en *El Diario* le dedicaba, entre otros, estos calificativos: “Hay tanta expresión de vida en este cuadro de muerte y de dolor, que es imposible evitar un movimiento nervioso de contracción. Y todo es en él natural: luz y sombra. Ni un solo tinte fuerte: nada absolutamente nada. Es sin duda por eso que rebosa de naturalidad, que inunda de verdad”.⁵⁴ En esta lectura, el cuadro conmueve, pero es tolerable y los recursos plásticos del pintor han sido disfrazados con tal maestría que logran una lectura directa de una obra repleta de convenciones, por ejemplo en torno a un manejo de la luz eminentemente teatral.⁵⁵

La estética académica, alabada aquí por Gorostiaga, podía ser evaluada negativamente, como ocurre en un artículo firmado por L. en *El Censor*. El *Primer duelo* es allí duramente criticado: “parece un conjunto de figuras mecánicas. Adán y Eva lloran sobre el cuerpo exánime de Abel, constituyen un cuerpo sin vida, sus cuerpos desnudos parecen de marfil mas que de carne humana.”⁵⁶ El cronista de *El Censor* desprecia las recetas académicas de Bouguereau, mientras prefiere la producción de otros artistas como Jacques o Raffaëlli, vinculados a la pintura de paisaje o una estética de la vida moderna, que también podían ser muy del gusto de la burguesía porteña.⁵⁷

⁵³ Remitimos nuevamente a la teoría marxista de la mercancía, que señala precisamente: “Consideradas como valores, las mercancías no son todas ellas más que determinadas cantidades de *tiempo de trabajo cristalizado*” Karl Marx, *El capital, op. cit.*, tomo I, p. 7, [destacado en el original].

⁵⁴ Manuel Gorostiaga, “El salón de París”, *El Diario*, 30 de mayo de 1888, p. 1, c. 4.

⁵⁵ Charles Rosen y Henry Zerner han subrayado esta combinación en la obra de Bouguereau de las formas clásicas, el acabado perfecto y un realismo de superficie logrando así una pintura de “legibilidad instantánea” que hacía que “las actitudes clásicas fueran inmediatamente accesibles para su explotación comercial” Cf. Charles Rosen y Henry Zerner. “La ideología de la superficie pulida” En: *Romanticismo y realismo. Los mitos en el arte del siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 192 – 217.

⁵⁶ L. “Notas parisienses. Paseo por el Salon de 1888”, *El Censor*, 5 de junio de 1888, p. 1, c. 3.

⁵⁷ Cf. una recepción similar de la obra de Bouguereau por parte de Eduardo Schiaffino quien, en ocasión de su exposición en el Palacio Hume en 1893, la acusa de falta de verosimilitud y falsedad. Eduardò

De la misma manera que la *grande machine* de Bouguereau satisfacía a los porteños con su narración gélida de un episodio de la historia sagrada, temáticas más mundanas y cuadros de menores dimensiones también podían hacerlo. Así como *El primer duelo* remitía a “un mundo imaginario del pasado”, los paisajes o escenas de género también lograban por otros medios “mantener el mundo real a cierta distancia.”⁵⁸ Pensemos por ejemplo en un paisaje de Jean Baptiste Corot⁵⁹ (Imagen 5), artista también frecuentemente elogiado por la prensa argentina de la época.⁶⁰ Las distancias con el cuadro de Bouguereau son evidentes: formato pequeño – ideal para decorar cualquier recinto– predominio del paisaje sobre la figura humana, ausencia de retórica al punto que es difícil determinar la acción precisa que realizan los personajes de sus cuadros. Sin embargo, existen ciertos elementos que permiten imaginar una apropiación parecida. En el cuadro de Corot no hay expresión de un conflicto. El paisaje no aparece como amenazante sino todo lo contrario, se muestra un escenario plácido que invita al reposo, el trabajo de los campesinos es retratado “desde lejos” evitando de esta forma cualquier tipo de referencia a lo pesado de la tarea. La superficie del cuadro es muy distinta, la textura rugosa domina ciertas áreas del cuadro. Esta presencia de la materialidad de la pintura, deliberadamente evitada en la obra de Bouguereau, no impide que el paisaje surja también como una escena inmediatamente legible.

Las acciones concretas del trabajo, que no se hacen visibles en la obra de Corot, van a aparecer sumamente estetizadas y exentas de conflictos cuando hagan acto de presencia en los interiores burgueses de la época. Esta temática, desarrolla por artistas franceses como Lhermitte y Troyon, fue para Joaquín Sorolla un sujeto recurrente cuyas escenas de

Schiaffino, “En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad. Sala III”, *La Nación*, 13 de noviembre de 1893, p. 1, c. 6 – 7.

⁵⁸ Cf. Rosen y Zemer, “La ideología de la superficie pulida”, *art. cit.*, pp. 206 y 214.

⁵⁹ El MNBA posee catorce obras de este artista adquiridas por argentinos y que hoy forman parte de sus colecciones, por ejemplo *L'étang de ville d'Avray*, óleo sobre tela, 40 x 61cm adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1912; *Ville d'Avray*, óleo sobre tela, 38 x 46 cm donada por los descendientes de José Prudencio de Guerrico; *Paysage bois, en vue d'un village*, óleo sobre tela 45 x 61cm de la colección de Antonio Santamarina y *La tarde* (atribuida) óleo sobre tela, 31,5 x 43 cm, perteneciente a la colección de Aristóbulo del Valle.

⁶⁰ Véase por ejemplo: “Alrededor del mundo. La generación artística de 1830”, *El Diario*, 26 de junio de 1886, p. 2, c. 4. En 1892, con motivo del remate de la colección de Larsen del Castaño que poseía una obra de Corot, el crítico sostenía: “Ahí está Corot, regenerador también de una escuela; Corot, corazón bondadoso y tierno, -que al ver atacada su obra por los rutineros del arte – derrama sobre todas sus telas esa tristeza encantadora que eleva hasta lo sublime la bella naturaleza, que solitario, el maestro amaba, admiraba y rendía como verdadero poeta en los bosques profundos de Fontainebleau.” “El Arte en Buenos Aires – Pequeños Museos”, *La Prensa*, 13 de junio de 1892, p. 4, c. 3.

trabajadores en escenarios marinos eran muy del gusto de la burguesía porteña.⁶¹ Por ejemplo su óleo *En las playas valencianas* (Imagen 6), perteneciente al ya mencionado Miguel Pando Carabassa, muestra con una pincelada suelta y un colorido luminoso a un aldeano descalzo conduciendo dos bueyes a orillas del mar, mientras una niña rubia transporta, en primer plano, dos canastas vacías. Ambos personajes presentan sus caras parcialmente veladas, escasamente individualizadas: en el caso de la niña su cabeza está cubierta por un pañuelo blanco, mientras el rostro del hombre está resuelto con pinceladas sintéticas. No hay nada que connote el esfuerzo implicado en la tarea que el hombre lleva a cabo: el duro arreo de bueyes en la arena. Las marcas del trabajo están ausentes tanto de su cuerpo como de su rostro. Los personajes parecen haber realizado esa caminata una y mil veces, sin embargo no intenta Sorolla transmitimos alienación alguna, sino una especie de ocupación atávica. Un trayecto que viene realizándose con pocas modificaciones desde tiempos inmemoriales y que es dulcificado al ser situado bajo la luz límpida de las playas bañadas por el Mediterráneo.

Tal como sucede con esta obra de Sorolla, las representaciones del trabajo elegidas por la burguesía porteña se sitúan siempre en escenarios bucólicos. Es raro que aparezca el trabajador urbano, tipología que traía aparejada un mayor cuestionamiento en relación a su ubicación social y a las condiciones materiales concretas de su tarea.⁶² El borramiento de la marca de clase en el campesino o en el aldeano aparecía como una tarea más sencilla. Como postula Walter Benjamin, en estas imágenes “la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social”, orientándose así a “distinguirse de lo anticuado”, del “pasado reciente” y recibiendo su impulso tanto de “lo nuevo” como de lo “primitivo”.⁶³ De allí que encontramos estas

⁶¹ Entre las obras más importantes de esta serie adquiridas por argentinos podemos mencionar: *La vuelta de la pesca*, óleo sobre tela, 50 x 98 cm, 1898, adquirida por Cesar Cobo en París; *En la costa de Valencia*, óleo sobre tela, 57,5 x 88 cm, 1898, Legado Parmenio Piñero; *Componiendo la red*, óleo sobre tela, 47 x 58 cm, 1902, propiedad de José Blanco Casariego todas en actual poder del MNBA. Existen también pinturas de otros artistas que dialogan en tanto temática y resolución con las obras de Sorolla aquí mencionadas como José Mongrell Torrent, *Arrastrando la barca*, óleo sobre tela, 86 x 105 cm, perteneciente a Leopoldo Uriarte y Piñero y Manuel Benedito Vives, *Marinos bretones*, óleo sobre tela, 63,5 x 69 cm, 1906 perteneciente a José Blanco Casariego, también en poder del MNBA.

⁶² Vertiente que privilegiaron los artistas realistas, explícitamente interesados en “afrontar la vida de los pobres y los humildes en forma seria y coherente, a tratar el trabajo y su ámbito concreto como tema artístico importante” Linda Nochlin, *El realismo*, *op. cit.*, p. 97.

⁶³ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, *art. cit.*, p. 175.

imágenes bíblicas, históricas o mitológicas – como el cuadro de Bouguereau – pero también escenas de un trabajo inmutable durante los siglos como es el caso de Sorolla o Corot.

A estas tres obras analizadas se pueden agregar muchas más que también encajaban dentro de las preferencias de la burguesía porteña y que ejemplifican otras facetas de cómo se manifestó en Buenos Aires el gusto burgués hacia las obras de arte. Esta idea será retomada al examinar los conjuntos artísticos formados por aquellos que se dedicaron de manera orgánica a coleccionar. No obstante, concluimos aquí que la apropiación artística burguesa buscó producciones que plasmaran, en sus temas, sujetos y realización plástica, los valores inherentes a la ideología de sus adquirentes. Fue este tipo de acercamiento el que orientó la mirada de los porteños hacia el arte europeo.

Exhibición, circulación y venta de obras de arte a fines del siglo XIX

[...] hemos visto sucederse unas tras otras, como un vértigo, las exposiciones [de pintura moderna] algunas con un millar de cuadros, otras mucho más reducidas, pudiéndose notar en todas trabajos de mérito, cuadros verdaderamente bellos que van pasando á enriquecer las galerías particulares que son las únicas que hay aquí, ya que el gobierno no se ha fijado aun de una manera seria en este gran movimiento artístico que se desarrolla y que ya pide ayuda de academia ó museo.

Además de esto y como consecuencia de esas exposiciones, Buenos Aires empieza á sonar en los centros artísticos como un buen mercado para las obras de arte.

Era ya conocido en el dominio del teatro y lo prueba esto el que los primeros artistas del mundo vienen con compañías robustas.

Ahora, con el éxito de las ventas de cuadros, la plaza se impone, llama la atención de los pintores de nombre y algunos empiezan a venirse.

“Crónica de arte”, *La Nación*, 12 de agosto 1888, p. 1, c.3

Ay de mí! Había entrado en el bazar del señor Costa! ¿Saben ustedes lo que es visitar un museo? No? Pues un solo consejo les daré: almuercen bien antes de ir; si no, los manjares tendrán tiempo de enfriarse esperándoles y la familia les resongará á su vuelta, como me sucedió á mí... En un museo como el del señor Costa, uno mira y mira y admira y se olvida de todo, de los quehaceres de su familia y hasta de sus acreedores; el mismo estómago hace acallar el hambre y uno se queda hasta haberlo visto todo; y cuando por fin uno se va, no es sinó con la firme intencion de volver pronto.

Y ¿cómo quieren que de otro modo sea?

En esa casa de Costa lo hay todo, el arte antiguo y el arte moderno; Barbedienne está al lado del mármol de Carrara; la porcelana de Limoges resplandece al lado de Sevres ó del viejo Sajonia, las obras maestras de la china y del japon se codean con las fantasías exquisitas de la imaginación del artista parisiense. En pintura se ven obras maestras del Lancerotto, del Mancini, del Detti, de Van Heer, del Moretti y del

Palizzi; el digno emulo de Rosa Bonheur, aturdido por tanta belleza uno quiere irse... y de repente Costa da vuelta un caballete y... he ahí en toda su grandeza resplandece la belleza religiosa robada por Guido Reni y expresada por su pincel encantado....
 Una vez entrado en ese laberinto de Costa es preciso para salir el hilo de Ariadna ó las alas de Dédalo. Uno se pierde entre tanta belleza. Lo bello, como el canto de las sirenas o la brujería de Circe, atrae y cautiva....
 Mercurio [seudónimo, autor no identificado], "Una visita artística", *La Tribuna*, 27 de mayo de 1893, p. 2, c. 4 y 5.

Las noticias y crónicas que registran la oferta de obras de arte se suceden, unas tras otras, en la prensa argentina de fines del siglo XIX.⁶⁴ Evidentemente, la pujante burguesía de Buenos Aires ha sido percibida por los europeos como una plaza posible en donde ubicar las obras que no encontraban compradores en los mercados del viejo mundo,⁶⁵ percepción que sumada a la avidez de los comerciantes de este lado del océano contribuyó a llenar nuestras tierras de una cantidad de objetos artísticos inédita hasta entonces.⁶⁶ En este sentido, la política monetaria expansiva introducida por Juárez Celman resultó en una gran circulación de dinero que, si bien dentro de una paridad ficticia, incrementó el poder adquisitivo de los sectores altos y favoreció el consumo de objetos extranjeros.⁶⁷

Quizás ante el impulso del mercado norteamericano, que recibía pinturas y esculturas europeas a un ritmo sostenido, era posible imaginar un paralelo en el extremo sur de América, más precisamente en aquella capital de la que muchos viajeros volvían fascinados por el grado de progreso, confort y lujo alcanzados.⁶⁸

⁶⁴ Para la nómina de las principales exposiciones organizadas en los bazares y salones de Buenos Aires entre 1878 y 1900, cf. en el apéndice el anexo complementario al capítulo 1.

⁶⁵ Roberto Amigo ha estudiado la coyuntura particular de fines de la década de 1880, señalando acertadamente la percepción de los europeos de las posibilidades del mercado local. Amigo indica que estos años "fueron cruciales en la formación del gusto artístico de la burguesía porteña [...] que desarrolló una tendencia a la compra de originales contemporáneos en lugar de copias o cuadros de maestros antiguos." Cf. Roberto Amigo, "El breve resplandor de la cultura del bazar", *art. cit.*

⁶⁶ Esta percepción de Buenos Aires como una plaza para bienes de lujo excedió el campo específico de las bellas artes. Por ejemplo en 1893, el prestigioso modisto inglés, radicado en París, Charles Frederick Worth decide instalar en Buenos Aires una sucursal de su tienda, hecho explicado por el cronista en "la fé que nuestro porvenir financiero inspira en el exterior". "Worth en Buenos Aires. Su futura instalación" *La Nación*, 9 de abril de 1893, p. 3, c. 1.

⁶⁷ Cf. Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde. *La república conservadora*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, pp. 79 – 89 y Fernando Rocchi, "El péndulo de la riqueza...", *art. cit.*, pp. 39 – 40. Agradezco a Laura Malosetti su observación a este respecto.

⁶⁸ Para un acercamiento a algunos de estos testimonios, que convivieron a su vez con otros focalizados en el costado trágico del progreso, cf. Jorge Fondebrider (comp.). *La Buenos Aires ajena. Testimonios de*

De esta manera, promediando el siglo XIX se concibieron en Buenos Aires los primeros locales para la exhibición y venta de obras, muchos en un estado sumamente precario o improvisado. Nos interesa particularmente este momento germinal del mercado artístico en Buenos Aires, previo a la instalación de galerías profesionales, porque se desarrollaron entonces mecanismos variados e informales con el fin de exhibir, vender, conocer y adquirir obras de arte. Mecanismos que, más allá de su escasa organicidad, tanto por parte de vendedores como de compradores, resultaron en el ingreso de las artes plásticas a los interiores de la época y en la instalación del consumo artístico en la ciudad. Este proceso, que tuvo sus vaivenes y registró varios fracasos de ventas y proyectos comerciales trancos, constituyó, sin embargo, un fermento sobre el que posteriormente *marchands* y galerías profesionales europeas proyectarían su actuación enviando representantes o asociándose con galerías de Buenos Aires.⁶⁹

Ya desde la década de 1860 encontramos avisos de “bazares” de objetos de lujo. Algunos de ellos refieren a cuadros, bronce y mármoles, pero estos asoman indiferenciados entre el resto de artículos ofrecidos a la venta como espejos, candelabros, porcelanas, cristales, piezas de nácar y carey.⁷⁰ En otros casos, las pinturas aparecen mencionadas junto a imágenes producidas por medios mecánicos como oleografías y las fotografías. Esta convivencia, que habla de la escasa especialización del campo del arte, persistió en los años posteriores en los que las pinturas y esculturas seguirán compartiendo las paredes de bazares y tiendas con un sinnúmero de objetos diversos.

Así, en los años anteriores a 1880 existen ya varias casas que se dedican de manera sostenida a la oferta de obras artísticas las que, poco a poco, empiezan a ser destacadas del resto del *stock*. Estos locales, entre los que podemos mencionar el almacén de Fernando Fusoni,⁷¹ el bazar de Bürgos y la tienda de Ruggero Bossi,⁷² comienzan a multiplicarse a

extranjeros de 1536 hasta hoy. Buenos Aires, Emecé, 2001, particularmente los agrupados bajo el título “Buenos Aires, capital de la Argentina”.

⁶⁹ Proceso registrado para comienzos del siglo XX y cuyo despertar abordamos en el capítulo 6 de esta tesis.

⁷⁰ Por ejemplo el Bazar italiano de Juan Amoretti ubicado en Florida 149 Cf. *La Tribuna*, 13 de julio de 1860, p. 3, c. 3 [Base Payró] y el Bazar del Sr. Ristorini situado en Victoria 308, Cf. *La Tribuna*, 16 de enero de 1862, p. 3, c. 2, [Base Payró].

⁷¹ Comerciante italiano nacido en Como en 1821, radicado en Buenos Aires a mediados del siglo XIX que funda con sus hermanos en 1855 un almacén naval, pinturería y ferretería ubicado entre Florida y San Martín cuyo Salón de Espejo era frecuentemente utilizado para la exhibición de obras artísticas,

medida que avanzamos en la década, siendo muchos de ellos fundados por comerciantes de origen italiano que eligen a Buenos Aires como lugar para desarrollar sus negocios.

La calle Florida y las vías circundantes constituyen, ya desde 1860, el área privilegiada que agrupa a casi todos. Florida es la arteria “elegante” de la ciudad, la calle que aparece frecuentemente destacada por la oferta infinita de bienes lujosos y por la “colmena gigantesca” de transeúntes que circulan entre las joyas, vestidos, mármoles, bronces y lienzos de las vidrieras enmarcadas por “grandes edificios modernos”.⁷³

En este sentido, Buenos Aires plantea un proceso diferenciado con respecto al ámbito europeo donde los nuevos espacios de “experiencias estéticas” – pasajes y grandes tiendas- compiten con los ámbitos tradicionales como los museos. Es decir, aquella revolución en la percepción estética, que teóricos e historiadores del siglo XIX vinculan con los nuevos ámbitos urbanos y los cambios en la sociabilidad,⁷⁴ en Buenos Aires adquiere sus características propias, al producirse paralelamente, o incluso previamente, a la formación de las instituciones artísticas como los museos y salones.

Podemos decir entonces que el público de Buenos Aires accedió a las obras de arte de la mano de esta “estética del *flâneur*” que proponía un nuevo género de observación urbana y que Walter Benjamin retrató en su *Proyecto de los Pasajes*. Aquella experiencia urbana en la que comprar era uno de los nuevos placeres para un transeúnte que recorría no sólo una ciudad nueva sino también un nuevo mercado. De la mano de las tiendas modernas que introducían la oferta de mercancías a precios fijos –reemplazando los importes variables de las antiguas despensas o almacenes de ramos generales- emergen los bazares y casas de objetos de arte que también implementan esta nueva modalidad de venta de objetos artísticos “*Al precio fijo.*”⁷⁵

luego construye un local más amplio en la casa de la Antigua Bolsa, donde continúa con la exposición de obras de arte. Fallece en Buenos Aires en 1892. Cf. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello. *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976, p. 306.

⁷² Comerciante italiano, que instala en Buenos Aires un negocio de instrumentos navales, artículos de ferretería y objetos de arte que hacia fines de siglo pasa a ser propiedad de la firma Tito Meucci y Cía. En 1887 es uno de los fundadores de la Cámara Italiana de Comercio de Buenos Aires, Cf. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, p. 98.

⁷³ “La calle Florida”, *La Prensa*, 9 de noviembre de 1893, p. 5, c. 3.

⁷⁴ Rémy Saisselin, *The bourgeois and the bibelot*, *op. cit.*, capítulos 2 y 3. Véase asimismo el concepto de “sociedad del espectáculo” aplicado a la escena artística parisina del siglo XIX en T.J. Clark, *The painting of modern life*, *op. cit.*, Introduction.

⁷⁵ Así aparecía promocionado, por ejemplo, el bazar de Francisco Costa.

Para mediados de la década de 1890, los habitantes de Buenos Aires contaban con una oferta nutrida de estos comercios: Galli, Ruggero Bossi, Repetto y Nocetti, Francisco Costa,⁷⁶ Quesnel, Burgos, Arturo Demarchi, Samuel Boot, Angelo Sommaruga,⁷⁷ Durán Hermanos, M. Mondet, etc.⁷⁸ La mayor parte de estos locales compartían la exhibición y venta de obras artísticas con ramos diversos como es el caso de Ruggero Bossi que explícitamente se publicitaba como ferretería, pinturería y almacén naval; el del impresor de música Arturo Demarchi que ofrecía instrumentos y artículos musicales de toda clase, pianos, artículos para fotografía, bellas artes, ediciones de música, o la tienda de Samuel Boot especializada en todo tipo de aparatos y materiales para fotografía ofreciendo incluso lecciones.⁷⁹ Otros compartirán en sus salas la exhibición de obras de arte – pinturas y esculturas – con “artículos de ornato” como terracotas o muebles orientales,⁸⁰ mientras algunos eran directamente promocionados como bazares que invitaban a comprar *bibelots*, mármoles y bronces como será el caso del bazar M. Mondet.

Algunos de estos comercios estaban activos desde las décadas anteriores –Bossi, Burgos, Galli, Francisco Costa y Sommaruga-⁸¹ mientras a fin de siglo algunos de ellos experimentaron el proceso de profesionalización del mercado del arte como fue el caso de la casa de Francisco Costa que aparece hasta 1898 referido como bazar y al año siguiente ya ha mutado su nombre al de Salón Costa.

⁷⁶ Comerciante italiano nacido en Mesina que arriba a la Argentina en 1870.

⁷⁷ Editor, periodista y comerciante nacido en Italia. Llega a Buenos Aires en 1885 y al año siguiente funda una librería italiana, dedicada a la difusión de la literatura de aquel país. Desarrolló también en Buenos Aires actividades bancarias y periodísticas siendo dueño de *La Patria Italiana*. Cf. *La Nación*, número especial en el Centenario de la Proclamación de la Independencia, 1816 – 9 de Julio – 1916. Buenos Aires, p. 341.

⁷⁸ La casa de Ruggero Bossi se encontraba en Florida 150 y Cuyo 150 (actual Sarmiento), el local de Pedro Nocetti y Cia en Florida 632, la casa de Francisco Costa se hallaba en Florida 122 y en 1898 figura ya como salón Costa y se traslada al 977 de la misma calle; la tienda de Arturo Demarchi se hallaba en Florida 166 – 168; el local de Samuel Boot se hallaba en Florida 134; el salón de Angelo Sommaruga en San Martín 473; Durán Hermanos se encontraba en la calle Piedad (actual Bartolomé Mitre) esquina Artes (actual Carlos Pellegrini) y el bazar de M. Mondet se encontraba en Florida 89 – 91.

⁷⁹ Cf. *Almanaque Penser para el año 1888*. Buenos Aires.

⁸⁰ Este es el caso de la exposición organizada en julio de 1889 en la casa Costa que a su oferta de óleos de De Martín, Van Hyes y Scala sumaba artículos decorativos diversos. Cf. “Crónica de arte”, *La Nación*, 7 de julio de 1889, p. 1, c. 4 – 5.

⁸¹ La prensa de la época registra actividades de las casas Bossi y Burgos desde 1878; Francisco Costa desde 1880, Galli desde 1882 y Sommaruga desde 1886.

A su vez, dentro de estas tiendas existían jerarquías de acuerdo a la calidad de las obras que ofrecía cada una. En el lugar más bajo del escalafón estaban los bazares dedicados a reproducciones, *bibelots*, y demás objetos de arte, mucho de ellos de dudoso gusto o cuestionada autoría.⁸² El pináculo era ocupado por aquellos locales que no sólo exhibían reputadas obras de arte europeo, sino que también buscaban cierto viso de profesionalidad en la exposición de las mismas como era el caso de Galli y Bossi, profesionalidad medida generalmente en relación a la iluminación de las piezas.⁸³ El hecho que una casa se especializara tanto en correas de cuero inglesas, aceite mineral para máquinas y herrajes para edificios –como promocionaba el aviso de Ruggero Bossi – no era óbice para que apareciese destacada en la prensa de la época como uno de los locales reconocidos en los que era posible apreciar buenas obras de arte. Asimismo, aparece subrayada la labor de Angelo Sommaruga no sólo como introductor de obras de arte italianas⁸⁴ sino también como formador de gusto y propagador del consumo artístico entre los porteños. Sin embargo, no todos veían con buenos ojos la labor de Sommaruga, quién con el paso de tiempo se había transformado – de acuerdo a un cronista de la época – en un “comerciante italiano-turco-persa” paralizado por el incienso, el ámbar, la mirra y un cúmulo de objetos diversos que fastidiaban al público que se acercaba a su negocio.⁸⁵

En este sentido, que un envío de obras extranjeras fuera alojado en una de estas casas destacadas no garantizaba necesariamente su calidad. Por ejemplo, en locales como Galli cohabitaban obras importadas por la misma casa con “mamarrachos”, es decir obras de menos valor dejadas allí en consignación.⁸⁶ Así como en estos “salones” los objetos de arte se exponían junto a otros de fines menos estéticos, también era común la coexistencia

⁸² Por ejemplo un artículo de *La Nación* de 1888 destaca frente a la exhibición de mármoles y bronce en la casa Costa “sale ya de su nivel de bazar y se convierte en exposición de obras de arte”. Cf. “Crónica de arte”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1888, p. 1, c. 2 – 4.

⁸³ Véase por ejemplo: Carlos Orte, “Exposición permanente de Bellas Artes. Iniciativa del Ateneo”, *La Nueva Revista*, a. 2, n. 27 – 28, 7 y 14 de julio de 1894, pp. 5 - 7; cf. también el artículo de Philos [seudónimo, autor no identificado], “En la Exposición Francesa”, *Sud-América*, 27 de julio de 1888, p. 1, c. 4, donde aparece elogiada la labor de la casa Bossi.

⁸⁴ Cf. Roberto Amigo, “El breve resplandor...”, *art. cit.*, p. 141 y Francisco Palomar, *Primeros salones de arte en Buenos Aires...*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁵ “Crónica de arte”, *La Nación*, 11 de noviembre de 1888, p. 1, c. 5 - 6.

⁸⁶ Carlos Orte, “Exposición permanente...”, *art. cit.*, p. 5.

de pinturas y esculturas de artistas varios generalmente agrupados por escuelas nacionales.⁸⁷ Habitualmente este tipo de exposiciones primó por sobre la muestra individual de un solo artista.

Las obras de artistas argentinos también fueron expuestas, individual o grupalmente, en algunas de estas casas, aunque por supuesto fue mucho menor el lugar que les fue otorgado en comparación con la infinidad de productores europeos que remitían obras al mercado porteño.

Por ejemplo en una fecha temprana como 1882 encontramos reunidos en el local de Ruggero Bossi obras del francés residente en el país Alfred Paris con una acuarela del argentino Eduardo Sívori.⁸⁸ De este modo, esta casa va a alternar las exposiciones de obras europeas – fundamentalmente de pinturas – con manifestaciones de arte nacional, constituyendo el salón que más frecuentemente alojó las producciones de artistas argentinos durante la década de 1880.⁸⁹

No obstante, el espacio artístico estaba lejos aún de ser algo instituido. En este sentido, los artículos que informan o promocionan lo exhibido en estas casas o bazares son una prueba elocuente de este escaso grado de profesionalismo de parte no sólo por quienes introducían obras de arte en el país sino también de varios de los “cronistas de arte” de la época. Por ejemplo en 1887 la casa de Burgos ofrecía a los porteños un cuadro que podía “atribuirse a Cimabue” junto a “siete cuadros de uno de los Carraci [...que] quizás no son de Anibal Carraci, cuyos cuadros tienen más dibujo, más finura, pero casi se puede asegurar que son de su hermano Agustín, ó de Luis su primo y maestro”. A estas telas se sumaban “dos tablas de autor desconocido” y “dos bustos policrómicos de onix y bronce, espléndidas muestras de escultura moderna cuyo mérito aumenta por lo ingrato de la

⁸⁷ Hay muchísimos ejemplos en este sentido como la exposición de 50 obras de pintura italiana celebrada por Angelo Sommaruga en septiembre de 1888 (*La Nación*, 2 de septiembre de 1888, p. 1, c. 8 - 9 y 9 de septiembre, p. 1, c. 3 - 5), la de pintura española realizada en lo de Ruggero Bossi en noviembre de 1888 (*La Nación*, 11 de noviembre de 1888, p. 1, c. 5 - 6) y la de obras francesas organizada en agosto de 1889 en Repetto y Nocetti (A. Miquis, “Apuntes artísticos”, *El Nacional*, 2 de agosto de 1889, p. 1, c. 1 - 2).

⁸⁸ Cf. Sixto J. Quesada, “Bellas artes. Exposición de cuadros en casa de Ruggero Bossi”, *La Nación*, 21 de octubre de 1882, p. 1, c. 4 - 5.

⁸⁹ Sus salas exhibieron frecuentemente obras de Ángel Della Valle, Augusto Ballerini, Reinaldo Guidici, Eduardo Sívori, Severo Rodríguez Etchart y de artistas extranjeros residentes en la ciudad como Alfred Paris y Edoardo De Martino.

materia en que estan tallados.”⁹⁰ El autor de las esculturas no era mencionado mientras se destacaba la materialidad de las piezas. El status de objeto caro estaba aquí connotado por el brillo del bronce y las vetas del onix, materiales sumamente dificultosos de trabajar y que garantizaban el monto de dinero a invertir en la adquisición de las piezas. Esta clara imbricación de la escultura con el *biblot* y la alusión a su materialidad como carta de presentación fue un recurso habitual en el siglo XIX. Ya diez años antes, con motivo de la Exposición de Caridad celebrada en los altos del Teatro Ópera en 1878,⁹¹ la crítica destacó la abundancia de bronce “anónimos” y de reducciones de esculturas célebres entre las pertenencias de los porteños.⁹² Una década después encontramos un artículo que, frente a la profusión de buenas pinturas que llegaban al mercado local, denuncia “la ausencia lastimosa de obras importantes de estatuaria.”⁹³ Sin embargo, entre la “pacotilla” de bronce y mármoles de artistas ignotos y las copias de obras reputadas que registra la prensa, algunas producciones de escultores importantes efectivamente arribaron a Buenos Aires. No obstante, estas presencias confirman lo sostenido por el artículo. Se trató en general de piezas adquiridas en Europa por parte de aquel público más especializado que constituían los coleccionistas de arte.

Volviendo al punto anterior, la facilidad para atribuir una obra a un pintor prestigioso del pasado va a ser frecuente durante los últimos años del siglo XIX. Los nombres de Rafael, Tintoretto, Van Dyck, Rubens, Velásquez, Rembrandt aparecen con asiduidad en la prensa de la época en ocasión de las distintas obras europeas que arribaban al incipiente mercado argentino.⁹⁴ Este rasgo aventurado de la atribución de obras de arte

⁹⁰ J. M. L. [iniciales no identificadas], “Apuntes sobre bellas artes”, *La Nación*, 26 de noviembre de 1887, p. 1, c. 4

⁹¹ Fue frecuente en el siglo XIX la celebración de exposiciones artísticas organizadas por damas que lideraban organizaciones de caridad con el fin de recaudar dinero con la venta de las entradas. En este caso específico se trató de una exposición de arte, objetos históricos y curiosidades y fue organizada por la “Sociedad de Damas de Caridad”. Las entradas costaban 10 pesos durante el día y 20 durante la noche, ya que a esa hora tocaba una “orquesta de profesores”. Cf. “La Exposición de Bellas Artes”, *La Nación*, 9 de octubre de 1878, p. 1, c. 6. [Base Payró]

⁹² “El salón de la Opera. Exposición de Objetos de Arte”, *El Siglo*, 5 de octubre de 1878. Legajo 62, Fondo Andrés Lamas, AGN.

⁹³ “Crónica de arte”, *La Nación*, 26 de agosto de 1888, p. 1, c. 3 - 4.

⁹⁴ Incluso entrado el siglo XX, encontramos avisos que ofrecen telas que, por el tono del aviso y las características del oferente, difícilmente fuesen originales de los artistas referidos. Por ejemplo en 1915, leemos en el diario *La Nación*, en su sección de venta de Artículos Diversos: “...A los coleccionistas de obras de arte, tengo en exposición y ventas, 4 notables telas de las siguientes firmas: ‘Una leona

no fue un fenómeno exclusivo de la Argentina. En un medio muchísimo más institucionalizado como el ofrecido por los grandes centros artísticos (Londres, París) también existieron ejemplos de atribuciones a grandes maestros que fueron rebatidas con posterioridad.⁹⁵ Sin embargo en estos ámbitos europeos, las pinturas de atribución cuestionada solían ser obras de un discípulo, piezas de taller o al menos realizadas contemporáneamente a la labor del pretendido autor. En el embrionario campo artístico porteño, el fenómeno del atribucionismo se acentuó al punto de otorgar una autoría célebre a cualquier cuadro con apariencia antigua que llegaba a la ciudad. Así, el hecho que una pintura fuese una copia de una gran obra era elemento suficiente para concederle la legitimidad y valor connotado por el nombre del supuesto autor.

Existieron casos en que frente a la “avalancha” de firmas renombradas al mercado local, la prensa desconfió de los organizadores advirtiendo a los porteños la improbabilidad de que artistas valuados en millones de francos se ofreciesen en Buenos Aires por unos cientos de nacionales.⁹⁶ Es decir, en el mercado del arte argentino del siglo XIX podemos registrar un movimiento pendular. Por momentos ciertos gestos evidencian la búsqueda de profesionalización en la práctica de exhibir y vender obras de arte, pero éstos intentos conviven con un recurrente afán mercantil que primaba sobre la calidad o la autenticidad de las firmas ofrecidas.

Si nos ocupamos de las exposiciones individuales, encontramos casos en que algún sector del bazar o del salón podía reservarse a la producción un artista específico. Esta modalidad, que tuvo algunos antecedentes durante la década de 1880, se va a intensificar en

amamantando a sus cachorros’, de Velazquez; dos cuadros representando a la ‘Divina Pastora’ por Espinar. Pueden visitarse de 2 a 4 p.m. todos los días, Moreno 650...” Véase *La Nación*, 10 de abril de 1915, p. 2, c. 7. [Base Payró]

⁹⁵ Véase a este respecto la reconstrucción de Francis Haskell sobre las grandes exposiciones de viejos maestros en Europa: *The ephemeral museum. Old master painting and the rise of the art exhibition*. New Haven & London, Yale University Press, 2000. Véase también del autor “Un mártir del atribucionismo: Morris Moore y el Apolo y Marsias del Louvre” En: *Pasado y presente en el arte y en el gusto, op. cit.*, pp. 223 – 246.

⁹⁶ En tono irónico, el cronista indicaba: “Aconsejamos inmediatamente y con toda buena fé a los expositores y propietarios de esos cuadros, que se los lleven en el primer vapor a Europa, que no los vengán a quemar acá, pues allá, un Ribera, un Murillo, un Van Dyck, etc., les será cubierto muchas veces con libras esterlinas, por los gobiernos ó los particulares. ¿Por qué vendernos a nosotros en 500 nacionales lo que vale millón ó medio ó dos millones de francos? Un Ribera! un Veronesel! un Lebrun! un Carraci, un Bronzino! un Rubens! un Murillo! ¿Cuánto vale eso? ¡Sumas incalculables! ¡Y en la calle de Alsina existen de á pares! Lástima grande que estén tan cegados los dueños de la exposición – podían ser con ella ricos hasta hacerse envidiar, y sin embargo ¡vienen á regalarla á nuestro público americano!” “Crónica de arte”, *La Nación*, 12 de agosto de 1888, p. 1, c. 3.

los últimos años del siglo para consolidarse en los comienzos del siglo XX de la mano de las galerías profesionales de arte que ya destinarán una sala exclusiva a las obras de un único artista. En las décadas de 1880 y 1890 las muestras de un solo artista podían ir desde un grupo de cinco o seis pinturas expuestas en la pared de un bazar⁹⁷ a una exposición de veintinueve obras con catálogo incluido como fue la exposición de Cándido López celebrada en 1885 en las salas del Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires.⁹⁸ Sin embargo, el caso de López se presenta más como la excepción que como la regla. Lo frecuente era que un artista argentino o extranjero residente en el país reuniera un grupo de obras de su producción y las ofreciera a un bazar para que, mediante la exhibición, se pusieran a la venta.⁹⁹ Podía ser también que un comerciante juntase varias obras de un artista extranjero, que no habían encontrado compradores en el mercado europeo, y las destinase a Buenos Aires con el fin de ubicarlas en la plaza local.

Al igual que las muestras colectivas estas exhibiciones “individuales” tenían un carácter eminentemente pragmático: no se trataba sólo de dar a conocer la producción de un artista sino principalmente de conseguir compradores. De esta manera, es pertinente considerar a estas exposiciones más que como un “proyecto artístico” como una empresa comercial que unía a artistas con intermediarios y comerciantes. Otros espacios, como el Ateneo, las secciones artísticas de las exhibiciones industriales o los envíos de arte a las exposiciones internacionales organizadas en el extranjero y en la Argentina van a tener más presente esta idea de la exhibición como una “institución”. Y al decir institución nos referimos a concebir una exposición de arte como un mecanismo para la difusión y el estímulo del arte nacional.¹⁰⁰ Es decir, estos salones y los discursos críticos paralelos, fueron

⁹⁷ Este es el caso de los cinco cuadros de “costumbres nacionales” exhibidos por Della Valle en el bazar de Bossi en septiembre de 1887, Cf. “Cuadros de Della Valle”, *El Nacional*, 15 de septiembre de 1887, p. 1, c. 6.

⁹⁸ Si bien el catálogo completo fue publicado en 1887, dos años después de celebrada la exposición, con motivo de la misma se editó un folleto que “cataloga y describe lo que cada cuadro representa”. Cf. Marta Gil Solá y Marta Dujovne. *Cándido López*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1971, p. 15.

⁹⁹ Por ejemplo el artista italiano residente en Buenos Aires Francisco Faostini exhibió en 1887 un grupo de sus obras en las salas de Burgos, cf. “El pintor Faostine [sic]”, *El Nacional*, 26 de julio de 1887, p. 1, c. 7.

¹⁰⁰ En 1894 el Ateneo realizó una exposición individual dedicada al recientemente fallecido Graciano Mendilaharsu, en la que se expusieron 97 obras del artista. Cf. Eduardo Schiaffino. *La evolución del gusto*

considerados por sus protagonistas como pasos necesarios y fundamentales para la evolución del arte argentino y para alentar su desarrollo a partir del contacto con el arte europeo.¹⁰¹

No queremos concluir a partir de esto que los móviles económicos y los de estímulo de la institucionalización artística fuesen excluyentes. Por el contrario, en las exposiciones celebradas por el Ateneo también las obras se ofrecían a la venta y el rédito económico era sin duda importante para los expositores. Sin embargo, en este proyecto artístico estaba muy presente el ideal “civilizatorio” que consideraba al desarrollo de las bellas artes como un hito necesario para la inclusión de la Argentina entre las naciones avanzadas.

Recíprocamente, las pinturas y esculturas ofrecidas por bazares y comercios contribuyeron, a su modo, a que el público porteño entrara en contacto con el arte europeo y con las últimas producciones de sus artistas nacionales. Pero su finalidad primera era vender obras artísticas y el carácter móvil y dinámico de estas casas -que ofrecían todo tipo de obras de arte: antiguas y modernas, copias y originales, europeas, orientales y argentinas- permite vincularlas a los productos modernos de la economía capitalista.

Esta diferenciación entre los ámbitos institucionales y los comerciales, aparece claramente ilustrada en una crónica publicada en ocasión de la exposición de la artista argentina Julia Wernicke, realizada en 1897 en el bazar de Samuel Boot. La prensa contemporánea aclara específicamente que “varias de estas obras artísticas ya estuvieron en el último salón del Ateneo pero como el gran público de la calle Florida aún no las conoce puede afirmarse que serán debidamente apreciadas por muchas personas que ahora las verán por primera vez”¹⁰² El artículo plantea de esta manera dos circuitos de circulación del arte que a su juicio podían no tener puntos de encuentro, uno vinculado a las instituciones y el otro más directamente ligado a lo comercial y al proceso de la ampliación del consumo artístico, como era el caso de la calle Florida. A su vez, el artículo señala el fracaso de ventas que muchas veces tenían estas empresas, aquí específicamente se trata del Ateneo, punto que retomaremos más adelante.

artístico en Buenos Aires. [1910]. Recopilado por Godofredo E. Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, pp. 82 – 83.

¹⁰¹Cf. Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos, op. cit.*, capítulos IV y IX. Cf. también Marta Penhos. “Sin pan y sin trabajo...” *art. cit.*

¹⁰² “Varia”, *La Nación*, 21 de mayo de 1897, p. 5, c. 6. [Base Payró]

Por último, debemos contemplar dentro del período un par de inmensas exhibiciones de arte europeo que trajeron al mercado porteño cientos de obras artísticas. Estas exposiciones, las más resonantes celebradas en 1888, resultaron momentos particularmente ricos, en términos de su recepción por parte de la prensa y también por la gran oferta de obras al alcance del público de la ciudad. En este sentido, eran contadas las posibilidades que tenía un *amateur*, un coleccionista o un simple curioso porteño para apreciar, comparar y en última instancia comprar entre tal cúmulo de obras artísticas. Por otro lado, estas exhibiciones nos llevarán a elaborar un diagnóstico del mercado del arte en el Buenos Aires de finales del siglo XIX, tratando de dilucidar si el movimiento de obras se correspondía con aquella mirada optimista y auspiciosa que con frecuencia pronosticaba la prensa contemporánea.

Dentro de estas grandes exposiciones que reunían un caudal importante de obras artísticas hemos ya señalado las secciones de las exposiciones industriales, así como las exposiciones anuales del Ateneo. A estas podemos agregar las exhibiciones con propósitos benéficos que reunían obras en poder de particulares con el fin de recaudar fondos, mediante la venta de entradas, para distintas instituciones. Durante las últimas décadas del siglo XIX, se celebraron cuatro de estas grandes exposiciones: en octubre de 1878 en los Altos del Teatro Opera, en junio de 1887 en los locales de la antigua Bolsa de Comercio sobre la calle San Martín, en noviembre de 1891 en la casa Galli y entre octubre y noviembre de 1893 en el Palacio Hume ubicado sobre la Avenida Alvear. Estas muestras, conformadas en su gran mayoría por obras provenientes de colecciones privadas,¹⁰³ funcionaron como vidrieras del desarrollo artístico alcanzado por la ciudad. Al menos así fueron evaluadas por la prensa del momento, que en las cuatro ocasiones aprovechó para vincular las obras concretas con temáticas más amplias como el derrotero seguido por el arte contemporáneo o los vaivenes del gusto de los porteños. Estas crónicas serán examinadas más adelante, cuando nos ocupemos particularmente de los coleccionistas de

¹⁰³ En la exposición de 1891 las obras europeas provenían de colecciones privadas mientras que la gran mayoría de pinturas de argentinos pertenecían a sus propios autores. Cf. Observator [Eduardo Schiaffino], "La Exposición Artística", *El Diario*, diciembre de 1891. [Recorte, Archivo Schiaffino – Museo Nacional de Bellas Artes]. Agradezco a Viviana Usubiaga el facilitarme este material.

obras artísticas.¹⁰⁴ Por otra parte, si bien estos eventos contribuyeron a la circulación del arte en nuestro medio no fueron ocasiones específicas de venta de obra.

Por el contrario, tanto la exposición de arte francés celebrada en el Jardín Florida en junio de 1888 como la de pintura española que ocupó la Cámara de Comercio Española en septiembre del mismo año proveyeron dos ocasiones para evaluar la receptividad del público frente a cientos de obras europeas traídas explícitamente a Buenos Aires para su comercialización. A su vez, estas exhibiciones realizadas con escasos meses de diferencia reproducen lo que va a ser una constante en los años posteriores: la oposición entre las artes francesas y las españolas por “ganar” el mercado local.

No pretendemos con esto reducir estas tensiones a una dicotomía entre dos escuelas nacionales. El arte italiano también ocupó un lugar importante en el panorama porteño. Buenos Aires recibió importantes contingentes de pintura explícitamente importada para ser colocada entre los compradores locales y también varios pintores de aquel origen, como Luigi De Servi,¹⁰⁵ Vincenzo Caprile, Guido Boggiani y Edoardo Cortese, eligieron nuestro país como lugar de radicación temporaria en el que expusieron y vendieron sus producciones.¹⁰⁶ Estos artistas continuaron a su vez el accionar de italianos arribados al país en décadas anteriores, como Ignacio Manzoni que gozó de un cierto éxito en la ubicación de sus obras entre los porteños,¹⁰⁷ o los más vinculados a la enseñanza artística como Francesco Romero y José Aguyari.¹⁰⁸

¹⁰⁴ La proyección pública del coleccionismo privado buscada a través de estas exposiciones es retomada en el capítulo 7.

¹⁰⁵ Sobre el accionar de De Servi en Buenos Aires, cf. Michela Bompani. “La vita dell’artista” En: Maria Flora Giubilei (cur.). *Luigi De Servi. 1863 – 1945. Ritratto d’artista*. Pistoia, Maschietto & Musolino, 2001, pp. 263 – 264.

¹⁰⁶ Cf. “Crónica de arte”, *La Nación*, 2 de septiembre de 1888, p. 1, c. 8 – 9 y “Crónica de arte”, *La Nación*, 11 de noviembre de 1888, p. 1, c. 5 - 6.

¹⁰⁷ Ignazio Manzoni residió en Buenos Aires entre 1851 y unos años antes de su muerte – acaecida en 1884. La comercialización de sus cuadros fue bastante exitosa y obtuvo también el primer premio en la Exposición Nacional de Córdoba de 1871. En el capítulo 4 se trabaja su figura en relación con el coleccionista Adriano Rossi.

¹⁰⁸ En 1869 llega al país el veneciano José Aguyari, quien sería el principal maestro de los jóvenes que formaron la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Por su parte, Francesco Romero transcurre -con interrupciones- una docena de años en Buenos Aires desde su llegada en 1871, dedicándose también a dictar clases de dibujo en la Sociedad Estímulo. Véase Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto...*, op. cit., pp. 65 – 68 y 70. Para el accionar de estos artistas y el lugar de las artes italianas en Buenos Aires durante los últimos años del siglo XIX, cf. Laura Malosetti Costa. “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires.” En: Diana B. Wechsler (coord.) *Italia en el*

Asimismo, advertiremos cómo ante la llegada del arte francés al mercado local, aquellos que buscaban promoverlo acusaron a los compradores de Buenos Aires de una “italianización” que prefería a toda costa obras de aquella procedencia por sobre cualquier otra escuela nacional.¹⁰⁹ Sin embargo, a medida que nos acercamos al siglo XX, vemos cómo el arte italiano rescinde su lugar en este enfrentamiento, planteándose una nueva y más fuerte oposición entre aquellos que promocionaban, coleccionaban o vendían arte francés y español.

Con respecto a las obras de artistas argentinos, éstas no fueron mayormente acogidas por los compradores de fines del siglo XIX. Es decir, la circulación de los debates sobre arte nacional y la promoción de empresas directamente vinculadas a su fomento no se trasladó en la compra efectiva de firmas argentinas por parte de particulares. Las razones de este soslayo irán surgiendo a medida que avancemos en los capítulos de esta tesis.

1888: La exposición francesa del Jardín Florida y la exposición española de la Cámara de Comercio

Durante 1888 la ciudad de Buenos Aires recibió un caudal enorme de pintura importada, hecho que enmarcamos dentro de este proceso de ampliación del consumo del arte por parte de la burguesía porteña. En este contexto, los años de 1888 y 1889 presentan una coyuntura particular que explica la sobreabundancia de obras extranjeras en Buenos Aires.

En 1887, al sancionar la Ley de Derechos Aduaneros para el año siguiente, las Cámaras de Senadores y Diputados deciden desgravar la introducción de obras de arte, permitiendo así exceptuar a éstas del gravamen del 45% de su valor que debían pagar a su ingreso al país.¹¹⁰ La medida, propuesta por la Cámara de Senadores y calurosamente

horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglo XIX y XX. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 91 – 142.

¹⁰⁹ Cf. por ejemplo la utilización de estos argumentos por parte del cronista del diario *Sud-América*, con motivo de la Exposición Francesa de 1888. “La exposición francesa”, *Sud-América*, 25 de julio de 1888, p. 1, c. 6. Años antes Carlos Gutiérrez había esgrimido una visión similar en el contexto de la Exposición Continental de 1882, Cf. Laura Malosetti Costa, ¿Cuna o cárcel del arte?..., *art. cit.*, pp. 114 – 116.

¹¹⁰ Cf. Augusto da Rocha (recop. y coord.). *Colección completa de leyes nacionales sancionadas por el Honorable Congreso durante los años 1852 – 1917.* Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1918. Véanse las leyes de derechos aduaneros para los años: 1878 - Ley 906 (Tomo IV, p. 385); 1880 – Ley 1019 (Tomo IV, pp.

debatida por los diputados, solamente estuvo en vigencia dos años. En 1890 y en los años subsiguientes las obras de arte importadas no sólo no estuvieron exentas sino que debieron pagar el alto canon del 60% de su valor declarado al ingresar al país.¹¹¹

Entre los defensores más ardientes de la desgravación de las obras de arte se encontraba el diputado Lucio V. Mansilla, quien con su filosa e irónica retórica se burló de aquellos colegas, como Joaquín V. González, que sólo estimaban pertinente la libre introducción de libros. Mansilla consideraba fundamental la supresión del derecho de ingreso sobre todo de obras debidas a artistas eximios, ya que “si nosotros queremos crear la escultura y la pintura del porvenir, necesitamos facilitar la introducción de modelos. Sin modelos, sin escuelas, sin ejemplos, nada bueno, nada útil; nada grande se hace sobre la tierra.”¹¹² En la línea de lo que Eduardo Schiaffino venía bregando desde hace más de cinco años desde sus columnas de *El Diario*,¹¹³ Mansilla señalaba que los altos gravámenes impedían la introducción de “verdaderas obras de arte” mientras esa “sed de los sentidos”

513 – 516); 1882 – Ley 1150 (Tomo V, p. 175); 1883 - Ley 1248 (Tomo V, p. 307); 1884 – Ley 1531 (Tomo VI, p. 107); 1885 – Ley 1531 (Tomo VI, p. 107), 1886 – Ley 1735 (Tomo VI, pp. 332 – 333), 1887 – Ley 1904 (Tomo VI, pp. 513 – 514); 1888 - Ley 2236 (Tomo VII, pp. 293 – 294); 1889 – Ley 2413 (Tomo VIII, pp. 180 – 181). El canon que pagaban los objetos de arte durante estos años varió entre un 35 % (en 1878) y un 45 % (1888 – 1889). En las leyes de 1888 y 1889 los “objetos de arte” siguen gravados con un 45 %, pero en el art. 2º se explicita que “Será libre de derecho la introducción de los siguientes artículos: obras de arte originales, de pintura y escultura.”

¹¹¹ Cf. Augusto da Rocha, *Colcción completa...*, *op. cit.* 1890 – Ley 2683 (Tomo IX, pp. 200 – 202). Entre 1890 y 1894 los “objetos de arte y fantasía” debía pagar 60% de su valor al ingresar al país. Entre 1895 y 1900, ni las obras ni los objetos de arte figuran en las leyes de derechos de aduanas gravadas con un monto especial o incluidas dentro de los artículos exentos. Por tanto, colegimos que las obras y objetos de arte pagaban el 25% asignado a los bienes generales que provenían del exterior. Cf. Ley 3200 – Derechos de Aduana para 1895, art. 6º, (Tomo X, pp. 425 – 455).

¹¹² *Diario de Sesiones de la Cámara Nacional de Diputados*, Sesión del 5 de noviembre de 1887, p. 848. Esta argumentación retoma las ideas de Sarmiento con respecto a la función modélica del arte europeo, mirada que trabajamos en el capítulo 3 en el que nos ocupamos de los viajeros de la elite argentina a Europa.

Entre los senadores que propulsaron la medida, se escucharon los argumentos del senador Pérez quien sostenía la conveniencia de “proteger en esta forma el arte de la escultura y la pintura que tiene tantos partidarios en la República” y que “ninguna nación del mundo, a excepción de los Estados Unidos se grava la importación de las obras de arte”, y que incluso en dicho país el presidente Cleveland había indicado recientemente el provecho de revertir la situación. Cf. *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores*, 71º reunión, 16º Sesión de prórroga, 16 de noviembre de 1887, p. 999.

¹¹³ Sostenía Schiaffino en 1883: “Las trabas opuestas por el gobierno á la introducción de las obras de arte, con los fuertes derechos de que ya hemos hablado, se presentan á nuestra vista como una red colocada en la Aduana, por cuyas mallas no pueden pasar los peces gordos y sabrosos, pero que dan amplio pasaje a una nube de mojarritas, que nuestro público dirime con espinas y todo”. Citado en Laura Malosetti Costa, *Las primoras modernos*, *op. cit.*, pp. 180 – 181.

que necesitaba ser satisfecha se saciaba de “mamarrachos, que se nos hace pagar carísimos; y estamos formando el gusto con los peores ejemplares posibles”.¹¹⁴

Por otra parte, Mansilla advertía que esta ley permitiría combatir el contrabando, un mecanismo que, según él, era frecuentemente utilizado para la introducción de obras al país. Más allá de los opositores a la medida, cuyos argumentos corrían por carriles netamente económicos al sostener que en la balanza de comercio argentino los productos se debían corresponder con los consumos,¹¹⁵ la ley de exoneración de impuestos a las obras de arte fue finalmente sancionada.

Así esta desgravación, que contemplaba solamente a las obras originales y no regía para las copias,¹¹⁶ aumentó las posibilidades de lucrar con este tipo de objetos, explicando la “avalancha” de obras extranjeras que durante 1888 excedió con creces la demanda de los porteños. Un crítico de *La Nación* se quejaba de esta situación en los siguientes términos:

Las obras de arte, muchas de ellas tituladas tales, sin serlo, aflúan á millares, especialmente los cuadros, en tal manera, que llegó el momento, hace de esto tres meses, en el que habian por cálculo muy aproximado, una obra de arte, por la que bastante se pedía por cada cuarenta habitantes del municipio, contándose en esta proporción niños lactantes y pobres de solemnidad. En seguida podían venir las *obras de arte* de menos precio, con lo que habria un cuadro ó una estatua que alcanzaria hasta para los gatos, una vez agotadas las personas en el cálculo, y no es esto exagerado si se tiene en cuenta que exposición hemos tenido y aún tenemos, que ella sola pasa de mil doscientos objetos, de los que ochocientos son cuadros.

Habia pues un exceso, que necesariamente tenia que buscarse salida una vez que el estanco no es conveniente en esta rama de comercio y que no conviene tampoco el llevarse á Europa lo que se ha traído de allí.¹¹⁷

Esa exposición de mil doscientos objetos a la que refería la crítica no era otra que la organizada por en el Jardín Florida por el francés J. Delpech y un grupo de artistas del mismo origen autodenominados “Comité de artistas pintores y escultores para la

¹¹⁴ *Diario de sesiones de la Cámara Nacional de Diputados*, Sesión del 17 de noviembre de 1887, p. 967.

¹¹⁵ Véanse en este sentido los argumentos del diputado Olmedo, *Diario de sesiones de la Cámara Nacional de Diputados*, Sesión del 17 de noviembre de 1887, p. 969.

¹¹⁶ Cf. el artículo firmado por Blanco de Plomo [seudónimo, autor no identificado], “Original”, *Sud-América*, 7 de julio de 1888, p. 1, c. 3.

¹¹⁷ “Crónica de arte”, *La Nación*, 28 de octubre de 1888, p. 1, c. 3 - 4.

introducción y difusión del arte francés en América del Sud.”¹¹⁸ El lugar: un pabellón con jardines ubicado sobre la calle homónima que servía como sitio de recreo y conciertos de la sociabilidad porteña,¹¹⁹ había ahora mutado su destino gracias a la gestión del francés.¹²⁰ La exposición –que contaba con 847 obras, entre óleos, acuarelas, dibujos y grabados-¹²¹ fue calurosamente recibida por la prensa¹²² y el público de la época, obteniendo incluso la visita del presidente Juárez Celman durante su inauguración celebrada el 29 de junio por la noche. De acuerdo a las reseñas de los diarios, todo hacía auspiciar que esta sería la primera de una serie de exposiciones que se sucederían año a año presentando las últimas novedades de las artes francesas.¹²³ Sabemos también que la exposición gozó de una importante afluencia de público, siendo visitada durante el mes de su apertura por 11.080 personas, cifra más que significativa si tenemos en cuenta que –a julio de 1888- la ciudad de Buenos Aires contaba con 469.070 habitantes.¹²⁴

Para la mayoría de los críticos, la exposición se diferenciaba de las galerías *pour la exportation*, de la “pacotilla pintada”, es decir de la mala pintura a la que mercado porteño parecía estar más que acostumbrado, sobre todo a lo largo de aquel prolífico 1888. Gran parte de las reseñas destacaban que las obras habían participado del último salón de París y que algunas incluso habían merecidos premios importantes.¹²⁵

¹¹⁸ En el membrete de la hoja donde Fernand Cormon asigna su cuadro para participar en la Exposición francesa la asociación aparece denominada como “Comité des Artistes Peintres & Sculpteurs por l’introduction et la vulgarisation de l’art français dans l’Amérique du Sud. Expositions de Buenos Ayres y Montevideo”. Archivo de documentación de obras MNBA.

¹¹⁹ El local se encontraba sobre Florida entre Paraguay y Córdoba, cf. Francisco Palomar, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁰ Delpech había alquilado el local a los fines de la exposición.

¹²¹ De acuerdo a Eduardo Schiaffino, el Jurado que seleccionó las obras estaba compuesto por: Roger Marx, Secretario de la Dirección de Bellas Artes de Francia; Champfleury, Director Adjunto de la Manufactura N. de Sèvres; Duez, Roll; Guignard, Louise Abbema, artistas pintores; de Fourcauld, crítico de arte; Braquemond, grabador; Bloche, experto; Rodin, estatuero y Thomas arquitecto del gobierno. Véase Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura... op. cit.*, pp. 283 – 284.

¹²² Casi todos los diarios de la ciudad dedicaron reseñas a esta exposición, en muchos casos más de una, durante los meses de junio y julio. Entre otros: *La Nación*, *Le Courrier de la Plata*, *El Diario*, *Buenos Aires Herald*, *El Censor*, *El Nacional*, *Figaro*, *La Prensa*, *La Tribuna Nacional*, *El Mosquito* y *Sud-América*. Hemos analizado exhaustivamente la recepción de la crítica y del público de esta exposición en nuestro artículo “Gloria y ocaso de la Exposición Francesa de 1888”, *art. cit.*

¹²³ “Exposición de Bellas Artes”, *La Prensa*, 30 de junio de 1888, p. 5, c. 5.

¹²⁴ Cf. *Boletín Mensual de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*. Administración del Intendente Municipal Dr. Antonio F. Crespo, a. 1, n. 7, julio de 1888, Sección “Teatros”, p. 325 y p. 348.

¹²⁵ Cf. por ejemplo “La esposicion artística”, *Figaro*, 30 de junio de 1888, p. 1, c. 3.

Sin embargo, al momento de referirse concretamente a las obras expuestas algunos críticos fallan en ocultar el escaso entusiasmo que éstas les despertan. Los nombres de los maestros de la pintura contemporánea francesa se encontraban ausentes. No sólo los alineados con las nuevas tendencias como el realismo y el impresionismo, artistas que difícilmente concurrían al mercado porteño, sino incluso aquellos que cultivaban la estética académica. Ni Bouguereau, ni Gerôme, ni Detaille se hallaban presentes en esta versión argentina del salón parisino como gustó denominarlo la prensa.

Algunas firmas importantes habían asistido al certamen porteño, pero se trataba de obras menores, como era el caso del boceto de *Los vencedores de Salamina* de Fernand Cormon, *Retrato de Alejandro Dumas hijo* de Alfred Philippe Roll o las pequeñas escenas de Trouillebert o Evariste Luminais. Así, el caluroso pronóstico se transformó en una decepcionante realidad: las firmas eran de segundo nivel y más aún el público de Buenos Aires no parecía realmente interesado en lo que se exhibía en la calle Florida. Más allá de la impresionante cantidad de visitantes referida, la afluencia parecía no ser constante, ya que algunos cronistas apuntaron: “El hermoso local estaba anoche casi desierto”, la “fiesta” prácticamente abandonada.¹²⁶

Este panorama desalentador fue correspondido con las exiguas ventas. Un escaso porcentaje de obras encontró compradores: aquellas precisamente que habían sido destacadas por la crítica o que tenían al menos un nombre conocido que avalaba la adquisición.¹²⁷ Tres meses después, ante la insuficiencia de las ventas, el organizador decide

¹²⁶ “Exposicion francesa”, *El Censor*, 5 de julio de 1888, p. 2, c. 2; “En el jardín Florida”, *El Censor*, 23 de julio de 1888, p. 1, c. 8 y “En la exposición francesa”, *Sud-América*, 5 de julio de 1888, p. 1, c. 5 - 6.

¹²⁷ El diario *Sud-América* menciona como compradores a Aristóbulo del Valle y a Lucio V. Mansilla. Cf. “La exposicion francesa”, *Sud-América*, 25 de julio de 1888, p. 1, c. 6. Con respecto a del Valle al menos nueve de las obras de su colección, hoy en poder del MNBA, habían integrado la Exposición Francesa, pudiendo ser adquiridas tanto durante la apertura de la misma, como años después (1891) en un bazar porteño en compañía de Eduardo Schiaffino, según el relato de este último. Cf. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura... op. cit.*, p. 285.

También sabemos que el paraguayo Silvano Godoi adquirió al menos siete cuadros en la exposición: entre ellos dos pinturas de Brissot de Warville, *Psiquis en la fuente* de Mazerolle y el ponderado cartón preparatorio de *Los vencedores de Salamina* de Fernand Cormon. Estas dos últimas obras fueron adquiridas posteriormente por el Museo Nacional de Bellas Artes bajo la gestión de Schiaffino, repositorio en el que permanecen al día de hoy.

la liquidación completa de la colección ofreciéndola a remate en la casa de Adolfo Bullrich y Ca.¹²⁸ Sus expectativas se ven frustradas por segunda vez.

El asunto tuvo incluso alcance judicial resolviéndose en los tribunales de comercio parisinos. Delpech terminó fuertemente endeudado, debiendo dejar las obras en consignación a Otto Bemberg, banquero y cónsul de la República Argentina, quién había financiado la realización de la muestra. A su vez, las expectativas de los pintores se vieron fuertemente truncadas: ni la exposición del Jardín Florida constituyó el feliz comienzo de una serie de envíos, ni los cuadros fueron adquiridos: ni siquiera les fueron devueltos.¹²⁹

¿Cuáles fueron los motivos de este fracaso? En primer lugar, creemos que el público comprador al que apuntaban los organizadores: aquel que crecía al ritmo de las exhibiciones y ventas realizadas en los bazares y casas porteñas, no se interesó por lo expuesto en el Jardín Florida. Posiblemente, porque estas obras no satisfacían ni el gusto ni el bolsillo¹³⁰ de los adquirentes de la pintura de bazar que se dirigía más hacia las telas italianas¹³¹ o españolas, las copias de viejos maestros o a los cuestionados “falso bronce y la burda *terre cuite*.”¹³²

Por otro lado, las obras de la exposición francesa tampoco eran adecuadas para el público más especializado de *amateurs* y coleccionistas, que podían hacerse traer pinturas explícitamente a pedido de Europa. Por otra parte, los nombres de la mayoría de los artistas eran, cuanto menos, desconocidos. Es decir ¿por qué un coleccionista iba a gastar en una tela de un pintor de segunda o tercera línea si podía encargarse una obra – aunque fuese menor – de uno de primera fila en el mercado europeo?

¹²⁸ “Gran remate artístico”, *El Censor*, 28 de octubre de 1888, p. 4, c. 6 - 8.

¹²⁹ Cf. “L’Exposition des artistes français a Buenos-Aires. Jugement”, *Revue illustrée du Rio de la Plata*, a. 2, n. 13, octubre 1890, p. 23, c. 3.

¹³⁰ En dos cartas enviadas por Juan Silvano Godoi desde Asunción a Eduardo Schiaffino, fechadas el 29 de junio de 1898 y el 21 de septiembre de 1899, el paraguayo señala que los precios de algunas obras eran “algo subidos”. Archivo de documentación de obras MNBA. Corroborando su apreciación la prensa se asombra de que éste hubiese pagado 30.000 francos oro por el boceto (“un cartón”) de Cormon. “Crónica de arte”, *La Nación*, 23 de septiembre de 1888, p. 1, c. 2 - 4.

¹³¹ En este sentido, registramos en 1887 varias ocasiones en que cuadros italianos traídos a Buenos Aires encontraron rápidamente compradores. Cf. “Bellas Artes”, *El Diario*, 8 de julio de 1887, p. 2, c. 1 (se mencionan como compradores a León Gallardo, Dr. Ramos Mejía, Manuel Podestá, el Ingeniero Alfredo Marchi y el Dr. Manuel Quintana) y “Tres cuadros de Muzii”, *El Nacional*, 16 de agosto de 1887, p. 1, c. 8 y p. 2, c. 1, donde se menciona que los cuadros de este artista fueron “vendidos a un elevado precio” a los señores Julián Martínez, Antonio Ternasi y Martín Piaggio.

¹³² *Sud-América*, 16 de julio de 1888.

De esta manera, concluimos que la exposición francesa se quedó a medio camino entre dos tipos de compradores posibles: aquellos que adquirirían arte con el fin decorativo y los más informados coleccionistas de arte, no logrando captar el interés ni de unos ni de otros. Con una confianza desmesurada en la capacidad de consumo de la burguesía argentina, que los llevaba a remitir más de ochocientos cuadros, los organizadores fallaron, posiblemente por desconocimiento, en la configuración del público al cuál iba dirigida la exposición. Es decir, supusieron que la audiencia de su exposición -la gente pudiente y refinada que efectivamente acudió a la inauguración- se correspondía exactamente con el público adquisidor posible, cuando en realidad, tal como señala Thomas Crow, entre las manifestaciones concretas (los visitantes) y la configuración de estos como público existe una mediación, “una representación de la totalidad significativa por y para alguien” que se instituye entre artistas y espectadores.¹³³

Algo distinto va a suceder con la exposición celebrada, unos meses después, en la Cámara de Comercio Española.¹³⁴ Esta institución, creada en 1887 con el fin explícito de “abrir nuevos mercados a los productos españoles”,¹³⁵ planea ya desde su segundo mes de existencia la celebración de una exposición permanente de arte español. La convocatoria, enviada por la Cámara porteña a las cámaras comerciales de las principales ciudades europeas con el fin de solicitar la remesa de pinturas, presenta varios puntos dignos de análisis. En primer lugar, apunta explícitamente no a los “artistas genios [...que] encuentran fácil y remunerativo mercado para sus producciones en las grandes ciudades europeas” sino a esa “brillante y numerosa pléyade de artistas á quienes la Fortuna no ha hecho otro género de caricias que las de la gloria improductiva, arrastra una vida difícil y meritoria” aunque se aclara que se dará preferencia “á los [cuadros] que procedan de artistas premiados en Exposiciones, concursos ó exámenes académicos” así como “a las copias de los grandes

¹³³ Cf. Thomas Crow, *Painters and public life...*, *op. cit.*, p. 5.

¹³⁴ Francisco Palomar sostiene que la exposición fue organizada por Esteban Lazárraga, (Palomar, *Primeros salones...*, *op. cit.*, p. 73) hecho que no aparece consignado en los anales de la exhibición reproducidos en el *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, ni en los artículos de prensa aparecidos en ocasión de la exposición. Por su parte, *El Correo Español* menciona la labor del pintor Federico Pereda, en el arreglo y la colocación de los cuadros. Ana María Fernández también ha analizado parcialmente estas exposiciones en su libro: *Arte y emigración...*, *op. cit.*, pp. 118 – 125.

¹³⁵ Cf. el discurso inaugural del ministro de España Juan Durán Cuervo en el *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 1, n. 1, junio de 1887, pp. 20 – 23.

cuadros que figuran en los museos de España”.¹³⁶ Es decir, el proyecto no rehuye a los canales legitimantes del campo del arte pero trata a las pinturas como cualquier otro bien de cambio que se rige por la ley de la oferta y la demanda: una “mercadería que se produce buena y abundante en España al alcance fácil del mercado que la solicita en la Argentina”. La Cámara porteña intentó incluso estipular precios máximos para los cuadros: estos no deberían exceder de \$1000,¹³⁷ “salvo en el caso que habiendo varios compradores creyera oportuno enajenarlos en forma de subasta o remate”.¹³⁸ Para los comerciantes españoles, esta posibilidad mercantil de la obra de arte vendría a paliar una balanza deficiente en la que la industria y el comercio peninsular eran considerados, incluso por ellos mismos, como pobres frente al resto de los países europeos.¹³⁹

Los preparativos de la exposición hacían pensar que los grandes nombres de la pintura española harían su aparición en Buenos Aires.¹⁴⁰ Sin embargo, instituciones importantes como el Círculo de Bellas Artes de Madrid responden con su silencio al llamamiento de la Cámara de Buenos Aires.¹⁴¹

Finalmente, la exposición abrió sus puertas el 7 de septiembre en el salón preparado *ad hoc* en la propia sede de la Cámara sobre la calle Victoria (actual Hipólito Irigoyen). Los

¹³⁶ “Cuadros de pintores españoles. Galería de pinturas de Cámara de Comercio Española”, *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 1, n. 2, julio de 1887, pp. 52 – 55.

¹³⁷ Todas las cifras anteceditas por el signo \$ (pesos) corresponden a valores expresados en pesos moneda nacional.

¹³⁸ En una nueva circular firmada en abril de 1888 esta medida fue suprimida así como la posibilidad de importar copias de obras ya que éstas debían pagar impuestos aduaneros, gravamen de las que las obras originales estaban exentas. Cf. “Circular y reglamento de la Galería de Cuadros”, *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 2, n. 12, mayo de 1888, pp. 564 – 569. Finalmente esta última disposición no fue respetada ya que en el catálogo de la exposición figuran más de cincuenta copias de pinturas de cuadros de artistas renombrados.

¹³⁹ Por ejemplo en la carta que la Cámara de Comercio Española en Roma envía como respuesta a la convocatoria del certamen de pinturas se lee: “Grande es la idea y acertada en extremo. Aunque nos esté mal decirlo [...] es obvio que el número y la importancia de nuestras obras de arte superan, con mucho, todo lo que pudiera esperarse de un pobre país como el nuestro, [...] inferior en agricultura, industria y Comercio a Francia é Italia, Inglaterra, Austria, y Alemania”. “Comunicaciones importantes”, *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 1, n. 5, octubre de 1887, p. 239.

¹⁴⁰ El presidente de la Cámara de Roma es sumamente optimista y en su carta a Juan López, presidente de la filial argentina fechada en Roma, el 30 de agosto de 1888 señala: “preparo un primer envío en el que procuraré figuren nombres como el de Pradilla y Villegas, Luna, Benlieure [sic], Sorolla, etc., etc., que por sí solo constituya una brillante exposición comercial” Cf. *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 1, n. 5, octubre de 1887, p. 240.

¹⁴¹ Cf. Carta del Presidente de la Cámara de Comercio Industrial y Navegación de Madrid, diciembre de 1887, reproducida en *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 1, n. 8, enero de 1888, pp. 394 – 395.

socios fueron invitados gratuitamente a visitar la galería de cuadros,¹⁴² que era acompañada por la de otros productos -como vinos, casimires, paños e incluso hierros de “los Altos Hornos de Bilbao”,¹⁴³ atrayendo así un público diverso de aquel que especialmente podía acudir a una exhibición de arte. El carácter nacional del emprendimiento era mucho más marcado que el del certamen francés, ya que aquí intervenía directamente una asociación de inmigrantes que buscaba propulsar los intereses económicos de su patria en el medio argentino.

El número total de obras exhibidas fue mucho menor que el de la exhibición francesa, se contaban 326 piezas entre telas, tablas, tapices, acuarelas, bronce y mármoles.¹⁴⁴ Dentro de las pinturas, que representaban el volumen mayor, 57 de ellas figuraban en el catálogo como copias de artistas conocidos entre quienes Murillo ocupaba el indiscutido primer puesto (con 19 copias) seguido por Velásquez (con 7) y luego por artistas de nacionalidad diversa como Rafael, Tiziano, Van Dyck y Rubens entre otros.

Con respecto a los artistas contemporáneos la crítica destaca los nombres de José Villegas, José y Mariano Benlliure, Daniel Hernández, Francisco Pradilla y Baldomero Galofre. Al igual que había sucedido en la exposición de arte francés, la prensa constata aquí también la ausencia de los grandes representantes de la pintura peninsular¹⁴⁵ (Fortuny, Rosales, Raimundo Madrazo, Sorolla) al tiempo que señala el envío de obras menores de artistas célebres, como fue el caso de *Costumbres de Galicia* de Galofre, la acuarela de Francisco Pradilla¹⁴⁶ o la tablita y la acuarela firmadas por Villegas.¹⁴⁷

¹⁴² “Exposición de pinturas españolas”, *El Correo Español*, 5 de septiembre de 1888, p. 1, c. 9.

¹⁴³ “Inauguración de la exposición en la cámara de comercio española”, *El Correo Español*, 8 de septiembre de 1888, p. 1, c. 9 y p. 2, c. 1.

¹⁴⁴ Para el catálogo completo de las obras expuestas, cf. *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 2, n. 15 y 16, agosto /septiembre de 1888, pp. 711 – 734.

¹⁴⁵ “Crónica de arte”, *La Nación*, 9 de septiembre de 1888, p. 1, c. 3 – 5. Este fue el más crítico de los artículos aparecidos en ocasión de la exposición, en él se menciona la ligereza de las obras remitidas por los artistas conocidos, se señala que la mayoría de los trabajos expuestos “son de segundo orden” y se afirma que no hay en la calle Victoria “un ejemplar solo de lo que puede llamarse gran pintura”. *La Prensa* y *El Nacional*, sin ser tan críticos, señalaron algunas falencias que encontraron en la exposición, cosa que no sucede, por los claros intereses de la colectividad, en los artículos aparecidos en *El Correo Español*.

¹⁴⁶ Cf. “Galería de pinturas” *La Prensa*, reproducido en *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 2, n. 15 – 16, agosto/septiembre de 1888, pp. 776 – 781. Pradilla remitió sólo una obra a Buenos Aires, se trató de una acuarela *Paisaje de Venecia* con el número 137 del catálogo.

¹⁴⁷ Cf. C. E. Z. [Carlos Zuberbülher], “Exposición de Bellas Artes organizada por la Cámara de Comercio Española” *El Nacional*, 11 de septiembre de 1888, p. 1, c. 2 – 3. Las obras de Villegas fueron

Frente a estas coincidencias, existió un gran contraste entre la exposición española y su antecesora dedicada al arte francés. El éxito de ventas coronó el proyecto de la Cámara de Comercio Española.¹⁴⁸ Según el Boletín de la institución “bien pronto se realizaron ventas por valor de veinte mil pesos aproximadamente”, diagnóstico que coincide con la visión de la prensa que registra la inmediata adquisición de las obras incluso a días de la inauguración.¹⁴⁹ Ante el brillo de las ventas Carlos Zuberbülher, desde las páginas de *La Nación*, pronostica la repetición del evento en los meses venideros,¹⁵⁰ vaticinio que efectivamente se cumple. Frente a unos artistas franceses que habían visto frustradas sus expectativas, las de los artistas españoles se ven excedidas, proyectando para el año siguiente envíos de mayor importancia.¹⁵¹

¿Cuál fue el motivo del éxito de la exposición de 1888? En primer término debemos mencionar el carácter inédito que semejante cantidad de piezas españolas tuvo para el público porteño, habituado a las firmas italianas o a algún arribo eventual de piezas

Cigarrera de Sevilla (n. 77 del catálogo), la tabla *Reja estilo renacimiento en el Alcázar de Sevilla* (n. 124) y la acuarela *Los domadores de serpientes*, (n. 139).

¹⁴⁸ Marcelo Pacheco ha señalado que esta primera exposición de la Cámara de Comercio resultó un fracaso, afirmación que creemos debe ser matizada a la luz de la información provista por las actas de la institución y por las reseñas de prensa contemporáneas. Esta aseveración ha sido repetida, sin demasiada revisión, por estudios posteriores. Véase Marcelo E. Pacheco. “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *art. cit.*, p. 13 y Ramón García Rama. “Historia de una emigración artística” En: Caja de Madrid. *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Madrid, 1995, p. 22.

¹⁴⁹ Cf. “La galería de bellas artes”, *El Correo Español*, 11 de septiembre de 1888, p. 1, c. 8. En este artículo se menciona entre los compradores al banquero español José Carabasa quien adquiere *Reja estilo renacimiento en el Alcázar de Sevilla* de José Villegas. Por las actas de la institución sabemos también que se vendió *Un perro ladrando* de Salvador Viniestra; *La vuelta a bordo*, *Vapor encallado* y dos paisajes de Justo Ruiz Luna y otras obras no detalladas de Horacio Lengo, Adolfo Giradles, Juan E. de Llanos, C. Álvarez Dumon, Pablo Gonzalvo, Francisco F. Díaz Carreño, Eugenio Oliva y E. Fernández Hidalgo. Cf. *Boletín de la Cámara Española de Comercio en Buenos Aires*, a. 2, n. 20, enero de 1889, pp. 887 y 892.

¹⁵⁰ “Los precios obtenidos por las telas de mérito van á producir una verdadera revolucion en los talleres de España, y no será difícil que, en pocos meses, volvamos á tener aquí otra colección, mas completa y mas notable que lo que en estos momentos está valiendo á los señores de la Cámara de Comercio Española” Cf. C. E. Z. “Exposición de Bellas Artes organizada por la Cámara de Comercio Española”, *El Nacional*, 11 de septiembre de 1888, p. 1, c. 2 – 3.

¹⁵¹ En la carta enviada por el Presidente de la Cámara de Comercio Española de Madrid a su par de la Cámara porteña, el primero señala “El éxito alcanzado por la apertura de la exposición y el envío que ha hecho esa Cámara de algunas sumas por las ventas realizadas, ha despertado en nuestros artistas el deseo de hacer envíos de mayor importancia, pues casi todos los días se presentan pidiendo reglamentos y noticias sobre el particular” Cf. *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 2, n. 20, enero de 1889, p. 885.

francesas.¹⁵² En segundo lugar, el impulso patriótico debió, sin duda, orientar a los españoles residentes en la ciudad a comprar obras por un suerte de identificación nacional.¹⁵³ Al momento de celebración de la exposición Buenos Aires contaba con más de 39.000 inmigrantes de origen español,¹⁵⁴ y entre ellos muchos comerciantes enriquecidos se hallaban de una u otra manera vinculados al organismo que celebraba la exposición sintiéndose sin duda “obligados” a adquirir algunas de las telas allí exhibidas.¹⁵⁵ A este factor institucional, que puede haber contribuido al éxito de la empresa, debemos sumar la percepción acertada de quiénes enviaron sus obras con vistas al mercado porteño. Como bien lo menciona la crítica se trató de telas pequeñas, principalmente paisajes y escenas de género, y lo que es más importante éstas eran ofrecidas a “precios módicos”¹⁵⁶ lo que sin duda estimuló su consumo, no entre los principales coleccionistas de la ciudad,¹⁵⁷ sino entre los burgueses enriquecidos que buscaban “adornar sus salones”.

Contemporáneamente a las firmas adquiridas en los salones de la Cámara de Comercio, constatamos la rápida ubicación de las telas españolas introducidas por Ruggero Bossi, quién durante aquel mismo año de 1888 – y con asesoría del pintor español Roberto Soto- se dedicó exitosamente a la importación y venta de obras españolas.¹⁵⁸ Entre los

¹⁵² Un artículo aparecido en *La Nación* en noviembre de 1888 señala el éxito de ventas de la pintura española en estos términos: “Aquí se conoce mucho la pintura francesa y la italiana, la primera ha tenido exposiciones en Buenos Aires hasta de mil telas y la segunda varias de centenares de ellas. Solo la española no había tenido tal importancia en nuestro comercio de venta, en razón de que nuestras relaciones artísticas son mucho más directas y frecuentes con dos países primeros” “Crónica de arte”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1888, p. 1, c. 5.

¹⁵³ Cf. Roberto Amigo, “El breve resplandor...”, *art. cit.*, p 144.

¹⁵⁴ Cf. Alejandro E. Fernández. “Patria y cultura. Aspectos de la acción de la elite española de Buenos Aires (1890 – 1920), *Estudios inmigratorios latinoamericanos*, n. 6 – 7, agosto – diciembre de 1987, p. 293. Tomando las cifras del *Censo Municipal de 1887* Fernández señala que los españoles representaban un 9,1% de la población total de la ciudad y un 17,3 % de la población de extranjeros que residían en ella.

¹⁵⁵ 260 comerciantes, radicados en la ciudad de Buenos Aires, respondieron a la primera convocatoria para organizar la Cámara de Comercio, número que no hace más que incrementarse a medida que se suceden los meses. Cf. Cámara Española de Comercio de la República Argentina. *Historia de la Cámara Española de Comercio de la República Argentina*. Buenos Aires, 1998, pp. 20 - 21. Por otra parte, los miembros de la Cámara se encontraban directamente vinculados con el otro centro de la elite española de la Ciudad el Club Español, realizándose su primera reunión en los locales del mencionado Club.

¹⁵⁶ Indica *El Correo Español* “Varios cuadros notables de Serra, Casanova, Benlliure, Dupont, Lengo, García Ramos y otros han sido vendidos en precios módicos”, cf. “La galería de bellas artes”, *El Correo Español*, 11 de septiembre de 1888, p. 1. c. 8.

¹⁵⁷ No hemos encontrado obras expuestas en la Cámara Española de Comercio de 1888 dentro de las principales colecciones artísticas formadas hacia esos años en la ciudad.

¹⁵⁸ “Crónica de arte”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1888, p. 1, c. 4 – 5. Este artículo destaca las obras exhibidas en Bossi distinguiéndolas de la gran cantidad de telas “regulares” expuestas en la Cámara de

pintores exhibidos por Bossi se encontraban Manuel García Rodríguez, Francisco Domingo, Francisco Jover, José García Ramos, Baldomero Galofre y R. Corona, siendo las aguadas y acuarelas de éstos dos últimos las preferidas a la hora de las adquisiciones. Bossi continuó con esta política de introducción de buenas firmas españolas durante 1889, aunque muchas veces no todas las obras expuestas respondían “al importante nombre de sus autores”.¹⁵⁹

Sin embargo, estos hechos no implicaban que Buenos Aires tuviese ya un mercado instalado de arte español, ni que aquellos que habían comprado obras en la primera exposición de la Cámara de Comercio siguieran haciéndolo en los certámenes subsiguientes. En este línea, la prensa menciona parcialmente lo que revelan fehacientemente las actas de la propia Cámara de Comercio: muchas de las obras expuestas en 1888 no encontraron compradores y en julio del año siguiente los organizadores deciden llevar a remate aquellos cuadros “que no han logrado colocación ventajosa”.¹⁶⁰

No obstante, más allá de los remanentes de la primera exposición, la Cámara Española de Comercio de Buenos Aires celebró efectivamente dos exposiciones de pintura más: una en octubre de 1889 y otra en septiembre 1890. En la correspondencia que antecede la segunda exposición se hace evidente que los organizadores conocen las preferencias de los porteños, las que en ningún momento aparecen subestimadas. Por el contrario, los miembros de la Cámara porteña solicitan a los artistas cuadros de mérito que pudiesen sobresalir entre la abundancia de telas de otras naciones e incluso españolas que

Comercio. Por otra parte, la crónica actúa como una clara carta de presentación y propaganda del arte español al reconocerlo como el único continuador del gran arte y de una tradición nacional en pintura que se vincula a Murillo, Ribera, Velásquez y Zurbarán. El cronista señala asimismo que los artistas españoles no “están tan imbuidos del valor comercial de la pintura” como si lo estarían otros artistas principalmente los franceses. Véase también “Crónica de arte”, *La Nación*, 11 de noviembre de 1888, p. 1, c. 5 – 6.

¹⁵⁹ A. Miquis, “Apuntes artísticos”, *El Nacional*, 7 de agosto de 1889, p. 1, c. 1 – 2. Cf. también Luis R. de Velasco, “Apuntes artísticos. Revista de escaparates”, *El Nacional*, 21 de septiembre de 1889, p. 1, 2 – 3.

¹⁶⁰ Véase “Galería de pinturas. Remate de cuadros españoles”, *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 3, n. 24, julio de 1889, pp. 1134 – 1135. Por otra parte, un artículo aparecido en *La Nación* en septiembre de 1889, anuncia que en la cámara de Comercio hay expuesta para su venta una colección de cincuenta y siete cuadros antiguos (número que coincidía con la cantidad de copias de viejos maestros que habían participado de la exposición en septiembre del año anterior). Seguramente, se trataba de las mismas obras que todavía seguían exhibidas para su venta en el local de la Cámara. “A propósito de una colección de cuadros antiguos”, *La Nación*, 15 de septiembre de 1889, p. 2, c. 9.

inundaban contemporáneamente la plaza local, ya que solamente los primeros podrían encontrar “colocación provechosa”.¹⁶¹

La prensa no es unánime con respecto a esta segunda exposición de la Cámara. Si por un lado, un periódico claramente comprometido con los intereses de la colectividad como era *El Correo Español* anunciaba que la exposición 1889 contenía mejores firmas que su antecesora,¹⁶² Luis R. de Velasco desde las páginas de *El Nacional* se dedica literalmente a destruir la exposición. Las palabras de Velasco son terminantes: califica a la muestra de “solemne chasco [...] que] mas semeja un baratillo del Rastro de Madrid, que exposición artística”, a la vez que acusa a los organizadores de aquella subestimación de los compradores porteños que precisamente habían buscado evitar.¹⁶³

La afirmación acerca de la variedad de autores en esta segunda exposición debe relativizarse. Hay una gran coincidencia entre los artistas que enviaron obras en 1888 y 1889, con la excepción de Francisco Domingo que participaba de la segunda muestra con dos telas: *Máscaras* y *Cabeza de estudio*.¹⁶⁴ Sin embargo, tal como constataba el crítico de *El Nacional* si bien figuraban artistas conocidos se trataba en general de obras menores. Con respecto a la ventas concretadas en este segundo certamen, sólo sabemos que la *Cabeza de Domingo* se vendió muy rápidamente.¹⁶⁵

Evidentemente deben haberse efectuado más transacciones – ya que la Cámara decide llevar a cabo una nueva exhibición de obras – pero éstas no deben haber sido demasiado abundantes en la medida que la exhibición celebrada en 1890 se presenta

¹⁶¹ Cf. carta del presidente de la Cámara de Comercio de Buenos Aires Ramón Sardá a su par de la cámara madrileña, fechada el 5 de enero de 1889, *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 2, n. 20, enero de 1889, pp. 888 – 889.

¹⁶² “Los pintores españoles en Buenos Aires”, *El Correo Español*, 31 de octubre de 1889, p. 1, c. 8.

¹⁶³ “Quisiera que esta líneas llegaran á manos de los autores para que se convencieran que en Buenos Aires no pueden ni deben enviarse *obras de exportación*; que aquí se hila muy delgado ya, en materias artísticas; que aquí se paga muy bien – mucho mejor que en Europa – que los aficionados han viajado y visto mucho y por consiguiente no es fácil meterles gato por liebre; que aquí no se regatea, pero se quieren buenos cuadros, no mamarrachos, desecho de los mercados europeos”. Luis R. de Velasco, “Apuntes artísticos. Exposición de la Cámara de Comercio Española”, *El Nacional*, 30 de octubre de 1889, p. 1, c. 2 - 3.

¹⁶⁴ Véase la lista de obras participantes en la segunda exposición en el *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. 2, n. 23, abril de 1889, pp. 1032 – 1040.

¹⁶⁵ Cf. Luis R. de Velasco, “Apuntes artísticos”, *El Nacional*, 30 de octubre de 1889, p. 1, c. 2 - 3.

abiertamente como la exposición de despedida.¹⁶⁶ Esta última muestra evidencia un languidecimiento en la diversidad de pintores participantes: de entre las 127 obras exhibidas 40 pertenecían al pintor español residente en el país Nicolau Cotanda.¹⁶⁷ Ciertamente, la cercana crisis había influido en los escasos envíos de los pintores del viejo continente,¹⁶⁸ así como también en la aparentemente escasa venta de obras.¹⁶⁹ “No estan los tiempos para dibujos, ni los vientos que corren son los más favorables al arte” señalaba un periodista.¹⁷⁰ Así, la culminación abrupta de este breve ciclo de exposiciones permite pensar que el mercado de Buenos Aires no era tan receptivo ni tan auspicioso como la Exposición de 1888 parecía haber demostrado.

Particularidades del mercado artístico de Buenos Aires

Tal como hemos señalado hasta ahora, el mercado de arte de Buenos Aires no crecía a un ritmo uniforme. Así, durante aquel año de 1888 en el que la prensa registra una enorme cantidad de venta de obras, las exposiciones podían estar destinadas al fracaso o al éxito a semejanza de las diversas empresas que encararon los porteños en aquel momento de especulación inaudita y aventuras financieras.

Corresponde aquí preguntarnos hasta qué punto la crisis de 1890 reportó un freno en el mercado de obras de arte. Si bien los años anteriores a la crisis permitieron una gran afluencia y consumo de obras artísticas, algunas pagadas a precios exorbitantes, también es cierto que los habitantes ricos de la ciudad no llegaban a absorber la enorme cantidad de

¹⁶⁶ “La nueva Exposición de esta Cámara y la prensa local”, *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. IV, n. 41, septiembre de 1890, p. 1565.

¹⁶⁷ Entre las más celebres se encontraban *El payador* y *La visión de Fray Martín*.

¹⁶⁸ “Pintura española”, *La Nación*, 27 de agosto de 1890, p. 2, c. 1 - 2.

¹⁶⁹ En un artículo de *La Nación* fechado el 18 de octubre de 1890, p. 2, c. 4, se anuncia el remate de los cuarenta lienzos de Nicolau Cotanda que habían participado en la exposición de la Cámara Española. Evidentemente, los mismos no habían sido vendidos en el marco de dicha exposición.

¹⁷⁰ “La exposición de pinturas españolas”, *El Correo Español*, reproducido en *Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires*, a. IV, n. 41, septiembre de 1890, p. 1569. Véase también el artículo de *El Diario* reproducido en el mismo *Boletín*, pp. 1569 - 1570, donde el crítico juzga negativamente varias de las obras expuestas entre ellas varias marinas de Eliseo Meifrén, un desnudo de Contreras, una miniatura de Matías Moreno y un desnudo de Francés.

pintura que era remitida desde Europa.¹⁷¹ Sin duda, la crisis de 1890 significó una baja en la cantidad de exposiciones pero, a pesar de esto, las obras siguieron llegando y ese mercado incipiente, y por momentos precario, permaneció activo en los años subsiguientes. Lo que posiblemente cambió en los años posteriores al noventa fue la cantidad de arte europeo que arribó a Buenos Aires. Difícilmente encontremos esas remesas de centenas de obras que habían inundado el mercado en la década anterior. No olvidemos también que la política aduanera de libre introducción de obras de arte, propulsada bajo Juárez Celman, había durado lo que un breve suspiro. En 1890, seguramente como consecuencia del deficitario estado de la balanza comercial, ya no era posible ingresar aquel caudal de obras artísticas sin pagar aduanas.¹⁷² Por otra parte, a raíz de la depreciación de la moneda frente al premio oro, sufrida como consecuencia de la crisis, el poder adquisitivo de los porteños había bajado sensiblemente respecto de la compra de bienes importados.

A pesar de este panorama, historiadores de la economía han subrayado que los más afectados por la crisis fueron el gobierno y el sector no exportador urbano (comerciantes e importadores) no así los industriales y los sectores vinculados a la actividad agropecuaria, que incluso se vieron favorecidos ante la disponibilidad de inmensos saldos exportables.¹⁷³ Así podemos pensar que si bien varios porteños recientemente enriquecidos debieron haberse endeudado hasta la quiebra, todavía existía un grupo importante de efectivos y potenciales compradores de arte que no había visto mermadas sus posibilidades de adquisición. Con esta perspectiva, pasemos entonces a las ocasiones concretas de venta de obras durante los últimos años del siglo XIX.

La década de 1890 constituyó un decenio peculiar, que fue desde la lenta recuperación del mercado hasta la instalación de la primera galería profesional de arte en los

¹⁷¹ Véase por ejemplo "Crónica de arte", *La Nación*, 7 de julio de 1888, p. 1, c. 4 - 5 donde se menciona que los comerciantes debieron bajar el precio de los cuadros debido a la falta de compradores.

¹⁷² Señala Ezequiel Gallo que al momento de la crisis las cargas fiscales estaban prácticamente reducidas a los derechos de Aduana y muy secundariamente a la contribución territorial. Cf. Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 99 - 100 y siguientes. Resulta ilustrativa también la comparación que el historiador establece entre la crisis de 1890 y la coyuntura actual, coyuntura a la que caracteriza como la peor crisis económica de la historia argentina. Entrevista con Roberto Cortés Conde "Crisis, la peor de todas", *La Nación*, 14 de julio de 2002.

últimos años del siglo.¹⁷⁴ Durante este decenio, asistimos a varios tipos de exhibiciones: en primer lugar las ya mencionadas muestras de pintura europea organizadas por bazares y comercios, en la línea de las realizadas durante los años de 1880. Sin embargo, las exposiciones celebradas durante los '90 se adecuaron más a la demanda real del mercado local, introduciendo un contingente de obras factible de ser vendido en la ciudad.¹⁷⁵ En este sentido, podemos afirmar que en esta década el mercado del arte tuvo algunos momentos de brillo, aunque sin la espectacularidad numérica de fines de los ochenta, que estuvieron intercalados entre muchas intermitencias y fracasos comerciales. La situación recién cambiará al acercarnos al siglo XX, pero ya el modelo será otro, así como otras serán las firmas introducidas y los mecanismos utilizados para la promoción y venta de obras.

Por momentos, la prensa fue sumamente pesimista al registrar la actividad artística de los años '90, sobre todo en relación con la comitencia de obras de artistas argentinos. En 1895 un cronista *La Nación* se lamentaba en estos términos:

Las vidrieras de la calle Florida están hoy generalmente pobres de cuadros que valgan la pena. Los tiempos son duros y la venta de obras de arte es difícil. El retrato es lo que continúa teniendo mercado, aunque con mucha restricción para los pintores serios [...] Mas desgraciado que el retrato, el cuadro de género no tiene salida apreciable, ni aunque se busque en lo que atrae al público filisteo y pagano. Algunas obras de encargo tienen nuestros pintores, y pare V. de contar.¹⁷⁶

Con respecto a las producciones nacionales, la década de 1890 presencia la oferta de un sinnúmero de obras firmadas por argentinos exhibidas en el marco de las cuatro exhibiciones organizadas entre 1893 y 1896 por el Ateneo, con el antecedente de la Exposición de 1891 y la individual dedicada al recientemente fallecido Graciano Mendilaharsu en 1894. Asimismo, en torno a las actividades del Ateneo se registra en los

¹⁷⁴ Nos referimos a la Galería Witcomb, cuyo accionar en relación con la profesionalización del mercado del arte es analizado en el capítulo 6.

¹⁷⁵ Podemos citar como casos la exposición de obras del italiano Vicente Scala en el bazar de Francisco Costa (*Tribuna*, 27 de mayo de 1893, p. 2, c. 4 - 5); la exposición organizada por Alfonso Romano en Lavalle 622 en base a firmas italianas (F. Lembo, "Exposizione d'oggetti d'arte", *El mundo del arte*, a. 3, n. 60, 4 de julio de 1893, p.5, c. 2 - 3); la exhibición de obras de Daniel Hernández, Juan Luna y F. Sierra en la casa Bossi (*La Ilustración Sud-Americana*, a. 2, n. 25, 1 de enero de 1894, p. 11); la exposición de 231 obras francesas e italianas traídas especialmente por Francisco Costa (*La Nación*, 8 de agosto de 1895, p. 3, c. 4) y la Exposición Latina organizada por Alejandro Zorzi en los locales de Repetto y Nocetti en junio de 1898 que incluía 175 cuadros de pintores italianos.

¹⁷⁶ P., "Notas artísticas", *La Nación*, 15 de julio de 1895, p. 3, c. 3.

bazares de la ciudad la exhibición aislada de varios de los cuadros que integraron las exposiciones anuales celebradas por la institución.¹⁷⁷

Estas cuatro exposiciones han sido estudiadas y analizadas con profundidad, a la luz del impacto buscado por los artistas, del proyecto de artista e intelectual profesional que regía a la institución y de la intensa producción crítica desarrollada en torno a sus actividades.¹⁷⁸ Sin embargo, nos interesa considerar aquí la incidencia que estos “salones” pudieron haber tenido en el mercado artístico de la ciudad, en tanto constituyeron grandes eventos que proveyeron de cientos de obras artísticas muchas de ellas llevadas a remate u ofrecidas para su comercialización.

Tanto el carácter fundante de las exposiciones del Ateneo como la enorme disponibilidad de obras argentinas en venta hizo que varios cronistas, al ocuparse de reseñar estas exhibiciones, hiciesen referencia al mercado del arte nacional. En esta línea, al día siguiente de la apertura del primer salón un anónimo crítico de *La Nación* aventuraba el destino que tendría la gran mayoría de las obras. La operación del redactor consistió en poner al arte argentino en paralelo con el europeo. La menor calidad del primero justificaba la ausencia de compradores entre los burgueses argentinos que, informados del desarrollo artístico de los centros europeos, optaban por los artistas de aquel origen a la hora de decorar sus salones:

El público que compra obras de arte, conoce las galerías europeas y ha visitado salones de cuatro y cinco mil cuadros.

Sabe pues a qué atenerse y, así como nadie ignora que no tenemos un poeta de la talla de Lecomte de Lisle ni un novelista como Daudet ó Zola, á ese público le consta que aún no hemos producido no ya un Meissonier, ni un Jean Paul Laurens, pero siquiera un Bayard, un Jean Beraud ó un Kaemmerer [...] cuyas telas, más llenas de *chic* que de arte, adornan algunos de nuestros salones.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Por ejemplo la exhibición de *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle – participante el segundo salón del Ateneo – en los salones de Repetto y Nocetti en julio de 1892 y en la Casa Durán Hermanos (junto a la *Visión de Fray Martín* de Vicente Nicolau Cotanda) en diciembre del mismo año. La exposición de *La virgen de Luján* de Augusto Ballerini – integrante de la tercera exposición del Ateneo – en la casa Burgos en 1895 y la mencionada exposición de las obras de Julia Wernicke en Samuel Boot en 1896 con las obras que no habían sido adquiridas en el contexto del Ateneo.

¹⁷⁸ Es un punto de referencia obligada para el análisis del Ateneo el trabajo de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, capítulos IX y X.

¹⁷⁹ “El Salon. Éxito obtenido”, *La Nación*, 16 de mayo de 1893, p. 3, c. 2.

Otros críticos defendieron el arte nacional, pero no dejaron de reconocer el desinterés de los compradores por las firmas locales, apatía que contaba con algunas excepciones como el siempre mencionado caso de Aristóbulo del Valle.¹⁸⁰

Laura Malosetti Costa reconstruyó las diversas ventas que se efectuaron en una u otra exposición del Ateneo, transacciones que fueron tan parciales que tanto los protagonistas como la prensa contemporánea vieron al evento como un fracaso. En este sentido, la autora concluye que los artistas nacionales dividieron su producción entre sus grandes cuadros “en los que ponían en juego sus ideales y convicciones tanto estéticas como políticas” y cuadros menores (retratos, paisajes, escenas de género) que apuntaban explícitamente a captar el gusto de la burguesía adquisidora.¹⁸¹ Si bien algunas de estas telas figuraron entre las propiedades de coleccionistas o simples burgueses adinerados no fueron estas firmas las que predominaron numéricamente. En otras palabras, el naciente mercado del arte de la Buenos Aires de fin del siglo XIX no fue mayormente receptivo a las obras de arte nacional.

Por último, un rasgo característico de esta última década del siglo XIX fue el desmembramiento de algunas de las primeras colecciones artísticas formadas en la ciudad. Sus remates pusieron en circulación una gran cantidad de obras, en su mayoría extranjeras, que contaban con el aval de haber integrado una colección conocida. Antes de la realización del remate propiamente dicho, los eventuales compradores contaban con varios días para examinar la colección *in situ*. Ya en su ocaso, la casa del coleccionista dejaba de ser privada. Se abría al público y en estos lujosos y generalmente abarrotados interiores, el visitante podía, por última vez, evaluar las obras en diálogo unas con otras.

Entre estas exposiciones encontramos el remate de la colección de Larsen del Castaño, efectuado en junio de 1892 por la Librería La Jouanne, el de la colección de Andrés Lamas en octubre de 1893 y contemporáneamente el de la colección de Juan Cruz Varela ambos rematados por la firma Guerrico & Williams. Unos años más tarde, en julio

¹⁸⁰ “Salón. Ocho trabajos de Caraffa. La Argentina de Malharro, Ballerini. Retratos y pasteles de De la Cárcova”, *La Nación*, 5 de noviembre de 1894, p. 3, c. 4 – 6; Cf. también Alejandro Ghigliani “Salón de 1895. Los que pintan. Augusto Ballerini”, *El Tiempo*, 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2.

¹⁸¹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, p. 289 e Iris, “El Salon del Ateneo. 3° Exposición de Bellas Artes”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 3, n. 69, 1 de noviembre de 1895, pp. 488 – 489.

de 1896, fue rematada en Bravo y Cía la colección de otro de los hermanos Varela, Rufino, mientras en octubre de 1898 se remata la colección del uruguayo Méndez de Andes.

¿Qué sucedió con estos remates? ¿Es posible diagnosticar el estado del mercado artístico de fin de siglo a partir de las ventas efectuadas en ellos?

Estos eventos permiten nuevamente plantear el paralelo que hemos esbozado entre las exposiciones de arte francés y español oficiadas en 1888. Es decir, algunos de ellos registraron un relativo éxito en el caudal de las ventas mientras otros fueron catalogados como fracasos en los que se debió bajar sensiblemente el monto pedido por algunas piezas a fin de concretar las ventas.

Este fue el caso del remate de la enorme colección de Juan Cruz Varela¹⁸² que ofrecía 4472 piezas entre las que se contaban muebles, marfiles, miniaturas, relojes, medallas, alhajas, armas orientales, platería, mármoles y bronce -409 ejemplares- y 40 cuadros al óleo.¹⁸³ El remate fue abiertamente promocionado por la prensa, la cual llegaba incluso a sostener que la venta porteña superaba a las realizadas en Roma y en el Hotel Drouot de París.¹⁸⁴ Frente a la gran diversidad y cantidad de ítems, los compradores privilegiaron claramente los *bibelots* y objetos de arte. Sin embargo, varios medios de prensa coincidieron al caracterizar el resultado como “desastroso”, en la medida que a lo poco adquirido se debía sumar la infravaloración de los precios.¹⁸⁵ “Lo que más se vendieron fueron marfiles y miniaturas – por ambos artículos no se ha pagado seguramente el valor intrínseco de los objetos- se han materialmente, tirado á la calle” apunta un cronista.¹⁸⁶ Evidentemente, poco ayudaba a la alta tasación de los objetos la voluntad férrea de Varela de vender sí o sí su colección frente a su inminente partida e instalación en Europa.

Un par de semanas después otra colección célebre corría una suerte similar. Se trataba de las pertenencias del filántropo uruguayo Andrés Lamas, fallecido en 1891, que aparte de contener su inmensa biblioteca formada por 4.000 volúmenes, contaba con 200

¹⁸² No era éste el primer remate de objetos de la colección Varela, sobre los concretados en la década de 1870 cf. el capítulo 4 donde nos ocupamos de Juan Cruz Varela como coleccionista.

¹⁸³ Cf. *Catálogo Colección Juan Cruz Varela*. Guerrico y Williams, Piedad 530. Buenos Aires, Octubre de 1893. Entre los artistas incluidos figuraban lienzos de Feyen Perrin, Castiglioni, Dubuffe, Crespi, Watteau, Goya, Macari, Barbudo, Gervex, Fragonard y Sebastiano del Piombo (pp. 142 – 143).

¹⁸⁴ G. D. Z. [Giacomo Di Zerbij] “Un tesoro in vendita. La collezione Juan Cruz Varela”, *El Mundo del arte*, 12 ottobre 1893, pp. 232 – 233.

¹⁸⁵ Véase “Colección Varela”, *La Prensa*, 23 de octubre de 1893, p. 6, c. 3.

¹⁸⁶ *Revue illustrée du Rio de la Plata*, a. 4, n. 46, octubre 1893, p. 186.

cuadros además de los infaltables bronce de Barbedienne, “estatuas y bustos”. Entre las telas ofrecidas figuraban los nombres de: Murillo, Alonso Cano, Salvador Rosa, Rivera, Villavicencio, Greuze, Rubens, Velázquez, Luca Giordano, Goya, Manzoni, Blanes y Schiaffino.¹⁸⁷ Algunos avisos de prensa aseguraban que se trataba de cuadros “completamente auténticos.”¹⁸⁸ No obstante, los precios pagados fueron sensiblemente bajos precisamente por las dudas levantadas en torno a la autenticidad de la mayoría de las obras.¹⁸⁹ A pesar de los bajos valores, o mejor dicho gracias a ellos, muchas de las telas fueron rápidamente adquiridas, sobre todo los cuadros “antiguos”. El cuadro mejor pagado fue *Ecce homo* de Murillo adquirido en \$3.100 por Aristóbulo del Valle,¹⁹⁰ mientras otras telas como una *Mater Dolorosa* de Alonso Cano, dos paisajes de Lieste, un *San Juan Evangelista* de Salvador Rosa, una *Sacra familia* de Rubens, una batalla de Manzoni, una mujer de Greuze, un *San Gerónimo* de Rivera, entre otros encontraron compradores el primer día de apertura del remate.¹⁹¹ El resto de las obras fue, al parecer, adquirido como parte de un gran lote por un comprador anónimo. Estas pinturas reaparecieron en el mercado en 1895, sólo que entonces estaban totalmente restauradas. Evidentemente, aquel que las había adquirido en 1893 encontró en este primer remate una ocasión eficaz para realizar su propio negocio: comprar telas antiguas, “limpiarlas” y ofrecerlas nuevamente a la venta.¹⁹² En este sentido, la colección de Andrés Lamas presentaba una diferencia con respecto a la pintura que

¹⁸⁷ Cf. *La Prensa*, 11 de noviembre de 1893, p. 7, c. 4.

¹⁸⁸ “Valiosa colección artística del doctor Lamas”, *La Prensa*, 11 de noviembre de 1893, p. 5, c. 5.

¹⁸⁹ “Remate artístico”, *Tribuna*, 14 de noviembre de 1893, p. 2, c. 5.

¹⁹⁰ La comparación de esta cifra con los precios de otros bienes durante 1893 arroja que el valor pagado por algunas obras de arte era realmente alto. Por ejemplo, el valor promedio el m² construido en una de las parroquias más caras de la Capital -Catedral al Sur- era de \$220,90, mientras en San Telmo era de \$58,32 y en Balvanera de \$18,19. Como ejemplos concretos señalaremos que un inmueble sobre la calle Esmeralda (Catedral al Norte) de 143,80 m² fue abonado en \$30.000 – diez veces más que el valor pagado por Del Valle por su *Ecce Homo*. Por otra parte, un cuadro de \$1.000, que era un valor promedio para la época, era equivalente a un inmueble de 411,50 m² ubicado en el periférico barrio de San José de Flores o a uno de 1875 m² situado en Belgrano. Como dato adicional señalaremos que una cabeza novillo costaba aproximadamente \$56 y una oveja \$5,20. Todas estas cifras han sido extraídas de: Municipalidad de la Capital (República Argentina) Dirección General de Estadística Municipal. *Anuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*. Año III, 1893. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1894, pp. 124 – 126 y 155 – 177.

¹⁹¹ “La pintura en Buenos Aires”, *La Prensa*, 14 de noviembre de 1893, p. 6, c. 4. Entre los compradores más fuertes figuraron Aristóbulo del Valle, José Antonio Capdevila, de la Vega, Plaza Montero, José L. Ocampo, Toro Zelaya, López Saubidet, Campos, Ortiz, Mousegur y Vazquez.

¹⁹² “Notas pictóricas. La galería Lamas. Una exposición de cuadros”, *La Nación*, 20 de abril de 1895, p. 3, c. 3 – 5.

usualmente se comercializaba en Buenos Aires: estaba compuesta por firmas del pasado, obras a las que evidentemente el mercado no estaba acostumbrado y que llevaron tanto a la depreciación de los valores por las autorías dudosas como a la necesidad de “rejuvenecer” las obras para lograr ubicarlas entre los compradores de la ciudad.

En este sentido, resulta iluminador analizar un remate celebrado por la misma casa Guerrico y Williams en abril de 1893, a escasos meses de diferencia de las ventas de Lamas, Juan Cruz Varela y Larsen del Castaño. Se trataba de una colección anónima integrada casi toda por telas de artistas franceses, españoles e italianos contemporáneos. La prensa la introducía como la primera colección “que no ruborizaría seguramente al más exigente *picture's seller* de Londres”, y destacaba entre las obras ofrecidas las telas de Francisco Domingo, Moreno Carbonero, Uriá, García Ramos, Jiménez Aranda y Olivier de Penne.¹⁹³ La reseña del diario aparecida dos días después de efectuado el remate indica que muchísimas de las obras fueron vendidas. Los precios pagados iban de \$1.700 – por una obra de Berthelon adquirida por Costa – hasta los \$100 abonados por firmas hoy ignotas. Los valores de estas obras contemporáneas no distaban mucho de los pagados en el mismo año por las telas antiguas de Lamas.¹⁹⁴

Algo similar había ocurrido con la colección de Gabriel Larsen del Castaño, vendida el año anterior. En ella tanto los cuadros antiguos como los modernos encontraron compradores a precios relativamente bajos, pero las telas atribuidas a Tiziano, Brueghel o Bronzino habían sido adjudicadas en sumas irrisorias, similares o incluso menores que los pagadas por algunas firmas modernas como Sánchez Barbudo o Casado de Alisal.¹⁹⁵

¹⁹³ “Varias”, *La Nación*, 24 de abril de 1893, p. 3, c. 3. Posiblemente detrás del supuesto Dr. X que se presentaba como dueño de la colección figurase un comerciante de cuadros que había reunido ese conjunto de pinturas con el destino específico de su ubicación en la plaza porteña.

¹⁹⁴ “Varias”, *La Nación*, 27 de abril de 1893, p. 3, c. 4. Entre los compradores se hallaron Francisco Costa, Francisco Ayerza, José Artal, Sylla Monsegur, Felipe y Alberto Mayol, C. M. Huergo, Prospero Rouaix y Laborde.

¹⁹⁵ Entre los compradores figuraron Anchorena, Larraga, Sylla Monsegur, Méndez de Andes, Plate Montero, Gonnet, Ataliva Roca, Luro, Lomb, Coy, Urbani, Bosch, Ocampo, etc. Vemos que varios de estos nombres reaparecen con motivo de la venta de la colección Rufino Varela. Los cuadros que habían alcanzado los valores más altos eran *Un baile popular* de Francisco Goya vendido en \$2.600 y *Odalisca* de José Casado de Alisal en \$1.800 ambos adquiridos por el Dr. Gonnet. Véase la lista de obras vendidas, sus precios y compradores en: Uno che c'era [seudónimo, autor no identificado], “L'arte in remate. La collezione artistica del Dr. D. Gabriel Larsen del Castaño”, *El mundo del arte*, a. 3, [s. f.], p. 171.

El negocio surgía entonces como muchísimo más redituable para la introducción de firmas contemporáneas, las que seguramente costaban menos al momento de adquirirlas a su autor, y luego eran más factibles de ser vendidas en Buenos Aires ya que cuadraban dentro del gusto y de los valores dispuestos a pagar por la mayoría de los porteños. Este hecho explica la abundancia de telas de artistas vivos en el mercado local en detrimento de las obras de autores del pasado, las cuales además de sus valores sensiblemente más altos requerían de cierto expertizaje o competencia para evaluar los méritos, atribuciones y autoría de los objetos a comprar.

La colección de Rufino Varela, ofrecida en remate en julio de 1896, contaba un lote importante de muebles, bronce, lozas, platería y “objetos de fantasía” y 240 cuadros entre los que convivían obras antiguas y modernas.¹⁹⁶ Más allá de las pinturas antiguas -con atribuciones sugestivas como Rembrandt, Teniers, Zurbarán o Ribera- las telas contemporáneas formaban un conjunto interesante y variado con ejemplares como *Una procesión* de Mariano Fortuny, *La vague* de Gustave Courbet, *En route* de Corot, *En el bosque* de Díaz de la Peña, *La marine* de Daubigny, *Una cabeza de viejo* de Sorolla y *Caza del Halcón* de Bouguereau. Sin embargo, a diferencia que lo sucedido con las ventas de su hermano Juan Cruz los objetos de arte y los cuadros fueron aquí rápidamente vendidos, pagándose incluso “precios muy altos” por los bronce chinos y los *bibelots*.

Más allá del balance pesimista de Rafael J. Contell, quien desde las páginas de *La Ilustración Sud-Americana* refería a los avatares de la “costosa vida moderna” que no permitía “superfluidades” en su presupuesto,¹⁹⁷ otros medios de prensa registraron que, efectivamente, muchas obras se vendieron y lo hicieron a buenos valores. En este sentido, el diario *La Nación* dedicó dos largos artículos a analizar el contenido y las ventas de la colección de Rufino.¹⁹⁸ La segunda de estas crónicas, abocada enteramente a los cuadros, reafirma lo que venimos sosteniendo: los precios más altos fueron pagados por las obras

¹⁹⁶ Véase *Colección Rufino Varela. Obras de Arte y Muebles*. En la casa-habitación calle Maipú 466. Domingo 12, Lunes 13 y Martes 14 de Julio (Exhibición) [1896] Venta 15 al 20 de Julio. Román Bravo & Co.

¹⁹⁷ R. J. C. [Rafael J. Contell], “Venta Rufino Varela. Las obras de arte”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 86, 16 de julio de 1896, p. 320.

¹⁹⁸ “La colección Varela. El arte en Buenos Aires. Cuadros y bronce. La porcelana”, *La Nación*, 13 de julio de 1896, p. 6, c. 3 y “La pintura en Buenos Aires. Como se venden los cuadros. Sévres y Japón. La colección Varela”, *La Nación*, 24 de julio de 1896, p. 3, c. 3 - 4.

contemporáneas – Fortuny, Callamato, Benjamin Constant¹⁹⁹ mientras las obras debidas a manos antiguas, si bien hallaron compradores, lo hicieron en precios perceptiblemente menores.²⁰⁰ En síntesis, la sección de pintura y objetos de arte de la colección Rufino Varela halló rápidos y buenos compradores entre la alta burguesía porteña, hecho sin duda favorecido por la elevada calidad de las telas en cuestión.²⁰¹ Así, aquel mercado porteño plasmaba lo que la crítica y los organizadores de exposiciones venían diagnosticando desde fines de la década de 1880: había un público que conocía de firmas y empezaba a instruirse en materia artística, rechazaba las obras mediocres y estaba dispuesto a pagar altas cifras si se trataba de obras de real mérito.²⁰²

El mercado del arte de las últimas décadas del siglo XIX no fue un factor instituido ni uniforme. Tampoco creció a un ritmo sostenido y siempre ascendente. La ampliación del consumo artístico posibilitó la instalación de nuevos actores: negocios de obras de arte, secciones de tiendas tradicionales destinadas a la venta artística y comerciantes, más o menos improvisados, que aspiraron a satisfacer aquel gusto burgués que comenzaba a caracterizar a los sectores de altos recursos de la ciudad. Muchas veces estas empresas fueron exitosas al percibir acertadamente las posibilidades – tanto económicas como estéticas - de este mercado en ciernes. En otras ocasiones, como la coyuntura especulativa de fin de la década de 1880, las expectativas de comerciantes y críticos se vieron ampliamente superadas: se pagaron sumas exorbitantes por obras que quizás no eran equivalentes en calidad. En varios casos, la apuesta por emprendimientos demasiado ambiciosos sobrestimó las necesidades efectivas de los porteños, siendo el fracaso el resultado de dichos proyectos.

¹⁹⁹ La tela que había alcanzado valor más alto era *Procesión disuelta por la lluvia* de Mariano Fortuny adquirida por Alfredo Israel en \$4.500; *Luz de luna y luz de aurora* de J. Callamata fue pagada \$1.000 por Manuel Gonet y la *Fredoganda* de Benjamin Constant fue adquirida por Soto y Calvo en \$850.

²⁰⁰ Como por ejemplo dos pequeñas tablas en madera atribuidas a Rembrandt adquiridas por el Sr. Cámere en \$220 cada una.

²⁰¹ Entre los compradores podemos mencionar a: Edmond Robert, Ricardo Zemborain, Domingo D. Martinto, Juan Anchorena, Enrique Bosch, Alberto Jordan, Aldolfo Luro y José Ignacio Moreno. También Eduardo Schiaffino adquirió una tela con destino al recién creado Museo Nacional de Bellas Artes, se trató de *Luis XIV y Mlle. Lovallière* adquirida en \$180.

²⁰² Estos argumentos, que habían aparecido en relación a la organización de la segunda exposición de la Cámara de Comercio, eran frecuentes en la prensa de fines del siglo XIX. Cf. por ejemplo: “Crónica de arte”, *La Nación*, 23 de septiembre de 1888, p. 1, c. 2 – 4.

Todo esto no hace más que reafirmar el carácter germinal del campo artístico de Buenos Aires a fin del siglo XIX, a la vez que testimonia este proceso de idas y vueltas que involucra su constitución y que aquí hemos analizado desde la coyuntura particular del mercado del arte. Este carácter informal del mercado artístico de fines siglo XIX se corresponde a su vez con un público no demasiado especializado. Un público con una importante fracción de compradores que adquiere obras en tanto objetos bellos de decoración y que, en muchos casos, se guía por la intuición, por el tema “simpático” o “lindo” de una obra o a lo sumo por la fama de un artista premiado en Europa que llega al mercado local con una obra menor. En la selección de las obras arribadas a Buenos Aires, los comerciantes tuvieron mucho que ver, al favorecer el predominio de determinadas escuelas y artistas por sobre otros. A pesar de estas estrategias comerciales, estos envíos no fueron recibidos acriticamente por los adquirentes porteños. Cuando una exposición no cuadraba con los valores y los gustos de aquella burguesía en ascenso, los cuadros podían permanecer meses sin encontrar compradores, como fue el caso de varias de las exposiciones que aquí hemos analizado.

Ante este estado de cosas, no era raro entonces que aquellos consumidores más especializados que eran los coleccionistas de arte no vieran satisfechas sus expectativas con lo que el mercado local tenía para ofrecerles. Así el viaje a Europa será la práctica recurrente. Mediante los traslados de los propios coleccionistas, de sus intermediarios y de obras remitidas desde Europa los centros artísticos se constituyeron en lugares ineludibles, no sólo para entrar en contacto con el gran arte sino para apropiarlo materialmente.



1. "Buenos Aires. Variedad de estilos de edificios particulares
Algunas consideraciones notables."
La Ilustración Sud-Americana, a. 14, n. 376, 30 de agosto de 1908.



2. "La colección de Ambrosetti",
Plus Ultra, a. 2, n. 15, julio de 1917.



3. Album residencia Alejandro Christophersen, ca. 1910.
Colección Museo de la Ciudad.



4. William Adolphe Bouguereau. *El primer duelo*, óleo sobre tela, 1888, 202 x 250 cm.
Donación Francisco Uriburu, MNBA.



5. Jean Baptiste Corot. *Ville d'Avray*, óleo sobre tela, ca. 1870, 38 x 46 cm.
Donación herederos de J. P. de Guericco, MNBA.



6. Joaquín Sorolla y Bastida. *En las playas valencianas*, boceto al óleo.
Propiedad de Miguel Pando Carabassa.

CAPÍTULO 2
LA LITERATURA COMO TESTIGO DE LOS
NUEVOS CONSUMOS

Capítulo 2: La literatura como testigo de los nuevos consumos. La prensa periódica: entre la crónica, los auspicios y la sátira.

La prensa finisecular asistió desde un lugar privilegiado a la implantación y crecimiento del consumo artístico en Buenos Aires. Desde las páginas de diversos medios, varios protagonistas de la escena cultural de fin de siglo y muchos cronistas anónimos se autoerigieron en jueces del gusto. Fueron portavoces que, con mayor o menor competencia en el terreno artístico, se ocuparon de reseñar y juzgar aquellas nuevas prácticas que comenzaban a ostentar los sectores enriquecidos de la ciudad.

En muchos casos la mirada que primó acerca del estado de las artes plásticas en la ciudad fue pesimista. Eran constantes las referencias a la ciudad como un mercado de mala pintura, donde prevalecían los ejemplares *pour l'exportation* por sobre las verdaderas obras de mérito.¹

Estos diagnósticos aparecían en la prensa bajo diferentes formatos. Entre ellos, artículos a modo de editoriales que diagnosticaban el estado de las artes plásticas en la ciudad sin responder a un fin comercial específico. Los textos de Eduardo Schiaffino son paradigmáticos en este sentido; pero no fueron los únicos. Desde otro lugar, episodios coyunturales del mundo del arte también podían propiciar este tipo de análisis. La llegada de obras extranjeras al mercado local, la apertura de una nueva exhibición de pinturas, los resultados de un remate o la discusión de un proyecto de ley no sólo eran noticias inmediatamente reseñadas por los diarios y revistas de la época, sino que eran aprovechadas como excusas para opinar sobre los consumos artísticos de la burguesía de Buenos Aires.

Existen por supuesto algunos de estos registros que fueron auspiciosos y evaluaron positivamente la afición artística que comenzaba a desarrollarse en la ciudad. Este fue el caso de los artículos producidos a raíz de las exposiciones que reunían obras cedidas por coleccionistas privados con el fin de recaudar fondos para diversas empresas. Sin embargo, observamos también aquí que las alabanzas al grado de refinamiento y buen gusto

¹ En algunos casos esta necesidad de frenar el ingreso de mala pintura podía dar pie a comentarios xenófobos como el aparecido en el *Sud-América* en ocasión de la exposición francesa de 1888: "Hoy, merced á este decreto [la exención del impuesto aduanero a las obras de arte], todo el sobrante del arte europeo va á afluir aquí – así como afluye el sobrante de los individuos" Blanco de Plomo [seudónimo, autor no identificado], "La exposición francesa" *Sud-América*, 30 de junio de 1888, p. 1, c. 4.

alcanzado por los aficionados se erigen sobre un gusto mayoritario tildado de negativo, del que se busca distinguir a este grupo selecto.²

En un campo artístico en formación, como era el porteño de fin del siglo XIX, cualquier evento artístico podía ser leído como un “hito” o un despertar de la actividad artística en la ciudad: un nuevo comienzo que debía construirse sobre lo inexistente o lo de escaso valor. Era frecuente así, al momento de elogiar un flamante grupo de obras que se exhibían o se vendían en Buenos Aires, que la crítica recurriese a la contraposición con el tropel de mala pintura que invadía el mercado. Y de la mano de la apelación a la mala pintura surgían los “ignorantes compradores” que se volcaban a su adquisición.

Entre este tipo de crónicas, citaremos un artículo publicado en *La Nación* a propósito de un grupo de cuadros antiguos exhibidos en la Cámara Española de Comercio en 1889. El cronista era despiadado en su caracterización de los nuevos ricos porteños:

Es tan ciega la diosa fortuna! Reparte tan insensatamente sus favores que á menudo no parece que los ofrezca sinó como compensación de los altos dones del espíritu que faltan á sus favorecidos. El millon y el buen gusto siempre resultan conceptos reñidos e irreconciliables. [...]

Y no es que se interponga la avaricia contra este digno empleo del oro, no. Disípale por el contrario en vanas ostentaciones tras de una aparente suntuosidad que no viene á ejercer en suma otros oficios que los de ocultar la miseria moral de muchas opulencias. Triste disfraz que á nadie engaña! El único engañado es el que lo viste: el *pobre* potentado que cree habérselo ganado todo en nuestra vista con el fastuoso decorado de su morada espléndida, en que todo brilla como en un bazar, en que todo acusa y nada explica la rapidez de un encumbramiento pecuniario; en que todo habla á los sentidos y nada al alma; en que todo denuncia la vanidad y nada la cultura. [...]

Pero ya se ve! por dónde ha de sospechar el pobre miope moral que la vista de un solo ejemplar artístico de categoría, de un simple lienzo antiguo, con el marco quizás apolillado, habría de levantarlo más en nuestra opinión que el espectáculo de su resplandeciente mobiliario, dispuesto por el adornista como una instalación comercial propia para embaucar al ramo de sirvientes ó al portero de la casa!

¿Cuánta plata tendrá mi amo? Saldrá exclamando el fámulo. Obtenido el triunfo de esta exclamación, supremo ideal de muchos señores, cualquiera piensa en honrarse formando una mediana pinacoteca!³

² No todas las críticas de este tipo de exhibiciones fueron positivas. Véase en la nota 15, los comentarios publicados por el diario *La Tribuna* en ocasión de la exposición de caridad celebrada en el Palacio Hume en 1893.

³ “A propósito de una colección de cuadros antiguos”, *La Nación*, 15 de septiembre de 1889, p. 2, c. 9.

Otros testigos eran menos implacables e invertían la acusación, culpando a los europeos de subestimar el mercado local y enviar los restos de sus exposiciones, provocando de esa manera el gusto extraviado de los porteños, que poco a poco comenzaba a depurarse. Así apuntaba un anónimo crítico de *Sud-América*:

Es deber pues, el fomentar y aplaudir calurosamente todo esfuerzo individual ó colectivo tendente á difundir el verdadero arte, así como debemos ser inexorables con los mercaderes sin conciencia, á quienes el afán inmoderado del lucro los lleva hasta no ver en esta ciudad mas que una población semisalvaje en cuestiones artísticas, destinada a recibir cuanto aborto con pretensiones de arte relegan las capitales europeas para la exportación de sus colonias.⁴

Un artículo contemporáneo, aparecido en *El Diario* con motivo de la exposición de la Bolsa de Comercio de 1887, era aún más auspicioso. En Buenos Aires ya se vivía el “alto sentimiento del amor al arte” y el contacto con los centros artísticos poseía una fuerte gravitación en este desarrollo. La propensión a la pintura “vistosa” y de tono anecdótico, que abundaba entre los primeros compradores, parecía ya haberse superado:

Los continuos viajes de nuestros ricachos por el viejo mundo, han contribuido no poco á uniformar el criterio artístico. Ellos han sufrido grandes clavos, han traído en sus primeros viajes, mucha broza pictórica, desperdicios de galerías cursis, productos primerizos de morralla estudiantil de brocha gorda: Cediendo á la primera impresión, pagaron tributo al colorete subido, al almazarron [sic]⁵ pronunciado y dominante de las pinturerías de artístones de bastidores teatrales. Pero el gusto se refinó poco á poco y hoy podemos decir sin temor de errar, que todos los grandes maestros contemporáneos, tienen su obra de representación en las colecciones de nuestros aficionados al arte plástico.⁶

En este proceso de purificación del gusto, el estado debía cumplir - para casi todos estos cronistas- un rol fundamental. El llamamiento a la intervención estatal, que aparece por momentos en los textos anónimos publicados con motivo de las exposiciones, se acentúa en los escritos que se planteaban explícitamente como editoriales o como

⁴ Max [seudónimo, autor no identificado], “Salón Mondelli”, *Sud-América*, 16 de julio de 1888.

⁵ Se refiere aquí al almazarrón, un óxido de hierro ocre o rojo que se emplea en pintura.

⁶ “La exposición de Bellas Artes”, *El Diario*, 11 de junio de 1887, p. 1, c. 6.

proclamas del estado de las artes en la ciudad.⁷ Entre éstos, los textos que Eduardo Schiaffino publicó en 1883 en las páginas de *El Diario*⁸ han sido los más analizados.⁹ Introduciendo lo que luego sería una marca registrada de su escritura, Schiaffino se constituía aquí como un feroz árbitro de gusto que increpaba a los burgueses porteños por sus preferencias en materia de muebles, espejos y telas elegidos para la decoración de sus viviendas. Schiaffino se quejaba ante aquel público “sin educación artística” que gustaba de los interiores recargados que mezclaban diversos estilos sin lógica alguna. Con respecto al consumo específico de obras de arte, denunciaba la abundancia de copias y reproducciones¹⁰ en desmedro de la adquisición de obras originales extranjeras o argentinas:

De esto resulta que todos cuantos (y son muchos) temen engañarse comprando cuadros y bosquejos originales – únicos con mérito y que representan valor intrínseco – adquieren oleografías, *tablitas*, fotograbados, litografías, y cromolitografías para tener un *semblant* de obras artísticas, cuelgan en sus casas imitaciones y falsificaciones de las que sus herederos no sabrán que hacerse – si el gusto en Buenos Aires siguiendo la evolución natural, acaba por implantarse, – y que irán á concluir miserablemente en un fogata, abandonando los marcos y el espacio que usurpan, sí antes la fotografía, que es la base de un gran parte de ellos, no toma su camino acostumbrado, es decir, la desaparición por el desteñimiento que tiene lugar después de algunos años.¹¹

Su mirada sobre el mal gusto y la desinformación de quienes adquirirían objetos de arte es impiadosa. Arremete también contra los pequeños bronce,¹² mármoles y *bibelots* que

⁷ Véase por ejemplo el artículo de Simón Saura aparecido en *El Sud-Americano* en el que critica el mero afán comercial de las remesas de mala pintura que viene de Europa a la par que clama por la creación de un “Museo de Pintura. Arte y literatura. La pintura en Buenos Aires. Un pensamiento a favor de su desarrollo”, *El Sud-Americano. Periódico ilustrado*, a. 1, n. 24, 5 de julio de 1889, pp. 467 – 470.

⁸ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento” *El Diario*, 18 de septiembre al 1 de octubre de 1883.

⁹ Cf. Ana María Telesca y José Emilio Burucúa “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa...”, *art. cit.* y Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, pp. 45 y 176 – 182.

¹⁰ Hacía varias décadas que las oleografías habían sido introducidas para su comercialización en la ciudad. Véase por ejemplo: Elio [seudónimo, autor no identificado], “Olografía” [sic], *La Tribuna*, 1 de septiembre de 1858, p. 2, c. 5 y “La antesala de la Esposición”, *La Tribuna*, 2 de septiembre de 1858, p. 2, c. 4 – 5. [Base Payró] donde aparte de introducir a los porteños sobre las características de esta técnica se promocionaban tres oleografías ofrecidas a la venta en el almacén de Fusoni.

¹¹ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. IV”, *El Diario*, 21 de septiembre de 1883, p. 1, c. 2 – 3.

¹² Desde mediados del siglo XIX, y gracias a las facilidades obtenidas en los métodos técnicos, los fundidores franceses de bronce vieron abrirse grandes mercados para sus reproducciones – tanto en Europa como en América. El más importante de estos fundidores fue Ferdinand Barbedienne (1810 – 1892), cuyo establecimiento parisino produjo en masa una gran variedad de reducciones de alta calidad y

abundan en los interiores de la época. Critica la preferencia por las falsas obras antiguas o la llamada “manía del bitum” que llevaba al ignorante americano a buscar telas ennegrecidas con la esperanza de “desenterrar” alguna joya perdida de un viejo maestro.¹³ Sólo unos pocos coleccionistas – Rufino Varela, Manuel Trelles, José Benito Sosa y José Prudencio de Guerrico – eran exceptuados de sobrevalorar las reproducciones por sobre el original. Para Schiaffino, la solución se hallaba en manos estatales, ya que como señala Malosetti Costa, su “planteo aparece dirigido al gobierno” al instarlo a liberar las trabas de importación de obras extranjeras, crear un museo público y brindar apoyo material a los artistas nacionales.¹⁴

Más allá del irónico y desolador panorama planteado por Schiaffino, es interesante el claro registro que éste tiene de la necesidad de los sectores de altos recursos de la capital por poseer objetos artísticos. Una necesidad que, evidentemente, no satisface los estándares por él requeridos pero que pide ser saciada por objetos provenientes de Europa. De la mano de la constitución de las colecciones de arte, esta mayor discriminación en la elección y adquisición de obras artísticas, por las que brega Schiaffino, comenzará a aparecer. No casualmente, este protagonista tendrá mucho peso en este viraje, asesorando y acompañando a los coleccionistas en sus selecciones y compras.

Schiaffino no fue el único que se dedicó en aquellos años a hablar del gusto y el consumo artístico de los porteños, aunque quizás sí fue una de las voces más autorizadas a la luz de su accionar concreto tanto al frente del Ateneo y del Museo Nacional de Bellas Artes (1895 - 1910), como en su constante ejercicio de la crítica artística y en su ya mencionado rol de asesor.

En la década siguiente, el registro de la crisis económica y financiera que azotó al país tiñó algunos de los discursos que criticaban las preferencias artísticas de los porteños. El gusto “extraviado” y el consumo de mala pintura eran equiparados con el predominio del “espíritu positivo” que había mercantilizado la ciudad en perjuicio del cultivo intelectual y

bajo precio tanto de obras de arte célebres como de producciones de escultores contemporáneos. En su momento de mayor auge, la fundición de Barbedienne empleaba a trescientos artesanos y producía más de doce mil broncees por año. Cf. Jeanne L. Wasseman (ed.), *Metamorphosis in Nineteenth Century Sculpture*. Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1975, p. 80.

¹³ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. V”, *El Diario*, 22 de septiembre de 1883, p. 1, c. 2 - 3.

¹⁴ Cf. Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, p. 181.

artístico.¹⁵ Estos argumentos podían también conducir al comentario moralizante, como sucedía en la revista católica *Artes y Letras*. Desde sus columnas el sacerdote Celestino Pera responsabilizaba a la “metalización del arte” del mal gusto y la ausencia de moral que observaba en las producciones exhibidas en la calle Florida y en las galerías de los principales *amateurs*. El artículo aprovechaba también para dar curso a la acotación xenófoba e incluso antisemita:

Bien pagado y bien cobrado, si el arte es la industria pero ¿de cuándo acá los artistas ni los genios literarios fueron simplemente buhoneros de ocasión? Arte y corrupción! Yo no sé cuál es más bajo, ni pero! El dinero metaliza: La corrupción disuelve: así vá el arte en esta época: metalizada en el fondo, descompuesta en la forma, como un engendro híbrido de Venus y Mercurio. Generalicemos, pues ya que la calle Florida y sus bazares asfixian o descomponen el criterio. Por allí no se ven más que desnudeces o mamarrachos pour l'exportation, salvo raras, rarísimas excepciones ¡por desgracia! Lo general es la hierba mala, en que hasta el rastacuerismo corruptor o el judaísmo mercantil!

[...] Algo influye el medio ambiente para esto: entre nosotras las bellas artes, no son mas que entretenimientos y diversión. Los artistas especulan: los aficionados pagan. Pero el artista se hace artesano y el aficionado se convierte en un simple patrón para el artista [...]

Y lo que es peor, ya pasaron los tiempos de Murillo y de Rafael; de los grandes cuadros para las iglesias y los claustros: hoy en cambio, cualquier aventurero hace venir artistas expofeso de ultramar, para pintar zaguanes, decorar comedores o hermosear las caballerizas.¹⁶

¹⁵ Así juzgaba el diario *La Tribuna*, con motivo de la exposición del Palacio Hume de 1893, el estado de inercia respecto a las bellas artes que dominaba entre los porteños: “Ese sentimiento [el artístico], que ennoblece al hombre y eleva su espíritu, duerme hace mucho tiempo en nuestra patria, en cuyo cielo ha entendido el mas grosero de los positivismos su nube negra. Estamos dormidos. Vivimos en verdadero estado sonambúlico, hipnotizados para todo lo grande, y ni el mismo Bernheim, ilustre profesor de fenomenología hipnótica, podría explicar cómo una política que no lleva sino al abismo, ha podido adormecernos al punto que ni los poderosos estímulos del arte nos hagan abrir los ojos” “Santa Cecilia”, *La Tribuna*, 11 de septiembre de 1893, p. 2, c. 4.

¹⁶ Celestino L. Pera, “Bellas Artes” *Artes y Letras*, a. 1, n. 3, 18 de diciembre de 1892, pp. 33 – 37. Hemos dedicado dos artículos al análisis de esta revista, escasamente conocida pero sumamente activa en los debates culturales de la década de 1890. Cf. María Isabel Baldassarre. “Una mirada sobre la cultura porteña a fines del siglo XIX a partir de las polémicas de la revista *Artes y Letras*” En: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones. Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, pp. 203 – 218 y “Entre la doctrina cristina y la cultura de los porteños: la revista *Artes y Letras*” En: María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo (direc.). *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878 – 1951)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, Serie monográfica n. 6, 2002, pp. 41 – 55.

Ante la celebración de los salones del Ateneo, la cuestión del consumo del arte también fue puesta en el tapete. La promocionada apertura de estas exposiciones cargó las tintas de entusiasmo pero, al momento de hacer un reporte fehaciente de los réditos alcanzados, el balance seguía siendo desalentador.¹⁷

En este marco, Ernesto Quesada, produjo un largo artículo en mayo de 1893 en el que analizaba, desde una perspectiva evolucionista, el progreso que implica la institución de la primera exposición del Ateneo.¹⁸ Nos interesa particularmente señalar aquí la percepción que Quesada elaboraba de los consumidores artísticos de Buenos Aires. Entre los que discrimina claramente dos grupos: una minoría compuesta por decenas de ciudadanos que, en sus viajes por los museos artísticos, “han traído colecciones, más ó menos escogidas, de obras de arte, que adornan sus mansiones, que las convierten á veces en museos en miniatura, y que en algunas de ellas permiten tributar cumplidísimo elogio al buen gusto del Mecenaz” y el “resto del público” “la inmensa y abrumadora mayoría, [que] sólo aprecia lo que se llama Arte por las exhibiciones industriales de pinturerías y bazares, en que los cuadros están entre surtidos de felpudos y de instrumentos de mecánica, ó las esculturas entre el oropel del *article de París*.”¹⁹

Por su parte, Carlos Orte publicó varios artículos de tono polémico desde las páginas de *La Nueva Revista*.²⁰ Una de estas crónicas fue una carta abierta dirigida a Eduardo Schiaffino y producida en torno al proyecto fallido del intendente Federico Pinedo de crear

¹⁷ Véase A. Atienza y Medrano, “Crónica General”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 2, n. 32, 16 de abril de 1894, p. 172, c. 3. También en el contexto del Ateneo aparecieron los juicios que vinculaban al mercantilismo con la falta de comitencia de obras nacionales. “Si el mercantilismo no nos invade en todas las esferas del arte, es bien evidente, no obstante que faltan Mecenaz y protectores en nuestro ‘mundo del dinero’, y que este ambiente indiferente, reposado y egoista, es causa primordial y poderosa del ‘desmayo artístico’ de pintores y escultores” denunciaba Marino Brais desde la misma revista. Cf. Marino Brais [Ramón M. de Iribas], “Cosas y Quisicosas”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 93, 1 de noviembre de 1896, p. 449, c. 2.

¹⁸ Para un análisis exhaustivo de este texto, cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*, pp. 356 – 358.

¹⁹ Ernesto Quesada. “El primer ‘Salón’ Argentino”. *Reseñas y Críticas*. Buenos Aires, Félix Lajouane, Editor, 1893, pp. 403 – 404.

²⁰ Esta revista fue dirigida por José Ceppi y Roberto J. Payró y apareció en Buenos Aires entre 1893 y 1894. Carlos Orte fue un colaborador frecuente en ella. Respecto a la publicación Jorge Rivera afirma que se trató de “un precursor ejercicio de equilibrio entre el periodismo masivo y la revista artístico-literaria” preanunciando una “formula amalgamadora y ‘moderna’” como será el magazine *Caras y Caretas*. Cf. Jorge Rivera. “El escritor y la industria cultural...”, *art. cit.*, pp. 330 – 331.

un Museo Municipal de Bellas Artes.²¹ Schiaffino había publicado uno de sus polémicos textos en las páginas del diario *La Nación*²² y Orte lo saludaba desde *La Nueva Revista* haciendo hincapié en las posibilidades reformadoras del arte como paliativo frente al mal gusto que veía reinar entre los ricos de la ciudad:

¡Ojalá que el arte se difundiera entre nosotros! Nuestro carácter nacional ganaría mucho, el sentimiento de la dignidad individual se desarrollaría entre nosotros, nuestras costumbres se suavizarían y desaparecería esa invasión de guaranguería que nos ahoga, de esa guaranguería de bota de charol y guante de piel de Suecia (llamada) que, á un lenguaje de lupanar hablado públicamente sin reparo ni recato, une gustos depravados y pensamientos inmundos!

Porque no se puede negar que aquel que gusta de un lindo cuadro ó de una buena estatua, de un trozo de música bien ejecutado; que gusta de la originalidad en las obras literarias, no dará cabida en su mente á pensamientos desdorosos, ni tendrá gustos depravados, ni poseerá un trato grosero, como no podrá dar una estocada de mala ley un hábil esgrimista, ni tomar una actitud anti-estética un buen luchador.²³

El diagnóstico peyorativo de este primer artículo es retomado en otros dos en los que Orte parece hacerse eco de las palabras de Schiaffino pronunciadas más de diez años antes. En este sentido, es interesante su mirada sobre la variada clientela de los bazares:

[...] los bazares atraen á si grandes cantidades de dinero de gentes adocenadas, que quieren encubrir con oropeles su rusticidad innata; de gentes indolentes que, si bien dotadas de gusto finos, prefieren encomendar á sus tapiceros la tarea de alhajar sus casas, sin cuidarse de lo que en ellas pongan, con tal que todo sea de última moda; de gentes ignorantes, de éstas para quienes sólo son buenos los bronceos si traen el nombre de *Barbedienne* (á quien creen autor de las obras que reproduce); los cristales, si tienen la marca de Baccarat y los tapices si han sido fabricados en los *Gobelinos*.²⁴

Si bien reconocía que existían personas con recursos dispuestas a gastar sus fortunas en obras de arte “siquiera para darse el lustre y tono de entendidos”, Orte denunciaba la

²¹ Varios concejales porteños se opusieron a este proyecto que no llegó a ser sancionado. Cf. *La Prensa*, 22 de mayo de 1894. [Recorte, AS – MNBA].

²² Eduardo Schiaffino, “Triunfos de la rutina”, *La Nación*, 9 de junio de 1894. Reproducido en su libro: *La pintura y la escultura...*, op. cit., pp. 349 – 351.

²³ Carlos Orte, “Arte Nacional. Carta Abierta [a Eduardo Schiaffino] Buenos Aires, junio 15 de 1894”, *La Nueva Revista*, 23 de junio de 1894, pp. 356 – 358.

²⁴ Carlos Orte, “Exposición permanente de Bellas Artes. Iniciativa del Ateneo”, *La Nueva Revista*, a. 2, n. 27 – 28, 7 y 14 de julio de 1894, pp. 5 – 7. El artículo había aparecido celebrando una iniciativa del Ateneo de abrir un salón donde hubiese exposición permanente de obras argentinas, proyecto que Orte defendía ya que estimularía las comitencias de obras a los artistas del país.

falta de una guía que los asesorase en sus adquisiciones. La conclusión era similar a la de Eduardo Schiaffino: ante la duda, el comprador evitaba ser estafado y se volcaba a las reproducciones de bajo de precio como eran las fotografías.

El periodista vincula permanentemente su registro de la falta de un mercado para las producciones artísticas con el escaso desarrollo del arte nacional, y este es el centro de su último artículo. En él, la metáfora positivista le sirve para denunciar las condiciones adversas que sufren los artistas del país: “El artista es como la flor, que sólo brota cuando las circunstancias favorables de calor, de humedad y de alimentación hacen posible la germinación de la semilla y el crecimiento de la planta y aseguran su existencia y el logro de la misión que la naturaleza le ha impuesto.”²⁵

Frente a la turba que consumía arte sin criterio ni asesoramiento, Orte se permite señalar otro personaje posible “el coleccionista inteligente (lo de pudiente es sobreentendido) que escoge las obras, no por la firma que llevan [...] sino por su valor intrínseco, su novedad, su sabor artístico de arte verdadero y da preferencia á la obra hermosa del autor desconocido sobre la obra mal inspirada del maestro, que la muchedumbre ciegamente admira.” Sin embargo, su conclusión es lapidaria: todavía circulaban en Buenos Aires los infames “mamarrachos” abortados por los “pintamonas de todos los países” aguardando la selección necesaria que – también para Orte - vendría de la mano de un futuro “gusto más depurado”.

Es interesante subrayar entonces esta diferenciación que aparece en casi todas las crónicas que venimos analizando: por un lado una mayoría de compradores ignorantes que se vuelcan a la adquisición desmedida de obras de dudosa calidad, que prefieren y confunden copias por sobre originales y desconocen de técnicas y de méritos plásticos. Una versión de este grupo se identifica con el rastacuero, aquel que puede viajar a Europa pero sigue haciendo gala de su mal gusto, no posee instrucción suficiente para distinguir lo valioso de lo que no lo es y se complace en exhibir su capacidad de gasto conspicuo.

Por otra parte, un grupo que exceptúa la regla: son los “verdaderos *amateurs*”, los “aficionados”, los “coleccionistas, los que desafían el mal gusto generalizado y no se dejan

²⁵ Carlos Orte, “Arte nacional. Dos necesidades: el ambiente y el mercado”, *La Nueva Revista*, a. 2, n. 29, 21 de julio de 1894.

tentar por la mala pintura que concurre al mercado argentino.²⁶ Son éstos personajes a los que los críticos instituyen –directa o indirectamente– como pares. Ellos son sus interlocutores dilectos, con quienes establecen la complicidad necesaria para burlarse de los “mamarrachos”, los “chafarriones”, de la “pinturas de brocha gorda” que adquiere la masa ignorante.

Éstos dos tipos que encontramos en las crónicas de la prensa aparecen también en los textos literarios de fin del siglo XIX. Fueron novelas, cuentos o incluso ensayos más breves que plasmaron una visión particular de un consumo y unos consumidores artísticos que podían ser criticados, denostados, burlados. Todo, menos ignorados.

Los escritores y el consumo artístico

En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à la Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme ?

Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*. Tome premier, Paris, G. Charpentier, 1881.

Desde la década 1880 hasta los primeros años del siglo una serie de textos literarios de géneros diversos, producidos por escritores argentinos y americanos, se refirieron de manera más o menos central al consumo de bienes suntuarios y más particularmente, al de obras de arte. Por un lado, estos textos se enlazan con muchos otros producidos en Europa y en los Estados Unidos que se refirieron, retrataron o satirizaron el consumo de bienes artísticos por parte de los nuevos sectores burgueses que, a partir de mediados del siglo XIX, se constituyeron en las distintas naciones.²⁷

En la literatura argentina, esta temática apareció en las dos últimas décadas del siglo XIX, paralelamente al proceso de ampliación del consumo artístico que describimos en el capítulo anterior. Dichas prácticas, que cada vez se hacían más frecuentes entre los sectores

²⁶ A los textos aquí analizados podemos agregar una gran cantidad de críticas que refieren a la diferenciación de estos actores. Cf. por ejemplo A. Miquis, “Apuntes artísticos. Cuadros nuevos en Buenos Aires”, *El Nacional*, 2 de agosto de 1889, p. 1, c. 1 - 2.

²⁷ Entre los texto más célebres que trabajan estos consumos podemos citar de Gustave Flaubert. *La educación sentimental* (1843 – 1845 y 1864 – 1869), Honoré de Balzac. *Le cousin Pons* (1847) y Henry James. *Portrait of a lady* (1880).

de altos recursos de Buenos Aires, tuvieron un lugar en las producciones de casi todos los escritores argentinos de fines del siglo XIX. En este sentido, el hacer eje en los textos producidos y leídos en la Argentina posibilita analizar de qué maneras la literatura local retrató el consumo artístico y en qué medida, siguiendo a Goncourt, las presencias y las memorias inscriptas en las “cosas” escurren la existencia de los hombres.

De este modo, es posible armar una serie de construcciones discursivas -a partir de fragmentos de novelas, autobiografías, ensayos, artículos periodísticos- que muestra cómo distintos escritores clave de la escena finisecular percibieron el lugar y la función inédita que las artes plásticas empezaban a tener en la vida diaria de la clase alta de la sociedad porteña.²⁸

Las miradas propuestas por los distintos textos presentan sus matices. Si enmarcamos el consumo artístico dentro de aquel proceso de transformación urbana referido en el primer capítulo, veremos que los escritos más analizados han sido, sin duda, los producidos por los llamados “memorialistas” o cultores de una “literatura de evocación”.²⁹ Escritores que, como señala Fernando Aliata, al tiempo que veían cumplir “el sueño final de materialización de una nueva urbe” sintieron la necesidad de recordar de “manera acrítica” una serie de íconos cuyo valor radicaba sólo en su pertenencia al pasado construyendo un anecdótico carente de tensiones y en donde la movilidad social era mínima.³⁰

En algunos de estos textos encontramos la alusión idealizada a los despojados interiores de las casas del pasado,³¹ al tiempo que aparece una condena al abarrotamiento de

²⁸ Varios otros textos, que también poseen referencias al consumo del arte y al lujo de los interiores burgueses, han sido excluidos del presente estudio para centrarnos en aquellos que consideramos más ricos para el análisis. Entre ellos señalaremos: *Ley social* (1885) de Martín García Merou, especialmente capítulo III; *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres particularmente capítulo XVIII e “Indecisión” de Martín Aldao en *Escenas y perfiles* (1903).

²⁹ Cf. Adolfo Prieto. *La literatura autobiográfica argentina, op. cit.*, donde analiza a los principales representantes de esta literatura de evocación como Lucio V. Mansilla, Santiago Calzadilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané y Ramón J. Carcano. Véase también del autor “La generación del ochenta en las ideas y el ensayo” En: AAVV. *Historia de la literatura argentina*. Tomo II, *op. cit.*, pp. 62 – 67. Cf. también Oscar Terán. “El lamento de Cané” En: *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880 – 1910). Derivas de la “cultura científica”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, particularmente pp. 19 – 34.

³⁰ Fernando Aliata. “Ciudad o aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros”. *Entre pasados. Revista de historia*. Buenos Aires, a. 3, n. 3, fines de 1992, pp. 51 – 67.

³¹ Cf. también *Mis memorias* de Lucio V. Mansilla texto analizado en el capítulo 1. Por otra parte, un libro clásico de la literatura de evocación como *Las belladas de mi tiempo* (1891) de Santiago Calzadilla no tiene

la decoración moderna. En esta línea, podemos citar un artículo breve de José María Cantilo, publicado en 1887, que asociaba la virtud de las moradoras de una vivienda porteña – dos ancianas “patriotas” con la austeridad un ámbito en el que “se respiraba la atmósfera de pureza de los templos”. La casa, en la que habían transcurrido su infancia abogados, médicos, militares y hacendados eminentes, ejemplificaba claramente la utilización restringida de las obras de arte, fundamentalmente para el uso ritual y el retratístico, que primaba antes de la ampliación del consumo artístico.

Colgaban de las paredes de la sala algunos cuadros.

Entre ellos tenía lugar preferente el de D. Esteban Echeverría, amigo antiguo de las ancianas, retrato hecho al lápiz por Pellegrini.

Las habitaciones interiores tenían sus respectivos muebles, que eran bien antiguos de caoba, un tanto oscurecidos por el uso y la acción del tiempo. [...]

No faltaban en los dormitorios sus imágenes de santos colgadas en la cabecera de camas, y algún toro recostado en la pared, sobre la cómoda cuadrada, maciza, sólida, de pies mal torneados pero firmes, vetusto mueble con tiradores de bronce y adornado de filetes del mismo metal.³²

Las referencias al consumismo de la vida moderna no se hacen explícitas en este artículo, pero sí son aludidas por Cantilo en otros apartados incluidos en el mismo volumen.³³ Como por ejemplo “Navidad. Tentaciones para los pobres”³⁴ suelto que relata cómo una pareja de clase baja sale a recorrer los bazares de la calle Florida con el fin de comprar regalos de navidad.³⁵ Luego de inquirir por el precio de bronce, palmatorias de

referencias puntuales al consumo de objetos estéticos, pero sí alusiones laterales a la austeridad de las casas, generalmente mencionadas como marcos de tertulias y saraos. Véase Santiago Calzadilla. *Las bellas de mi tiempo*. Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 56; 86 – 87 y 152.

³² José María Cantilo. “Dos tipos de virtud”. En: *Un libro más. Colección de artículos*. Buenos Aires, F. Lajouane – París, Ch. Bouret, 1887, p. 100.

³³ Véase a este respecto el artículo “Ley de progreso”, *op. cit.*, pp. 265 – 269, donde se plasma una visión eminentemente celebratoria de la transformación de Buenos Aires y de la prosperidad del país.

³⁴ José María Cantilo. “Navidad. Tentaciones para los pobres”. En: *Un libro más, op. cit.*, pp. 208 – 214.

³⁵ En esta misma línea, Segundo Villafañe en su novela *Horas de fiebre* (1891) describe la calle Florida en las vísperas del año nuevo. Las imágenes son muy similares a las evocadas por Cantilo, mencionando los “aguinaldos de todas clases” que serían gastados en sus negocios. Se pasa revista a sus diversos comercios, subrayando los bazares de arte, las ediciones lujosas de la Librería Lajouane y las vidrieras “maravillosas cargadas de juguetes, especie de *ferrie* encantada” de “La ciudad de Londres”. Sin embargo, Villafañe excluye de Florida a quienes no podían gozar materialmente de dichos lujos: “La pobreza humilde y la miseria afligida huían de aquella calle bulliciosa y alegre”. El conflicto entonces se plantea entre el hermano del protagonista que recorre desolado la calle rodeado de aquel mundo “fantástico” y

ónix y macetas de mármol desisten de su plan. “Los broncees modernos tienen una particularidad: esos broncees abren la boca y se tragan los billetes nacionales y provinciales que es un contento” subraya el marido. “Todo esto no es para nosotros [...] conformémonos con ver, con haber visto” concluyen ante las terracotas, medallones, piezas de oro, alhajas, cuadros al óleo, marfiles y demás objetos expuestos en Burgos, en Manigot, en El Progreso. Así, en aquella feria de vanidades en la que el pobre quedaba excluido de la adquisición, la tienda se transformaba en escaparate de arte: “sólo en la ciudad de Londres pasamos un rato contemplando las muñecas preciosas, vestidas con lujo, casi obras de arte también.” Mientras el arte podía ser aprehendido en los negocios y vidrieras, el objeto de consumo atractivo connotaba, a la vez, algo del status aurático del objeto artístico,³⁶ sobre todo para aquel que no podía acceder materialmente ni a uno ni a otro.

Por su parte, desde uno de los textos más transitados de esta literatura de evocación, Vicente G. Quesada plasmó una mirada burlona hacia la manía por la adquisición de objetos de arte, hecho que sin embargo no se correspondía con una imagen idílica del pasado artístico. Como vimos en el capítulo anterior, en sus *Memorias de un viejo* Quesada se quejaba del escaso desarrollo de las bellas artes en sus días pretéritos, mientras al mismo tiempo denunciaba la monomanía que se había transformado en un vicio difícil de satisfacer.

Una de las más inofensivas manías que desarrolla la vanidad es la del coleccionista [... Estos] forman su cueva ó si se quiere su nido ó su domicilio en el cual reunen, amontonan, almacenan y guardan cuanto les ocurre pertenece al género ó especie de su manía predilecta. La monomanía es generalmente por las cosas del pasado, sean muebles, impresos, grabados o cuadros, porque en esta bienaventurada sociedad no hay, ni es posible haya, objetos de arte, capaces de alimentar a los insaciables proveedores de los *bric-à-brac* de París, por ejemplo. [...]

El lujo nació en la modesta colonia, se desarrolló por medio del contacto con el extranjero y hoy, dada la facilidad de los transportes y la rapidez de la correspondencia,

“bullicioso”. Segundo I. Villafañe. *Horas de fiebre* (1891). Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, FFyL, UBA. Serie Documentos, tomo II, n. 15, 1960, pp. 133 – 135.

³⁶Cf. Rémy Saisselin. “The department store as cultural space”. En: *The bourgeois and the bibelot*, op. cit., pp. 33 – 49.

se obtiene todo, bronce de arte, mármoles de precio, tapices exquisitos y el dorado y la sedería no sorprende a la vista de los habituados del mundo elegante.³⁷

Excediendo ya esta literatura de memorias o evocativa, nos centraremos en otro tipo de escritos, muchos de los cuáles no han sido analizados a la luz de la perspectiva aquí planteada. En su mayoría son novelas, aunque contamos también con algunas digresiones o artículos breves. Casi todos se constituyen como textos de ficción pero sin embargo están plagados de referencias a la coyuntura argentina y más precisamente a las costumbres y la vida diaria de los sectores de altos recursos de la ciudad de Buenos Aires.

Gran parte de estas narraciones, producidas por descendientes del antiguo patriciado, construyó y difundió la figura del rastacuero, del advenedizo, haciendo gala en general de un humor filoso cuando no del relato irónico. Este nuevo actor era muchas veces vinculado con los nuevos grupos de inmigrantes que gracias a la movilidad social y a la riqueza niveladora accedían a las prácticas en otro momento reservadas a los miembros tradicionales de la oligarquía. Y el cultivo del arte va a ser un factor fundamental de diferenciación, ya que el advenedizo se define muy frecuentemente por su incompetencia en terreno artístico, por su incapacidad de distinguir “al golpe de vista, un bronce japonés de uno chino, un Sévres de un Saxe, una vieja tapicería de una moderna” como afirmaba Miguel Cané sobre los ricos norteamericanos.³⁸

Sin embargo, como acertadamente señala Gladys Onega, estos mismos críticos que desdeñaban el nuevo abanico de posibilidades económicas usufructuaban, casi exclusivamente, de las ventajas materiales que el comercio, la industria y el poder del dinero habían introducido en la Argentina de fin del siglo XIX, prácticas entre las que destacaremos principalmente la adquisición de bienes suntuarios de importación.³⁹

Por otro lado, existió una visión que juzgó estos nuevos consumos no tanto en relación con qué se adquiriría sino en términos de su proporción. Una visión que, por momentos, parecía fascinada ante la opulencia de los recientemente decorados interiores burgueses, y que en esta línea se dedicó a describir el lujo de las mansiones privadas. Sin

³⁷ Víctor Gálvez [Vicente Quesada]. *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina.* (1889) Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1990, pp. 393 – 394.

³⁸ Miguel Cané. *En viaje. 1881 – 1882.* París, Librería Garnier Hermanos, 1884, p. 402.

³⁹ Gladys Onega. *La inmigración en la literatura argentina (1880 – 1910).* Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 18 y pp. 41 – 42.

embargo, aquí también hay una idea de diferenciación frente al recién enriquecido en la medida que estos textos apuntan (como será el caso de Martel y Cambaceres) a defender el orden social establecido hasta sus últimas consecuencias.⁴⁰

No obstante, dentro de las dos vertientes habrá varios puntos de encuentro. Por un lado, las referencias al consumo artístico aparecieron, sobre todo en las novelas, acompañadas por varios otros tópicos recurrentes como: casamientos por conveniencia, jóvenes reacios al trabajo, fortunas rápidas y no muy noblemente adquiridas, cortesanas de lujo, así como la imposibilidad de ciertos personajes de escalar socialmente en general por razones morales.

Por otra parte, tanto en los textos que alimentaron la figura del rastacuero como en aquellos que se dedicaron a describir el lujo opulento de los interiores de la época, sin aludir necesariamente al mal gusto, encontramos ejemplos en los que a la fascinación inicial se contraponen la decadencia implícita en tanto derroche. Es decir, la descripción pormenorizada es la antesala de la misión moralizante que se pretende para el relato.

De rastacueros acumuladores: Lucio V. López, José María Cantilo, Eduardo Wilde, Alberto del Solar y Rubén Darío.

Ya en el despuntar del nuevo siglo, y como parte de sus corresponsalías para el diario *La Nación*, Rubén Darío publica en 1902 un jugoso artículo denominado “La evolución del rastacuerismo”.⁴¹ El texto, que comenzaba con un largo análisis de la etimología de la palabra, resulta clave en tanto cristaliza los usos que desde comienzos de la década de 1880 se otorgó al término en nuestro país.

Darío proseguía con la definición del diccionario Larousse,⁴² para luego pasar a citar *in extenso* fragmentos de las crónicas del escritor francés Aurélien Scholl⁴³ dedicadas a la vida

⁴⁰ Gladys Onega, *La inmigración en la literatura...*, op. cit., p. 59.

⁴¹ Rubén Darío. “La evolución del rastacuerismo”, *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, a. 1, n. 15, 11 de diciembre de 1902, p. 12.

⁴² Citaba Darío: “otros pretenden que los primeros americanos del Sur, cuya prodigalidad y lujo chillón llamaron la atención, eran antiguos hacendados enriquecidos con la venta de pieles y cueros. Se les había llamado ‘rascacueros’ y de allí rastacueros”.

⁴³ Aurélien Scholl (Burdeos 1833 – París 1902). Literato y periodista, empezó muy joven su carrera literaria colaborando en periódicos como *Le Corsaire*, *Le Mousquetaire*, *L'Illustration*. Fundador en 1855 de *Le Satan*. Redactor en jefe de *Voltaire* y luego del *Echo de Paris*. Colaborador de *Le Figaro* donde por

del sudamericano – indistintamente argentino o chileno- Iñigo Rastacuero. Este personaje, que realizaba viajes frecuentes a Buenos Aires o Valparaíso cuando estaba corto de dinero, ostentaba “los dedos cargados de sortijas, una cadena de reloj que hubiera podido servir para atar el ancla de una fragata; tres perlas, gruesas, como huevos de garza, le servían de botones de camisa, y usaba un alfiler de corbata que era una garra de tigre rodeada de brillantes.” A partir de este sujeto, Darío se propone llegar a la esencia misma del rastacuero y su definición no se hace esperar: “A mi entender, el rastacuero tiene como condición indispensable la incultura, ó mejor dicho la carencia de buen gusto”. Ser rastacuero no tenía que ver necesariamente con ser extranjero en París y buscar dejar huella de la riqueza y del lujo poseído sino con una falta de “barniz”, con una confianza desmedida en suplir con dinero lo que no se tenía en cultura. “‘Parvenus’ ó señorones de aldea, creyeron que Lutecie era conquistable con exceso de colorines y mala ostentación de grandezas” asienta la filosa pluma del nicaragüense. A continuación Darío introduce una digresión que, más allá del tono jocoso con que es formulada, es por demás relevante: “Solamente es de asombrar que á los yanquis, comerciantes en pieles, en tocinos, en jamones, archimillonarios y derrochadores y tipos de grandes rastacueros delante del Eterno, por derroches y extravagancia, no se les aplique el dictado del rastacuero.”⁴⁴

Si bien Darío concluye que el rastacuero “no tiene nacionalidad, tiempo, ni profesión, ni necesita de fortuna para serlo” los franceses, y más específicamente los

espacio de más años persistió su firma al pie de artículos humorísticos, crónicas y reseñas teatrales escritos con una gracia característica que lo convirtió en uno de los escritores más leídos de la vida parisiense. Su causticidad le valió muchas enemistades y no pocos duelos. Escribió también novelas, cuentos y obras dramáticas. Publicó gran número de obras en las que las costumbres parisienses fueron observadas con mucho ingenio. Espasa Calpe. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana*. Madrid, 1964, tomo LIV, p. 1116. En su *Autobiografía*, Darío apunta haber sido presentado a Scholl -en su estadía parisiense de 1893- en un “círculo de Esgrima y Artes, que no era otra cosa, en realidad, sino una casa de juego”. Sin explayarse en detalles, el nicaragüense alude a los contactos de Scholl con el poder: “Se decía que el juego no era perseguido en ese club, porque la influencia de Scholl... pero no desearé repetir aquí murmuraciones bulevarderas...” Rubén Darío. *Autobiografía* (1915). Buenos Aires, El Quijote, 1947, pp. 99 – 100.

También Lucio López menciona a Scholl en sus relatos de viaje. Cf. Lucio V. López. *Recuerdos de viaje*. (1880) Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994, p. 275.

⁴⁴ Probablemente, en Europa la imagen del rastacuero no se asociara con los magnates norteamericanos. Sin embargo, cuando se trataba de pueblos competidores, como se percibía la elite argentina ante el poderío estadounidense, bien podía aplicarse el término advenedizo a los nuevos ricos de los Estados Unidos, como vimos lo hacía Miguel Cané. Cf. Oscar Terán, “El lamento de Cané”, *art. cit.*, p. 38.

parisinos, están claramente excluidos de esta categoría.⁴⁵ Más allá del ánimo de Darío al referirse a los “internacionales guarangos”⁴⁶ queda claro que el epíteto connota directamente a los sud-americanos, más precisamente a aquellos que poseen fortuna – generalmente recién adquirida – y escasa formación para saber en que gastarla

En la literatura argentina de fin del siglo XIX, la figura del rastacuero como el burgués que acababa de amasar su riqueza y que practica consumos culturales sin tener instrucción al respecto tuvo una fuerte presencia. El topos se justificaba en la clara pertenencia elitista de quiénes escribían. Es decir, la certeza de los escritores de saberse los únicos y naturales depositarios del buen gusto los llevaba a cuestionar el desarrollo de estas capacidades en otros estratos sociales. Este cuestionamiento traía consigo la burla, la sátira, la negación a reconocer las acertadas opciones estéticas de aquellos que no pertenecieran al grupo selecto. Tanto Lucio V. López como José María Cantilo poseían antepasados patricios, sus padres eran argentinos de varias décadas. El linaje los habilitaba entonces para la sátira. La posición social de Wilde, hijo de un militar irlandés exiliado en Bolivia bajo el rosismo, es diferente, como será también diferente su mirada sobre la práctica del consumo artístico, ya que el escritor se va a burlar no exclusivamente del que compra con escasa formación y gusto sino de la afición más generalizada por rodearse de objetos costosos.

El consumo indiscriminado del rastacuero conllevaba para estos escritores tres cualidades ineludibles y directamente vinculadas unas con otras: la acumulación, el eclecticismo o la mezcla y la escasa competencia sobre la autoría, la procedencia y la calidad de los objetos consumidos.

⁴⁵ En un artículo anterior publicado en ocasión de la Exposición Universal de París de 1900, Darío refería a la figura del rastacuero, incluyendo dentro de la categoría a “valacos, griegos, [...] italianos, españoles y gentes de Oriente”. Los franceses quedaban excluidos de su intento por internacionalizar el rastacuerismo, que en última instancia seguía aplicado a los ricos ignorantes hispanoamericanos. Así el artículo proseguía: “Quienes nos han hecho más daño han sido precisamente los presidentes en *exil*: los varios sujetos de las distintas repúblicas que después de ordenar las respectivas vacas lecheras de sus estados, han venido á París a tirar zurdamente sus milloncejos y los varios aztecas, chorotegas, quinchés y coyas que hacen el marqués y el príncipe á la sombra misma del amorial de Dossier” Rubén Darío. “De Rubén Darío. La exposición. Los hispanoamericanos. Notas y anécdotas”, *La Nación*, 1 de agosto de 1900, p. 3, c – 7.

⁴⁶ Cf. el breve análisis de Rafael Gutiérrez Girardot, quien sostiene que el móvil dariano de “La evolución del rastacuerismo” era “poner un espejo a los europeos para que vean en ellos lo que reprochan a los hispanoamericanos”. Gutiérrez Girardot. “Rubén Darío y Madrid”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, n. 22, 1993, p. 158.

En primer término, todo el consumo artístico del rastacuero es desmedido: su paso por los museos y centros de arte no tiene interrupciones pero tampoco selecciones basadas en los méritos de lo observado o en el interés del observador. El ámbito dilecto del rastacuero, su casa, también evidencia esta voluntad por el abarrotamiento. En una suerte de *horror vacui* los objetos de arte inundan todos los ámbitos de la casa, hasta los más recónditos.

La segunda cualidad que generalmente se endilga al advenedizo es la convivencia de los más diversos estilos, al punto de tomarlos indiferenciados. Las jerarquías históricas y de género se borran y todo parece tener el mismo status artístico: desde un cuadro de un artista renombrado a una oleografía de mala calidad.

En tercer lugar, el rastacuero es fácilmente engañado en su ignorancia. La calidad de sus pertenencias es dudosa, ya que su escasa información en terreno artístico le impide discernir aquello que tiene verdadero valor artístico. Asimismo, en su tránsito por el viejo mundo el rastacuero se cansa, se agota ante el interminable espectáculo de los museos. Mira, juzga, “digiere” porque hay que hacerlo pero indudablemente no comprende el mérito de aquello que observa.

Ya en 1881, Lucio V. López dedica una crónica hilarante en su relato de viajes a la familia de aquel “irreprochable burgués” que era Don Polidoro Rosales. El relato culmina con la introducción del término de *rastaquain*, mote del que López desvincula sus responsabilidades al aclarar que se trata de un apodo utilizado por los franceses frente a “estos tipos de América de Sud”. En el artículo, se trazan escuetas pero interesantes impresiones con respecto a las apreciaciones artísticas de la familia Rosales, más específicamente en ocasión de su visita al Museo del Louvre:

(...) don Polidoro simuló el encanto inexplicable que le había producido el examen de doscientos sarcófagos egipcios y las colecciones interminables del museo etnográfico. Blasito regresó sumido en un sopor alarmante. Don Polidoro se indignaba de la indiferencia que su hijo mayor demostraba por cosas tan importantes. En cuanto a misia Patrona, el abatimiento era profundo. Parecía que caminaba bajo el peso de un peñasco; los párpados le caían sobre los ojos como si fueran de plomo. La señora había trabajado aquel día y volvía al descanso reparador.⁴⁷

⁴⁷ Lucio Vicente López. “Don Polidoro. (Retrato de muchos)” (1880). En: *Recuerdos de viaje, op. cit.*, p. 294.

Así, López retrata este periplo por los museos europeos como un “trabajo” que la familia Rosales debe acometer más allá de la negación del placer intrínseco que se desprende deben acarrear estas recorridas. El tránsito por los gigantes museos europeos era, sin embargo, un rito que cansaba incluso a viajeros más competentes en terreno artístico. Miembros incuestionables de la elite local, desde Domingo F. Sarmiento al propio Eduardo Wilde, se sentirán muchas veces sobrepasados por la cantidad de esculturas y pinturas colgadas en los museos de Europa.

Vemos entonces que estas características aplicadas al rastacuero no son exclusivas de él pero si aparecen connotadas negativamente al ser aplicadas a su figura. Algo semejante sucede con el resto de las acusaciones que esbozamos anteriormente. Las características que aparecen como terreno exclusivo del rastacuero son sin embargo extensibles a todos aquellos que consumieron arte a fines del siglo XIX, incluso a aquellos encumbrados personajes descendientes del más puro patriciado vernáculo, como por ejemplo los coleccionistas de la familia Guerrico.

Sin embargo, para López la capacidad de conocimiento del rastacuero sólo queda en su pretensión: “pretenden conocer las grandes capitales porque han rodado al acaso por ellas, como una bola, por un cierto espacio de tiempo”. En otras palabras, el traslado al viejo mundo no garantiza la confrontación efectiva con lo visto en Europa ya que Polidoro “está allá en la calle del Buen Orden y estará siempre aunque él esté aquí.”⁴⁸

A esta primera imagen, López sumará otra aun más rica en aquella miscelánea de caracteres bonaerenses que forman *La gran aldea*, publicada por entregas durante 1884 en el diario *Sud-América*.⁴⁹ Se trata ahora del acaudalado doctor Montifiori, un personaje del que en ningún momento se señala el origen de su riqueza⁵⁰ pero que es indudable no pertenece a

⁴⁸ Cf. David Viñas. “El viaje estético” En: *Literatura y realidad política, op. cit.*, volumen 1, p. 55 – 56 y George D. Schade. “Los viajeros argentinos del ochenta” En: *Texto crítico. Centro de Investigaciones Lingüístico – literarias*, a. 10, n. 28, enero – abril de 1984, pp. 90 – 94. Véase también el análisis de Eduardo Romano en “Colisión y convergencia entre los escritores del 80”, *Punto de vista*. Buenos Aires, a. 3, n. 10, noviembre de 1980, pp. 9 – 10.

⁴⁹ Véase Adolfo Prieto. “La generación del ochenta. La imaginación” En: AAVV. *Historia de la literatura argentina*. Tomo II, *op. cit.*, pp. 103 – 107. Cf. también Josefina Ludmer. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, capítulo 1.

⁵⁰ En referencia a sus ocupaciones señala López que era “un exdiplomático de un país híbrido como la Herzegovina o el Montenegro”. Cf. Lucio Vicente López. *La gran aldea* (1884). Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 110.

aquella elite de pocos de la que López se siente miembro incuestionable. Por el contrario, Montifiori ostentaba un apellido que remitía, no a la inmigración selecta defendida por López, sino a un origen más espurio.⁵¹ López comienza reconociendo en Montifiori ciertas características de distinción: el doctor poseía una “marcada tendencia al europeísmo” que regaba sus frases con palabras francesas e inglesas - éstas últimas mal pronunciadas. Ostentaba también “cierta elegancia negligente la ropa que vestía” y entre sus anécdotas Montifiori relata el encuentro con un supuesto “*rastaquoère* guaraní” que había solicitado su ayuda ante un altercado en la entrada del *Varieté* parisino. Un auxilio que Montifiori, sin culpa alguna, había rechazado prestar.⁵²

López permite entonces a su protagonista reírse del correntino ignorante para luego aplicar esta misma operación al propio Montifiori. Así, al momento de ocuparse de la casa del doctor, López hace uso de su prosa más incisiva para describir el abarrotamiento, la incongruencia y la dudosa autenticidad de los objetos que adornaban la casa ubicada sobre la calle San Martín:

La mansión de Montifiori revelaba bien claramente que el dueño de casa rendía un culto íntimo al siglo de la tapicería y del *bibelotaje*, del que los hermanos Goncourt se pretenden principales representantes; todos los lujos murales del Renacimiento iluminaban las paredes del vestíbulo: estatuas de bronce y mármol en sus columnas y en los nichos; hojas exóticas en vasos japoneses y de Saxe; enlozados pagódicos y lozas germánicas: todos los anacronismos del decorado moderno; en fin Montifiori, bien juzgado era un poco burgués a la *monsieur Jourdain*. Había progresado mucho, es cierto; sus largos viajes por Europa, su malicia y su instinto, le habían complementado sus deficiencias, y en materia de *chic* era un *as* en la aristocracia bonaerense, que no es tan fina concedora de arte, como se pretende, a pesar de su innata suficiencia.⁵³

Con estos recursos, el escritor caracterizaba el gusto mayoritario de la burguesía porteña que, ni siquiera mediante la frecuentación de los centros artísticos, llegaba a pulirse.⁵⁴ Los cuadros en los que Montifiori cifraba todo su orgullo: un Rubens, un Laocret,

⁵¹ Cf. Teresita Frugoni de Fritzsche. “Lucio Vicente López”. Introducción a *La gran aldea*. Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 9 – 10.

⁵² Lucio V. López, *La gran aldea*, op. cit., pp. 113 – 114.

⁵³ *Ibidem*, pp. 147 – 148.

⁵⁴ Dentro de estos personajes que ni siquiera habían intentado “cepillarse” mediante el contacto con los centros europeos podemos ubicar a don Santiago Quillango, protagonista de la novela breve *La familia Quillango* (1887) de José María Cantilo. Para retratar esta familia, que había vivido siempre retirada de “todo centro de la sociedad distinguida”, Cantilo describe su casa de tres patios con corral y huerta, llena

un Largilliere, un Mignard, un Trinquez, un Madrazo, un Rico, un Egusquiza, un Arcos eran casi todos falsos. Al igual que los compradores denunciados por Eduardo Schiaffino, el personaje de *La gran aldea* era un gran consumidor apasionado por las reproducciones y pequeños objetos de arte: “un sinnúmero de reducciones de Barbedienne; vasos, ánforas y objetos menores sobre tapices orientales entre los cuales se veían variedades de *bibelots* en esmalte, en Saxe, en Sévres, en carey, en marfil viejo”. El gusto de Montifiori era enciclopédico, avasallante, en su casa se desplegaba un repertorio completo de la historia del arte, que encandilaba incluso al más ojo avezado para demostrar que Montifiori “era un hombre de mundo”. Por supuesto López no cae en la trampa, como buen “galgo aristocrático de raza” puede apartarse de los objetos de Montifiori, cuestionar su autoría, deslegitimar la operación de distinción buscada en su exhibición. Así el *gentleman* escritor se distancia en dos grados del enriquecido ignorante – el correntino- que viaja a Europa sin conocer una palabra del francés al ubicarse también por encima del burgués “gentilhombre”⁵⁵ – Montifiori - que deslumbraba a la mayoría.

“Es ardua empresa aprender de golpe todos esos pequeños detalles de buen gusto, que constituyen el *savoir vivre* de la elegancia y el buen tono” advertía José María Cantilo en 1887.⁵⁶ Y continuaba “no se consigue en un salto pasar de hombre sencillo, ignorante, desenvuelto en un medio social rudimentario, á un hombre de gusto y costumbres delicadas, ilustrado, apto para los goces exquisitos y dotado de un tacto finísimo adquirido

de objetos “refinado mal gusto”, que ni siquiera alcanzaban el status artístico. Entre ellos: “un espejo pequeño de luna ordinaria sobre el piano, una mesa de madera negra con cuatro patas, figurando grandes garras de una fiera desconocida”, “una lámpara de kerosene con pantalla de flores de papel”, “un perrito de lana teniendo dos cuentas negras por ojos”, “una alfombrita cuyo dibujo representaba un perro y un gato en actitud hostil y apresiva”, “muchos retratos al daguerrotipo sobre el sofá”, “una media docena de cuadros al óleo, casi borrados, de mérito dudoso, cuyos temas eran escenas de vida romana” y “unos cuantos muñecos de porcelana pintura, y un reloj americano descompuesto y sin minuterio.” La ignorancia de la familia era tal que frente a un gran tintero de barro cocido que representaba a Laocoonte y sus hijos, éstos afirmaban que “aquello había pasado una vez en una casa a donde se habían entrado unas serpientes a la hora de la siesta” Cf. *La familia Quillango*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, IFyL, UBA. Sección Documentos, Serie 4, tomo I, n. 8, 1929.

⁵⁵ López comparaba a Montifiori con Mr. Jourdain, el protagonista *parvenu* de *El burgués gentilhomme* (1670) de Molière, cuya aspiración por convertirse en noble lo había copiar todas sus maneras. Jourdain contrata incluso a un profesor de filosofía que debía refinarlo y hacerlo digno del amor de una marquesa. La sociedad aristocrática se burlaba sin embargo de Jourdain, como desquite de su ascensión a través del dinero.

⁵⁶ José María Cantilo. “Querer no es poder. (Observaciones de un desocupado)”. En: *Un libro más, op. cit.*, pp. 247 – 253.

en los grandes centros en que todos los sentidos aguzan.” En su breve artículo, Cantilo no va a mencionar la palabra rastacuero pero es evidente que alude al mismo tipo social descrito en *La gran aldea*. Un tipo social al que consideraba justo denunciar: “fustigar á estos ‘improvisados’ es un castigo merecido” apunta. Al igual que Lucio López, José María Cantilo⁵⁷ era hijo de un emigrado político, y en ambos puede observarse aquella “carga de resentimiento personal” que Adolfo Prieto señala como una constante en varias de las producciones estos ilustrados liberales.⁵⁸

Carente del humor que inunda la novela de López, y que veremos reaparecer también en Eduardo Wilde, la prosa de Cantilo es lapidaria. Para él se trata de “ricachos zurdos” “improvisados” “fastuosos y apareteros” que además de fallar en copiar los hábitos de los “hombres de fortuna histórica [...] heredada sin violencia” son además groseros, torpes, desosegados. Frente a tan reaccionarios argumentos, el propio escritor se escuda en aclaraciones poco convincentes: “No es que se trate de clases sociales ni de títulos nobiliarios, inaceptables en una república democrática, donde el más humilde puede aspirar al más alto puesto de la nación”. La posibilidad de la escalada social a través del ejercicio de la cosa pública aparece directamente aludida en las distintas oportunidades en que se denomina a estos personajes como “políticos aparecidos”. No obstante, las salvedades se esfuman en la frase siguiente, en la que este ascenso es referido como un acto ilegal al hablar “del asalto a una posición”.

La casa es aquí también el ámbito donde el “aparecido” se manifiesta en todo su ser, en su “falta de gusto y de nociones de arte”. Al igual que para López, para Cantilo el consumo del arte se asocia con la comida criolla y ésta, ausente de refinamientos, es asociada con un “juicio moral negativo.”⁵⁹

El mueblaje lo deja alelado: lo estudia con esa mirada recelosa de quien no quiere confesar su ignorancia.

⁵⁷ José María Cantilo había nacido en Montevideo en 1849. Estudió jurisprudencia en la Universidad de Buenos Aires, doctorándose en 1872. Como periodista colaboró en *La Nación*, *El Nacional* y *El Siglo* y sucedió a su padre en la dirección de *El Correo del Domingo*. En 1890 participará de la Revolución del lado de la Unión Cívica. Falleció en Buenos Aires, en 1891. Estaba casado con una incuestionable descendiente de la elite local, Magdalena Ortiz Basualdo. Véase: Vicente Osvaldo Cutolo. *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires, Elche, 1985.

⁵⁸ Adolfo Prieto, “La generación del ochenta. La imaginación”, *art. cit.*, p. 106.

⁵⁹ Cf. David Viñas, “El viaje estético”, *art. cit.*, 57.

-¡Estilo Renaissance! le dicen.

- Sí, sí, ya sé, contesta; y va después al diccionario, á la enciclopedia y se traga un largo estudio sobre la materia, que no digiere porque el estómago está ya hecho a la carbonada y el pucherete primitivo.

Por último, el material del que están hechos los objetos de arte, principalmente de los bronce, es la cualidad que prima en el acercamiento de estos hombres y mujeres a los temas artísticos: “Es bronce *puro*, me costó 1.000 patacones” dice uno de estos personajes al tiempo que lo sopesaba “haciendo gala de sus puños de changador”.

En esta línea, el más conocido de los textos que se burlan sobre la sobreabundancia que reinaba en los interiores de la época es sin dudas el artículo “Vida moderna” de Eduardo Wilde escrito en 1888 e incluido en el libro *Prometeo e^o Cía* de 1899.⁶⁰ Sin embargo, veremos que la vinculación entre ascenso social y consumo artístico no aparece acá de forma tan descarnada como sí lo hacía en el artículo de Cantilo.

A manera de una carta escrita por Baldomero Tapioca a un amigo desde la frontera Río IV,⁶¹ el texto despliega toda una serie de imágenes hilarantes sobre el contenido de la casa porteña que el propio Tapioca ha abandonado precisamente por la invasión de los objetos suntuosos.

El personaje de Wilde, representaba ejemplarmente aquel “sentimiento de falta de libertad ante los objetos” que el filósofo contemporáneo Georg Simmel estipulaba como una de las características de la vida moderna. “Si estamos condenados a servirlos, estos objetos son lo que experimentamos como si fueran fuerzas del enemigo” sostiene Simmel⁶² y esto es precisamente lo que sufre Tapioca. La amenaza de unos objetos “autónomos” que llegan a animarse y personificar acciones.

⁶⁰ Sobre la obra de Wilde, Cf. Susana Zanetti “La ‘prosa ligera’ y la ironía en Cané y Wilde” En: AAVV. *Historia de la literatura argentina*. Tomo II, *op. cit.*, pp. 132 – 144; Teresita Frugoni de Fritzche. “Eduardo Wilde o los privilegios de la imaginación”. *Estudios de literatura argentina*. Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, FFyL, UBA. Sección Crítica, segunda serie, n. 7, 1982, pp. 97 – 143 y Enrique Pezzoni. “Eduardo Wilde: lo natural como distancia” En: *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 246 – 262. Véanse también los comentarios sobre “Vida Moderna” en el artículo ya citado de Adolfo Prieto “La generación del ochenta en las ideas y el ensayo”, *art. cit.*, pp. 63 – 65.

⁶¹ Hasta la campaña de Roca, Río IV era el frontera sur de la provincia de Córdoba con los territorios indígenas. Es allí donde Lucio V. Mansilla sitúa su *Excursión a los indios Ranqueles* publicada en 1870. La localización elegida por Wilde, como lugar lejano de la civilización burguesa, puede pensarse en vinculación con este texto. Agradezco a Claudia Román su observación al respecto.

⁶² Georg Simmel. *Filosofía del dinero*. (1900) Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, p. 579.

La referencia a la multitud de reproducciones reaparece también en el artículo de Wilde. Nombres como los de Fidias o Praxíteles o referencias a obras como *Mercurio*,⁶³ el *Descendimiento*⁶⁴ y *La virgen de la silla*⁶⁵ dan a entender claramente que no se trata de originales. De ahí la alusión a la casa despechada como “mi bazar” y la referencia final auspiciando la quiebra de uno los comercios más antiguos especializados en este tipo de reproducciones como era la casa Lacoste.⁶⁶ Para el autor de la carta – y también para gran parte de los adquirentes de arte porteños – ante la imposibilidad de acceder a una obra célebre la posesión de la copia conllevaba un poco de la apropiación material del original. Y en el sentido bourdieano, la primacía de la apropiación material del objeto atentaba contra su apropiación simbólica.⁶⁷

Mira, no sabes la delicia que es vivir sin bronce! No te puedes imaginar como los aborrezco. Me han amargado la vida i me han hecho tomarle odio. Cuando era pobre, admiraba a Gladstone; me extasiaba ante la Venus de Milo; me entusiasmaba contemplando las nueve Musas; tenia adoracion por Apolo i me pasaba las horas mirando el cuadro de la Virgen de la Silla.

Ahora no puedo pensar en tales personajes sin encolerizarme. ¡Cómo nó! Casi me saqué un ojo una noche que entré a oscuras a mi escritorio contra el busto de Gladstone; otro día la Venus de Milo me hizo un moretón que todavía me duele; me alegré de que tuviera el brazo roto. ⁶⁸

Sin embargo, el tema de la clase no entra directamente asociado a los objetos como vimos y veremos en otros textos.⁶⁹ Se infiere sí el ascenso social que permitió a Baldomero la adquisición de sus objetos artísticos, mientras que la distinción connotada en la propiedad

⁶³ El *Mercurio* más reproducido, y también más utilizado para la decoración de interiores fue *Mercurio volador* realizado por el escultor manierista Giovanni Bologna. Sin duda Wilde se refería a una reproducción de esta obra que tenía un pie en el aire como describe el texto.

⁶⁴ Posiblemente se tratase de una copia de la obra así titulada de Miguel Ángel, en poder de la National Gallery de Londres.

⁶⁵ Obra de Rafael perteneciente a las galerías del Palazzo Pitti de Florencia.

⁶⁶ La casa se encontraba sobre las calles Florida y Rivadavia y había abierto en 1878. Se especializaba en bronce y mármoles de pequeñas dimensiones que reproducían obras célebres. Cf. “Casa Lacoste de Alberto Vignes”, *Letras y colores*, a. 1, n. 1, 10 de mayo de 1903, [s. p.]

⁶⁷ Véase el capítulo 1 donde hemos desarrollado las ideas de Bourdieu en torno a la apropiación simbólica y material de la obra artística.

⁶⁸ Eduardo Wilde. “Vida Moderna”. En: *Prometeo e Cía*. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1899, p. 104.

⁶⁹ Enrique Pezzoni ha señalado precisamente que Wilde no exagera el “arrebato clasista” como muchos otros hombres del ochenta. Por el contrario, para él el “delirio clasista” es una “perversión de lo natural, del orden que debe salvarse del hombre”. Cf. Enrique Pezzoni, “Eduardo Wilde: lo natural como distancia”, *art. cit.*, pp. 258 – 259.

de las piezas impide al dueño deshacerse directamente de ellas para aspirar a siniestros - como robos, incendios, torpezas de los sirvientes- o a ubicarlas como posibles regalos de casamiento.

Dos años después de escrito el texto de Wilde, el tema del rastacuero es el eje de una novela completa. Se trata de *Rastaquouère. Ilusiones y desengaños sud-americanos en París*, libro de un autor estrechamente vinculado al mundo artístico e intelectual porteño como fue el chileno Alberto del Solar.⁷⁰ La obra se publica en 1890 en Buenos Aires,⁷¹ ciudad que el escritor había elegido para afincarse a la vuelta de su viaje parisino y que constituyó su lugar de residencia por más de treinta años hasta su muerte.

En su introducción, del Solar explica cuál ha sido el móvil de su trabajo. Ante la lectura de varios artículos franceses que satirizaban despiadadamente a los tipos sudamericanos como unos bárbaros que comerciaban carne humana y andaban a las cuchilladas para robar y gozar en Europa los productos de aquel despojo,⁷² el escritor se proponía encarar un estudio de crítica social completo sobre el tema, un cuadro de género que diese a conocer las “flaquezas sociales” inevitables en las “sociabilidades tan jóvenes como la nuestra”.

La novela narra el periplo y la estadía europea de Cándido Talagante y su familia, describiendo a cada paso los esfuerzos de los Talagante por civilizarse mientras un sinnúmero de personajes – modistos, secretarios, pretendientes empobrecidos – se acercan

⁷⁰ A su regreso de Europa del Solar estuvo muy vinculado con los intelectuales y artistas del Ateneo siendo en su casa porteña donde se celebran las reuniones en las que se organizan las exposiciones de arte. Cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, p. 347. Del Solar actuó también como colaborador de los principales diarios porteños, asiduamente en *La Nación* y transitoriamente en *La Prensa*, *El Tiempo*, *La Tarde* y *El País*. Falleció en Buenos Aires en 1921. Véase: Armando Braun Menéndez. “Prólogo”. En: Alberto del Solar. *Páginas escogidas*. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía, 1948, pp. VII – XXVI.

⁷¹ Alberto del Solar. *Rastaquouère. Ilusiones y desengaños sud-americanos en París*. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1890.

⁷² En una colaboración a *La Nación* de 1889 del Solar reseña y critica un artículo publicado en la *Nouvelle Revue* por el conde Aimery La Rochefoucauld, titulado “En Amérique Espagnole”. A continuación, cita extractos de periódicos parisinos (*Figaro*, *L'Événement*) dedicados a burlarse de la figura del rastacuero. Al ocuparse de estos artículos, el chileno preanuncia lo que será el prólogo de su novela del año siguiente: “estamos ya acostumbrados á oír tamañas cosas de boca de escritores europeos que se dicen ilustrados y nos juzgan generalmente sin conocernos y haciendo gala de la más supina ignorancia ó mala fe, al referirse al estado social, económico y político de la parte más importante de nuestro continente” Cf. Alberto del Solar “La América española juzgada por un francés” En: *Miscelánea. Obras completas de Alberto del Solar*. Tomo VII. París, Garnier hermanos, [s.f.], pp. 157 – 177.

a ellos con móviles netamente interesados. A diferencia de los textos anteriores, si bien la mirada de del Solar es por momentos burlona, no llega a ser condenatoria, buscándose incluso cierta empatía con las aspiraciones de los personajes.⁷³ El escritor denuncia así cómo Cándido ha sido rechazado en su tierra por “el origen casi reciente de su inmensa fortuna”, ya que en “la alta y aristocrática sociedad de la Capital” es el círculo de la “nobleza de sangre” el que regula “los hábitos sociales” y sanciona las normas de distinción. Para remediar esta situación, la familia Talagante pretende conquistar en Europa – más precisamente en París – la posición social que no puede conseguir en América. Y a este fin se fijan varios objetivos que tienen que ver tanto con la frecuentación del *high life*, como con el refinamiento de las costumbres y los gustos de la mano del consumo conspicuo y con la búsqueda de documentación que certificase un antepasado noble.

En este proceso de perfeccionamiento la adquisición de cierta competencia en el terreno artístico era un escalón inevitable y allí va toda la familia Talagante a imbuirse de museos y obras maestras. No obstante, más allá de la mirada indulgente que prima en la novela, cuando del Solar se ocupa del consumo artístico de los protagonistas hace uso de la burla y la ironía, y construye así los momentos quizás más sugerentes del relato. La escasa sensibilidad artística de Don Cándido es evidente. Luego de su visita a los principales museos, Cándido concluye que aquellos son “momias y vejestorios”, objetos “grotescos” a cuyo examen no es digno dedicar más tiempo ni esfuerzo.⁷⁴

La incapacidad de Talagante para apreciar el arte se expande en la visita a los diferentes centros artísticos italianos, para alcanzar su punto máximo en el foro romano. Munido de sus guías, decide visitar las ruinas bajo la luz de la luna, pero más allá de privilegiar esta mirada romántica no puede aprehender ni la belleza ni la grandeza del pasado. Los mármoles y granitos no son para él más que muros derrumbados, “semejantes á los viejos paredones de los *corrales* de su tierra”. Su perspectiva es netamente materialista,

⁷³ Martín García Merou señala que del Solar se ocupa de sus protagonistas con benevolencia, con cierta “compasión simpática” y que el mismo tema “tratado por persona menos fina ó mas ansiosa del éxito que radica en el escándalo, hubiera dado motivo para trazar una série de sangrientas caricaturas” Martín García Merou. *Recuerdos literarios*. Buenos Aires, Lajouane, 1891, pp. 217 – 218. Por su parte, Rubén Darío también celebró la novela, catalogándola como “lo mejor que se ha escrito á este respecto”, como “un libro de observación y de conciencia”. Rubén Darío “De Rubén Darío. La exposición. Los hispanoamericanos...”, *art. cit.*

⁷⁴ Alberto del Solar, *Rastaquonère*, *op. cit.*, p. 65.

dedicándose a “comparar la calidad de los ladrillos de su hacienda, con la que empleaban los romanos para fabricar los suyos”.⁷⁵

La descripción del palacio que los Talagante adquieren en París es muy similar a las que encontramos para los casos de advenedizos argentinos. Los objetos son “estrafalarios”, los temas “presuntuosos”, los estilos se mezclan sin lógica, las falsificaciones abundan. Al igual que lo sostuviera López para el caso de la residencia de Montifiori: “cualquier observador atento que visitara los salones del hacendado hubiera podido descubrir en ellos una absurda amalgama en que todos los estilos habían sido empleados, confundidos y estropeados lastimosamente.”⁷⁶ Sólo que aquí, existe una nobleza de sangre que pauperizada deja paso a una recién conformada burguesía de “gusto extravagante” y “rebuscado”, y dicho pasaje se ejemplifica en los objetos:

[...] los cielos rasos estaban decorados con pinturas al fresco, entre las cuales se distinguían algunas alegorías con ángeles y amores inspiradas en temas de Boucher y hechas ejecutar por el antiguo propietario del *Hotel* quien las había transmitido al hacendado como parte del inmueble vendido.

Para formar marco á esas decoraciones de mérito real y verdadero, los revendedores y farsantes que explotaban la inexperiencia del extranjero le habían hecho adquirir, á gran costo, una colección de tapices ordinarios, de mucho efecto óptico, pérfidamente atribuidos á fábricas renombradas, y, pintados en realidad á brocha gorda sobre tejidos de tela burda por algun Watteau del fabourg Saint-Antoine.

Pese a todo el esfuerzo puesto por la familia los resultados no son alcanzados. Los diarios parisinos se burlaban del rastacuero y, a fin de hacer más verosímil su relato, del Solar transcribe – y aclara que textualmente– crónicas de periódicos parisinos que se mofan del personaje. Entre los sueltos aludidos aparece reproducido parte del artículo de Aurélien Scholl, fuente que Darío utilizara para desarrollar sus digresiones en torno al rastacuero.⁷⁷

El círculo parece cerrarse aquí con el fallido intento de los Talagante por ascender socialmente. Los archivos requisados no logran resucitar un antepasado marqués sino un simple zapatero al servicio del rey. El casamiento interesado de la bella hija del hacendado,

⁷⁵ *Ibidem*, p. 268.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 185.

⁷⁷ Si bien del Solar no menciona aquí la fuente ni los autores de los artículos periodísticos que transcribe. Sin embargo, la versión textual en francés del mismo texto que cita Darío permite suponer que se trata del texto de Aurélien Scholl.

María Talagante, con un supuesto príncipe de nacionalidad polaca no le trae a ésta más que tristeza y sojuzgamiento. Elena, la otra hija, aquella que retorna al país, es quien termina felizmente casada con un joven honrado. París culmina asociado al placer malsano, a la disipación, al sufrimiento. La intención moralizante del relato es evidente. Si bien del Solar por momentos se identifica con el desprecio de la aristocracia europea hacia los sudamericanos enriquecidos, el final de la novela da a entender su posicionamiento a favor de la conservación del orden imperante.

Arte, brillo y pérdida en los textos de Manuel T. Podestá, Julián Martel, Carlos María Ocantos y Segundo Villafañe

En 1889, un médico porteño aficionado a la literatura – Manuel T. Podestá ⁷⁸– publica en forma de folletín en el diario *Sud-América* su novela *Irrresponsable*. La historia se ocupa de desarrollar un “caso clínico” para así demostrar una tesis: cómo un hombre abúlico está incapacitado para la acción por “taras hereditarias” no pudiendo sacar provecho de coyunturas favorables que aparecen en su camino.⁷⁹

La historia gira en torno a un héroe bohemio a lo Murger, denominado el “hombre de los imanes”,⁸⁰ el cual efectúa un cruento peregrinaje que incluye escenas de epilepsia, alcoholismo y delirios y que culmina con la internación en un manicomio. El periplo incluye una visita a la opulenta casa de un amigo de su infancia quien, nacido pobre, ostentaba un presente glorioso gracias a un hábil desempeño político. Así, a diferencia del “hombre de los imanes” que contaba con un pasado “á manos llenas” y un presente miserable, su amigo había logrado ascender socialmente por sus propios medios. La descripción del interior es notable en tanto condensa la mutación sufrida por el dueño de casa que sin embargo no ha llegado a transmitirse completamente a los objetos.

⁷⁸ Manuel T. Podestá (1853 – 1920) actuó en varios hospitales de Buenos Aires. Fue secretario vocal y vicepresidente del Departamento de Higiene. Se especializó en el estudio y tratamiento de las enfermedades mentales. Dirigió el Hospicio de Mercedes y fue médico de sala, durante muchos años, en el Hospital Nacional de Alienadas. Cf. Diego Abad de Santillán. *Gran Enciclopedia Argentina*. Tomo VI. Buenos Aires, Ediar, 1960.

⁷⁹ Cf. Adolfo Prieto, “La generación del ochenta. La imaginación”, *art. cit.*, p. 101.

⁸⁰ Este nombre se explica en el primer capítulo en el que se relata como durante los exámenes de la escuela pre-universitaria un personaje extraño y taciturno concurre a dar examen de física, desconociendo los contenidos de todas las bolillas excepto aquella que se ocupa de los imanes.

La embriaguez y debilidad mental del protagonista contribuyen a develar la búsqueda de legitimidad social perseguida en la adquisición de las obras de arte y objetos de lujo: éstos parecían animados, cambiaban de color, de forma, de posición. Al abrir la ventana e iluminar el salón la emulación pretendida a través de los objetos parecía desvanecerse al menos para el alcoholizado observador:

[...] todo aquello estaba muy bien, era muy rico, de mucho valor pero parecía como si no estuviese definitivamente instalado. Eran muebles y objetos que habían llegado de á uno, en distintas épocas; pertenecían a *distintas jerarquías* y estaban como agrupados en sociedad democrática.

Había lujo, pero no había gusto; mucho dinero invertido en butacas, en sofases, en bronces, en espejos pero poco de artístico, de verdaderamente artístico, y que revelase la delicadeza de gusto de su dueño.⁸¹

El interior referido desplegaba la típica acumulación y mixtura de objetos que caracterizaba al advenedizo: muebles dorados, bronces “legítimos y de imitación”, cristales, pequeños retratos, candelabros, espejos, “algunos cuadros de familia pintados en actitud de retrato” y “dos grandes oleografías colgadas respetuosamente á ambos lados de la estufa: dos caras sajonas destacándose de un fondo oscuro con sus colores, suaves, lustrosos y sus miradas adormecidas y lánguidas de enamoradas”.⁸² El arte servía también para remitir a una fortuna pasada – que en este caso no era tal – y para eso los cuadros de antepasados se exhibían en la antesala, aquel ámbito que podía transformarse en el “blasón de familia” o cuarto de la “evocación de tiempos mejores”. En este sentido, las efigies y objetos de antepasados tenían, para el recientemente enriquecido amigo, la pretensión de figurar como lo que Pierre Bourdieu denomina “bienes familiares”: objetos cuya función consistía no sólo en “dar un testimonio físico de la antigüedad y continuidad de la familia”, consagrando así su identidad social, sino también “contribuir prácticamente a su reproducción moral”, a la “transmisión de valores, virtudes y competencias que constituyen el fundamento de la legítima pertenencia a las dinastías burguesas”.⁸³

Al igual que veremos más adelante en *Quilto* de Carlos María Ocantos, es el borracho, el desclasado, aquel capaz de develar la operación – aquí fallida – de ostentación

⁸¹ Manuel T. Podestá. *Irrresponsable*. Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1889, pp. 185 – 186.

⁸² *Ibidem*, p. 188.

⁸³ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, *op. cit.*, p. 75.

buscada mediante el consumo de arte. Sin embargo, no se trata de un personaje de origen pobre, sino de un actor social que se ubica a medio camino, cuyo presente miserable esconde un pasado de esplendor que es el que posibilita el descreimiento.

Encontramos una voluntad similar de consumir arte para diferenciarse de un pasado de austeridad en las novelas de llamado “ciclo de la Bolsa”.⁸⁴ En ellas, la descripción del interior burgués, y dentro de éste el sitio de las obras de arte como objetos costosos, fue un recurso ineludible. El lujo, la opulencia, la abundancia de la decoración, de los objetos de fantasía y de las obras de arte son los elementos necesarios para retratar el status social alcanzado a fuerza de su desempeño en la especulación y en las jugadas financieras de la bolsa. La imagen del interior opulento contrasta en general con los escenarios despojados de un ayer que puede llegar a tildarse de pobre o miserable.

La acumulación de los objetos artísticos corre al ritmo de la acumulación monetaria. Sin embargo, los objetos permiten algo que no es posible en la mera posesión de dinero. A través de los primeros el dueño aspira a borrar las marcas de una riqueza y una cultura adquiridas en un pasado demasiado cercano. Es este borramiento la operación que los escritores buscan denunciar a través de la descripción pormenorizada del fasto de los interiores.⁸⁵

Así sucede con el lujoso palacio del Dr. Glow, protagonista de *La Bolsa* (1890)⁸⁶ de Julián Martel, que se yergue en contraposición a una infancia miserable de hijo de un fracasado inmigrante inglés. Las obras de arte no sólo cuelgan en la flamante vivienda de la Avenida Alvear, sino que se extienden sobre sus techos y paredes al punto de transformar la morada en una mansión artística. La iluminación eléctrica, utilizada día y noche, contribuye con sus miles de brillos a reproducir el espectáculo.⁸⁷

⁸⁴ Para un análisis de estos textos, son referencias obligadas: David Viñas, “Martel y los culpables del 90”, En: *Literatura argentina...*, *op. cit.*, volumen 1, pp. 206 – 226; Noé Jitrik “El ciclo de la Bolsa” En: AAVV, *Historia de la literatura argentina*. Tomo II, *op. cit.*, pp. 159 – 168 y Gladys Onega, *La inmigración en la literatura...*, *op. cit.*, 74 – 90.

⁸⁵ Viñas se refiere precisamente a Martel como un “ojo clínico”, una mirada “científica”, “testigo insobornable y episódico de esa cabalgata fatal, que ‘mira sentado en un banco’ y que analiza ‘con amargura’”. Cf. David Viñas, “Martel y los culpables...”, *art. cit.*, p. 214.

⁸⁶ La obra está firmada en diciembre de 1890 y apareció como folletín en *La Nación* entre el 24 de agosto y el 4 de octubre de 1891, “con gran éxito de público y crítica”. Cf. Noé Jitrik, “El ciclo de la bolsa”, *art. cit.*, p. 160.

⁸⁷ En 1892, Max Nordau en su célebre texto *Dégénérescence* retrató las residencias de la gente *fin-de-siècle* destacando el artificio logrado a través de la iluminación que otorgaba las muebles y *bibelots* una

Era de ver la cara que el doctor ponía al contemplar aquellos muebles riquísimos, con sus tejidos que representaban escenas de guerreros antiguos, aquella alfombra de Obusson [sic]⁸⁸ de una sola pieza; aquellas paredes forradas, como un estuche, en seda color rosa pálido; aquellos cortinados espesos que colgaban majestuosamente de las altas galerías; aquel techo pintado en que el pincel de un verdadero artista había trazado unos amorcillos a quienes la Du Barry hubiera visto complacida abrir las alas de su mejor retrete; aquellos bronce sostenidos en pedestales forrados en riquísimas telas, aquellos grandes espejos, con sus dorados marcos de filigrana y sus jardineras al pie, llenas de flores [...] aquellas mil chucherías esparcidas en desorden por todas partes; vitrinas de rara forma, que contenían objetos de fantasía, atriles caprichosos, con libros abiertos como misales unos, otros sosteniendo cuadritos de mérito; taburetes de raso pintado a mano, y allá en fondo una gran vidriera detrás de la cual se transparentaba otra sala envuelta en una penumbra que daba no sé qué de fantástico y vaporoso.⁸⁹

Los objetos de lujo se multiplicaban en todos los rincones de la casa: jarrones, mosaicos, muebles de cuero de *Cordú*, tapices y cuadros resplandecen bajo la luz de las lámparas subrayando su artificio y su transitoriedad. La contraposición entre el ámbito doméstico, y el mucho más austero estudio de abogado es notable. El bufete era elegante, casi lujoso, pero los objetos que allí abundan estaban directamente vinculados con el trabajo: ricas sillas y sillones de cuero, libros y planos topográficos ocultaban parcialmente las paredes y un tintero de bronce con el busto de Cicerón como único objeto de lujo.⁹⁰ La diferenciación que establecía Walter Benjamin entre el ámbito laboral – escenario de la faz realista del burgués – y el entorno doméstico como el verdadero “interior” es claramente ejemplificada en la novela de Martel.⁹¹

En este sentido, la casa va a ser el contexto de los bailes y banquetes, y lo que es aún más importante es el marco en el que Glow personificaba su ritual íntimo de reconocerse en los objetos, ritual legitimado por la mirada de los representantes de la clase inferior que son los sirvientes:

originalidad que no tenían bajo la luz natural. Max Nordau, *Dégénérescence*. Tome premier. Fin de siècle – Le mysticisme. Paris, Félix Alcan, 1894, p. 21.

⁸⁸ Aubusson fue, y continúa siendo, uno de los centros de producción de tapicerías más importantes del mundo, activo desde el siglo XV. En el siglo XIX se caracterizó por la realización de conjuntos ricamente decorados destinados a la decoración de interiores.

⁸⁹ Julián Martel. *La bolsa*. (1890). Buenos Aires, Huemul, 1993, p. 86.

⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 58.

⁹¹ Cf. Walter Benjamin. “París, capital del siglo XIX”, *art. cit.*, p. 182

Y cuando el palacio todo quedó resplandeciendo bajo la inundación de luz que bajaba de cada pico [...] embriagado, loco de gozo y vanidad, Glow empezó a vagar por entre todas aquellas suntuosidades, contemplándose en cada espejo, extasiándose ante cada cuadro, parándose ante cada mueble, mientras que por las puertas entornadas se veía, ora la cabecita rubia y curiosa de una sirvienta, ora la cara afeitada del cochero inglés....⁹²

Si bien la riqueza y el boato de Glow son tan fugaces como su éxito bursátil, en ningún momento aparece señalado su gusto como dudoso ni cuestionadas sus adquisiciones artísticas. Es decir, Martel devela la transformación conciente realizada por el propio Glow pero, como afirma Gladys Onega, el protagonista -más allá de su fracaso financiero- no deja de ser una víctima, un “aristócrata [...] cuya personalidad reúne todos los atributos positivos que en sí misma se daba su clase, nobleza, belleza, espiritualismo y generosidad.”⁹³ En este sentido, es válido considerar, siguiendo a David Viñas, a *La bolsa* como respuesta a *La gran aldea*, es decir reconocer a Martel como el vocero de aquella burguesía porteña que había sido satirizada por López unos años antes.⁹⁴

Siguiendo dentro de las novelas referidas a la Bolsa, *Quilto* (1891) de Carlos María Ocantos presenta referencias más laterales al consumo artístico.⁹⁵ Sin embargo, es interesante subrayar un diálogo que tiene lugar entre Susana Esteven, la hermosa y rica hija del bolsista Bernardino Esteven y su tío Agapo, un mendigo borracho, filósofo y anarquista que sobrevivía gracias a los despojos que le daba su familia.

Ante la vista del rico palacio de los Esteven, Agapo manifestaba un hastío semejante al del Baldomero Tapioca de Eduardo Wilde:

Pero, ¿qué hacen ustedes con tanta chuchería, tanto muñeco, tanta silla dorada, que ni para sentarse sirve? [...] ¡Qué farsantes son los ricos! Ya que les sobra el dinero, ¿por qué en vez de emplearlo en cosas inútiles y de puro aparato, no lo regalan a los pobres? ¿acaso para vivir, lo que se llama vivir, se necesita de estas faramallas? ¡Si aquí no se puede andar con libertad, entre tanta baratija! ¿sabes? Si me dieran esta pieza por cárcel, reventaba al tercer día, si es que pasaba el primero; aire, luz y espacio suficiente

⁹² Julián Martel, *La bolsa*, op. cit., p. 87.

⁹³ Gladys Onega, *La inmigración en la literatura...*, op. cit., p. 80.

⁹⁴ Cf. David Viñas, “Martel y los culpables...”, art. cit., p. 223.

⁹⁵ Cf. por ejemplo las referencias a la rica casa de la familia Esteven en Carlos María Ocantos. *Quilto*. (1891). Buenos Aires, Ilyspamérica, 1985, p. 62, 101 y 178.

donde asentar estas patazas y donde recostarse con comodidad; y libertad para moverse, sin el temor de echar una mancha en el cortinaje, o de romper una silla, o de tirar una mesa y con ella, perniquebrar a alguno de estos personajes de porcelana....⁹⁶

La misma sensación de opresión y falta de espacio, de invasión por parte de los objetos. Sólo que aquí aquel que esgrime esta mirada no es el propio consumidor sino un personaje desclasado al que se le permite la burla y el tono jocosos que, por otra parte, no abunda en el carácter general de la novela. Así como Glow se personificaba como burgués delante de sus sirvientes, aquí también es el inferior el que torna visible la ostentación a través de la posesión. Por otra parte, la caída económica también para Ocantos se testimonia en la pérdida de los objetos. Si Martel termina su relato antes del desarmado de la mansión del Dr. Glow, en la novela de Ocantos las referencias son más directas. Qué imagen más elocuente sino que “los sillones de brocatel en medio de la calle” y las “consolas doradas y los vasos de ónix” sobre el empedrado ante la necesidad de desarmar la casa y la mudanza inminente.⁹⁷

El ascenso podía ser tan espectacular como súbito y efímero, y así fue el caso de Alfredo Ríos, el hábil empleado de banco devenido corredor de bolsa que protagoniza *Horas de fiebre* (1891) de Segundo Villafañe. El tren de gastos de Alfredo era increíble y todo lo que pasaba por sus manos era rápidamente vendido excepto los objetos lujosos que permanecían como índices de la riqueza lograda. La casa familiar de Ríos presencia entonces el proceso de modernización que tan frecuentemente pobló las páginas de los memorialistas. De ser una casa baja y sencilla edificada en 1864 pasa a exhibir una fachada recargada y un interior repleto de bronce, mármoles, pinturas al óleo e iluminación eléctrica. En resumidas cuentas, se transita de una “época de sencillez antigua y más sinceras costumbres” a un “gusto pervertido” que dominaba el presente.

Los objetos artísticos van a ser una constante en el ritmo de ostentación y lujo que Alfredo lleva adelante antes de su quiebra bursátil. Se manda construir un lujoso palacio en la calle Santa Fe, su departamento de soltero estaba también “lujosamente puesto, con un derroche de objetos artísticos” y los regalos que dispensaba a sus ávidas queridas consistían

⁹⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 227.

en pequeños bronce, acuarelas, muebles o tapices.⁹⁸ Son estos gastos desmesurados – muchos de ellos de bienes importados directamente de Europa – los que pierden al protagonista.

De manera similar a la mayoría de las viviendas opulentas que hemos analizado, en la casa de Ríos no había alguna obra que sobresaliera por sobre el resto, ni una habitación que se destacara sobre las demás sino un consumo indiscriminado de objetos artísticos en términos claramente acumulativos. Así la palabra bazar servía bien a Villafañe para caracterizar lo que era el interior de la residencia:

Grandes y pesadas cortinas en las puertas, lujosos muebles, la misma profusión de cuadros y bronce, lucida cristalería de los aparadores, brillante vajilla, fuentes y bandejas de plata, y como en las piezas anteriores, una impresión fuerte de pesadez, de aglomeración excesiva, que hacía dar al conjunto, sin un detalle particular, sin una tela notable, sin nada de mérito a pesar de su precio – un pronunciado color de bazar o exposición de la calle Florida, hecha de prisa para impresionar la vista y atraer concurrencia.⁹⁹

Vemos entonces, que si bien la tensión narrativa se vincula en las novelas de la Bolsa con la pérdida del status adquirido y en esta pérdida entran en juego los objetos, no aparecen cuadros o esculturas particulares que permitan comenzar a narrar a partir de allí. Quizás la novela de Podestá sí busque eso: describir las sensaciones del protagonista a partir de los objetos artísticos exhibidos. Sin embargo, lo hace en términos demasiado generales, sin focalizar el acento en alguna pieza particular.

La literatura de las últimas décadas del siglo XIX percibió con especial atención las nuevas pautas de consumo artístico. En este sentido, sus personajes consumieron arte, no desde un saber específico, sino con el fin más general de la distinción, de ahí las escasas referencias a las reacciones o sensaciones de los dueños frente a sus obras de arte. Podemos señalar como excepciones el texto de Eduardo Wilde y las referencias ya aludidas en *Quilto*, casos ambos en donde la opinión negativa se basa en la sobreabundancia y acumulación de las piezas más que en los méritos plásticos específicos. En el resto de los textos analizados las obras artísticas funcionaron como marcos de la acción o como índices de la escasa

⁹⁸ Segundo I. Villafañe. *Horas de fiebre* (1891). Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, FFyL, UBA. Serie Documentos, Tomo II, n. 15, 1960, pp. 162 – 163.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 3.

formación estética de los adquirentes. En ambas variantes, actuaron como signos distintivos, objetos cuya presencia connotaba status social para quien los tenía. A su vez, los textos sobre los rastacueros pusieron en juego la misma operación al confirmar que, a través de la posesión de las obras, sino material al menos simbólica, era el escritor quien pertenecía al verdadero mundo civilizado y culto.

El único texto de los analizados que alude al consumo artístico por parte de las clases medias es el breve artículo de Cantilo. Hallamos también algunas referencias a personajes de clases medias o populares que adornan sus casas, pero no lo hacen con obras u objetos artísticos sino con imágenes extraídas de revistas ilustradas o satíricas. En este sentido, fueron principalmente los miembros de la alta burguesía a quienes se les endilgó el consumo mayoritario de objetos artísticos.¹⁰⁰

El hecho de que gran parte de los escritores argentinos más importantes de fines del siglo XIX se refiriese al consumo artístico manifiesta cómo las nuevas costumbres de las clases altas debían ser aprehendidas de algún modo. Y la literatura, practicada en general por miembros conspicuos de aquella misma clase, se presentaba como un medio eficaz a estos fines. Pero lo que es más relevante, la recurrencia de descripciones sobre interiores urbanos demuestra que el consumo de arte y objetos de lujo era un índice claro de ubicación social, que hacía imposible describir cabalmente un burgués sin hacer referencia a su apropiación de las obras de arte.

¹⁰⁰ Véase por ejemplo en *Sin rumbo* de Cambaceres la descripción del rancho de Donata, hija de un peón de campo que es seducida por el patrón Andrés "Seis sillas negras de asiento de madera, una mesa, y un estante de pino queriendo imitar caoba eran los muebles. A lo largo de la pared, clavadas con tachuelas, se veía una serie de caricaturas del 'Mosquito', regalo del mayoral de la galera: el General Sarmiento vestido de mariscal, el Doctor Avellaneda, enano sobre tacos gigantes, el brigadier D. Bartolo Mitre, en la azotea de su casa, el doctor Tejedor, de mula rompiendo a coces los platos, la sombra de Adolfo Alsina llorando las miserias de la patria..." Eugenio Cambaceres. *Sin rumbo* (1885). Buenos Aires, CIAL, 1968, pp. 11 – 12.

CAPÍTULO 3
LAS MIRADAS DE LA ELITE FRENTE AL
ARTE EUROPEO: LOS VIAJES

Capítulo 3: Las miradas de la elite frente al arte europeo: los viajes.

Mayor se hace la dificultad de escribir viajes, si el viajero sale de sociedades ménos adelantadas. Entonces se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparación de espíritu, que deja turbio i miope el ojo, a causa de lo dilatado de las vistas i la multiplicidad de los objetos que en ellas se encierra.
Domingo F. Sarmiento. *Viajes por Europa, África y América*. 1845 – 1847, p. 4.

A partir de mediados del siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX, el viaje a Europa fue una práctica ineludible para todo miembro de la elite intelectual argentina. Viajes que, indefectiblemente, eran volcados al papel para su publicación luego de la vuelta al país o incluso en su transcurso a partir del envío de corresponsalías de prensa.

Desde el análisis literario, la historia de las ideas y la antropología estos textos han sido examinados buscando recuperar cómo el viaje operaba en términos de constitución de una identidad de clase. Es decir, el viaje ha sido considerado como un rito que implicaba no sólo entrar en contacto directo con la cultura europea sino también legitimarse entre el grupo de pares. Asimismo, se ha prestando particular atención al modo en que el viajero ponía en juego las representaciones mentales que precedían al viaje con lo efectivamente encontrado en su concreción.¹

Coincidimos con James Clifford en su afirmación de que “la mayoría de los viajeros burgueses, científicos, comerciales, estéticos se mueven dentro de circuitos altamente determinados.”² Como parte de estos circuitos, las visitas a los museos de criterios expositivos enciclopedistas - que pretendían exhibir un panorama completo del desarrollo artístico universal y cuyo paradigma por antonomasia estaba encarnado en el Louvre - eran cita obligada de cualquier turista de las grandes capitales. En esta línea, no hay prácticamente ningún relato de los producidos por los argentinos en el siglo XIX y

¹ Cf. David Viñas, “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético.” En: *Literatura argentina y realidad política, op. cit.*, volumen 1, pp. 13 - 77; Miguel A. Guerin. “Argentinos frente a la experiencia europea (1845 – 1900).” *Polémica*, Buenos Aires, CEAL, n. 39, 1971, pp. 228 – 252; George D. Schade, “Los viajeros argentinos del ochenta”, *art. cit.*; Adriana Rodríguez Pérsico. “Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades” y Mónica Tamborena. “La constitución de la subjetividad en los relatos de viaje del ‘80”. *Dispositio. Revista americana de Estudios comparados y culturales*, The University of Michigan, v. XVII, n. 42 – 43, 1992, pp. 285 – 304 y 307 – 321 respectivamente y Beatriz Colombi. “Retóricas del viaje a España, 1800 – 1900”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, Berlín, a. III, n. 9, marzo de 2003, pp. 119 – 133.

principios del siglo XX que omita alguna referencia al arte, por más de que los motivos originarios de la travesía estuviesen alejados de la apreciación estética. Incluso ciertos viajeros llegaron a apartarse de este recorrido pautado, introduciendo variantes particulares, como las visitas a talleres o *ateliers* de artistas o el contacto con el arte más contemporáneo que excedían el clásico *tour* de arte centrado en los principales museos.

A pesar de esta repetidas presencias, poco se ha dicho sobre la mirada artística que abunda en estos relatos.³ En este punto, nuestra hipótesis sostiene que los relatos de viajes plasmaron de manera ejemplar los modos en que la elite intelectual argentina se apropió del arte europeo. Reconstruir y analizar las apreciaciones artísticas de los principales viajeros argentinos permite no sólo pensar cómo y cual fue el saber sobre arte que poseían los miembros más conspicuos de la clase alta, sino ver también de qué maneras los principales intelectuales y hombres políticos del escenario nacional se ocuparon de las producciones artísticas, ya que como bien afirma David Viñas “toda estética – a través de ciertas mediaciones – presupone una visión del mundo; y lo correlativo: una ideología política.”⁴ A su vez, este análisis permitirá dar cuenta de percepciones artísticas que circularon contemporáneamente dentro del grupo en que fueron producidas y que funcionaron sin duda como fermento para viajeros posteriores.

Por otra parte, frente a un escenario artístico que, cómo hemos visto, recibía muchas veces obras de segunda calidad o de dudosa autoría, el viaje va a permitir por primera vez el enfrentamiento con las “obras maestras” de la historia del arte. Obras que, desde Buenos Aires, solo eran accesibles a través de grabados o de las reproducciones que hacia la década de 1890 comenzaron a incluirse en la prensa gráfica.

En relación con esta idea, sostenemos que entre mediados del siglo XIX y los primeros años del siglo XX el viaje va a ser para sus protagonistas el bautismo artístico que corrobora –cuando no inaugura– el verdadero conocimiento. Así como todo

² James Clifford. *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 50.

³ Hemos avanzado sobre algunos de los viajeros aquí analizados en nuestros artículos: “Imágenes del arte español en los relatos de viaje de Vicente G. Quesada y Eduardo Wilde.” En: *1er Encuentro “Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema”*. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2002 (Cd-Rom) y “De lo visto y lo escrito. Imágenes del arte europeo en los Viajes de Domingo Faustino Sarmiento” En: AAVV. *Poderes de la imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas CAIA. Buenos Aires, 2003, (Cd-Rom).

⁴ David Viñas, *Literatura y realidad política*, *op. cit.*, volumen 1, p. 203.

enfrentamiento con nuevos objetos supone la aplicación de esquemas de percepción y valoración de la realidad, la visualización de obras artísticas necesita de la puesta en juego de categorías para su aprehensión.⁵ Y evidentemente, cierta competencia estética era preexistente otorgando al viajero la capacidad de hablar sobre arte, de poder describir y “catalogar” lo visto en los museos y galerías y de elegir determinadas obras por sobre el resto. Tal como afirma Mónica Tamborena “el yo viaja porque ha leído. [...] Lo conocido, lo leído está ahora ahí, es presenciado, el viajero participa, los paisajes y ciudades son ‘reales’.”⁶

No obstante, este saber previo va a ser subestimado por la mayoría de los protagonistas, superado por la confianza, la euforia o incluso el hastío que despertaba el contacto directo con las obras. Un mecanismo que parecía más efectivo que las lecturas pasadas obtenidas desde Argentina.

Buscamos insertar a los relatos de viajes dentro del proceso de constitución del campo artístico de Buenos Aires, con el convencimiento de que la mirada esbozada sobre el arte europeo esta indefectiblemente atravesada por la situación artística del país de origen. Así, va a ser frecuente la alusión a la posibilidad de trasladar al terreno argentino el desarrollo artístico alcanzado por ciertos países europeos. Siguiendo a James Clifford, entendemos a los viajes y a los contactos producto de ellos como “situaciones cruciales para una modernidad que aún no ha terminado de configurarse”.⁷ Desde esta perspectiva, los relatos de viajeros argentinos sirven para introducir y ejemplificar qué se entendía en nuestro medio por arte y, más específicamente, qué configuraciones posibles encarnaban lo moderno. En este sentido, indagamos en las preferencias de cada uno de los escritores en relación con las distintas escuelas artísticas nacionales a fin de reconstruir y contextualizar las producciones rescatadas o criticadas por cada uno y examinar cuáles funcionaban como modelos posibles y bajo qué premisas lo hicieron. Nuestro objetivo más amplio es vincular estos discursos con las producciones que circularon materialmente en Buenos Aires, para

⁵ En un sentido más amplio Noé Jitrik ha afirmado que “la realidad observada [en Europa] es sometida a ideas previas y a exigencias socio-estilísticas que hacen presión, son como una memoria que no puede dejar de hacerse presente y que modifica la visión de lo nuevo o de lo que se ve por primera vez.” Noé Jitrik. *Los viajeros*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, p. 14.

⁶ Mónica Tamborena, “La constitución de la subjetividad...”, *art. cit.*, p. 311.

⁷ James Clifford, *Itinerarios transculturales*, *op. cit.*, p. 12.

observar cómo el arte de las distintas naciones gravitó en la formación de su campo artístico, tanto a través de la presencia física de los objetos como a través de los discursos.

Partimos de los viajes de Domingo F. Sarmiento, ya que es él un viajero inaugural que introduce la práctica entre el resto de sus pares.⁸ Más allá de su carácter inicial, nos interesa particularmente este caso ya que al momento del viaje sarmientino no existían aún elementos que permitiesen definir un campo artístico en el ámbito local. Seguimos luego con una serie de hombres que visitaron los centros artísticos durante la segunda mitad del siglo XIX, en los que frecuentemente encontramos una mirada celebratoria de la escena europea. Todos ellos fueron personajes de importante actuación pública en nuestro país – protagonistas de las nunca excluyentes esferas política y cultural. Por último, estudiamos tres viajeros de comienzos del siglo XX - José Ingenieros, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez – que presentan la variante particular de insertar la mirada artística dentro de un discurso nacionalista que les es propio.

Ninguno de los viajeros analizados se dedicó específicamente a la práctica artística. Sin embargo, varios de ellos tuvieron estrechas vinculaciones con el campo del arte, ya sea como coleccionistas, promotores artísticos, críticos, amigos de artistas o desde el ámbito más reglado de la función pública. Creemos que en este cruce reside gran parte de la riqueza del análisis. En ciertas ocasiones, algunos se excusaron frente al supuesto carácter precario de sus dictámenes estéticos, pero esto no los intimidó a la hora de la escritura. En este sentido, las narraciones se instalan sobre un cierto lugar de saber que, en gran medida, no obtenía su legitimidad del campo artístico. Hacia mediados de siglo XIX esto era imposible en la medida que el campo aún no estaba constituido como tal. Cuándo éste comience a instituirse, el aval de estas narraciones podía lograrse tanto desde la actuación en la esfera pública o la labor política como desde las relaciones con los distintos actores del naciente campo del arte. Así Miguel Cané y Manuel Gálvez serán ejemplos de este último caso. Más allá de las particularidades, los protagonistas de este capítulo se hallaron parcialmente fuera y parcialmente dentro del campo artístico, constituyéndose en fieles testigos y promotores – en forma más o menos indirecta - de su lento proceso de autonomización

⁸ En su ya clásico estudio sobre los viajeros argentinos, Viñas postula a Sarmiento como el primero de los viajeros decimonónicos que se tuerce del destino utilitario dando lugar a la dimensión estética, la cual

El arte europeo como parte del proyecto civilizatorio Sarmiento y el poder de las imágenes

Me fastidia describir monumentos que podéis ver mejor en
una litografía
Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América*, p. 162.⁹

El mejor estudio que de las bellas artes hice durante mi
viaje a Europa, aquel curso práctico de un año
consecutivo, pasando en reseña cien museos
sucesivamente...
Sarmiento, *Recuerdos de Provincia*, p. 108.¹⁰

Por envío del ministro de instrucción chileno Manuel Montt, a fin de estudiar el estado de la enseñanza primaria en diversas naciones, Sarmiento emprende su viaje europeo a fines de 1845, aprovechando para frecuentar los principales museos y galerías de los centros artísticos que recorre: París, Madrid, Barcelona, Roma, Florencia, Venecia y Milán.

Las impresiones acerca del arte vertidas en sus escritos son variadas y desparejas. Desde las escasas referencias a lo visto en París, donde su diario de gastos acusa la visita efectiva a más de un museo, las apreciaciones artísticas se amplían en las ciudades españolas para pasar a dedicarles un lugar prácticamente central en el relato de sus días en Italia.

La certeza de que nuestro país no poseía aún ni un arte ni medio artístico propio constituía el perceptible trasfondo de sus descripciones artísticas. Es más, la “privación absoluta del bello artístico”, que Sarmiento hacía extensiva a la América toda, otorgaba su razón de ser a sus relatos artísticos. Las artes europeas debían funcionar como modelos. Y si esto no era posible, la irradiación y exportación misma de las producciones europeas bastarían para remediar, al menos en un primer momento, este vacío artístico.¹¹

primará en los viajeros posteriores. Cf. David Viñas “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”, *art. cit.*, pp. 25 – 37.

⁹ Todas las citas corresponden a la edición crítica a cargo de Javier Fernández: Domingo F. Sarmiento. *Viajes por Europa, África y América 1845 – 1847 y diario de gastos*. Colección Archivos 27, París – Buenos Aires, ALLCA XX y Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰ Domingo F. Sarmiento. *Recuerdos de provincia*. (1850) [s. l.] Salvat, 1970.

¹¹ “Un día llegará, sin embargo, en que entremos en el buen camino de que vamos extraviados, haciendo que se irradie hasta nosotros el arte europeo; pues que no teniendo que desenvolver un arte nuestro, todos los artistas debieran tener entre nosotros derecho de ciudadanía. [...] He creído, pues, oportuno servir a estos intereses nacientes o por nacer, consignando en esta carta algunas indicaciones sobre los artistas actuales, escogiendo entre los que he conocido, aquellos que ya empiezan a figurar en América, o

Sin embargo, sus apreciaciones se construyen sobre la presunción de cierta competencia artística por parte del lector. Se plantea entonces una paradoja. Si bien mediante un nosotros inclusivo, Sarmiento caracteriza a nuestra percepción de “embotada”, a nuestro “sentimiento de lo bello” como “rudo” y a “nuestras nociones sobre las bellas artes de aquellos pueblos” -los europeos- como “incompletas”, al narrar da por sentado que su público maneja los nombres de los artistas y obras que se mencionan, aprovechando no para describir sino para esgrimir juicios de valor acerca de lo observado.

Con referencia al propio Sarmiento, suponemos que gran parte de la idoneidad artística previa al viaje europeo, respondía a las constantes relaciones que lo unían a artistas plásticos. Desde su juventud, en su San Juan natal, formará junto a los pintores Amadeo Gras y su discípulo Benjamín Rawson, un círculo fecundo en el que también se insertaba su hermana pintora Procesa Sarmiento. Estos vínculos con artistas se continuarán en el exilio chileno permitiendo al sanjuanino intimar con artistas extranjeros activos en Santiago como el alemán Johann Moritz Rugendas y el francés Raymond Quinsac de Monvoisin.¹²

Sarmiento había incluso escrito dos artículos referentes a las bellas artes y dedicados a sendos amigos: uno consagrado a Benjamín Rawson, publicado en *El Zonda* en 1839 y el otro a la obra de Monvoisin, previo a su exhibición en Chile, aparecido en *El Progreso* de Santiago en 1843.¹³

que por el jénero especial de su talento, merecen de preferencia que sean cuanto antes conocidos.” Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.*, pp. 218 – 219. Acerca de la idea de “vacío” cultural construida por la generación del ’37, cf. Jorge Myers. “La revolución en las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas” En: Noemí Goldman (direc.). *Revolución, República, Confederación (1806 – 1852)*. Nueva historia argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 381 – 345.

¹² Cf. J. A. García Martínez. *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 1979, especialmente pp. 54; 87 – 91 y 97. Este texto, en el que gravitan más fuertemente los años de juventud de Sarmiento y su exilio en Chile, constituye el trabajo más extenso dedicado a analizar las relaciones de Sarmiento con la plástica contemporánea. Sin embargo, a pesar de ofrecer invaluable información sobre los contactos del escritor, las referencias al viaje europeo se limitan a indicar las obras vistas sin intentar aproximarse críticamente a sus escritos. Corresponde mencionar también el breve capítulo que dedica José León Pagano (*El arte de los argentinos*, *op. cit.*, tomo I, pp. 223 y siguientes) centrado en su relación con las artes plásticas sanjuaninas. Por otra parte, Laura Malosetti Costa ha analizado la vinculación de Sarmiento con las artes plásticas haciendo eje en su fomento a la Exposición Nacional de Córdoba celebrada en 1871, exhibición en la que las bellas artes tuvieron un lugar importante. Cf. Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos*, *op. cit.*, pp. 121 – 125.

¹³ Ambos reproducidos en García Martínez, *Sarmiento y el arte...*, *op. cit.*, pp. 139 - 140 y pp. 150 – 158 respectivamente.

Por su parte, las posibilidades de Sarmiento de haber visto arte europeo con anterioridad al viaje eran contadas. Si nos ceñimos a la ciudad de San Juan, las oportunidades se restringían a la pintura religiosa, visible en las iglesias o en manos de particulares - entre las que se incluían las reproducciones litográficas de cuadros célebres - y a algunos ejemplos de retratos tal como lo explicita el protagonista en sus *Recuerdos de Provincia*.¹⁴ Con respecto al ambiente artístico de Santiago de Chile, éste recién estaba despertando durante los años de residencia del escritor entre 1841 y su partida a Europa en 1845.

Por otra parte, debemos tratar de captar en su verdadera dimensión el lugar de las artes plásticas en el proyecto de Sarmiento. Existía sí, un gusto por las bellas artes y una propensión a relacionarse con artistas, pero estas variables operaban dentro de la cultura enciclopedista del propio Sarmiento. En este sentido resultan clarificadoras las palabras de Laura Malosetti Costa: “el concepto de arte aparece en los textos de Sarmiento como algo mucho más vasto y abarcador que el término restringido a sus formas elevadas de creación plástica, musical, literaria, teatral. Implicaba la creatividad para resolver desafíos de todo tipo.”¹⁵

Pasemos ahora a analizar los encuentros concretos que suceden durante el viaje. En París, Sarmiento visita tanto el museo canónico como el dedicado al arte contemporáneo: el Louvre y el Luxemburgo respectivamente.¹⁶ Sorprende que no dedique siquiera un párrafo a recordar lo visto en dichos repositorios. Con respecto a los otros museos y monumentos visitados, como el Palacio de Versalles, el Panteón y la Sainte Chapelle, consignados en su diario de gastos, ni siquiera son mencionados a lo largo de su narración.¹⁷ Ampliando la explicación esbozada por Paul Verdevoye sobre el silencio de Sarmiento acerca de los espectáculos teatrales presenciados, género al que era particularmente afecto, podemos

¹⁴ Sarmiento, *Recuerdos de provincia*, op. cit., p. 108 – 110.

¹⁵ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, op. cit., p. 121.

¹⁶ El diario de gastos de Sarmiento nos informa que en París, antes de concretar las visitas al Museo del Louvre y al del Luxemburgo realizadas el 1 de junio de 1846, compra un catálogo explicativo de la exposición de cuadros del Louvre y un cuaderno del Museo de Pinturas del Luxemburgo, consignados como adquiridos el 17 y el 31 de mayo respectivamente.

¹⁷ Las visitas a Versalles se repiten durante el mes de julio de 1846, en una de ellas (6 de julio) Sarmiento consigna haber pagado por un catálogo y un cicerone. Por su parte las visitas al Panteón y a la Sainte Chapelle son registradas el 8 de julio y el 22 de agosto respectivamente.

sostener que aquí también opta por un “gozo solitario” y “en vez de describir se ofrece a sí mismo el lujo de contemplar”.¹⁸

Por otra parte, si atendemos al testimonio del propio escritor, quizás planeaba consagrarse a las bellas artes parisinas en una próxima visita, una vez “educado” en dichas lides al contacto con la producción artística española e italiana.¹⁹ Estas palabras, junto al espacio desproporcionado que ocupan las artes italianas frente a lo visto en París, nos remiten a la escala de valoración artística de Sarmiento, donde el arte italiano de los siglos XV a XVII constituía el pináculo mientras todavía París no ocupaba el lugar de capital artística por antonomasia, imagen que comenzará a aparecer en los relatos de viajeros posteriores.²⁰

La *Venus de Milo*²¹ o las telas de Leonardo colgadas en el Louvre²² podían no provocar en Sarmiento la necesidad de la escritura, sin embargo la inédita accesibilidad de las obras artísticas, y el lugar central de París dentro de este nuevo mercado de “reproducciones” a la oferta de un público ampliado no le pasaban desapercibidas.²³ Así, la oferta de obras artísticas de tiendas y almacenes le permitían “extasiarse” ante las innumerables litografías, grabados, bronce y estatuillas expuestas en la calle misma. Poseer la sensación de conocer “todos los talleres de artistas del boulevard”, es decir de acercarse al arte y a lo artístico de una manera más viva e inmediata que la propuesta por los museos, recintos que por momentos sobrepasan al viajero.

¹⁸ Paul Verdevoye. “Viajes por Francia y Argelia”. En: Javier Fernández (coord.), *op. cit.*, p. 658.

¹⁹ Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.*, p. 127.

²⁰ En este sentido Laura Malosetti ha señalado cómo “al menos hasta mediados del siglo XIX el arte italiano fue el modelo a emular en todo el mundo occidental. El concepto moderno de arte había tenido su origen allí. [...] Sin embargo, ya en la segunda mitad del siglo XIX ese reinado comenzaba a ser seriamente discutido. París emergía como centro de irradiación del arte moderno” en tanto Italia sería “percibida como el lugar de la tradición artística”. Cf. Laura Malosetti Costa, “¿Cuna o cárcel del arte?, *art. cit.*, p. 96 y siguientes.

²¹ Sobre la recepción contemporánea de esta escultura cf. Francis Haskell & Nicholas Penny. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500 – 1900*. New Haven and London, Yale University Press, 1994, pp. 328 – 330.

²² Para la fecha en que Sarmiento viaja a París, las obras más célebres de Leonardo como *La Gioconda*, *La Virgen de las rocas* y *Santa Ana, la Virgen y el niño con el cordero*, ya integraban hace décadas el patrimonio del Louvre.

²³ Sarmiento vinculaba directamente a Francia con la producción masiva de litografías encontrándose prueba de ello en más uno de sus escritos. Cf. *Recuerdos de Provincia*, *op. cit.*, p. 108. Véase también *Viajes*, *op. cit.*, p. 166.

Este interés por los nuevos métodos reproductivos de obras artísticas, y especialmente por las litografías, que ya se había manifestado en la estadía chilena del escritor, es testimoniado por el diario de gastos, el cual acusa repetidas veces la compra de litografías. Entre ellas se detallan las planchas de monumentos y bailes de París así como retratos de artistas dramáticos. Esta práctica se prolongará en los destinos posteriores, llegando al punto de adquirir reproducciones de vistas urbanas y láminas de obras artísticas de casi todas las ciudades visitadas. La mayor cantidad de adquisiciones se registra en Roma, donde el viajero no sólo compra vistas urbanas sino múltiples reproducciones de obras antiguas y del Renacimiento. El evidente interés estético que subyacía a la adquisición de estas litografías se entroncaba a su vez con una de las fascinaciones centrales de Sarmiento: las nuevas tecnologías.

Ante el infinito espectáculo artístico ofrecido por París, hay sin embargo un cuadro que hace escribir a Sarmiento. Nos referimos a *La Batalla de Isly* de Horace Vernet expuesto en el Salón de 1846 (Imagen 7). De los más de dos mil cuatrocientos cuadros, que “ocupan legua i media de los salones del Louvre” y entre los que se sobresalían nombres como Delacroix, Corot y Díaz de la Peña, Sarmiento habla solamente de la pintura de Vernet, y lo hace en estos términos:

[...] la batalla de Isly, inmenso lienzo de Horacio Vernet, que ha transportado a París un pedazo del Africa con su cielo, tostado, sus camellos, su atmósfera polvorosa, sus árabes indómitos ya domados. Detrás de cada cuadro hai un hombre, una escuela, una historia, un taller, un artista, que ha pasado por todas las angustias, todas las miserias, todos los desencantos, i que con la paleta en la mano, i apartando el pensamiento del suicidio que rueda, susurra i volteja en torno suyo, ha llegado al fin a la puerta del Louvre, i permitiéndosele colgar en sus murallas el cuadro que ha de servir de enseña para trabajar su gloria i su fortuna de artista.²⁴

No es casual que haya sido una pintura de historia, y más precisamente una escena de batalla, la que despertaba semejantes palabras en Sarmiento. Ya en sus escritos anteriores al viaje, al ocuparse de la pintura de Rugendas, Sarmiento había subrayado la idea del cuadro como “monumento histórico”.²⁵ En la misma línea, al analizar la pintura de Monvoisin, el sanjuanino había resaltado esa capacidad por “eternizar” en la tela “aquellos momentos [...]”

²⁴ Sarmiento, *Viajes, op. cit.*, pp. 102 – 103.

que llenan la historia de los pueblos” en los que “el alma social [...] se abre paso y se muestra en los grandes acontecimientos”.²⁶

Hasta aquí, podemos inferir que la obra de Vernet atrajo al escritor precisamente porque contenía aquellas características destacadas en las obras históricas de Monvoisin. Sin embargo, sabemos que existieron razones más específicas, estrictamente relacionadas con la temática representada en la tela, que explican la elección de Sarmiento. Razones que se enlazan directamente con el principal móvil del viaje a Argelia, destino emprendido luego de la travesía española.²⁷

La obra mostraba una batalla ganada en 1844 por los ejércitos de Luis Felipe, comandados por el Mariscal Bugeaud, dentro de la campaña colonialista al Africa. En primer lugar, Sarmiento poseía una temprana afición a la ideología de la Monarquía de Julio.²⁸ Precisamente, esta pintura y el propio Horace Vernet formaban parte del proyecto del Rey Burgués de retratar en el Palacio de Versalles los fastos de la historia de Francia.

Más relevante aún es la manera en que Sarmiento “lee” lo exhibido por la pintura: los árabes salvajes habían sido domados – civilizados – por el ejército francés. Teniendo en cuenta, los abundantes paralelos establecidos en el *Facundo* entre la vida bárbara y primitiva de los árabes y aquella de los campos argentinos,²⁹ es innegable el poder modélico que tenía el episodio ilustrado por el cuadro.³⁰ De la misma manera que los franceses intervinieron el territorio africano, podían hacer lo propio con la Argentina para remediar la barbarie en la que se encontraba sumida por culpa de la dictadura de Rosas. Esta hipótesis se refuerza aún más a la luz de las gestiones que el escritor realizó, como sus entrevistas con los políticos

²⁵ Citado en García Martínez, *Sarmiento y el arte...*, *op. cit.*, p. 98.

²⁶ Sarmiento, “Cuadros de Monvoisin”, *El Progreso*, Santiago, 3 de marzo de 1843. Citado en García Martínez, *op. cit.*, p. 151 y siguientes.

²⁷ Cf. Paul Verdevoye, “Viajes por Francia y Argelia”, *art. cit.*, especialmente pp. 689 – 693.

²⁸ Cf. Natalio Botana. *Domingo Faustino Sarmiento. Una aventura republicana*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 15.

²⁹ Domingo F. Sarmiento. *Facundo. Civilización y Barbarie*. (1845) Madrid, Hyspamérica – Ediciones Generales Anaya, 1982, p. 38. Estos paralelos han sido reconstruidos en el artículo de Verdeboye arriba citado.

³⁰ Con respecto a las figuras del orientalismo que pueblan el *Facundo*, Carlos Altamirano afirma que el procedimiento más frecuente de las “analogías orientalistas, iba asociado a una red de elementos que agrupaban no sólo estereotipos literarios, sino también estereotipos ideológicos, inscriptos todos ellos en una empresa de dominación”. Carlos Altamirano. “El orientalismo y la idea de despotismo en el *Facundo*” En: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos, op. cit.*, p. 88.

franceses Guizot y Thiers, en las que solicitaba abogasen una intervención francesa en el Río de la Plata.³¹

El acercamiento a la obra de Vernet, propone una matriz que aparecerá en otras apreciaciones sobre arte de Sarmiento. Existe un interés artístico – ir al Salón, ver cuadros, incluso comprar el catálogo – pero éste se subordina – podemos incluso decir sirve – a los ejes de su pensamiento: la historia y la situación política de su país.

A este énfasis sobre una obra particular entre el resto de lo visto en París se enfrentan los juicios esgrimidos en la frecuentación de los museos españoles, en los que Sarmiento arriba a conclusiones generales sobre el estado de las artes de ese país a partir del siglo XVI.

Luego de visitar un Escorial que se yergue como una tumba vacía, Sarmiento pasa revista al entonces Real Museo de Madrid, hoy Museo del Prado. Allí, ante las obras de Velázquez, Rivera y Murillo el narrador se pregunta: “¿Cómo ha sucedido que la pintura haya muerto en España; pero muerto al punto de desaparecer completamente, como si jamás hubiese existido?”³²

Lo terrible, que Sarmiento señala como característica distintiva de la pintura española, se explicaría en su carencia de raíces en el arte clásico. Lo que le faltaba al *San Jerónimo* de Murillo o a *Los Borrachos* de Velázquez (Imagen 8) – que plasmaban con verosimilitud una realidad que para Sarmiento seguía presente – abundaba en las telas de Rafael colgadas en el mismo museo, las cuales ostentaban un ideal de formas “educado por la tradición antigua conservada en las estatuas”. En este punto, el argentino se acerca notablemente a ciertos postulados de neoclasicistas franceses que, unos lustros antes, habían criticado precisamente esta falta de emulación en la antigüedad clásica de la pintura española.³³

Para el viajero, esto había conducido a la debacle artística en la España Moderna, en la que registra una ausencia total de pintura tanto sagrada como profana. Un balance similar se aplica al caso de la escultura, sólo que aquí no existe la reivindicación del arte pasado sino un rechazo vehemente a la afición de la religiosidad española por la imaginiería realista.

³¹ Paul Verdeboye, “Viajes por Francia y Argelia”, *art. cit.*, p. 666.

³² Sarmiento, *Viajes, op. cit.*, p. 158.

En primer lugar, salta a la vista el hecho que Sarmiento no haya registrado la obra de Goya, quien, para 1846, ya poseía tres telas a la vista del público del Real Museo: los retratos ecuestres de la *Reina María Luisa y Carlos IV* y *El Garrochista*.³⁴ Tal vez entre el resto de las obras “de aparato”, estos retratos oficiales no llamasen demasiado la atención del argentino.

Hacia mediados de siglo XIX, la centralidad de Francisco Goya en el relato de la historia del arte español recién se estaba forjando, sobre todo a partir de su recuperación por la crítica francesa.³⁵ Sin embargo, esto no nos lleva directamente a concluir que Sarmiento simplemente pasó por alto la producción del pintor de Fuendetodos.³⁶

Incluso antes que sus pinturas, la obra grabada había comenzado a otorgarle a Goya bastante notoriedad en ciertos círculos franceses.³⁷ Sarmiento realiza parte de su travesía española en compañía de dos artistas de ese origen, encargados de retratar vistas de las bodas reales para ilustrar lujosas publicaciones. Uno de ellos, Pharamond Blanchard, intervenía a su vez en la evaluación y compra de piezas españolas para las colecciones de Luis Felipe.³⁸ Considerando el importante lugar de la obra de Goya en el gusto del rey burgués suponemos que Blanchard conocía su producción artística, pudiendo haber introducido a Sarmiento en la misma.³⁹

Evidentemente, Sarmiento realizó una operación intencional, al negar todo valor posible al arte español contemporáneo. Evaluación ésta que es funcional a todo el sentido

³³ Cf. Ilse Hempel Lipschutz. *Spanish painting and the French romantics*. Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 90.

³⁴ Cf. Margarita Moreno de las Heras. “El Museo del Prado coleccionista, conservador y restaurador de la pintura de Goya”. En: Museo del Prado. *Goya. 250 aniversario*. Madrid, 1996, p. 47.

³⁵ Para la sucesión de los diversos artículos sobre Goya aparecidos desde 1835 y su recepción en Francia Cf. Pierre Paris. *Goya*. Collection les maîtres de l’art. Paris, Librairie Plon, 1928, pp. 145 – 147.

³⁶ Resulta ingenua la conclusión de García Martínez con respecto a esta omisión. El historiador lamenta que Sarmiento no se ocupe de la obra de Goya “con el que se hubiera sentido tan a gusto”. Para enfatizar las similitudes, García Martínez parafrasea un texto de Américo Castro en el que se señalan los paralelos estilísticos e incluso fisonómicos de ambos hombres. Cf. García Martínez, *Sarmiento y el arte...*, *op. cit.*, pp. 99 – 101 y 125.

³⁷ Cf. Francis Haskell. *La Norme et le caprice*, *op. cit.*, pp. 215 y 228.

³⁸ Durante dieciocho meses, de noviembre de 1835 a abril de 1837 Blanchard había acompañado y asistido al Baron Taylor en su búsqueda de piezas españolas para la formación del Museo Español. Cf. Lipschutz, *Spanish painting...*, *op. cit.*, p. 123.

³⁹ El mismo Sarmiento relata cómo los tres viajaron cinco días y noches juntos, en las que sostuvieron interminables pláticas sobre artes, viajes, historia y anécdotas. Con respecto a Blanchard manifiesta nuestro viajero: “M. Blanchard, grande admirador de la España, había residido [en ella] muchos años, agente secreto para la compra de cuadros de la escuela española [...] grande tautómaco, podía darnos mil

que el escritor otorga al viaje ibérico. Tal como señala Santiago Kovadloff, el sanjuanino busca en España ratificar lo que ya sabe, es decir, indagar las causas del atraso español para entender porqué la Argentina insiste en seguir su camino incluso luego de su autonomía.⁴⁰ Así como la modernización española se había detenido en el siglo XVI - y con ella todo desarrollo artístico- Sarmiento traspola ese inmovilismo a la sociedad rural argentina donde registra la resistencia al cambio y el temor al progreso.

Para el viajero, una de las causas principales del retraso peninsular descansaría en una religiosidad fanática. Es obvio concluir que a este factor obedece su rechazo virulento de la escultura religiosa española. No obstante, entendemos que el escaso interés en la obra goyesca también puede leerse en este sentido. Lo fantástico y la pervivencia de la España irracional eran elementos que, mientras abundaban en la plástica de Goya – pensemos en sus grabados -, se encontraban en las antípodas de las valoraciones de Sarmiento. El hecho que esta España “primitiva” apareciese en la pintura anterior a Goya, no era obstáculo para su rescate por parte del argentino. Sin embargo, lo que evidentemente Sarmiento no aceptaba era su continuación en los siglos posteriores precisamente porque aquello era síntoma del inmovilismo que hacía que la España del siglo XIX todavía siguiese siendo su propio pasado.

Con respecto al arte de los siglos XVI y XVII, la recuperación que hace Sarmiento es cautelosa y atemperada. Se contiene y no dice demasiado al respecto, quizá por temor a una fascinación imprevista como le ocurre ante una corrida de toros. Más allá de los escuetos comentarios deslizados en la carta española, la fuerte atracción que le suscita la pintura de esta época es comunicada por su diario de gastos. En él Sarmiento acusa la compra efectiva de reproducciones de vírgenes y escenas religiosas de Murillo, así como de *Los Borrachos* de Velázquez. Incluso en Córdoba, le paga a un cicerone para que lo guíe por la casa de Murillo y hace lo propio con el sacristán de la Catedral de Sevilla para que le

detalles picantes de las costumbres españolas que no están escritas en libro alguno.” Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.*, p. 130

⁴⁰ Santiago Kovadloff. “España en Sarmiento. La herencia colonial y su influjo en la organización de la Argentina independiente”. En: Javier Fernández (coord.), *op. cit.*, p. 760 y siguientes. María Caballero sostiene una hipótesis similar en “Madrid en la obra de Sarmiento”, *Anales de Literatura Hispánicaamericana*, Madrid, n. 22, 1993, pp. 71 – 84. Cf. también Beatriz Colombi, “Retóricas ...”, *art. cit.*, pp. 123 – 126, donde la autora vincula la óptica española de Sarmiento con las figuraciones producidas en el discurso europeo de la primera mitad del siglo.

muestre los cuadros del Greco allí alojados. Ante una pintura donde primaba aquella forma sublime de lo terrible distintiva del arte español, Sarmiento prefiere ser cauteloso. No fuese cosa que la verborragia trasluciera la gran seducción ejercida por aquella España irracional, traicionando la intención de comprobar en la decadencia española el origen de los males americanos.

Por último, los días en Italia. Diversos investigadores al ocuparse de este destino han pasado revista a sus apreciaciones artísticas.⁴¹ Sin embargo, creemos que restan cosas por analizar, sobre todo la importancia que otorga Sarmiento al poder de las imágenes.

El *racconto* de las sensaciones artísticas vividas por Sarmiento a lo largo de su trayecto italiano podría dibujar la figura de una perfecta parábola. En Roma todo va *in crescendo*. Franco entusiasmo inicial frente a los restos de la ciudad antigua, exaltación e incluso ganas de polemizar ante el arte religioso del Renacimiento, esperanzas de trasladar los artistas italianos contemporáneos y sus producciones a América. El encanto continúa en las ruinas de Pompeya y el Museo de Nápoles para decaer levemente en los días florentinos donde, a pesar de arrobarse por el Campanile de Santa María dei Fiori, la Venus Medici, los Tiziano y Miguel Angel el viajero se atreve a confesar: “los salones de pintura, los mosaicos y las estatuas, fatigan la paciencia del espectador poco artístico.”⁴² Al momento que visita Venecia esta fatiga se ha convertido en fastidio. Eran demasiados los Tizianos, Veroneses y Peruginos que ofrecía la ciudad para un atleta como éste, no demasiado entrenado en la práctica de recorrer museos.⁴³

Antes que nada, debemos señalar que, tanto en su estancia romana como en la florentina, nuestro escritor hace gala de conocer el arte de la antigüedad. No sólo menciona estar al tanto de la historia del *Laoconte*, la *Venus Capitolina* y el *Apolo de Belvedere*, sino que ante la vista de las esculturas antiguas en Florencia las sitúa cronológicamente. Teniendo en cuenta la aclaración del propio Sarmiento de viajar munido de una guía, sin dudas tomaba de allí estas atribuciones a los distintos períodos del arte griego.⁴⁴

⁴¹ Nos referimos al texto ya citado de Adriana Rodríguez Pésico y al de Vanni Blengino. “El viaje de Sarmiento a Italia” incluido en la edición de J. Fernández.

⁴² Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.*, p. 260.

⁴³ Tomamos esta interesante figura del “atleta que no sabe medir sus esfuerzos” del texto de Blengino anteriormente citado, p. 818.

⁴⁴ Para el rol de las guías de viajes en la divulgación de las teorías historiográficas contemporáneas, cf. Haskell & Penny, *Taste and the Antique...*, *op. cit.*, pp. 99 – 107.

En sus jornadas romanas, ante la vista de un antiguo mosaico atribuido a San Lucas que representa a la Virgen coronada por Jesucristo, el escritor encuentra una ocasión propicia para explayarse en “una de las facultades más preciosas del espíritu humano”: el culto a las imágenes. Procediendo a la manera de un historiador del arte, Sarmiento vincula el gusto y el cultivo de las bellas artes que reinaban entre los romanos con el culto a las imágenes practicado por el cristianismo y concluye: “si en tiempos ménos remotos, el protestantismo iconoclasta hubiese podido penetrar en Roma; habria fracasado contra este invencible espíritu romano.”⁴⁵

De acuerdo a su visión, después de la devastación de los bárbaros, los artistas se habían quedado sin modelos, hasta que el redescubrimiento de las grandes esculturas antiguas les permitió retomar el camino, acción en la que Sarmiento cifraba la salvación del mundo artístico. El seguir la huella del arte de la antigüedad permitía a los artistas italianos - tanto a los del siglo XVI y XVII: Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Bernini, como a sus sucesores: Cánova y Thorwaldsen - realizar imágenes en las que el fiel lograba sobreponerse a la materialidad para entrar en contacto con Dios. Este análisis se vincula estrechamente con el rechazo explícito de la imaginería española que abundaba en América. Para Sarmiento estas manifestaciones provocaban precisamente todo lo contrario: un apego demasiado grande a lo representado, lo que daba incluso lugar a una iconoclasia. En sus propias palabras, exentas de medias tintas:

no hai a mi juicio; mayor profanacion de las cosas santas que la de una imájen cristiana cuyas formas innobles o absurdas están desmintiendo la belleza perfecta i como sobrehumana que debieran representar. Entónces el culto se vuelve material, i el cristianismo se degrada descendiendo hasta el fetiquismo, aquel culto de los pueblos bárbaros que adoran la serpiente del desierto, i los monstruos de Gog i Magog, precisamente porque infunden terror a la muchedumbre brutal y supersticiosa.⁴⁶

Amante de los pares polares, para Sarmiento el culto a las imágenes y la iconoclasia no eran más que las dos caras de la misma moneda: civilización y barbarie. Observamos cómo todas estas disquisiciones sobre las posibilidades simbólicas del arte religioso y la pervivencia del pasado clásico en el arte italiano terminan circunscribiéndose a las

⁴⁵ Sarmiento, *Viajes, op. cit.*, p. 214.

⁴⁶ Sarmiento, *Viajes, op. cit.*, pp. 216 - 217.

preocupaciones fundamentales de Sarmiento: la coyuntura de las naciones americanas y fundamentalmente de la Argentina. Si bien el escritor confiesa haber comprendido en Roma la importancia civilizatoria del culto a las imágenes es imposible leer este texto soslayando su relación con la situación americana.

Las alusiones a la pobreza de las artes religiosas en América son patentes en el texto. En el mismo, se hacen referencias explícitas a lo grotesco de la imaginería española y a los escasos ensayos de Murillo que se tenían por las únicas bellezas artísticas antes de la revolución.⁴⁷

Por último, destacaremos el catálogo que Sarmiento confecciona con los distintos artistas contemporáneos que conoce en su trayecto romano. Introducido por el pintor Carlos de Paris, quién había tenido una activa participación en las artes mexicanas,⁴⁸ el sanjuanino se deja guiar por los talleres de escultores y pintores en quienes registra la pervivencia de la grandeza de las artes italianas. Uno a uno indica los nombres de pintores – entre ellos el propio Paris, Coggetti, Chatelain, Consoni, Chicrici, Agneni – y escultores – como Barba, Benzoni, Galli – que poco significan hoy para la fortuna crítica del arte italiano del siglo XIX.

Las biografías de estos artistas, varios de ellos directamente involucrados con las comitencias oficiales y la Academia de San Lucas en Roma, nos ayudan a desentrañar la selección del argentino y su voluntad por magnificarlos. Estos eran los artistas disponibles. Disponibles para un extranjero como Sarmiento, sin contactos que lo introdujesen en los círculos de avanzada.⁴⁹ Pero lo que era aún más importante, se encontraban disponibles en relación con el medio argentino. Es decir, Sarmiento realiza su elección no tanto guiado por

⁴⁷ Nótese que mientras Sarmiento aquí denuncia cómo la revolución “sin discernimientos cedió a los muladares cuantos cuadros adornaban nuestras antiguas casas” en sus *Recuerdos de provincia* no señala ninguna coacción externa que impusiera dicha tarea, siendo las propias hermanas del escritor las que se encargan de convencer a su madre que alejase los santos familiares de la sala central de la casa. Cf. *Recuerdos de Provincia, op. cit.*, p. 100.

⁴⁸ Carlos de Paris (1800 – 1861), quien en 1818 obtiene el segundo premio en la Academia de San Lucas, vive entre 1828 y 1836 en México, donde ejecuta varios encargos oficiales como los retratos de los mandatarios para la Gobernación y la *Rendición de Tampico* para la Sala del Congreso.

⁴⁹ En este sentido, los datos biográficos que apuntan las relaciones maestro - alumno entre algunos de estos artistas nos permiten reconstruir la forma en que Sarmiento fue vinculándose con unos y otros. Por ejemplo: Eugenio Agneni fue alumno de Francesco Coggetti. Por otro lado, posiblemente Coggetti y Francesco Podesti estuviesen relacionados ya que ambos se habían desempeñado bajo las órdenes de

criterios de calidad, si bien ésta es siempre dada por supuesta, sino en función de la posibilidad de adquirir estas obras para los escenarios privados y públicos de nuestro país, e incluso considerando la eventualidad que alguno de ellos viajase a la América del Sud para comandar una escuela artística.

Estimando la labor llevada a cabo por Paris en terreno mexicano, Sarmiento confía en que éste podrá actuar de intermediario orientando a los amateurs americanos y poniéndolos "al descubierto de errores de dinero o mérito en las adquisiciones artísticas que deseen hacer."⁵⁰ Esta frase, además de retratar la percepción certera de Sarmiento acerca del saber generalizado sobre el arte europeo en la Argentina de aquel entonces, adelanta uno de los tópicos que veremos aparecer frecuentemente en décadas posteriores.

Más allá de las exclamaciones de admiración que se van deslizando ante la vista del arte italiano, el esplendor del pasado glorioso no alcanzaba a eclipsar un presente que Sarmiento capta como desesperante. Vemos entonces aquí como el esquema de valoración del argentino funciona de manera similar a la percepción del arte español. La visión artística, que en este caso registra una evaluación positiva, queda subsumida bajo las condiciones políticas y sociales de una Italia desmembrada y decadente.

A lo largo del extenso viaje de Sarmiento, las horas dedicadas a la contemplación artística son muchas más que las que aparecen reflejadas en sus narraciones. A la luz del defasaje que existe entre lo visto y lo escrito, consideramos sus apreciaciones artísticas como el resultado de un preciso ejercicio selectivo orientado por razones extra-artísticas. Las cartas que Sarmiento envía desde Europa tenían una finalidad pública y una intención política. Por lo tanto, el arte sólo ocupa un lugar en la medida que sirve a estos propósitos. Cuando el disfrute estético obedece al gozo personal o al interés del turista lego, no merece ser difundido o eternizado en la narración. Tal como lo venimos subrayando, las percepciones estéticas de Sarmiento se encuentran siempre permeadas por sus ideas políticas y por la funcionalidad que lo artístico podría tener para su proyecto civilizatorio.

El marasmo de la oferta estética en las calles parisinas es tal que por un momento el viajero no intenta contenerse, traicionando el fin utilitario de la travesía para entregarse al

Cammuccini en Roma. Cf. E. Bénézit. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, Librairie Gründ, 1976.

⁵⁰ Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.*, p. 221.

espectáculo del mirar. Y lo que ve lo arropa a tal punto que no duda en llevarlo al papel. Es acaso la única vez que las opiniones estéticas transmiten un gozo desinteresado.

En el resto de las apreciaciones analizadas, los juicios aparecen calculados y en función de distintos propósitos: civilizar unos habitantes del campo argentino semejantes a los argelinos colonizados por Francia, explicar las causas de la barbarie americana en las pervivencias de la España irracional, concretar la manera de extirpar del continente los resabios de fetichismo para reemplazarlo por un culto de las imágenes. Esto explica porqué las artes ocupan un lugar extendido en el relato italiano. Más allá del status de meca ostentado por Roma, Florencia o Venecia para el "turismo de arte" a mediados del XIX, Sarmiento se detiene allí en las descripciones artísticas porque encuentra mecanismos concretos para transplantar la tan ansiada civilización a la realidad nacional.

Algunas de las miradas construidas por Sarmiento pervivieron en los viajeros argentinos de las décadas posteriores, pero muchas otras variaron sustancialmente. Italia continuó funcionando como el centro de la tradición artística. El país del que abreviar en términos de modelos, de fuentes, de clasicismo. Francia, y principalmente París, pasaron a ocupar un lugar central en tanto capital del arte moderno. La mirada condenatoria sobre el arte español comenzó a perder fuerza a medida que nos acercamos al fin de siglo para trocarse en glorificación por parte de quienes visitaron la península a comienzos del siglo XX.

Las distintas escuelas europeas bajo la perspectiva argentina Viajeros de la segunda mitad del siglo XIX: Vicente Quesada, Miguel Cané y Eduardo Wilde

Es muy difícil apreciar una galería de pintura. Se necesitan conocimientos especiales y el hábito de comparar las escuelas y los diversos maestros que las forman, para distinguir los matices, apreciar el valor del colorido y la corrección del dibujo.
Vicente G. Quesada, *Recuerdos de España*, 1879, p. 26.

El catálogo en la mano, pero cerrado; camina lentamente por el centro de los salones.

Miguel Cané. *En viaje. 1881 – 1882*, p. 57.

Quien ha visto muchos museos, está realmente hasta los ojos de cristos, madres dolorosas, descendimientos y crucifixiones.
Eduardo Wilde, *Viajes y observaciones*, 1892, tomo I, p. 220.

En su cargo de director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, Vicente G. Quesada partió para Europa en 1873 con el fin de estudiar el desarrollo de las bibliotecas públicas en aquel continente. En este, su primer viaje europeo, España fue el país que más atrajo su atención. Era allí donde cumpliría el destino principal de su travesía: investigar en los archivos y colecciones históricas españolas para adquirir copias de manuscritos y documentos que aumentasen el acervo de la biblioteca porteña.⁵¹

A su regreso, y valiéndose de las cartas que oportunamente mandara a su hijo Ernesto desde Europa, Vicente Quesada publica *Recuerdos de España*. Un breve ensayo, aparecido en 1879, que recoge el costado “privado” de su destino español y que, seguramente debido a su carácter no oficial, llamó escasamente la atención de sus biógrafos.⁵²

Elegimos el texto de Quesada en la medida que constituye un ejemplo temprano de rescate del arte hispánico, interés que en estos años aparecía desdibujado ante la preponderancia de las artes italianas en la plaza local. Así el relato de Quesada precede en varios años el proceso de aceptación del arte español en el gusto de los porteños, que identificamos a fines de la década de 1880 y veremos cobrar todo su poderío en el giro del siglo y cristalizarse en torno al Centenario de 1910.

No constituye un hecho casual el que Quesada otorgue un lugar importante a las artes en su relato de viaje. Tal como vimos en sus *Memorias de un viejo*, Quesada se revela como un hombre particularmente interesado en las artes plásticas. “He amado con pasión las bellas artes; si hubiera tenido medios para estudiar en Italia, mi vocación hubiera sido artista soñador: amé la pintura y me fascinaba la gloria cuando visitaba el taller del retratista

⁵¹ Cf. Juan Canter. “Información general. Bio-bibliografía de Ernesto Quesada.” *Boletín del Instituto de Investigaciones históricas*. Buenos Aires, a. XIV, t. XX, n. 67 – 68, enero – junio de 1936, p. 360 y Antonio Pagés Larraya. “Bosquejo sobre Vicente Quesada” En: Víctor Gálvez. *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1990, p. 45.

⁵² Solamente Pagés Larraya le dedica estas apreciaciones: “Quesada se adelanta así a una revaloración cultura de España, que alcanzará vigor en nuestro siglo a partir de Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Enrique Larreta” Pagés Larraya, “Bosquejo...”, *art. cit.*, p. 47.

Favier o el de Morel”, confiesa.⁵³ La práctica artística no llega a concretarse pero sí la formación de una colección de arte, acuñada entre 1883 y 1904 - años de labor diplomática- en la que sobresalían las tallas hispánicas y los tapices flamencos del siglo XVI.⁵⁴ Asimismo, el argentino estableció estrechas relaciones con más de un artista peninsular, entre los que se destacó su fecunda amistad con el pintor José Moreno Carbonero.⁵⁵

Madrid, El Escorial y Sevilla son los tres destinos principales de Quesada en su travesía española. Su arribo a los centros artísticos de la capital se encuentra precedido, en la mejor tradición decimonónica, por una carta de recomendación dirigida al pintor Federico de Madrazo.

Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrazo otorga al argentino una tarjeta de entrada. Quesada pasa rápida revista a los Murillo, Zurbarán y Rivera allí colgados. Visita luego el Convento de la Trinidad, que en aquel momento alojaba el Museo Nacional. Sin embargo este grupo de obras no es digno de la atención del argentino quien, poniendo en juego su avidez erudita por la catalogación, desestima la colección al encontrarla “mal clasificada y desordenadamente colocada”.⁵⁶ El interés central de su estancia madrileña reside en el llamado Real Museo de Pintura y Escultura,⁵⁷ al que – antes de comenzar a describir – ya juzga como una de las galerías “más afamadas, la primera sin disputa tratándose de la escuela española.”

El escritor confiesa su *amateurismo* en materia artística, pero a pesar de él se dedica a hablar de aquello que ha visto, confiando en su gusto personal, ya que “aunque profano, se puede [...] estimar la [...] prodigiosa fecundidad de los antiguos maestros”.

A diferencia de Sarmiento, Quesada pasa por alto las obras italianas y coincidiendo con él ignora el arte español más contemporáneo. Todo el énfasis del relato de Quesada

⁵³ Víctor Gálvez, *Memorias de un viejo*, op. cit., p. 291.

⁵⁴ Véase Antonio Pérez Valiente, “Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada”, *Plus Ultra*, a. 3, n. 23, marzo de 1918, [s. p.].

⁵⁵ Cf. Vicente G. Quesada. “El testamento del Doctor Vicente G. Quesada.” Incluido como apéndice en Carlos Octavio Bunge. “Vicente G. Quesada. Breve estudio biográfico y crítico.” *Anales de la Academia de Filosofía y Letras*. Buenos Aires, t. II, 1914.

⁵⁶ Vicente G. Quesada. *Recuerdos de España*. Buenos Aires, Edición de la Biblioteca Popular de Buenos Aires, 1979, p. 25.

⁵⁷ El Museo Real había sido nacionalizado en 1868 y desde esa fecha ya se llamaba Museo del Prado. Sin embargo, Quesada lo sigue denominando con su antiguo nombre, quizás debido a la consulta de un catálogo antiguo. Cf. Pedro de Madrazo. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

descansa en aquellas manifestaciones que habían despertado templadas apreciaciones en Sarmiento: la pintura española del siglo XVII.

Comienza por Velázquez ubicando sus cuadros *Los borrachos* (Imagen 8) y *Las bilanderas* dentro de la “escuela realista” aquella “que toma por maestro y por modelo a la naturaleza”, se apresura a aclarar de modo didáctico. Sin embargo, estas obras no parecen cuadrar demasiado dentro del gusto del argentino, quien rehuye a sus pinturas más “brutales”, para optar por su “idealista” *Cristo en la cruz* (Imagen 9). En esta misma línea, expresa su preferencia por Murillo, de quien elogia sus varias maneras de pintar. Menciona los cuadros que ha visto en distintas ciudades españolas, los que lo atraen y fascinan. Como garantía de su juicio cita al reputado crítico francés Charles Blanc, entonces director de la prestigiosa *Gazette de Beaux-Arts*, quien se constituye en la voz rectora que va legitimando –y mediando– constantemente la mirada de nuestro viajero. Con respecto a Giuseppe de Ribera, también ubicado dentro de la escuela realista, sus cuadros le parecen terribles, quizás en demasía, “sus telas hacen temblar”, le causan pavor, pero, en una suerte de placer morboso no puede dejar de mirarlos.

Pasan las horas, y tal como sucede con el viajero inexperto en este tipo de recintos, Quesada confiesa su agotamiento: “Nada fatiga físicamente tanto como la detenida visita á una galería de pintura”.⁵⁸

El arte no ocupa un lugar central en el itinerario toledano de nuestro cronista, soslayo entendible si pensamos que el gran protagonista artístico de esa ciudad - el Greco - fue un artista que recién iba a ser redescubierto –por los españoles y también por los argentinos- entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.

Diferente es lo que ocurre al llegar a Sevilla. Esta ciudad, “plagada” de mendigos, lleva a Quesada a “asimilarlos” narrando una historia protagonizada por un artista: Alonso Cano. El relato, sin duda apócrifo, contaba cómo el pintor satisfacía los pedidos de los indigentes con sus propias figuras bocetadas a pluma. Más allá de la aparente arbitrariedad de esta historia, lo importante es la escala de valoración que Quesada proyecta en la obra del andaluz: sus obras “hoy no tendrían precio” dice el argentino. Sin embargo, el primer lugar de este panteón de pintores españoles lo ocupa, nuevamente, Murillo. El argentino visita el

⁵⁸ Vicente G. Quesada, *Recuerdos*, op. cit., p. 29.

antiguo convento de la Merced, ahora convertido en museo de pinturas, relata parte de su historia pero se frena a la hora de extenderse sobre las telas de su admirado pintor “No soy artista, y sería atrevimiento intentar dar cuenta del cuadro del gran maestro sevillano”. Sin embargo, se permite algunas digresiones. Admira *La comida de los frailes* de Zurbarán y retoma nuevamente sus comentarios sobre el *San Antonio de Padua* de Murillo (Imagen 10), en poder de la catedral sevillana.

Precisamente, los juicios que esgrime sobre el *San Antonio*, nos permiten sondear las predilecciones estéticas de Quesada. Es “grandioso”, “sorprendente por la verdad, el dibujo y el colorido”, “aun me parece distinguir al monje en verdadero estasis” agrega. Es decir, Quesada se enmarca dentro del gusto “canónico”. Sus preferencias artísticas no sorprenden. Es evidente que conoce de antemano aquello que ha ido a ver a España. Se orienta decididamente por la pintura del siglo XVII, una escuela considerada por la historiografía artística oficial contemporánea como lo más valioso, sino lo único rescatable, del legado español. Su moderación lo lleva incluso a rechazar sus extremos más virulentos – Velázquez, Rivera- para optar por Murillo. Un artista que cumple con el requisito de “veracidad” – parámetro fundamental durante el siglo XIX para todo crítico artístico improvisado - y que a la vez tenía como condimento extra la “gracia” de sus vírgenes y deliciosos querubines.⁵⁹

Sorprende que Quesada, quién después centrará su colección artística en las tallas y esculturas españolas, no dedique siquiera un párrafo a las esculturas sevillanas que en aquel momento se encontraban en las iglesias o se exhibían en el ex convento de la Merced. .

En un marco más amplio, al momento que Vicente Quesada se dirige a Europa, encontramos en varios círculos culturales del continente un gran interés por el arte español. Un interés bastante reciente que contrastaba con el menosprecio que esta escuela sufriera

⁵⁹ Contemporáneamente el crítico y pedagogo español Manuel Bartolomé Cossío juzgará esta inmensa atracción que la pintura de Murillo ejercía en los espectadores decimonónicos: “Es imposible desconocer, cualquiera sea su mérito, que Bartolomé Esteban Murillo es, al lado de Velázquez el más genuino representante de nuestra pintura, y para la inmensa mayoría de las gentes, el primer pintor español, superior por descontado, al artista cortesano. ¿De dónde viene su fama? [...] Murillo representa siempre el lado dulce y agradable de las cosas. Sobre todo, pensamiento sencillo y espontáneo, sin exigencias de profundidad ni de reflexión, ejercerá siempre Murillo un atractivo irresistible. [...] Sus concepciones] Para comprenderlas y gozarlas se necesita pensarlas poco, no hay genialidad, no hay rareza de que hacer caso omiso, y con la mediana cultura que en pensar y en sentir es patrimonio de todas las

durante los siglos anteriores.⁶⁰ Es decir, a lo largo de todo el siglo XIX, partiendo de los escritores y artistas románticos, siguiendo con el coleccionismo público y privado y culminando con los pintores impresionistas, Europa y fundamentalmente Francia “descubren” y valorizan a los artistas españoles.

A la luz de lo recién apuntado, podemos pensar el relato de Quesada como un punto de inflexión. Si por un lado se inserta en este contexto europeo que hacía décadas estimaba la pintura española, distinto será su peso si lo contemplamos desde la orilla argentina. Desde este escenario cultural, surge como un testimonio precursor, ya que, faltaban aún varios años para que las ideas y la cultura proveniente de España comenzasen a ser mayormente aceptadas como ejemplos a imitar o baluartes a trasplantar.

Casi contemporáneamente a Quesada, Miguel Cané concreta el primero de una serie de contactos sostenidos con Europa.⁶¹ En estos viajes, realizados entre 1870 y el fin del siglo, el arte fue una presencia constante, que emergía en cada uno de sus tránsitos por las capitales artísticas del viejo mundo. Creemos que estas notas deben ser leídas en diálogo con el resto de su fragmentaria producción literaria que abunda en consideraciones sobre el cultivo de las bellas artes, muchas de ellas con una vocación eminentemente polémica y por momentos normativa.⁶²

A primera vista, Cané aparece como un hombre sumamente receptivo a las tendencias plásticas más contemporáneas, al tiempo que su mirada, caracterizada por una gran especificidad en materia de bellas artes, lo distingue de aquella admiración más generalizada que reinaba entre su grupo de pares. En este sentido, no debemos pasar por alto el hecho que Cané fuese un amigo personal de varios de los actores centrales del campo artístico porteño, como fueron Eduardo Schiaffino y Aristóbulo del Valle.

gentes se pueden dominar fácilmente” Manuel Bartolomé Cossío. *Aproximación a la pintura española*. (1884) Madrid, Akal, 1985, pp. 121-122.

⁶⁰ Cf. Francisco Calvo Serraller y Ángel González García. “El mito romántico de Goya”. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 341, noviembre de 1978, pp. 251 – 261.

⁶¹ Para una biografía crítica de Cané, véase Ricardo Saenz Hayes. *Miguel Cané y su tiempo. (1851 – 1905)*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1955. Cf. también Susana Zanetti. “La ‘prosa’ ligera y la ironía: Cané y Wilde”, *art. cit.*, pp. 121 – 126 y Oscar Terán. “El lamento de Cané”, *art. cit.*, pp. 13 – 82.

⁶² A este respecto Saenz Hayes menciona el arte como el *retorno* de los escritos de Cané, en los que frecuentemente aparece la crítica a sus compatriotas terratenientes que han nacido sin sensibilidad para lo “bello eterno”. Cf. Saenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo*, *op. cit.*, p. 89.

Pasemos al análisis concreto de sus escritos. En 1872 un Cané de veintiún años, recién llegado de su primer viaje, consideraba a “la contemplación de la belleza artística” como uno de los placeres más dulces del espíritu, al tener el “don especial de hablar al sentimiento con la misteriosa voz de la simpatía poética”. Luego, armaba una apretada síntesis de la historia del arte que incluía como pináculos a la Antigüedad y al Renacimiento.

Varios elementos que encontraremos posteriormente se vislumbran en este ensayo temprano. Más allá de la escala valorativa que pervive en otros textos relativos al arte, el escritor destaca aquí dos períodos históricos en los que encuentra que los artistas reproducen “el sentimiento general de la sociedad” en la que vivían, al seguir “la corriente impetuosa de su tiempo”. Esta vinculación entre el arte y su contemporaneidad es una matriz que veremos reaparecer cada vez que Cané busque validar y dar cuenta de las producciones que más lo atraen. A su vez, este texto postula la utilidad que Cané concede a las bellas artes. “El arte en esas épocas de uniformidad de pensamiento, ocupa un puesto culminante en el movimiento intelectual del mundo; todos lo comprenden, y todos lo necesitan, porque en ese estado de excitación del espíritu, las emociones agradables son como el fresco rocío de la noche sobre la frente del fatigado viajero”.⁶³

Unos años más tarde, en 1881, Miguel Cané emprende su periplo más emblemático que dará como resultado su libro *En viaje*. Enviado con un cargo diplomático a Venezuela y Colombia, y acompañado por Martín García Merou como secretario, Cané debe pasar por Europa donde aprovecha para consagrar dos capítulos a lo visto en París y Londres. Las digresiones sobre arte que esboza en estas ciudades son breves pero muy significativas. Los comentarios referidos al Museo del Louvre y al Luxemburgo muestran a Cané como un sagaz observador que conoce muy bien el arte de su tiempo y del pasado. En este sentido, si contraponemos las notas artísticas vertidas por García Merou como parte del mismo itinerario encontraremos una mirada mucho más convencional, imbuida de la fascinación inocultable que el joven siente al presenciar, por primera vez, el espectáculo de la calle y los museos parisinos.⁶⁴ Mientras tanto, Cané se permite burlarse de los criterios enciclopedistas

⁶³ Miguel Cané. “Música” (1872) En: *Ensayos*. Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1877.

⁶⁴ “Todo me encantaba en el boulevard [...] A cada paso encontraba nuevos testimonios de amor al arte y á la belleza. Las pinturas vigorosas y resaltantes precedían á las antigüedades, á esas tiendas de *bric-à-brac* que me hacían recordar la primera escena de una de las más admirables novelas de Dickens [...] Más lejos, algunos vasos de Sèvres antiguos, entre una colección de alhajas de bronce, pescadas en el Sena, y

de exhibición y sugiere al lector un tipo de acercamiento distinto a la obra de arte que exceda el recorrido propuesto por las guías de viajero:

¿te gusta un cuadro? Nadie te apura; gozarás más confundiendo voluptuosamente tus ojos en sus líneas y color, que en la frenética y bulliciosa carrera que te impone el guía de una sala a otra. El catálogo en la mano, pero cerrado; camina lentamente por el centro de los salones; de pronto una cara angélica te sonríe. La miras despacio; tiene cabellos de oro cuyo perfume parece sentirse; los ojos claros y profundos, dejan ver en el fondo los latidos tranquilos de un alma armoniosa. Si te retiene, quédate; piensa en el autor, en el estado de su espíritu cuando pintó esa figura celeste, en el ideal flotante de su época, y luego, vuelve los ojos á lo íntimo de tu propio ser. [...] Luego olvídate del cuadro, del arte y miéntras la mirada se pasea inconsciente por la tela, cruza los mares, remonta el tiempo, da rienda suelta a la fantasía, sueña con la riqueza, la gloria ó el poder, siente en tus labios la vibración del último beso, habla con fantasmas. Solo así puede producir la pintura la sensación profunda de la música.⁶⁵

Según su propio *paragone*, para el escritor la música supera al resto de las producciones artísticas.⁶⁶ A pesar de esto, Cané se revela como un lúcido fruidor de las artes plásticas, al proponer no solamente una aproximación empática a la obra de arte sino también al acercarse a una teoría de las correspondencias que hacía unas décadas había sido postulada por Charles Baudelaire.⁶⁷

En su paso por el British Museum es acompañado por Emilio Mitre. Y aquí también surge esa voluntad de identificación para con el creador de las obras. Las manifestaciones de la Grecia clásica y la escultura de Fidias son para él un arte inimitable. Sin embargo, no puede dejar de sentirse atraído por las figurinas helenísticas provenientes de Tángará

algunos instrumentos de sílex de la edad de piedra. En el fondo, de un claro oscuro de Rembrandt, algunas viejas telas en que se destacan los santos como cadáveres recién amortajados [...] Al lado, una tapicería del siglo pasado, descolorida y deshinchada pero guardando todavía huellas de su esplendor primero". Martín García Merou. *Impresiones*. Madrid, Librería de M. Murillo, 1884, pp. 59 – 61. Véanse también sus observaciones con respecto al Museo del Louvre en las que realiza una apretada y elogiosa síntesis de la historia del arte desde Asiria hasta la escuela española, pp. 75 – 77.

⁶⁵ Miguel Cané, *En viaje, op. cit.*, p. 28.

⁶⁶ Cané era un apasionado por la música, concurrente de la antigua Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires y del Conservatorio de París, incluyéndose entre los "wagnerianos de primera fila y peregrinos regulares de Bayreuth cuando se encontraban en Europa". Cf. Belisario Montero. *Miguel Cané. Impresiones y recuerdos (de mi diario)*. Buenos Aires, Librería y editorial "La Facultad", 1928, p. 59.

⁶⁷ Claire Brunet. "Présentation" En: Charles Baudelaire. *Critique d'art suivi de Critique musical*. Paris, Gallimard, 1992, pp. XXIV – XXXVIII. Burucúa y Telesca, en su análisis de las correspondencias de Eduardo Schiaffino, también señalaron el "juego de correspondencias que delataban la presencia de Baudelaire" como una de las guías literarias del artista-reportero. Cf. Ana María Telesca y José Emilio Burucúa. "Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa...", *art. cit.*, p. 67.

(Imagen 11). Al igual que lo provocado en Lucio V. López, quien les había dedicado una entrega completa de sus relatos de viajes,⁶⁸ las pequeñas mujeres de terracota destilan para Cané una “delicadeza exquisita” en la plasmación de sus tareas cotidianas llenas de gracia y realismo. Un realismo que, precisamente, faltaba en la gran escultura griega que tanto admiraba. El viajero se sigue manifestando como un espectador que rehuye a lo pautado, que se detiene en aquello que realmente llama su atención, incluso si se trata de obras “menores” y no enmarcadas dentro del gran relato de la historia del arte.⁶⁹

Ya antes de partir en misión diplomática, Cané había iniciado su correspondencia con Eduardo Schiaffino, convirtiéndose en el sostenedor material del pintor que le facilita dinero y contactos para que éste concrete su tan ansiado viaje a Europa. “Cuando concluya su estadía en Venecia, dígame al taller de que maestro francés quiere ingresar en Paris, que yo arreglaré eso”⁷⁰ ofrece al artista en 1884.

En estas cartas, Cané surge como un experimentado crítico en materia de arte que se jacta de conocer el mundillo artístico parisino y que discute con Schiaffino sobre los avatares de la pintura francesa moderna. Cuestiona el fanatismo de éste por la pintura de Puvis de Chavannes y le recomienda alejarse tanto del “idealismo de escuela”⁷¹ como de las fórmulas del arte académico: “Defiendase en la Escuela de Beaux-Arts de la tradición consagrada, no se atarde en las Venus y los Martes, mire la vida, cuide el dibujo, Sugestivo, conciba claro, jusgue á Puvis como un détraque, mandeme algun bocet para jusgar sus progresos y cuente conmigo, hoy como siempre, para todo”.⁷²

⁶⁸ Al final de su carta dedicada a estas obras, López concluía: “¡Oh barros de Tanagra! Vosotros no tenéis las formas colosales de los mármoles que labraron los hijos de Fidias; no sois el blanco y espléndido pueblo de estatuas que se agrupó un día bajo los muros del Partenón; sois de arcilla, y la grandeza de las formas no os da la imponente actitud de los colosos, pero en cambio representáis la vida, la sociedad, la familia, las costumbres, los vicios y las virtudes de más artista de los pueblos, ¡de aquel que hizo un culto de la belleza y un anhelo de lo sublime! Cf. Lucio V. López. “Las griegas de terracota” En: *Recuerdos de viaje*. (1880) Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994, p. 301 – 310.

⁶⁹ En consonancia con lo sostenido, Belisario Montero caracterizaba el juicio estético de Cané en los siguientes términos: “En sus apreciaciones artísticas le he conocido siempre independiente y personal. No aceptaba las opiniones hechas, las *recetas cómodas*, y carecía de vanidad *il usait être soi-même*”. Belisario Montero, *Miguel Cané...*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁰ Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada “Trieste, abril 13/84”. Archivo Schiaffino, MNBA.

⁷¹ Cf. Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada “Hotel Roma – Madrid, marzo 1/86”. AS - MNBA.

⁷² Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada “Viena, marzo 15/85”. AS – MNBA.

A través del epistolario comprobamos lo que parcialmente comunican sus relatos de viaje. Cané pasa horas contemplando obras de arte y encuentra un verdadero deleite en aquel acto. Así sus cartas vuelven todavía más claras sus predilecciones en materia artística.

En 1885 y desde hace tres años, Cané se encuentra cumpliendo sus tareas diplomáticas en Viena. Añora la compañía de Eduardo Schiaffino para embelesarse ante los Rembrandt, Van Dyck, Jordaens y Gerard David colgados en el Palacio del Belvedere. Aprovecha para confesarle: “Pero, aquí entre nosotros, mon cher sabrá que a mis ojos los holandeses del cinquecento estan arriba de los italianos de la misma época? Basta medir la impresión pasando de una sala á la otra. El sol del mediodía está ahogado en los segundos por la convencion, pues la verdad, la expresión, cubierta de genialidad de los neerlandeses....”⁷³ Para Cané el arte italiano había entrado en decadencia a partir de Rafael, y la posta iba a ser tomada por los españoles, artistas a quienes descubre en su estadía madrileña del año siguiente.⁷⁴

Las infinitas visitas al Museo del Prado transforman las preferencias estéticas de Cané, otorgando a la pintura española del siglo XVII el lugar preeminente:

Pero que Baudry, ni que Puvis, ni que nadie, al lado de éstas maravillas que en el Museo del Prado, acaban de reavivar en mi los gustos de arte, mas que adormecidos, fatigados! Paso al lado de los Rafael (y los hay aquí de los mejores, más saturados que he visto) y me voy a Velazquez y a Murillo. Yo no conocia esos hombres divinos ni nadie que no haya estado en Madrid los conoce. Velazquez ocupa para mi en la pintura el puesto de Shakespeare en la literatura. Si comprendiéramos a Virgilio hoy como deberíamos comprenderlo los humanos, lo compararia a Murillo. Las telas de Murillo, son un alma que habla, abierta, leal y pura como un cielo sin nubes. Ahí tiene la poesia en la pintura sin necesidad de ir á resucitar un mundo hierático de ninfas de lineas duras y rostros inmóviles; ese es el sueño humano hecho de carne transformadora en belleza y no penosamente fabricado con ideas.⁷⁵

Cané concilia entonces el costado más trágico y el más dulcificado de la pintura española del siglo XVII, predilecciones que se entroncan con su aversión por la obra de Puvis de Chavannes. En síntesis, Cané deplora el arte idealista y cargado de retórica, que se aleja de la plasmación de la “simplicidad” y la “verdad”. Y justamente todo el arte que lo

⁷³ Miguel Cané, *Ibidem*.

⁷⁴ Para la estadía española de Miguel Cané, véase Saenz Hayes, *Miguel Cané y su tiempo, op. cit.*, pp. 360 – 365.

atraía – tanto la pintura holandesa del siglo XVI, como la española del siglo XVII e incluso las terracotas de Tanagra – se caracterizaba por la búsqueda de la “interpretación expresiva de la naturaleza”.

Así como el viajero se había aproximado a una teoría de las correspondencias, en los consejos dados a Schiaffino se hace aun más patente su consonancia con una modernidad concebida a la manera baudelairiana:⁷⁶ “la belleza no es eterna, cada siglo debe ser un camaleón que se revista de los colores del medio que atraviesa, debemos reflejar, interpretar mejor dicho, de entre las cosas que hay en la naturaleza, aquellas que toquen, conmuevan agiten, nuestro modo moral presente”.⁷⁷

Todas estas percepciones que aparecen en modo disperso en su correspondencia se condensan en 1887 en un escrito dedicado al arte español, que aspiraba a formar parte de un estudio más extenso que no llegó a realizarse.⁷⁸ La vinculación entre el arte del siglo XVII y el medio concreto en que éste surge recorre todo el escrito de Cané. Volvemos a encontrar aquí las referencias a las utilidades del arte, al tiempo que se señala a una clase específica “la aristocracia” como la responsable del “desenvolvimiento” de las bellas artes

⁷⁵ Carta de Miguel Cané a Schiaffino, fechada “Hotel Roma – Madrid, marzo 1/85.” AS – MNBA.

⁷⁶ Es muy extensa la bibliografía sobre lo moderno en Charles Baudelaire. Para una correcta síntesis del sentido otorgado a lo moderno, véase Vicente Jarque. “Charles Baudelaire” En: Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 2000, volumen I, pp. 324 – 330. Cf. también Walter Benjamin. “El país del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938) En: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999, pp. 85 – 120 y Marshall Berman. “Baudelaire: El modernismo en la calle.” En: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, pp. 129 – 173 [1era edición 1982].

⁷⁷ Carta de Miguel Cané a Schiaffino, fechada “Madrid, Oct. 14/86”. AS – MNBA. En el archivo encontramos un manuscrito de Schiaffino que seguramente era la respuesta a la carta de Cané, donde afirmaba: “Pienso en la suprema belleza yace en la realidad que nos circunda; sin salir de ella, dejando que el ojo observe y que el alma ennoblezca naturalmente, sin parti-pris, las formas y los colores por el fenómeno inconsciente de la sensación, aguzaba por el ejercicio constante de una vida de aspiraciones cada vez mas incisivas, se debe llegar – si se es poeta y observador – á colorear el mundo visible con un rayo de luz propia, que despues los críticos calificaran de ideal. Su amor por Velazquez me dará, sin duda, la razón. [...]Admito no haberme explicado suficientemente; pero creo que nos entenderemos facilmente si hacemos una distincion – muy justa – entre realismo y el naturalismo. Entiendo que se llama: realista, aquella escuela que extrae sus medios de expresion únicamente del mundo físico, y naturalista, la que abarca también el mundo moral, ó sea la fantasia, pero tratada con la verdad de las cosas reales. Para mí, la escuela moderna es naturalista, y Puvis pertenece bien á ella, pues que ejecuta sus visiones con una verdad de forma implacable; su color paradisíaco se armoniza con la concepcion de sus obras, deriva del mismo principio, y respeta las leyes de la decoracion, aun cuando falsee las de la realidad...” Cf. Carta de Schiaffino a Miguel Cané, fechada “París – Enero 13 /87”.

⁷⁸ Miguel Cané. “El arte español. Orígenes y caracteres” (1887) En: *Prusa ligera*. (1903). Buenos Aires, La cultura argentina, 1919, pp. 47 – 59.

en España. Es Velázquez el artista más destacado, aquel que se nutre directamente de la naturaleza, de las “cosas reales y los organismos vivos” y no como el “poeta andaluz de las concepciones” –Murillo– cuya expresión radicaba de un “mundo imaginario”. Para Cané, Velázquez lleva a cabo una verdadera revolución, “es el gran naturalista de la historia del arte, es el precursor y el dechado de la escuela”.⁷⁹ Su lectura de este artista se vinculaba con el rescate que hacía un par de décadas habían hecho los pintores modernos franceses, comandados por Manet. Precisamente, Cané es capaz de ver las características modernas de Velázquez al tiempo que rehuye a los rasgos en que lo encuentra más convencional.⁸⁰ Esta capacidad de mirar y evaluar positivamente la faceta más descarnada e inquietante del arte español del siglo XVII no fue frecuente entre los viajeros argentinos. Son estas características las que alejan a Cané del gusto del típico burgués consumidor de arte, a la vez que adelantan una valoración que encontraremos entrado el siglo XX pero ya dentro de un marco diferente en tanto va a ser funcional a un proyecto nacionalista.

El arte español más contemporáneo también cabía dentro de las predilecciones de Cané, quien además de elogiar la obra de Moreno Carbonero⁸¹ llegó a poseer dos pinturas de Francisco Goya (Imagen 12),⁸² al menos una de Joaquín Sorolla y otra de Francisco Domingo.⁸³ Sin embargo, es difícil aseverar si Cané adquirió los cuadros para su disfrute personal, ya que si bien los Goya permanecieron en su poder hasta su muerte, uno de ellos había sido ofrecido en venta a la National Gallery de Londres.⁸⁴ Evidentemente, su gusto por las bellas artes no necesitó poseer físicamente las obras de sus artistas predilectos sino que en general la apropiación simbólica primó por sobre la material.

⁷⁹ Cané, “El arte español,” *art. cit.*, p. 57.

⁸⁰ Véase por ejemplo su análisis del cuadro *La fragua de Vulcano*, *Ibidem*, pp. 58 – 59.

⁸¹ “Hay aquí un joven, Moreno Carbonero, 26 años, que hará hablar mucho de él. Tiene una luz y un color de quedar absorto”. Carta de Miguel Cané a Eduardo Schiaffino, fechada “Hotel Roma - Madrid, marzo 1/86”. AS – MNBA.

⁸² Se trataba del *Retrato de Don Antonio Porcel* y *El huracán* o *La procesión suspendida bajo la lluvia*, ambas vendidas por los descendientes de Cané al Jockey Club de Buenos Aires y desaparecidas en el incendio de 1953.

⁸³ Cf. “Crónica de arte. Salon Witcomb. Pintura Española”, *La Nación*, 4 de mayo de 1901, p. 4, c. 7, donde se menciona que Cané posee una batalla de Domingo que se encuentra entre los mejores cuadros del artista existentes en el país.

⁸⁴ Al enterarse que el Museo había adquirido en 1896 el retrato de *Doña Isabel de Porcel*, Cané intentó infructuosamente vender el retrato de su marido al año siguiente. Cf. Mariano Aldao. *Un Goya en la memoria de don Antonio Porcel*. Buenos Aires, Alberto Casares editor, 1996.

El círculo se cierra en las corresponsalías que Cané envía a *La Prensa* en los últimos años del siglo. Oculto bajo el seudónimo de Travel, se sintetizan allí sus inquietudes artísticas al tiempo que aparece su aplicación al caso argentino. Cané se ocupa aquí del arte más contemporáneo. Vuelve sobre el aburrimiento que le produce Puvis de Chavannes y censura a los pintores colgados en el Salón del Campo de Marte por su “originalidad rebuscada y no alcanzada”. No especifica los nombres de quienes provocan su rechazo, pero entre varios de los pintores destacados de aquel certamen – como Albert Besnard (Imagen 13), P. Carrier Belleuse o J. A. Muenier – encontramos cuadros de atmósferas evanescentes y teatrales que seguramente no cuadraban con el gusto del argentino.⁸⁵

Para Cané, estas obras habían sido hechas para “daltonistas”, acusación que se vinculaba directamente a su rechazo por las producciones alejadas de una plasmación verídica de la realidad.⁸⁶ Sin embargo, lo que más le llama la atención del salón francés es encontrar verdaderos jueces de gusto competentes y severos en “toda esa burguesía que forma la masa del pueblo francés”. Y esta percepción, lleva a Cané a discurrir sobre la necesidad de la educación de la inteligencia y los estudios desinteresados en la juventud de argentina.

Tal como afirma Oscar Terán, Cané encarna claramente aquel programa de construcción de una nacionalidad que apelaba “a los valores de una cultura estética para resultar exitosa”⁸⁷. Y esta cultura estética debía adquirirse tempranamente, ya desde la formación primaria.⁸⁸

En este proyecto, las bellas artes van a tener un rol capital. Así como la aristocracia española había sido, responsable del despertar de su arte en el siglo XVII, una aristocracia cultural conformada en la Argentina por los coleccionistas debía nutrir el patrimonio del naciente Museo de Bellas Artes. “Todos los museos de Europa han sido enriquecidos por donaciones particulares de un valor incalculable” sostiene Cané, soslayando el hecho que muchas de las instituciones del viejo continente habían obtenido el grueso de su acervo

⁸⁵ Véanse obras como *La cascade* de Albert Besnard, *Colin-Maillard* de Pierre Carrier Belleuse o *Les adieux* de J. A. Muenier en Thiébaud – Sisson. *Le salon de 1896*. Paris, Boussod, Valadon & Cie Éditeurs, 1896.

⁸⁶ Miguel Cané. “Mirando cuadros” (Mayo de 1896) En: *Notas e impresiones*. Buenos Aires, Arnoldo Moen, 1901, pp. 35 - 43. Cf. también en el mismo volumen sus comentarios sobre la pintura y la escultura contemporáneas incluido en el artículo “El ‘Orfeo’ de Gluck” pp. 26 - 29.

⁸⁷ Cf. Oscar Terán, “El lamento de Cané”, *art. cit.*, p. 25.

⁸⁸ Cf. Belisario Montero, *Miguel Cané...*, *op. cit.*, p. 231.

gracias a la estatización de las colecciones reales. Cané arremete incluso contra los propios miembros de su clase y denuncia a la mujer de su amigo Aristóbulo del Valle, a Prudencio de Guerrico, a Manuel Quintana, a su amigo Vicente Casares de guardar en su casa “cuadros de primer orden” que mejor estarían cumpliendo una función patriótica en las paredes del Museo Nacional.

El clamor de Cané poco a poco se hará realidad, aunque él ya no va a estar presente para ratificarlo. Así durante las primeras décadas del siglo XX el Museo Nacional de Bellas Artes crecerá de la mano del legado de las principales colecciones privadas.

Al comenzar la última década del siglo XIX otro de los personajes centrales de la escena intelectual de Buenos Aires partió para Europa. Se trató del médico, político, escritor y humorista Eduardo Wilde, quien recorrió las principales ciudades europeas entre 1889 y 1890. Los centros artísticos visitados son numerosos, sumándose a los más habituales - París, Roma, Florencia y Madrid- otros como Berlín, Munich, Ámsterdam y La Haya.⁸⁹ Los motivos del viaje se emparentaban con su alejamiento de la función pública, más precisamente con su renuncia al cargo de Ministerio del Interior de Juárez Celman.⁹⁰

A lo largo de éste, su primer viaje, Wilde envía cartas al diario *La Prensa*, las que fueron agrupadas dos tomos bajo el título de *Viajes y observaciones* en 1892. Ese mismo año, Wilde parte nuevamente a Europa, iniciando un peregrinaje por destinos diversos, como Chile, Perú, África, China y Japón, que lo ocupa prácticamente hasta 1898. *Por mares y por tierras* es el nombre dado al diario de este segundo periplo, publicado en el último año del siglo. Nos centraremos específicamente en el primero de estos textos en la medida que allí encontramos la mayor cantidad de apreciaciones sobre arte, las que se toman mucho más escuetas e inorgánicas en su segundo relato además de perpetuar el mismo tipo de acercamiento esbozado en la primera travesía.

⁸⁹ Como parte del mismo viaje también visita los Estados Unidos, ciudades europeas que exceden el itinerario clásico (Moscú, San Petersburgo, Estocolmo, Budapest, Constantinopla, entre otras) así como localidades asiáticas y africanas (Jerusalén y El Cairo).

⁹⁰ A este respecto señala Cristina Iglesia: “Su posición de funcionario resulta casi siempre incómoda para los gobiernos de los que forma parte, porque no manifiesta demasiada disposición al consenso con los sectores de la oposición católica y porque no parece preocupado por los costos políticos y personales de sus ataques”. Cristina Iglesia. “Eduardo Wilde: tiempo que perder”. En: *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 172.

Los *Viajes y observaciones* han sido analizados por gran parte de los investigadores dedicados a su producción literaria, quienes han hecho hincapié en la persistencia de aquel tamiz humorístico y desafiante característico del escritor.⁹¹ Recurso al que Cristina Iglesia definió felizmente como “narrar sin describir”⁹² y que le permitió a Wilde sortear aquella visión idealizada hacia Europa que abundaba entre los argentinos viajeros.

Su desprejuicio en relación con las jerarquías se volcó directamente a su percepción sobre las artes plásticas, las que sin embargo debieron sufrir pre-conceptos de otra índole, como su constante alusión al conocimiento anatómico. A diferencia de Cané, Wilde no fue un crítico refinado que manejaba con solvencia el terreno artístico. No obstante, su mirada tuvo una carga irónica e irreverente que le permitió burlarse de los juicios críticos canónicos, así como lo había hecho con el consumo estético porteño en “Vida Moderna”.⁹³ De este modo, ante la vista de Rembrandt, Rafael o Miguel Ángel⁹⁴ no duda en exclamar: “Hemos admitido muy á la ligera la perfección de los cuadros de los maestros antiguos; muchos están llenos de defectos; y nadie se atreve á señalarlos de miedo á las ideas recibidas. A mí no me importa nada en materia de impresiones la opinión de los otros”.⁹⁵

Varios investigadores han indicado el hastío recurrente que Wilde manifiesta ante la invariable presencia de las obras de arte. En su viaje interminable, el médico visita decenas de museos e iglesias. A este respecto, parece fastidiarlo más el hecho mismo de la escritura que el de seguir mirando cuadros y esculturas. Su deseo llega incluso a soñar con echar

⁹¹ Cf. Juan Pablo Echagüe. “Eduardo Wilde” En: *Escritores argentinos*. Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 117-118; Susana Zanetti, “La ‘prosa ligera’...”, *art. cit.*, pp. 139 y 141 y Teresita Frugoni de Fritzsche. “Eduardo Wilde o los privilegios de la imaginación.”, *art. cit.*

⁹² Cristina Iglesia, “Eduardo Wilde...”, *art. cit.*, p. 172.

⁹³ Desde su actuación política Wilde había estado vinculado con las bellas artes, fundamentalmente como Ministro de Instrucción Pública de Roca. Bajo este cargo, se encarga por ejemplo del otorgamiento de la beca de estudio que permitió al pintor Eduardo Schiaffino viajar a Europa en 1884. Años más tarde, como Ministro de Juárez Celman intercederá a favor de la adquisición estatal de una pintura de Reinaldo Giudici. Cf. Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*, pp. 46, 177 y 293.

⁹⁴ Algunas de las obras que despiertan este tipo de apreciaciones son de Rembrandt: *La ronda nocturna* (propiedad del Rijksmuseum de Ámsterdam) y *La lección de anatomía* (propiedad del Maritshuis de La Haya), los cinco cuadros de Rafael (todas representaciones de la Virgen María con el niño) propiedad del Staatliche Museen de Berlín así como la *Transfiguración* del Museo Vaticano y de Miguel Ángel el *Moisés* (en la Iglesia de San Pedro in Vincoli en Roma) y el *David* (Academia de Bellas Artes de Florencia). En su segundo libro de viajes dedicará un largo apartado a cuestionar la composición, el colorido y la adecuación histórica de la *Madonna Sixtina* de Rafael exhibida en la Gemäldegalerie de Dresde.

⁹⁵ Eduardo Wilde. *Viajes y observaciones. Cartas a “La Prensa”*. Inéditas. Buenos Aires, Imprenta de Martín de Biedma, 1892, tomo I, p. 75. Esta idea de desconfiar de las opiniones canónicas y de los artistas reputados aparece varias veces a lo largo del relato, cf. por ejemplo tomo II, pp. 24 – 25.

fuego a “las tres cuartas partes de los cuadros del mejor de los museos.”⁹⁶ No obstante, más allá de hartazgo evidente encontramos manifestaciones que satisfacen plenamente su gusto artístico y a las que dedica comentarios que exceden su escueto y característico inventario. Es decir, es posible reconstruir una escala de valoración de la cual ni la ironía parece poder rehuir, y que, en general, se orienta por obras contemporáneas.

Así sucede con un pequeño cuadro que descubre en el Salón anual de Berlín, del que no revela su autor, y al que destina varios párrafos elogiando la “verosimilitud” lograda en la representación de la imagen. “A los ojos humanos les es imposible abandonar la ilusión de que son víctimas mientras miran esta obra de arte. No se puede dar mayor exactitud de detalles.” Ante esta ignota obra, que el escritor intenta infructuosamente poseer, confiesa sentir el “poder del arte”, la tentación de “adoptar sus creaciones como obras sobrenaturales.”⁹⁷ Este último tópico de lo sobrenatural aparece en varias ocasiones en que Wilde desea subrayar su gusto por una obra plástica, como sucede en el museo dedicado en Copenhague al escultor Thorwaldsen.⁹⁸

Más allá de este componente mágico, es una mirada científicista la que tamiza constantemente sus acercamientos artísticos. Para el viajero, el arte debe ser un fiel retratista de la realidad y aquí acuden sus conocimientos de anatomía para denunciar cualquier desviación que se apartase de la copia literal de la figura humana, incluso bajo premisas estéticas. Así sostiene por ejemplo que los pies de Cristo en la *Pietà* de Caravaggio “son horriblemente defectuosos”, que Rafael olvida pintarle cejas a sus personajes o que la *Venus Capitolina* tiene unos huesos ilíacos inexistentes.

En cierto modo, el mecanismo principal de aprehensión de la obra de arte coincide con el de Quesada. Es decir, si bien los juicios de Wilde van a ostentar una mayor impronta positivista, la semejanza de la obra con la realidad es el criterio básico que prima en ambos. Un parámetro que, por otra parte, era habitual en el siglo XIX, sobre todo entre aquellos críticos no demasiado imbuidos de los distintos lenguajes de la “pintura moderna”. La prueba de la verosimilitud les garantizaba así el no sentirse estafados en su incipiente saber. Dentro de esta óptica, la buena “ejecución” va a ser la llave de ingreso de Wilde a la obra

⁹⁶ Wilde, *Viajes, op. cit.*, tomo I, p. 55.

⁹⁷ Wilde, *Viajes, op. cit.*, tomo I, p. 81.

plástica. Pero como se trata de un verdadero sibarita también va a ser fundamental “un tema atractivo y personajes ú objetos capaces de causar emociones de deleite”.⁹⁹

El gusto por las producciones modernas también predomina en el tránsito de Wilde por Italia, donde ante las opulentas ruinas antiguas el viajero va a contraponer las obras de arquitectura moderna.¹⁰⁰ Sin embargo una escultura antigua encanta verdaderamente al escritor: se trata del *Laoconte* (Imagen 14) aludida como “la mejor pieza de escultura existente en el mundo” ya que ella cumplía con los requisitos necesarios para la sentencia positiva: “Todo en ella es perfecto y hasta los detalles anatómicos y fisiológicos han sido cuidados”.¹⁰¹

Sobresalen también sus impresiones sobre el Museo del Prado, institución que es recorrida mucho más sistemáticamente que los anteriores recintos artísticos. Wilde declara haberlo visitado en seis oportunidades, en sesiones de cuatro o cinco horas cada vez. Recomienda asimismo el método por él utilizado: acercarse intuitivamente a las obras artísticas, anotar las impresiones que ellas provocan, y recién luego comprar el catálogo y verificar los apuntes.

La fatiga no lo lleva aquí a intercalar sus típicas quejas jocosas, sino por el contrario, el tono es notablemente distinto del que encontramos en otros relatos de museos. Se detiene “respetuosamente” ante la mayoría de los cuadros de la escuela española en la que ostensiblemente centra su atención. Apenas menciona las obras de Goya, para preferir los pintores del siglo XVII: Alonso Cano, Claudio Coello y sobre todo Murillo. Frente a sus telas, aparecen adjetivaciones que encontramos escasamente ante otras obras: “uno de los [cuadros] más lindos del mundo”; “encantadora”, “quedaba siempre aturdido ante su belleza”. Esta valoración se refuerza ante sus cuadros de los museos de Sevilla. Murillo es evidentemente uno de los artistas, no sólo entre los españoles, que más lo complace,

⁹⁸ “La mayor parte de estos trabajos son bajo relieves de una belleza sobre humana, de una sencillez antigua y de una gracia exquisita” Cf. Wilde, *Viajes, op. cit.*, tomo I, p. 200.

⁹⁹ Wilde, *Viajes, op. cit.*, tomo I, p. 148. En su segundo viaje a Europa, concretado hacia los últimos años del siglo, ante la vista de la *Madonna* de Holbein exhibida en el Museo de Dresde Wilde refuerza esta idea de la necesidad de un sujeto bello para sentirse atraído por la obra artística: “... pero toda *belleza* que necesita explicaciones i considerandos, *ya no es bella*. La sensación de gusto artístico no debe fabricarse con noticias biográficas; debe saltar, brotar en el organismo con la simple presencia del objeto estético” Eduardo Wilde. *Por mares y por tierras*. (1899). *Obras completas*. Volumen XIV. Buenos Aires, Imprenta Belmonte, 1939, p. 213.

¹⁰⁰ Cf. Cristina Iglesia, “Eduardo Wilde...”, *art. cit.*, pp. 184 – 185.

encontrando en sus *Concepciones* el pináculo de su talento. Wilde admira en estas obras lo mismo que deleitara a Quesada: aquella convivencia entre “lo sublime” y “los encantos de la humana ternura”.¹⁰²

Con respecto a Velázquez, su crítica es paradójica. Por un lado, denuncia la falta de “naturalidad” de lo pintado, como ocurre con su *Cristo en Cruz* (Imagen 9). Pero a la vez, rechaza la elección de sujetos “horribles” u “ordinarios” – *Los borrachos* (Imagen 8), *Bufones*, *Enanos* – por parte del pintor.

Una vez terminado el recorrido, y luego de haber visto “casi todos los Museos de Europa”, Wilde se siente con autoridad para comunicar algunas de sus propias ideas sobre arte, adquiridas a lo largo de sus andanzas. Postula que no existe una “definición científica de cada Escuela” artística para concluir que “lo único real es la índole individual” del artista.¹⁰³ Wilde reivindica así un modo “nacional” de expresarse que no tiene por qué coincidir con un modo “territorial”. Entiende que un artista puede “pasarse” de escuela o de estilo. La argumentación termina por ser inconsistente, pero a fin de cuentas esto lo preocupa poco. Su objetivo primero no posee una intención docente sino la explícita de “escandalizar”.

Algo parecido sucede cuando tiene que optar por su artista preferido: “Si alguien me preguntara cuál de los pintores me gusta más le contestaría sin vacilar. No sé”. Su compromiso con el arte moderno es circunstancial cuando no exclusivamente retórico. Se confiesa como su fiel seguidor, pero los artistas modernos colgados en los diversos museos le habían despertado pocos entusiasmos. Prácticamente ninguno de los entonces llamados cultores del “arte moderno” había sido objeto de un análisis detenido por parte del argentino.¹⁰⁴ Un análisis que, por otra parte, hubiera sido francamente negativo en vistas a los lenguajes utilizados por las corrientes contemporáneas – el impresionismo o el post-impresionismo – que no intentaban una plasmación verista de la realidad.

¹⁰¹ Wilde, *Viajes*, *op. cit.*, tomo I, p. 490.

¹⁰² Wilde, *Viajes*, *op. cit.*, tomo II, p. 481.

¹⁰³ Wilde, *Viajes*, *op. cit.*, tomo II, pp. 445 – 450.

¹⁰⁴ En varias partes de su relato Wilde confiesa su preferencia por el arte moderno, pero excepto sus referencias positivas a los escultores neoclásicos Canova y Thorwaldsen, las alusiones a los artistas contemporáneos son generalmente escasas o laterales.

Por último, el viajero informa al público argentino la posibilidad de adquirir copias de artistas españoles modernos “cuyos lienzos adquieren cada día mayor reputación”. Esta voluntad de Wilde, por introducir a los aficionados porteños obras de arte que valiesen la pena ser adquiridas, y no las primeras que arribasen al mercado local, se hace explícita en varios lugares del relato de viaje.¹⁰⁵

Así un Wilde que se vanagloria de no seguir ciegamente los designios artísticos de otros, termina en última instancia postulando un tipo de consumo que intenta instituir como válido. Y no es esta la única contradicción que atraviesa su texto. Al fin de cuentas, el mismo Wilde que aspira a un “lector libre de la monomanía de las antigüedades” se transforma en un escritor incapaz de ejercer, sobre el arte visto en Europa, aquella selección depuradora que él mismo deseaba sobre el patrimonio infinito de los museos.

Arte y nacionalismo: José Ingenieros, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez.

Nuestra opinión, perfectamente profana en estos entreveros de la línea, de la luz y del color, sólo podría valer si fuese exacto que ciertas cuestiones de actualidad se juzgan mejor desde afuera, balconéandolas.
José Ingenieros, *Crónicas de viaje*, p. 55.

Cada época suele vivir como sometida a un acorde de la sensibilidad general; por eso las expresiones artísticas que la representan son homólogas en su especie.
Ricardo Rojas, *Retablo español*, p. 218.

Pretendo que mis conciudadanos comprendan y amen la literatura española, y sobre todo el arte español: aquel arte único y maravilloso en cuyas cumbres de belleza anidan águilas de misticismo.
Manuel Gálvez, *El Solar de la raza*, pp. 17 – 18.

En 1905, un joven psiquiatra, docente de la Universidad de Buenos Aires y director del Servicio de Observación de Alienados de la Policía, zarpa rumbo Europa para representar al país en el Congreso Internacional de Psicología de Roma. Ha sido tentado por Emilio Mitre, director de *La Nación*, para enviar sus primeras impresiones del viejo mundo. Así, José Ingenieros va a despachar su sostenida correspondencia al diario de los

¹⁰⁵ Cf. Wilde, *Viajes*, *op. cit.*, tomo I, p. 235 y tomo II, p. 484.

Mitre. Y dentro de sus cartas el arte va a tener un lugar fundamental, sobre todo en su paso por Italia.¹⁰⁶

El perfil de Ingenieros contrasta con el de los viajeros hasta aquí analizados. A su compromiso temprano con la militancia socialista,¹⁰⁷ Ingenieros suma su origen extranjero. A diferencia de Miguel Cané o Eduardo Wilde, este viajero no proviene de un linaje tradicional sino de una familia de inmigrantes italianos.¹⁰⁸ A semejanza de Wilde, la práctica científica era compatible para Ingenieros con otros saberes menos positivistas como la literatura y las bellas artes. En este sentido, no debemos pasar por alto la faceta bohemia del joven Ingenieros, principalmente en los últimos años del siglo XX, manifestada en su frecuentación del círculo del Ateneo y la admiración por la figura de Rubén Darío.¹⁰⁹ Bohemia que se continúa en los círculos de intelectuales y artistas latinoamericanos nucleados en los cafés y restaurantes de París a los que Ingenieros concurre asiduamente durante su viaje de 1905.¹¹⁰

¹⁰⁶ Entre las ciudades visitadas por Ingenieros se hallaban: Florencia, Verona, Venecia, Roma, Londres, Montecarlo, Berlín y París.

¹⁰⁷ Para los desplazamientos ideológicos de Ingenieros y su filiación socialista véase Oscar Terán. *José Ingenieros: pensar la nación*. Buenos Aires, Alianza, 1986.

¹⁰⁸ Véase Oscar Terán "José Ingenieros: Culminación y declinación de la cultura científica". En: *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo*, op. cit., pp. 289 – 290.

¹⁰⁹ Así Aníbal Ponce describe al Ingenieros previo al viaje a Europa: "Al nietzchismo superhombrita se habían agregado, por complemento natural, las impertinencias del *dandismo*. Su vestidura detonante de refinado y de éste, sus *boutades* inverosímiles, sus paradojas inagotables, habían hecho de él, en la opinión liviana de los cenáculos, un curioso diletante de la ciencia y del arte: una mezcla extraña de Charcot y D'Annunzio con Lombroso y Nietzsche. Los paseantes habituales de la calle de la Florida veían circular, entre asombrados y complacidos, su silueta inconfundible: la galera de felpa, la levita irreprochable, el cuello gigante, el chaleco colorado... Una constante preocupación de originalidad parecía dictarle sus actitudes y gestos, como si la antipatía del medio burgués le hubiera sugerido la peligrosa tentación de sorprender, de contrariar, de disgustar." Aníbal Ponce. *Vida y obra de José Ingenieros*. Buenos Aires, J. Héctor Matera, 1953, p. 47. Cf. también el texto de Roberto J. Payró quien esboza una imagen similar. Roberto J. Payró. "José Ingenieros" En: *Siluetas*. Buenos Aires, Anaconda, 1931, p. 106. El texto había sido escrito y publicado en 1925 en la revista *Nosotros* en un número dedicado a la memoria de Ingenieros.

Sobre las "pose" de los intelectuales y artistas en el fin de siglo, Silvia Molloy ha propuesto leer la "pose" del artista como un "gesto decisivo en la política cultural de América Latina". Véase "La política de la pose" En: Josefina Ludmer (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 128 – 138.

¹¹⁰ Cf. Pelele [Pedro A. Zavalla], "Ingenieros en París", *Nosotros*, a. XIX, n. 199, diciembre de 1925, pp. 520 – 525.

Con respecto al terreno específico de las bellas artes, Ingenieros también se distingue por su interés predominante sobre el arte contemporáneo, faceta observada sólo parcialmente en Cané y en Sarmiento en relación a sus consideraciones sobre el arte italiano.

Si la mirada científicista recorre con insistencia el tránsito de Ingenieros por Europa, ésta convive sin conflictos con las expresiones artísticas que muchas veces le sirven para ilustrar los devaneos de su razonamiento. Por ejemplo, en el primer ensayo dedicado al análisis de la risa, el médico recurre a cada rato a obras artísticas como una escena primaveral de Sorolla, un invierno blanco de Sisley, el *Hércules Farnesio*, la *Venus de Medici*, la *Tanagra* de Gerôme o la *Gioconda*.¹¹¹

Una vez en Italia, dedicará un largo y documentado capítulo a describir la grandeza del foro romano, del Coliseo, de las termas, regando a cada paso sus propias observaciones con las de viajeros emblemáticos como Stendhal, Shelley o Taine. En consonancia con ellos, Ingenieros esboza una mirada romántica sobre las ruinas sintiendo en cada fragmento la evocación de una grandeza pasada. Sin embargo, para el argentino es imprescindible la posesión de un espíritu culto para captar verdaderamente estas sensaciones artísticas: “Sin un profundo y exquisito sentimiento de arte, sin amor latino casi filial, por sus escombros elocuentes, la permanencia tórnase pronto inútil o tediosa” señala en más de una ocasión.¹¹² Acercándose a la mirada elitista sobre el arte que vimos prevalecer en la literatura finisecular, y pintando una imagen sumamente parecida a la construida por Alberto del Solar analizada en el capítulo anterior, Ingenieros relata la experiencia de un “distinguido estanciero”, “uno de esos hombres prácticos que detestan cordialmente la cultura y el bufete”, que pretendía conocer Roma sin “haber leído una sola cartilla arqueológica, ni siquiera una democrática guía” y se asombraba al oír la historia de las ruinas que pisaba. No obstante, a diferencia de los hombres del ochenta, no se trataba ahora de un descendiente del patriciado que buscaba distinguirse del advenedizo inmigrante sino de un profesional de origen extranjero que se distanciaba, por su formación y sensibilidad, del terrateniente utilitarista que desdeñaba las cuestiones estéticas. En este punto, la mirada artística de la que se precia Ingenieros se enlaza con su elitismo centrado en la meritocracia que consideraba a

¹¹¹ José Ingenieros. “El elogio de la risa”. En: *Crónicas de viaje*. (1919) Buenos Aires, Elmer editor, 1957, pp. 9 – 17.

¹¹² José Ingenieros. “Entre las ruinas del foro”. En: *Crónicas de viaje, op. cit.*, p. 61.

una minoría de intelectuales como la habilitada para dirigir a la sociedad por la “senda luminosa de un progreso que incluye la justicia social.”¹¹³ En esta línea, se permitía también soñar con el rol de la Argentina en un porvenir artístico donde “los pueblos evolucionados de la raza blanca” harían resurgir lo grandioso de la mano de la “arquitectura monumental” y el “arte suntuoso”.¹¹⁴

En relación con el arte moderno, en su tránsito por Venecia Ingenieros escribe un artículo completo sobre la VI Exposición Internacional de Arte,¹¹⁵ certamen que a partir de 1928 comenzaría denominarse como Bienal.¹¹⁶ Sorprende su lucidez e información para realizarse ciertas preguntas y no imponer sus prejuicios ante la vista del arte moderno. De este modo, afirma que “a épocas distintas no pueden corresponder emociones estéticas semejantes”. Desconfía incluso de los juicios de Max Nordau, cuya obra no menciona directamente pero es obvio que alude a la categorización de enfermedad que el alemán atribuyó a la pintura contemporánea en su libro *Dégénérescence* de 1892.¹¹⁷

Estas salvedades no impiden a Ingenieros confirmar la superioridad del arte antiguo, percibiendo que los artistas contemporáneos “si bien es cierto que rompen con viejos moldes, no lo es menos que se limitan a establecer dogmas nuevos, aunque lo hagan en nombre de la libertad y del individualismo artístico”. Lo que el argentino repudia es precisamente que una innovación se haga fórmula y que el arte se aleje de la “sinceridad”. Al igual que en Wilde, aunque con una mayor sutileza, el conocimiento médico acude a ratificar la apreciación artística: no es verdad que los pintores contemporáneos vean de otra manera a los artistas del pasado inmediato. “Creemos que ven lo mismo, pero interpretan de otro modo. Y en esta interpretación está la falta de sinceridad o la falta de personalidad,

¹¹³ Cf. Oscar Terán, *José Ingenieros...*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁴ José Ingenieros. “La megalomanía de los emperadores” En: *Crónicas de viaje*, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁵ José Ingenieros. “El arte moderno en Venecia”, *Ibidem*, p. 55 y siguientes.

¹¹⁶ Para un resumen del contenido de la VI Bienal, cf. Arturo Lancellotti. *Le Biennali Venezia dell'ante guerra. Della I alla XI*. Alessandria, Casa d'arte arieli, 1926, pp. 25 – 26. Véase también Vittorio Pica. *L'arte Mondiale alla VI Esposizione di Venecia*. Bergamo, Istituto Italiana d'arti grafiche editore, 1905 y AAVV. *Venecia e la Biennale, a terarsi del gusto*. Milano, Fabbri Editori, 1995.

¹¹⁷ Como parte del mismo viaje, Ingenieros visitará personalmente a Nordau en su casa parisina, asombrándose por encontrar colgado un cuadro firmado por Raffaelli que “nos pareció comprometedor en casa del autor de *Degeneración?*”. Por otra parte, Nordau era un intelectual conocido en Buenos Aires a partir de su participación semanal en las columnas de *La Nación*. Cf. Gabriela Mogillansky. “Max Nordau o las patologías de la ficción” En: Noé Jirík (comp.). *Atipicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA, 1996, pp. 19 – 25.

trátase de imitadores o sugestionadores”.¹¹⁸ Esto se acentúa en Italia, porque es uno de esos “países donde las modas llegan tarde”. Aquí Ingenieros se muestra nuevamente como un crítico avezado, que conoce el lugar marginal del arte italiano en el mapa del modernismo europeo.

En esta línea, prefiere claramente la “vanguardia impresionista” francesa y la pintura española deteniéndose en Zuloaga y particularmente en Anglada Camarasa, artista que participaba del certamen con diez pinturas y del que no ahorra elogios: “A pesar de los peligros de su género, Anglada no resulta sombrío, violento, trágico, ni siquiera incómodo al buen gusto.” Llega incluso a nombrar a los dos artistas argentinos participantes en la Bienal: Pío Collivadino y Césareo Bernaldo de Quirós. Del primero destaca la “exquisita melancolía” y “ternura serena” de su *Sera sul bastione* mientras del segundo denuncia que “tiene más cerebro que experiencia” hecho que sin embargo no debe desalentar al pintor ya que “la experiencia viene con los años y el trabajo”:

Consagra un apartado a describir las esculturas de Bistolfi (Imágenes 15 y 16), artista que exponía veintidós monumentos funerarios en los que Ingenieros encuentra una “atmósfera de poesía verdadera y de sano simbolismo”. La metáfora médica reaparece nuevamente, continuando una jerarquía ya utilizada en el discurso decimonónico en donde la *autoritas* de las ciencias naturales se extendía sobre otros discursos entre ellos el de la crítica artística. Al mismo tiempo se evidencia la sensibilidad de Ingenieros por la escultura al vincular al italiano con los “más grandes escultores contemporáneos” Meunier y Rodin. Este último es incluido dentro de los “Amigos y maestros” a quienes el viajero frecuenta en su paso por París. La admiración de Ingenieros por Rodin es palpable y se sustancia en la visita al taller del escultor.¹¹⁹ La misma comienza describiendo el aspecto físico del maestro, innegable exponente de su grandeza interior, para luego insertar al francés dentro de una genealogía de artistas, un recurso que aparece en varias oportunidades en que el narrador busca vindicar la obra de un contemporáneo:

¹¹⁸ Ingenieros, “El arte moderno...”, *art. cit.*, p. 56.

¹¹⁹ Eduardo Schiaffino en un nota necrológica dedicada a Ingenieros, subraya su particular atracción por la escultura, mencionando su visita al taller de Rodin. Son estas las únicas referencias de su biografía que hemos hallado con respecto a la presencia del arte en sus textos. Cf. Eduardo Schiaffino, “José Ingenieros”, *Nosotros*, a. XIX, n. 199, diciembre de 1925, p. 494.

Entramos devotamente en su taller, como en un templo. Es sencillo y bondadoso, ameno, conversador. Su hermosa cabeza blanca diríase elocuente; es de estatura mediana, más bien bajo; tiene dulce mirar y vaga en sus ojos un secreto prodigio, el mismo que le permite precisar las suntuosas líneas del mármol después que las ha visto su cerebro creador. Su abolengo es de genios. Scopas y Praxíteles podrían estrechar la mano, magüer la diferencia de su arte; son hermanos en el genio, antes que en la obra. En su familia hay otros ilustres; Miguel Angel es la fuerza y Canova la gracia. Rodin la idea.

Acto seguido, Ingenieros manifiesta su fascinación por la sensualidad de los mármoles exhibidos en el taller al tiempo que se deslizan algunos nombres de personajes afines al escultor y al médico: Miguel Cané, Pellegrini, Irurtia, Meunier, Bistolfi. El taller de Rodin se ha transformado así en un hito para varios argentinos, seguramente por obra del escándalo que la inauguración de su *Sarmiento* había tenido en Buenos Aires escasos años antes.¹²⁰ Asimismo, existía cierta tipificación de Rodin como un artista socialmente radical atacado por el oficialismo burgués y académico – fama generada a partir del rechazo de su Balzac – que podía transformarlo en un personaje atractivo para un viajero comprometido políticamente.¹²¹ Así, otro defensor del socialismo, que pasa por Europa en los mismos años, como Manuel Ugarte había considerado también imprescindible referir a la obra del artista en sus crónicas parisinas.¹²²

Ingenieros es evidentemente un hombre actualizado que conoce los devaneos del arte contemporáneo y sabe qué cosas va a ver a Europa. Del mismo modo, varias

¹²⁰ Véase: María Teresa Constantino. "El *Sarmiento* de Rodin" En: Fundación Antorchas – Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin en Buenos Aires*. Buenos Aires, 2001, pp. 68 - 82.

¹²¹ Cf. Donald Drew Egbert. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 232, 267 y 297. Egbert señala también que Rodin había integrado el heterogéneo *Club de l'art social*, formado por artistas de doctrinas diversas – Pizarro entre otros - que tenían en común el punto de vista anticonservador.

¹²² Señala Ugarte "Rodin ha quedado dueño del campo y la Exposición particular de sus obras en ese maravilloso pabellón de la plaza de l'Alma, le ha consagrado, definitivamente, rey de París [...] Después de Miguel Ángel, ningún artista ha brillado á tanta altura" Sin embargo, también reconoce el argentino que al ser un artista que hace una "revolución en su arte" es discutido inevitablemente y que sus estatuas "exigen una educación previa de la vista". Cf. Manuel Ugarte. *Crónicas del bulevar*. Paris, Garnier Hermanos, 1902, pp. 119 – 122. Véanse también sus juicios laudatorios sobre su *Victor Hugo* expuesto en el Salón de la Societé Nationale de Beaux-Arts en 1901, pp. 170 – 171. La exposición de Rodin en el Pabellón de l'Alma ha sido objeto de un estudio exhaustivo reciente, véase el catálogo: Musée du Luxembourg. *Rodin en 1900. L'Exposition de l'Alma*. Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 2001.

referencias a críticos renombrados – Max Nordau, Ugo Ojetti, Giovanni Cena -¹²³ aparecen varias veces a lo largo del relato confirmando su interés por las nuevas tendencias. Sin embargo, en discrepancia con personajes como Rojas o Gálvez, las apreciaciones estéticas de Ingenieros no aparecen explícitamente como funcionales a su proyecto político. Como ya hemos observado, son en realidad el trasfondo sobre el que el propio viajero se consolida como un intelectual en sentido extenso cuya cultura estética complementa su solvencia en materia científica.

Si pasamos entonces a dos de los pensadores programáticos del proyecto nacionalista que se cristalizó en torno al Centenario¹²⁴ observaremos un rol muy distinto otorgado a las artes plásticas en el relato de viaje. Así tanto para Ricardo Rojas como para Manuel Gálvez el arte, y principalmente el producido en España, va a ser un componente esencial del espiritualismo que se buscaba trasplantar a la Argentina cosmopolita de principios de siglo.

En 1907, y por el término de un año, Ricardo Rojas parte a Europa cumpliendo un encargo del Ministerio de Instrucción Pública que tenía por fin estudiar la metodología de las escuelas europeas y la enseñanza de la historia y que resultaría en la publicación de *La*

¹²³ Ugo Ojetti (1871 - 1946) escritor y periodista, que colaboró en 1894 en la *Tribuna* y la *Nuova Rassegna*. En 1898 ingresó en el *Corriere della sera*, ocupando su dirección entre 1926 y 1927. Desde su ingreso en dicho periódico publicó artículos sobre arte, interés que se mantuvo constante a lo largo de toda su vida. Organizó tres grandes exposiciones retrospectivas de arte italiano, realizadas en 1911, 1922 y 1931 y fundó varias revistas artísticas y literarias de largo alcance. Giovanni Cena (1870 – 1917) fue un poeta, altamente interesado por cuestiones humanitarias, y cercano al socialismo. Tuvo una actuación filantrópica importante, fundando más de setenta escuelas y asilos infantiles. En relación con el arte, fue el encargado de introducir en Italia, y especialmente en Torino, las ideas políticas y estéticas de William Morris y John Ruskin. Fue redactor en jefe de la *Nuova antología*. Cf. sobre ambos autores, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arte*. Pubblicata sotto l'alto patronato di S. M. Il Re D'Italia. Roma, Instituto della Enciclopedia italiana, 1935, vol. XXV, p. 201 y vol. IX, p. 726.

¹²⁴ Es punto de consulta obligada en este tema el texto de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, *art. cit.* Cf. también José Luis Romero. “El espíritu del Centenario” En: *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Nuevo País, 1987. Para los debates desarrollados en el área específica de las artes plásticas en torno al Centenario, véanse los trabajos Diana Wechsler. “Ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910 – 1930)” En: Junta de Andalucía – Conserjería de cultura. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, 1995, pp. 71 - 79; Miguel Muñoz: “El ‘arte nacional’: Un modelo para armar.” En: AAVV. *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 116 y 123 y “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario.” En: Diana B. Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda, op. cit.*, pp. 43 – 82.

restauración nacionalista en 1909. El viajero pasa por Francia, Gran Bretaña, Italia y España,¹²⁵ y envía sus correspondencias al diario *La Nación*, muchas de las cuales son incluidas en 1908 en el libro *Cartas de Europa*. Sus sensaciones españolas serán editadas en el más tardío *Retablo español*, el cual si bien aparece en 1938 refleja muchas de primeras impresiones de Rojas ante el arte peninsular.

El arte aparece como un interés palpable en el tránsito del joven periodista y profesor por el viejo continente, acrecentándose a medida que el viajero se acerca a su ansiada España.¹²⁶ En París visita la exhibición dedicada a las colonias francesas, celebrada en Vincennes, y critica las obras de los pintores orientalistas allí expuestas. Así, unas manifestaciones que medio siglo antes habían cuadrado perfectamente dentro del gusto, o mejor dicho dentro de los intereses políticos de Sarmiento, eran ahora para Rojas un arte “inerte” que se limitaba a ilustrar la “la geografía viviente” que abundaba en las otras secciones de la exposición.¹²⁷

Son interesantes las conclusiones a las que arriba en la ciudad de Londres, donde Rojas intenta corroborar cómo el espíritu utilitario reinaba entre los sajones.¹²⁸ Su vinculación entre clima y arte es directa: “Acaso esta opacidad del ambiente haya impedido aquí el florecimiento de un arte como en los países solares.”¹²⁹ Sin embargo, observa que existe un “ansia de belleza” en aquel pueblo insular y burgués que, no casualmente, es satisfecha con una obra española de Diego de Velázquez. Se refiere a su célebre *Venus* adquirida por suscripción popular con destino a la National Gallery. Rojas reconoce entonces que la generosidad de los particulares había enriquecido los museos ingleses, pero “no así la producción de un arte nacional”, ya que en varias de estas donaciones encuentra la abundancia de las firmas francesas.

No es este el fin de sus cavilaciones sobre las posibilidades artísticas de Inglaterra. Luego de visitar Oxford, Rojas reflexiona sobre el utilitarismo y el idealismo de los pueblos

¹²⁵ Cf. Eduardo José Cárdenas y Carlos Manuel Payá. *El primer nacionalismo argentino. En Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1978, pp. 63 – 64.

¹²⁶ Como señalan Cárdenas y Payá Rojas iba a España sabiendo lo que buscaba y hasta presintiendo lo que encontraría. *Ibidem*, p. 67.

¹²⁷ Ricardo Rojas. *Cartas de Europa*. Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1908, p. 45 – 46.

¹²⁸ Para la inserción de estas ideas en el debate que contemporáneamente se estaba llevando a cabo en Europa, cf. Lily Litvak. “Latinos y anglosajones. Una polémica en la España de fin de siglo.” En: *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 155 – 199.

vinculando directamente estos conceptos al desarrollo de las artes plásticas. Su postura parece aquí relativizarse al sostener que “un pueblo puede tener en su seno ciertas individualidades potentes, capaces de concretar en obras de arte la belleza del universo, y ser, sin embargo, un pueblo sin disciplinas idealistas” como es el caso de Velázquez y Cervantes en España, mientras por el contrario Inglaterra posee “una música y una pintura mediocres” pero es “capaz del culto de la belleza como manifestación de una amplia y compleja educación idealista”. A pesar de estas consideraciones, los juicios sobre el arte inglés terminan siendo lapidarios: la escultura “es de una pobreza de imaginación que entristece”, Reynolds pierde claramente al lado de los “grandes maestros extranjeros” y los cuadros de los prerrafaelistas colgados en la Tate Gallery y los museos de Liverpool y Edimburgo le resultan “académicos” y “artificiosos”.¹³⁰

La posibilidad de meditación ante la obra de arte resurge en el recorrido de Rojas por Italia, donde aprovecha para analizar la capacidad de las artes plásticas como elementos de “sugestión religiosa”. Anticipando la centralidad que las bellas artes tendrán en sus proyectos pedagógicos posteriores,¹³¹ las crónicas italianas descubren a Rojas como un hombre versado en el desarrollo histórico del arte y al mismo tiempo sumamente atento a la recepción de las obras artísticas. Acercándose por otra parte a las apreciaciones de Sarmiento, Rojas vislumbra un culto pagano asociado a las imágenes religiosas que lleva a las “almas antiguas á la idolatría” y a las “modernas a la irreverencia”. Si en Sarmiento esta denuncia aparecía ligada a una imaginería demasiado cercana a lo real en Rojas el juicio se extiende a casi todas las manifestaciones artísticas. Para este último, la adquisición de la pericia técnica y el manejo de recursos plásticos eran indirectamente proporcionales a la pervivencia del sentimiento místico, recomendando entonces una recuperación de la “liturgia de la música” en tanto reveladora del enigma de la vida interior del ser humano.¹³²

¹²⁹ *Ibidem*, p. 146.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 203 – 205.

¹³¹ Cf. Ana María Telesca, Laura Malosetti Costa y Gabriela Siracusano. *Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*. Universidad de Buenos Aires, FFyL, 1999, pp. 6 – 10 y María Alba Bovisio. “Universalismo y americanismo en el Silabario de la Decoración Americana de Ricardo Rojas” En: *III Jornadas de Estudios e Investigaciones, Europa y Latinoamérica. Artes visuales y música*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 1999, (Cd-Rom).

¹³² Ricardo Rojas, *Cartas de Europa*, *op. cit.*, pp. 250 – 251.

Esta lateralidad otorgada a las artes plásticas en las *Cartas de Europa*, cambiará en el recorrido español, escenario en que cobran su verdadera significación dentro del relato de viaje.¹³³ Sin embargo, para captar la densidad de los comentarios de Rojas, así como los de Manuel Gálvez, sobre el arte hispánico debemos vincular sus discursos con el debate que contemporáneamente se estaba librando en torno “al problema de España”. Un debate que originó una vasta producción de literatura artística por parte de los principales representantes de la intelectualidad española de aquel entonces, como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maetzu o Azorín. Varios de estos autores tuvieron estrecho contacto con los viajeros argentinos,¹³⁴ afianzando así un vínculo iniciado en las lecturas anteriores a la partida.¹³⁵

Tal como señala Inman Fox, en esta generación de españoles que apunta, tras la derrota ante Estados Unidos y la apertura del nuevo siglo, a la construcción y perpetuación de una identidad nacional, la literatura y la pintura se hallaban al servicio del nacionalismo político.¹³⁶ En esta alianza, más de una vez las expresiones artísticas y los artistas del país eran vistos como verdaderos reductos donde podía hallarse el alma nacional en su estado “más puro”. Para tal fin, no sólo se establecen lazos de legitimidad entre pintores y escritores contemporáneos, sino que surge también una revalorización de ciertos artistas de la historia del arte español – Ribera, Zurbarán y fundamentalmente Velázquez - en cuya obra parecía hallarse esa raíz de “lo castizo” y por ende de “lo español” tan buscada por los noventaiochentistas.¹³⁷

¹³³ Para el tránsito de Rojas por España cf. también Alfredo de la Guardia. *Ricardo Rojas 1882 -- 1957*. Buenos Aires, Schapire, 1957, pp. 160 -- 177.

¹³⁴ Así Ricardo Rojas conoce a Ramiro de Maetzu en Londres y mantiene varios encuentros y una extensa correspondencia con Miguel de Unamuno, también menciona entre sus cicerones españoles a Menéndez Pelayo y a Giner de los Ríos. Por su parte, Manuel Gálvez no llega a conocer personalmente a Unamuno pero sí a establecer un intercambio epistolar con él, mientras se relaciona en España con uno de los principales exponentes del “regeneracionismo” español en pintura Darío de Regoyos. Para la relación de Rojas y Gálvez con Unamuno, véase: Manuel García Blanco. *América y Unamuno*. Madrid, Gredos, 1964.

¹³⁵ Para las corrientes intelectuales que alimentaron el pensamiento de los jóvenes Rojas y Gálvez, cf. Cárdenas y Payá, *El primer nacionalismo...*, capítulo 1.

¹³⁶ Inman Fox. “La comunidad imaginada. Literatura, pensamiento y arte.” En: *La invención de España, Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 111.

¹³⁷ Uno de los textos fundacionales de esta recuperación es *En torno al casticismo* (1895) de Miguel de Unamuno. Cf. edición: Buenos Aires – México, Austral – Espasa Calpe, 1943, pp. 24 – 25 y 58 – 59.

Asimismo, operó esta generación un rescate del paisaje, y de su pintura, como lugar de configuración del espíritu castellano.¹³⁸ La árida Castilla, núcleo de la unidad española, se transformaba ahora en “el escenario vacío de las glorias perdidas”¹³⁹ y en sujeto plástico de la obra de numerosos artistas contemporáneos como Carlos de Haes, Aureliano de Beruete o Darío de Regoyos.

Por otra parte, un pintor como el Greco, marginal para la historiografía artística por más de doscientos cincuenta años, también va a ser objeto de una explícita recuperación por parte de la intelectualidad española de fines del siglo XIX y comienzos del XX.¹⁴⁰ Su obra va a ser interpretada como la “quintaesencia” del arte y el alma españolas, aduciendo que su estilo original recién se había formado al contacto con la tierra castellana.

El acercamiento de los jóvenes argentinos hacia España también está mediado por otro intelectual activo en la Buenos Aires de fin de siglo. Nos referimos a la significativa presencia de Rubén Darío, mencionada ya en relación a Ingenieros.¹⁴¹ El viaje español de Darío tras la guerra de Cuba, tendrá un peso fundamental en el imaginario latinoamericano en la medida que inauguró un “discurso de viaje moderno” que superaba “los tópicos románticos del siglo XIX y las convenciones del viaje estético para aproximarse al ensayo de interpretación cultural.”¹⁴²

Para Rojas y Gálvez el nicaragüense va a ser una confesada influencia en sus años de juventud. Influencia que puede ser pensada también en el terreno artístico, ya que en el contexto de su viaje ibérico, Darío remite a *La Nación* varias correspondencias abocadas a las

¹³⁸ Observa Azorín: “De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario, no hay más que un paso.” Véase: “El paisaje”, *Madrid*, 1941. En: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1962, pp. 215 – 218. Allí Azorín resume estupendamente el lugar que la recuperación del paisaje había tenido para esta generación de escritores.

¹³⁹ María del Carmen Pena. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1982, p. 71.

¹⁴⁰ Cf. Jonathan Brown. “Introducción: El Greco, el hombre y los mitos”. En: AAVV. *El Greco de Toledo*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. Varios hitos se pueden señalar en este sentido. En 1902, se celebra una exposición en su homenaje en Museo del Prado. Ese mismo año Pío Baroja ambienta su novela *Camino de perfección* en la Toledo del Greco. En 1908, se publica el estudio monográfico obra de Manuel Bartolomé Cossío. Por su parte, Azorín y Unamuno, también se mostraron interesados por la figura del cretense. Mientras el primero incluirá entre sus artículos, compilados en *Clásicos y modernos* en 1913, una exhaustiva reseña bibliográfica dando cuenta de la fortuna crítica del pintor, el segundo compendiará parte de esta mirada en un artículo escrito al año siguiente.

¹⁴¹ Para la actuación de Darío en torno a los artistas del Ateneo, véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*, pp. 378 – 416.

¹⁴² Beatriz Colombi, “Retóricas...” *art. cit.*, p. 127.

artes plásticas.¹⁴³ En ellas subraya el lugar central de Velázquez mientras denuncia el escaso fomento que reciben los pintores contemporáneos cuya suerte llega a equiparar con sus pares del Ateneo porteño.¹⁴⁴

Volvamos entonces al relato de Ricardo Rojas. Los cuadros españoles vistos fuera de España constituyen la antesala de la certeza que el viajero reafirma cuando accede a las múltiples obras colgadas en el Museo del Prado. Velázquez es para Rojas el pintor más importante, parangonable a Cervantes ya que “ambos humanizaron la mitología y el paisaje; ambos hicieron del hombre, sublime y grotesco, el centro de su creación; ambos dieron a la composición ámbitos nuevos; ambos vieron el símbolo de la realidad; ambos fueron, en la obra, castos e irónicos”.¹⁴⁵ En su relato Rojas se exhibe sumamente sensible a la producción velazquiana, destacando incluso la nota burlesca en sus cuadros del entorno real a los que considera un tema “tan ajeno a su alma como las dinastías extranjeras al pueblo español”. Velázquez es en suma, como será el Greco para Gálvez, el artista castizo por excelencia que logra volcar en la tela el símbolo del pueblo español a través del retrato del alma de sus hombres.

Las vinculaciones entre el medio, la raza y el alma de un pueblo y la producción artística reaparecen a cada momento en la prosa de Rojas. Así, Murillo es un pintor netamente sevillano y sólo en esa ciudad dice haber captado el alma del artista. Al ocuparse de su obra, Rojas parece olvidarse de aquella falta de misticismo denunciada en su marcha por Italia, ya que en Murillo halla la yuxtaposición armónica de los dos extremos:

¹⁴³ Rubén Darío, “Exposición de Bellas Artes”, *La Nación*, 6 de junio de 1899, p. 3, c. 1 y “Velázquez. Dos glorias del arte francés contemporáneo”, *La Nación*, 10 de julio de 1899, p. 3, c. 3.

Sobre las artes españolas en Rubén Darío cf. Antonio Oliverá Belmás. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona, Aedos, 1960, pp. 236 – 241; Martín Alberto Noel. *Las raíces hispánicas en Rubén Darío*. Buenos Aires, FFyL – UBA, 1972, pp. 65 – 68 y Andrés R. Quintián. *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 125 – 129. Cf. también el artículo más general de Claire Paillet. “L’envoyé spécial de *La Nación* de Buenos Aires: Rubén Darío à Paris, 1898”, *Caravelle*, Toulouse, n. 70, 1998, pp. 221 – 234, donde la autora afirma que “La réaction de Darío est donc d’ordre passionnel; cela est d’autant plus sensible qu’il s’attache la plupart du temps [...] à tout ce qui touche à la vie culturelle et artistique”.

¹⁴⁴ “A un paso está París. Se imitan sus usos elegantes, las comedias, las novelas, hasta el café concert, pero no las nobles costumbres que enaltecen y honran al talento y al arte. Escasos, muy escasos, son aquí los artistas que tengan de qué vivir; los ricos son señalados. Por lo tanto, la lucha por la peseta está ante todo. Es inútil pretender encontrar el enamorado de un ideal de belleza, el consagrado a su pasión intelectual. Se pinta como se escribe, como se esculpe, con la puntería puesta al cocido patrio, buscando la manera de *réussir*, de caer en gracia al público que paga”. Rubén Darío. “Una exposición”. Mayo 12 de 1899. En: *España contemporánea*. (1901) París, Garnier Hermanos, 1921, p. 144.

¹⁴⁵ Ricardo Rojas. *Retablo español*. Buenos Aires, Losada, 1938, p. 194.

misticismo y realismo. No obstante, la valoración final lo coloca claramente por debajo de Velázquez ya que sólo “en algunas de sus obras alcanza [Murillo] el equilibrio de la inspiración y de la forma”.¹⁴⁶

Si Velázquez era el pintor de palacio, Goya va a encarnar para el argentino al pintor popular y al “mayor imaginero de su patria”. Pasa rápida revista a toda su producción y no ahorra en elogios al referirse a los retratos reales, a las escenas cortesanas, a los fusilamientos, a sus pinturas para tapices, a sus *Caprichos*. El lugar inclasificable de Goya dentro de la historia del arte moderno surge con nitidez para el viajero quien lo tilda, de “clásico”, de “romántico”, de “impresionista”, de todo a la vez. Poco importa, a fin de cuentas es Goya el encargado de revelar “los más íntimos secretos” del alma española.

La lectura del Greco coincide por otra parte, con la nacionalización de ese artista que se venía gestando desde comienzos de siglo por parte de la generación del '98. En consonancia con esta mirada, para Rojas es la tierra de Castilla la que ha revelado al artista “el secreto del ‘pathos’ español”.

“Apagado a principios del siglo XIX el portentoso incendio de Goya, dijérase que sólo quedaron cenizas para la paleta de los sucesores”¹⁴⁷ dice Rojas al ocuparse de los pintores españoles decimonónicos. Toda la pintura de historia colgada en el Museo de Arte Moderno le aparece como artificiosa, enfática, enlutada. La operación de Rojas es clara: es sobre este sustrato deslucido y cargado de retórica que se levanta la renovación impuesta por la Generación del '98 de la mano de sus artistas: Zuloaga, Sorolla, Anglada, Romero de Torres, a quienes el viajero conoce, no en los museos españoles, sino en “la calle, en sus talleres, en las exposiciones”. Sin embargo, si bien estos pintores son “tan españoles” como los artistas del pasado, Rojas no puede dejar de reconocer la superioridad de Velázquez, Murillo, Goya y el Greco en tanto maestros.

Frente a la amplia recepción de Rojas para con el arte español, la mirada de Manuel Gálvez se presenta mucho más dogmática y radicalizada, hecho que se condice con la funcionalidad precisa que este último establece para las producciones plásticas hispánicas. Es decir, los esquemas perceptivos e ideológicos que Gálvez utiliza al hablar sobre las obras de arte, son mucho más rígidos que los utilizados por Rojas, llegando al extremo de

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 198.

proyectar sobre las obras características que difícilmente se correspondían con lo que éstas exhibían plásticamente.

El solar de la raza, relato de su viaje por España emprendido entre 1910 y 1911, se encuentra repleto de referencias a las artes plásticas. De El Greco y Zurbarán, pasando por Goya y Valdés Leal, hasta los contemporáneos Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos, los protagonistas de la historia artística peninsular se hacen presentes a cada momento, evidenciando que para Gálvez las obras artísticas funcionan como vehículos que le permiten apropiarse de aquello que dice ir a buscar a España: el alma de su pueblo.¹⁴⁸

Asimismo, antes y después del viaje europeo, Gálvez continúa alternando la práctica literaria con la crítica artística, entendida ésta como un deber que tenía que ser perseguido por los “buenos ciudadanos” de un país joven como la Argentina.¹⁴⁹

Al igual que Rojas, el joven Gálvez se siente preparado para lo que se va a enfrentar en su viaje español. En relación específica con las artes plásticas, el entorno de la revista *Ideas*, que Gálvez dirige entre 1903 y 1905 le había provisto de estrechos contactos con artistas y críticos, entre los que se destacaban Martín Malharro y José León Pagano.¹⁵⁰ Por otra parte, Gálvez había concretado un primer viaje a Europa, con su consecuente paso por España, en 1906. En este marco, reconoce haber experimentado una profunda admiración por las telas del Greco, Velázquez y Zurbarán colgadas en el Museo del Prado así como por los primitivos italianos y flamencos y los impresionistas franceses,¹⁵¹ preferencias que perdurarán en su relato del viaje español siete años posterior.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 218.

¹⁴⁸ Esta capacidad de las producciones artísticas de preservar el “alma española” había sido ya esbozada en un párrafo de *El diario de Gabriel Quiroga* en el que se mencionaban como ejemplos las iglesias de la baja Edad Media, los mármoles de Berruguete, las tallas de Montañés y los cuadros del Greco. Véase. Manuel Gálvez. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Arnoldo Moen & Hno., 1910, p. 56.

¹⁴⁹ Manuel Gálvez. *La vida múltiple. (Arte y literatura: 1910 – 1916)*. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”, 1916, pp. 7 – 9. Los textos que se han ocupado de la labor teórica de Gálvez, han dedicado escasa atención al lugar de las artes plásticas en el proyecto del joven Gálvez. Cf. además del ya citado texto de Cardenas y Payá; Myron I. Lichtblau. *Manuel Gálvez*. New York, Twayne Publishers, 1972; Alain Rouquié. “La genèse du nationalisme culturel dans l’œuvre du Manuel Gálvez (1904 – 1913)”. *Caravelle*, Toulouse, n. 19, 1972, pp. 7 – 34 y Mónica Quijada. *Manuel Gálvez. 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires, CEAL, 1985.

¹⁵⁰ Manuel Gálvez. “La revista *Ideas* (1903- 1905)”. En: *Recuerdos de la vida literaria I. Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 55 y siguientes.

¹⁵¹ Manuel Gálvez. “Mi generación (1903 – 1905)”, En: *Recuerdos de la vida literaria I, op. cit.*, p. 42.

Zarpa entonces en 1910, y antes emprender la reseña de los lugares visitados en compañía de su flamante esposa Delfina Bunge, Manuel Gálvez explicita su programa bajo el sugerente título de “El espiritualismo español”. Allí denuncia el excesivo materialismo que había invadido la Argentina y sostiene la necesidad de “espiritualizar de la consciencia nacional”.¹⁵² Acto seguido, Gálvez homologa la tarea emprendida por su generación a la cumplida por los ideólogos del '98, destacando la capacidad de la patria española para observarse a sí misma y llegar así a conocerse profundamente.

Las alusiones al arte aparecen escasas páginas después de comenzada la declaración de principios. Más allá de sus grandes propósitos Gálvez también tiene objetivos más precisos. Consciente de los resabios de la hispanofobia decimonónica que orientaba a la elite viajera hacia las cosmopolitas París o Londres, el escritor también intenta estimular a los viajeros argentinos a incluir a las ciudades españolas en el *tour* de Europa.

Para Gálvez, España constituía uno de los focos más intensos de espiritualidad de Europa, y nada parecía transmitir más eficazmente este espiritualismo que su arte, “el más alto y noble que haya existido”.¹⁵³ Luego de esta rotunda aseveración, comienzan las comparaciones y los juicios de valor. La escultura griega, sintetizada en el *Apolo de Bevedere* es para el escritor un arte objetivo, materialista de una belleza exclusivamente formal, que al carecer de un fin moral transforma la contemplación de un hombre desnudo en un acto bajo, superficial y miserable. Un Cristo de Martínez Montañés, por el contrario, nos conmoverá por su dolor humano, pero para ello será necesario dejar de lado “las opiniones consagradas” y “las mentiras convencionales con que nos ha envenenado la estética del Renacimiento”.¹⁵⁴

Esta visión negativa del Renacimiento italiano, en la que Gálvez se acerca a los postulados del Romanticismo, se nutre de fuentes diversas como John Ruskin y Miguel de Unamuno. Para el primero el arte y la arquitectura debían reflejar el deleite del hombre frente a la creación visual divina y esto se lograría mediante un estilo no de “imitación” sino

¹⁵² Manuel Gálvez. “El espiritualismo español”. En: *El solar de la raza*. (1913) Buenos Aires, Agencia general de librería y publicaciones, 1916, p. 9 y siguientes.

¹⁵³ Manuel Gálvez, *Ibidem*, p. 26.

¹⁵⁴ Manuel Gálvez, *Ibidem*, pp. 27 – 28.

de “fidelidad” para con la naturaleza.¹⁵⁵ Tal como lo expone en su trabajo *Stones of Venice* (1851 – 1853), frente a un arte gótico que favorecía la libertad, la individualidad y la espontaneidad de los artistas, el Renacimiento los esclavizaba al deshacerse de la vida emocional y privilegiar una apropiación racional de la naturaleza. Por otra parte, Gálvez se aproxima también a la mirada unamuniana que denostaba el paganismo y la racionalidad del Renacimiento italiano al tiempo que celebraba la capacidad de las artes españolas para saltar su influencia y hacer pervivir el espíritu medieval.¹⁵⁶

La mención de estos escritores y la alusión a sus ideas eran estrategias mediante las cuales el argentino legitimaba sus apreciaciones al insertarlas dentro de una tradición crítica de la que se sentía deudor. En esta línea, señala también los nombres de historiadores del arte como Manuel Bartolomé Cossío y Paul Lafond, y de literatos como Pío Baroja. Una presencia insoslayable y que media claramente la mirada toledana de Gálvez es la obra de Maurice Barrès: *El Greco o el secreto de Toledo*.¹⁵⁷ Por momentos *El solar de la raza* será la paráfrasis perfecta de la prosa barresiana, coincidiendo en la interpretación de la pintura del Greco como representante del alma castellana, la permanente utilización de la categoría de mística para referirse a su pintura y la identificación de la catedral gótica de Toledo, y de la ciudad en sí, como “perfecta imagen de la nacionalidad española”.

A las frecuentes citas de autores prestigiosos, sumará el futuro novelista la estrategia de la contraposición, la que se constituye en uno de sus recursos principales de apropiación de las artes plásticas. Una obra canonizada por la historia del arte y caracterizada como clásica, se opone a una española. Y el saldo resulta siempre favorable para la pieza hispánica: el frío *Apolo*, frente al doliente Cristo; la vulgar belleza de la *Venus de Milo* frente a la estética espiritual y mística del Greco.

¹⁵⁵ Mientras para Ruskin el imitar transmitía sólo cualidades materiales del objeto, la fidelidad a la naturaleza transmitía además emociones, impresiones y pensamientos. Esta segunda opción, consistía en una verdad que podía mostrarse por medio de signos o símbolos que tenían una significación mental para quienes lo miraban, más allá de su parecido con las cosas representadas. Es decir, se trataba de producir mediante imágenes plásticas el mismo efecto que producían las cosas. Cf. Tonia Raquejo. “Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo”. En: Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas...*, op. cit., volumen I, pp. 416 - 441.

¹⁵⁶ Cf. los comentarios de Unamuno a propósito de la publicación de *El solar de la raza*; Miguel de Unamuno. “Culto al porvenir” En: *De esto y de aquello*. Buenos Aires, Sudamericana, 1953, tomo III, pp. 54 – 61, publicado en *La Nación*, 22 de enero de 1914.

¹⁵⁷ Cf. Maurice Barrès. *El Greco o el secreto de Toledo*. (1912) Traducción y prólogo de Alberto de Insúa. Buenos Aires, Hachette, 1944.

Gálvez cifra entonces el rescate reciente de este artista en un cambio en los “valores artísticos”, considerando a los impresionistas como los encargados de torcer el “ideal grecolatino”. Sin referirse a sus exponentes en el ámbito francés, el escritor salta directamente a España, para ocuparse de la pintura de Zuloaga:

Es que frente al concepto clásico de la belleza se ha levantado el concepto del carácter, concepto cristiano precisamente, y sobre todo español [...] El impresionismo restauró este concepto y el actual movimiento espiritualista lo ha hecho triunfar definitivamente. Esta transformación del sentido estético no es una simple moda. Deriva de un poderoso renacimiento espiritual.¹⁵⁸

En esta mirada del impresionismo vinculada directamente con el espiritualismo Gálvez soslaya toda la impronta que esta tendencia pictórica recibía del científicismo, corriente que nutría varios de sus principios como la división retiniana de los tonos o la dematerialización de las superficies por obra de la luz. Sorprende también que Gálvez coloque en la línea del impresionismo a un pintor como Ignacio Zuloaga, cuya producción – tanto desde sus temas como desde su paleta – se alejaba claramente de la poética impresionista. El progreso connotado por el impresionismo parece ser tal, que el argentino llega incluso a retrotraer sus logros técnicos a pintores españoles del pasado, como Valdés Leal, Goya y Velázquez, en cuyas obras dice apreciar la “división de las tonalidades” y las “ideas sobre el carácter, la luz y la atmósfera”.

Estos juicios formaban parte de los discursos contemporáneos sobre el impresionismo, fundamentalmente en torno a la pintura de Manet quien había recuperado varios de los recursos plásticos de Velázquez. No obstante, estas vinculaciones son enfatizadas y extendidas por Gálvez para responder a una intencionalidad precisa. La aplicación de los signos distintivos del impresionismo a la pintura española de los siglos XVII y XVIII servía al escritor, más allá de las imprecisiones, para señalar el carácter moderno y por lo tanto progresista de las artes españolas. Similar estrategia ocurre para el caso de Zuloaga. Si Gálvez se hubiese detenido en la descripción temática de sus telas, donde abundaban los tipos españoles inalterados durante siglos, difícilmente hubiera podido demostrar la modernidad de este artista. Y ambas operaciones apuntaban

¹⁵⁸ Manuel Gálvez. “El espiritualismo español”, *art. cit.*, pp. 32 – 33.

principalmente a modificar la mirada peyorativa con respecto a España que Gálvez hacía extensiva a gran mayoría de los argentinos.

¿Por qué un joven conocedor y leído como Gálvez recurre a estas desplazamientos? Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano han señalado como operaba en Ricardo Rojas la voluntad de construir un mito nacional.¹⁵⁹ En este proyecto, que hacemos aquí extensivo a Gálvez, la búsqueda de la identificación emocional les permitía, por un momento, dejar de lado el saber más sistemático y reagrupar todos aquellos elementos del horizonte ideológico que contribuían a fundar el mito. En este sentido, el arte español - y la continuidad establecida de los siglos XVI al XX - le sirve a Gálvez para proyectar en él tanto lo moderno como la tradición. El arte consumaba este doble proceso: en él vivía la genuina alma española pero a su vez sus artistas modernos retomaban la posta de las vanguardias decimonónicas más progresistas. El espiritualismo era central en su lectura artística, pero a ésta se agregaban condimentos positivistas en la medida que era subyacente la idea del arte como fiel expresión del medio en que había sido creado.

Los siguientes capítulos del libro parecen ejemplificar los presupuestos esbozados en la sección inaugural. El primero y más largo de ellos es el dedicado a la España Castiza, donde hace explícita la vinculación entre medio físico y arte, tópico repetido en Rojas y que aquí se transforma también en cuestión central en su análisis artístico. “Los grandes pintores españoles, antiguos y modernos, han tomado a la naturaleza del país no sólo su espíritu sino también sus formas y sus colores”. Y quién sino el Greco, será el más representativo del paisaje castellano, como lo serán Zurbarán de su Extremadura natal y Zuloaga entre los contemporáneos.

Los capítulos dedicados a la España Latina, Africana y Vascongada respectivamente ofrecen menos interés en lo relativo a sus apreciaciones artísticas. Es evidente que Gálvez no siente ahora la emoción que despertara en él la tierra castellana. Es sensible sí, a la Sagrada familia de Gaudí, pero Barcelona termina en última instancia asemejándose demasiado “a ciertas ciudades italianas y francesas”.¹⁶⁰

El paso por la llamada España Africana (andaluza), le sirve a su vez para confirmar la falta de cualquier tipo de “espíritu musulmán” en el arte español. La ausencia de la

¹⁵⁹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario...”, *art. cit.*, p. 186.

impronta árabe tanto en la pintura - Velázquez, el Greco, Goya o Valdés Leal - como en la arquitectura española es entendida por Gálvez en un sentido claramente positivo: “Los invasores, lejos de modificar el espíritu español fueron modificados por España”.¹⁶¹ Aunque no sea aquí manifiesto, creemos que Gálvez formulaba estas optimistas conclusiones en vistas al fenómeno migratorio argentino. En este sentido, todo su proyecto de rescate de lo telúrico, tanto lo argentino como lo castellano, apuntaba, sino a neutralizar, al menos a contrarrestar la diversidad cultural implicada en el enorme caudal de inmigrantes que, hacia estos años, elegía a la Argentina como su lugar de residencia.

Una excepción a este desprecio del arte de la llamada “España Africana”, se encarna en dos artistas sevillanos: el escultor Martínez Montañés y el pintor Valdés Leal, elección basada en la capacidad de ambos artistas para plasmar en su obra el “alma” de la Semana Santa sevillana. En medio de estos halagos, Gálvez aprovecha para arrojar una condena a la pintura religiosa de Murillo. A sus Inmaculadas les faltaba precisamente aquello que abunda en la pintura de Valdés Leal y que era claramente exteriorizado en las celebraciones de la Semana Santa sevillana.: espiritualidad.

En este punto, Gálvez se ocupa de describir dos pinturas de Valdés Leal con iconografía de las postrimerías, repletas de símbolos que aludían a lo fugaz de los logros terrenales frente a la inevitabilidad de la muerte (Imagen 17).¹⁶² Ante la dulzura y la gracia representada por Murillo, Gálvez opta por imágenes menos complacientes y tranquilizadoras, que a la vez ilustraban el medievalismo latente en el gusto español. Escenas hediondas y espantosas que parecían comunicar, menos equívocamente que las tiernas vírgenes y los mendigos, lo corrupto y limitado del poder humano.

Todas estas apreciaciones artísticas, que llenan las páginas de *El solar de la raza*, son testimonio de la confianza que Gálvez deposita en la sensibilidad como vía de acceso privilegiada a lo no aparente: al alma de un pueblo y de una “raza” que se supone

¹⁶⁰ Manuel Gálvez. “La España Latina. I Barcelona”. En: *El solar de la raza, op. cit.*, p. 148

¹⁶¹ Manuel Gálvez. “La España Africana. I Las sombras de Taric”. En: *El solar de la raza, op. cit.*, p. 175.

¹⁶² Se trata de las obras *In actu oculi* y *Vinis gloriae mundi* conjunto que recibe el nombre de *Jeroglíficos de nuestras postrimerías*, y que fue comisionado entre 1671 - 1672 para el Hospital de la Caridad de Sevilla. Gálvez describe tan acertada y detalladamente el programa iconográfico de ambas obras, que suponemos lo hizo recurriendo a una guía de viajes o a un catálogo del lugar. Esta iconografía que mostraba a la muerte como igualadora, postulaba que para conseguir la salvación eterna era precisa la práctica de las

compartida entre españoles y argentinos. Más allá de esto, sobre el inmenso catálogo del arte español, Gálvez hizo un recorte particular a partir de hitos extraídos de momentos bien distintos de la historia del arte español: Greco, Valdés Leal y Zuloaga. En relación a los otros “grandes nombres” del arte peninsular, algunos fueron directamente ignorados – Sorolla, por ejemplo – y a otros le concedió rescate atemperado, como Goya y Murillo.

Al igual que había ocurrido con Sarmiento, Francisco Goya no era una figura demasiado operativa al fin primero del texto de Manuel Gálvez. Se trataba de un artista que se había ocupado largamente de retratar la cara más “bárbara” y “fantástica” del pueblo español, mientras la temática religiosa no había sido uno de sus intereses principales. Y cuándo se había entregado a ella lo había hecho con una mirada ambigua, distanciada, que por momentos parecía irónica. No será casual entonces que al momento de mencionar la obra de Goya, el argentino elija sus pinturas para tapices,¹⁶³ que aparte de ser más coloridas – funcionales como precursoras de la pintura impresionista – permitían a primera vista, una lectura menos conflictiva que, por ejemplo, la serie negra. Otros casos como el de Martínez Montañés, eran totalmente eficaces para nuestro viajero, ya que se trataba de esculturas devocionales, explícitamente realizadas para la celebración del culto. Mientras estas expresiones habían sido desechadas por Sarmiento, por considerarlas un arte bárbaro y exento de idealización, a Gálvez le interesaban precisamente porque estas cualidades permitían la identificación emocional del fiel.

Con respecto a los contemporáneos admirados, a Zuloaga se sumará tímidamente Regoyos. Pintor con el que Gálvez realiza parte de su travesía europea y que cobra verdadera importancia en la labor del escritor una vez retornado a Buenos Aires.

Apostillas al viaje

El recorrido por todos estos relatos de viajes permitió construir una imagen variada de los distintos recortes sobre el arte europeo al alcance de los sectores de altos recursos de la Argentina durante un amplio período. Desde el viaje de Sarmiento, realizado durante el

obras de misericordia, en suma, el ejercicio de la caridad. Cf. Enrique Valdivieso. *Historia de la pintura sevillana. S. XIII al XX*. Sevilla, Guadalquivir, 1986, p. 27.

¹⁶³ Cf. Manuel Gálvez. “La España Castiza. IV Salamanca”. En: *El solar de la raza, op. cit.*, p. 111.

rosismo, pasando por los viajeros de la segunda mitad del siglo XIX – Quesada, Cané, García Merou, Lucio López, Wilde – hasta aquellos que concretaron su viaje a comienzos del siglo XX – Ugarte, Ingenieros, Rojas, Gálvez – surge como innegable trasfondo el proceso de constitución del estado nacional, con el consecuente desarrollo social, político y cultural en él implicado. En este sentido, cada viaje va a responder a una coyuntura específica, coyuntura que creemos se vincula directamente con la funcionalidad que las artes plásticas tuvieron en estos relatos.

La mayoría de los móviles de los viajes aquí analizados respondieron a misiones oficiales – Sarmiento, Quesada, Rojas -, labores diplomáticas – Cané –, el alejamiento de la función pública – Wilde- o compromisos académicos – Ingenieros. Gálvez es quizás el único que realiza su viaje movido por razones personales, hecho que sin embargo no invalida el fuerte sentido normativo y de utilidad pública que emerge en su prosa a cada momento. Junto a las condiciones históricas precisas, el propósito específico de cada periplo también condicionó el recorrido realizado y las distintas formas de percepción estética puestas en juego. Teniendo todo esto en cuenta, nos han interesado sus discursos en tanto apropiaciones selectivas que distintos miembros de elite argentina realizaron e hicieron públicas sobre el inmenso panorama artístico que Europa tenía para ofrecer.

Una primera certeza podemos apuntar a este respecto. Hasta el viajero más reacio a las expresiones plásticas – como Wilde - o el que se confiesa lego en la materia – como Quesada – dispone de un caudal importante de competencia específica que le posibilita hablar sobre arte. Las características principales de los distintos períodos de la historia del arte occidental y de sus cultores más renombrados aparecen como un saber compartido por la clase. Los textos clásicos de viajeros europeos y las guías de viaje contribuyen a su vez a señalar *in situ* aquello que no puede dejar de ser visto. Excediendo el saber mayoritario, personajes como Cané o Ingenieros surgen como críticos finos y receptivos, dispuestos a ir más allá de las versiones convencionales para mirar con ojos y criterios propios incluso a las obras reputadas. Otros, como Sarmiento, Rojas o Gálvez, también cuentan con la idoneidad necesaria para elegir con acierto las obras útiles a sus proyectos políticos.

En tanto hombres de su tiempo, estos viajeros plasmaron su acercamiento a las artes europeas con los medios que tenían a la mano, haciendo uso de patrones positivistas,

cientificistas, espiritualistas y modernistas –más o menos formalizados – que no podían dejar de hacerse presentes en sus discursos sobre las artes plásticas.

Por otra parte, sus selecciones personales no sólo dieron cuenta de sus gustos individuales sino también fueron eco de las visiones más amplias que circulaban contemporáneamente en torno a las artes plásticas. Varias constantes emergen en las distintas miradas. En primer término, el arte de la antigüedad, con su radicación física en Italia, posee un status incuestionable como cuna y origen de la civilización occidental, valor que se trasmuta en las cualidades plásticas de sus obras. Concientes de esta valoración, pocos viajeros se atreven a impugnarla: en el caso de Wilde desde la irreverencia a lo canonizado y en Gálvez desde un rechazo más profundo y fundado a los componentes del ideal greco-latino.

Por otro lado, París va a surgir como centro del arte contemporáneo. Sin embargo, el embriagador espectáculo callejero de la renovada ciudad muchas veces atentaba contra una dedicación detenida y específica al terreno de las bellas artes. Así ocurre no sólo con Sarmiento sino también con Ingenieros y Rojas, e incluso en el primer viaje de Miguel Cané. Veremos a continuación cómo los testimonios de la prensa contribuyeron a reforzar para los lectores porteños el posicionamiento de Francia como centro artístico moderno por excelencia.

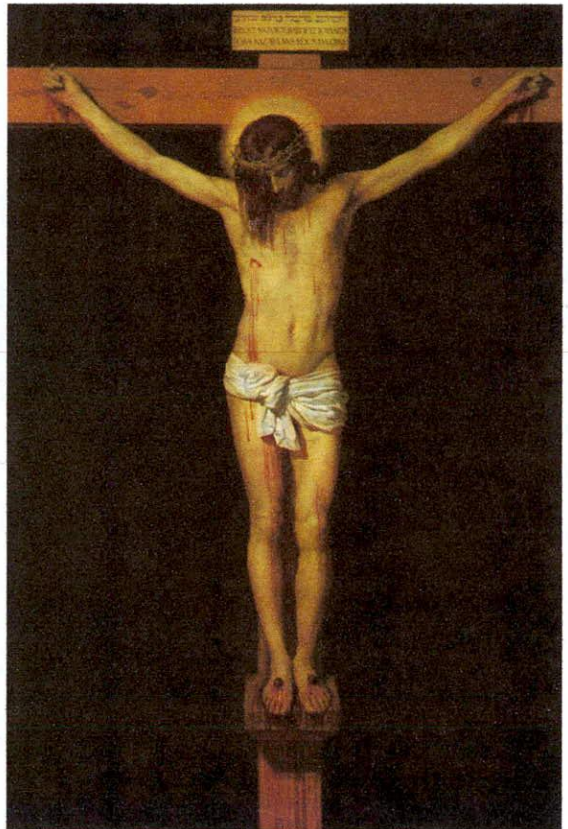
La visión del arte español muta del menosprecio a la alabanza, pero no parece en ningún caso poder ignorarse. No sólo el poder de los tópicos de la “madre patria”, el idioma y la raza hacían necesario volver allí la mirada. También las obras de arte español comenzarán a inundar el mercado porteño, en un caudal inusitado, en los inicios del siglo XX. Se hacía imperioso redefinir que se entendía por arte moderno, y cuál era el sitio de cada una de las distintas escuelas nacionales en este nuevo panorama. Cómo dialogaron estos relatos con las obras que efectivamente circularon y se consumieron en nuestro medio es una de las preguntas que guían los siguientes capítulos de esta tesis.



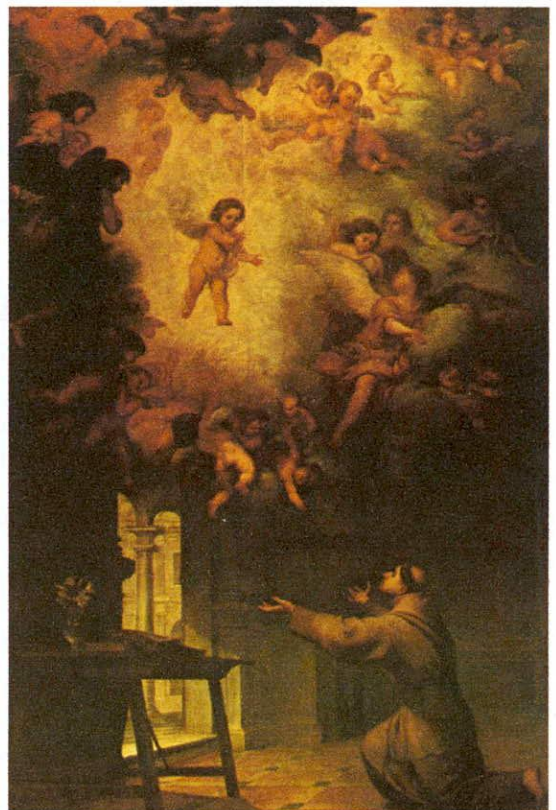
7. Horace Vernet. *La batalla de Isly*, óleo sobre tela, 1846.



8. Diego de Velázquez. *Los borrachos*, óleo sobre tela, 1628, 165 x 225 cm.
Museo del Prado.



9. Diego de Velázquez. *Cristo en cruz*,
óleo sobre tela, 1630, 248 x 169 cm,
Museo del Prado.



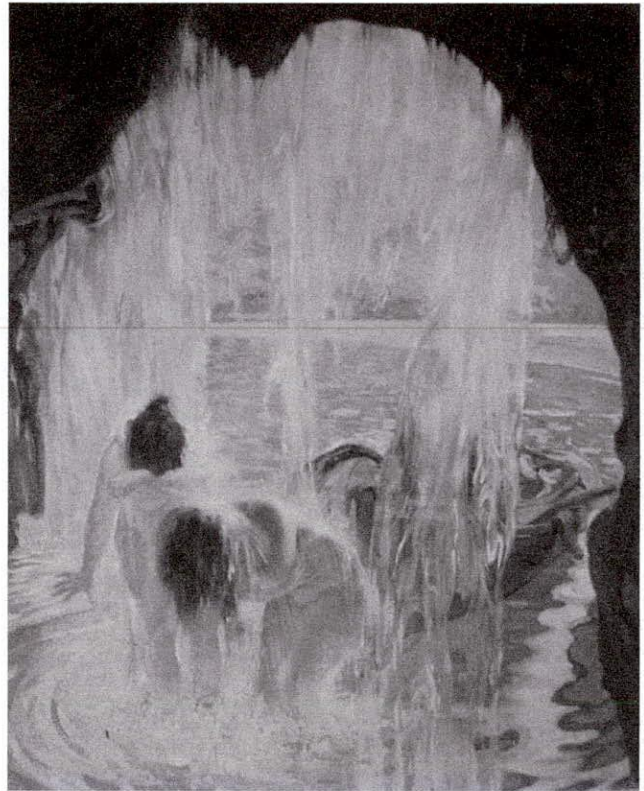
10. Bartolomé E. Murillo. *San Antonio de Padua y el Niño*,
óleo sobre tela, 1656, 550 x 330 cm.
Catedral de Sevilla.



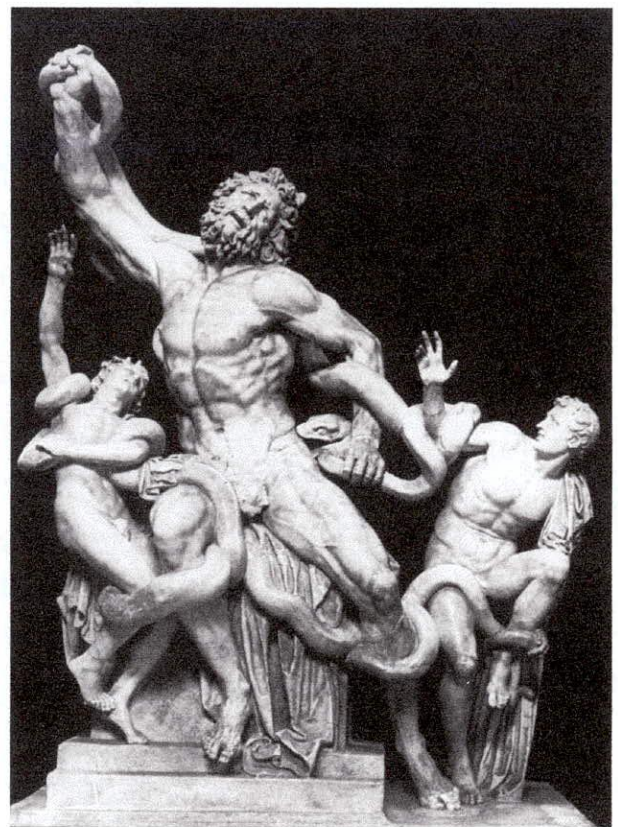
11. *Figurina de Tanagra*, terracota, h. 26 cm.
Colección British Museum.



12. Francisco Goya. *Retrato de Don Antonio Porcel*,
óleo sobre tela, 1806, 113 x 82 cm.



13. Albert Besnard. *La cascade*.
Salon de Champs de Mars, 1896.



14. *Laoconte*, mármol, h. 242 cm.
Colección Museos Vaticanos.



15. Leonardo Bistolfi. *Le spose della morte*.
VI Exposición Internacional de Arte de Venecia, 1905.



16. Leonardo Bistolfi. *Altorelieve della croce*.
VI Exposición Internacional de Arte de Venecia, 1905.



17. Juan de Valdés Leal. *In ictu oculi, Jeroglíficos de nuestras postrimerías*, 1672.
Hospital de la Caridad de Sevilla.

CAPÍTULO 4

**LA EMERGENCIA DEL COLECCIONISMO
ARTÍSTICO EN BUENOS AIRES**

Capítulo 4: La emergencia del coleccionismo artístico en Buenos Aires

En el primer capítulo hemos planteado la doble dimensión del consumo artístico, deteniéndonos particularmente en su vertiente material al analizar las particularidades del mercado artístico porteño. Al ocuparnos de la mirada de los viajeros, nos hemos centrado en la apropiación simbólica de las obras artísticas europeas que no se correspondió con su adquisición material. En este capítulo, discutiremos cómo esta doble dimensión del consumo artístico formó parte del coleccionismo porteño, considerando tanto los discursos sobre el coleccionismo que circularon en la época, como las obras que efectivamente integraron las primeras colecciones formadas en el país.

En la búsqueda por caracterizar el tipo de consumo artístico que se extendió entre la burguesía porteña, hemos avanzado sobre la caracterización de un conjunto específico de consumidores a los que denominamos coleccionistas. No es esta una simple construcción historiográfica *a posteriori*. Por el contrario, las fuentes contemporáneas también identificaron a ciertos personajes – como Manuel José y José Prudencio de Guerrico, Juan Benito Sosa, Adriano Rossi y Juan Cruz y Rufino Varela – bajo esta categoría de coleccionista. ¿Qué distinguió a estos hombres del resto de sus pares? ¿Cómo podemos definir una categoría de coleccionista que sea aplicable a los sujetos concretos? Este capítulo discute teóricamente los conceptos de coleccionismo y coleccionista, para evaluar su pertinencia con el caso argentino. Indaga también en los modelos y paradigmas que los coleccionistas tuvieron en mente a la hora de acuñar sus acervos y reconstruye los modos específicos en que se constituyeron las primeras colecciones privadas de obras de arte de Buenos Aires. La línea temporal propuesta conlleva un recorrido de ida y vuelta, que será retomado en los capítulos siguientes: se avanza primero sobre los modelos y paradigmas del coleccionismo – hasta entrar en el siglo XX – para luego reconstruir cómo se constituyeron las primeras colecciones artísticas formadas hacia el último cuarto del siglo XIX.

Coleccionar

De que algo fuera de lo normal acompaña la acción de coleccionar no cabe la menor duda; y ese algo no es otra cosa que la pasión que un individuo pone al servicio de una causa. [...] De ahí el elevado grado de curiosidad que entre los profanos despierta el gremio de los coleccionistas. Para el público ignorante de nuestro credo, de nuestras aspiraciones y de las leyes que nos rigen; somos lunáticos que tarde o temprano perderemos la manía que nos avasalla. Precisamente esa *manía*, ese amor por cualquier cosa, mezcla de ambición y de perseverancia, innato de la humanidad, mérmase en el mismo sentimiento que lleva al guerrero, al político, al poeta.

Juan Soutomayor, "Coleccionistas y colecciones"
Revue Illustrée du Río de la Plata, a. 5, n. 51, mars 1894, p. 44, c. 1.

El coleccionista emplea sus mejores horas indagando los lugares donde – como ocultas joyas – están olvidados o secuestrados los cuadros de su predilección. Es muy grata emoción la de esas afanosas rebuscas que parecen guiadas por una misteriosa e instintiva orientación y que producen hallazgos y sorpresas insospechadas. [...] Se va formando la colección y cada nueva tabla adquirida o lienzo conquistado, se asocia a un recuerdo agradable y sentimental en la vida del infatigable buscador de antigüedades.

Emilio Dupuy de Lôme, "La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano"
Plus Ultra, a. 2, n. 9, enero de 1917, [s. p.].

En 1968, Jean Baudrillard dedica un capítulo de su ensayo *El sistema de los objetos* a analizar aquel ánimo de posesión al que llama coleccionismo. En consonancia con lo expresado por el coleccionista Soutomayor¹ en la Buenos Aires de fin de siglo XIX, para Baudrillard la acción de coleccionar es un juego pasional basado en el fanatismo de quien lo ejerce. El objeto coleccionado es así un espejo perfecto del sujeto poseedor que reenvía a éste no "las imágenes reales sino las imágenes deseadas". La dimensión histórico-social del consumo privado poco importó al filósofo francés. Sin embargo, éste introduce una idea plausible de ser vinculada a los usos sociales, que como hemos sostenido, consideramos imprescindibles para definir qué entendemos por coleccionismo. "El hombre que colecciona está muerto, pero sobrevive literalmente en una colección que desde esta vida lo

¹ Juan Soutomayor fue un librero portugués radicado en Buenos Aires que fundó, en 1888, la Librería Portuguesa ubicada en la calle Esmeralda 673. Fue también director y propietario de la revista *El Coleccionista Argentino* aparecida en Buenos Aires en 1892 y dedicada fundamentalmente al coleccionismo numismático y filatélico. Cf. Vicente Osvaldo Cutolo. *Nuevo diccionario biográfico argentino. (1750 – 1930)*. Tomo V. Buenos Aires, Elche, 1985.

repite indefinidamente más allá de la muerte, *al integrar la muerte misma en la serie y el ciclo.*² Esta supervivencia, que aquí es contemplada en un sentido eminentemente personal, también puede ser planteada en términos sociales. En esta línea, la constitución de las primeras colecciones de arte de la Argentina incluyó entre sus móviles principales una voluntad pública que se enlazaba con el cumplimiento de un deber patriótico para con la sociedad. En otras palabras, gran parte de las colecciones privadas estaban, desde su génesis, pensadas en función de una idea de “museo” cuando no explícitamente formadas para su posterior donación a instituciones estatales.

La pasión que se suponía solitaria – o al menos para una grupo de iniciados – se entrecruza entonces con una búsqueda de prestigio en un nivel colectivo.³ Nivel que era pensado, en la mayoría de los casos, no en tanto deleite o goce del gran público sino vinculado a una función pedagógica y edificante. Es en este sentido que encontraremos frecuentemente la alusión a un cometido patriótico asociado a la labor personal llevada a cabo por el coleccionista.

Los textos de Walter Benjamin también aportan elementos significativos para la definición del coleccionista a analizar, en la medida que se ocupan específicamente del tipo de coleccionismo que se desarrolló en nuestro medio: el burgués. Para el autor la ambición del gran coleccionista consiste en “restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad, de la cual estaba amputada, hasta el punto que el lugar en que la encontró era el mercado. En éste perduraba reducida a mercancía, lejos tanto de los que producen como de los que pueden entenderla”.⁴ A diferencia de lo propuesto por la visión narrativista, que postula la negación de las cualidades intrínsecas del objeto en su integración a la colección,⁵ para

² Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, *op. cit.*, p. 111.

³ También James Clifford aporta elementos útiles para el descubrimiento de esta faceta pública del coleccionismo privado, al sostener que para “el buen coleccionista [...] la acumulación se desvuelve de manera pedagógica y edificante”. James Clifford, “Sobre la recolección de arte y cultura” En: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1995, p. 260 y siguientes.

⁴ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Edouard Fuchs”, *art. cit.*, p. 132. Varias de estas ideas aparecen ya en el ensayo anterior del autor: “Desempacando mi biblioteca: una charla sobre los coleccionistas de libros”, *art. cit.*

⁵ Es paradigmática en este sentido, la visión de Susan Stewart, quien analiza al coleccionismo como uno de los ejemplos de la capacidad narrativa del sujeto para generar objetos significantes, distanciados por una “estructura de deseo” de sus contextos de producción específicos. En sus palabras, la “colección representa la total estetización del valor de uso” al tiempo que “reemplaza la historia por la clasificación” ya que “el tiempo se hace simultáneo o sincrónico con el mundo de la colección”. Cf. Susan Stewart. *On*

Benjamin en este pasaje se efectúa un renacimiento de su status objetual, ya fuese como libro o como obra de arte. En consonancia con la mirada benjaminiana, sostenemos precisamente que es esta capacidad de restitución de la obra artística a la sociedad lo buscado por los coleccionistas en el “rito de pasaje” del patrimonio privado al público.

Ahora bien, ¿cómo se produjo en la coyuntura local la relación entre el coleccionista y el mercado en que las obras son ofrecidas a la venta? Ya hemos señalado que, hacia fines del siglo XIX, el arte se había transformado irreversiblemente en un objeto mercantil. Podemos pensar entonces al coleccionista como alguien que busca atenuar la marca económica grabada en el objeto adquirido. No pretendemos con esto negar que la solvencia económica es un componente esencial de quien colecciona objetos de alto valor como las obras de arte. En este sentido, no todos los porteños podían financiar una colección artística. Son precisamente aquellos sectores que poseen el excedente para gastar en objetos no directamente utilitarios, quienes gozan de una situación privilegiada en el sistema de intercambio y pueden actuar un consumo desinteresado que intenta ir más allá del sistema monetario. No obstante, si damos vuelta este razonamiento veremos que no todos los miembros de la clase alta porteña fueron coleccionistas. ¿Qué caracterizó a aquellos que sí lo fueron?

De alguna manera, la formación de una colección encarnó para estos hombres ricos una nostalgia por una relación pre-monetaria con la obra de arte.⁶ Relación que no es más que un deseo impracticable en la medida que el signo del dinero media todas las relaciones entre ellos y el mercado en que se encuentran las obras. No obstante, esta voluntad desinteresada que no podía darse en la adquisición del objeto, sí podía efectivizarse en su legado. Y es aquí donde, en el caso argentino, se pone en acto el distanciamiento del sistema de mercado. Si la compra de una obra llevaba grabada el precio de la transacción, su inclusión dentro de la colección tendía – mediante la integración y las relaciones artísticas, históricas y afectivas establecidas con el resto de las obras – a difuminar la menospreciada

longing, op. cit., pp. 151 – 162. Por su parte, Mieke Ball acentúa esta perspectiva al sostener que: “Los objetos son radicalmente privados de cualquier función que pudieran poseer fuera de ser ítems coleccionados [...] Se ejerce violencia sobre los objetos en cada episodio de coleccionismo, cada evento de inserción es también un acto de privación” Cf. “Telling objects: a narrative perspective on collecting” En: John Elsner & Roger Cardinal (ed.), *The cultures of collecting, op. cit.*, pp. 110 – 112.

marca del dinero. El precio, no así el valor de una obra, se diluía cuando ésta era ofrecida gratuitamente para formar parte de un museo público de arte o historia.

Podemos entonces pensar el proceso de restitución del objeto coleccionado - que en Benjamin aparece fuertemente ligado a su potencialidad rememorativa - proyectado no hacia el pasado sino hacia el futuro, hacia los futuros "contextos originales" que la obra ocupará en instituciones específicamente artísticas. A este respecto, Benjamin postuló una relación conflictiva entre los coleccionistas europeos y los museos, señalando incluso la aversión que los coleccionistas de la alta burguesía sintieron por este tipo de instituciones, alimentadas mayormente por conjuntos procedentes de las colecciones reales o acuñadas por otros miembros de la nobleza.⁷ Sin embargo, en nuestro caso de estudio veremos que los vínculos entre coleccionistas y museos fueron fructíferos, y vistos por sus protagonistas como un mecanismo para concretar aquel "rasgo distintivo de una colección" que es su "transmisibilidad".⁸ En primer lugar, es imposible concebir un coleccionista que - en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX- se conforme por oposición a una tradición artística encarnada en el museo público de arte. Para esta fecha los museos están aún constituyéndose e intentado forjar un discurso oficial que funcione en tanto tradición canónica. Los primeros coleccionistas no sólo no impugnaron este discurso sino que participaron activamente en la construcción de este proyecto, que en muchos casos se va a nutrir directamente de sus preferencias en materia artística.

Siguiendo a Pierre Bourdieu, consideramos este ingreso de las obras privadas a los museos públicos como una posibilidad de restitución de la obra de arte en tanto "neutralización" como bien económico. En el museo, el objeto es excluido de la "apropiación privada" estimulando una "aprehensión pura" que había sido borrada en su oferta como artículo a la venta.⁹

⁶ Cf. John Forrester. "Mille e tre: Freud and collecting" En: John Elsner & Roger Cardinal (ed.), *The cultures of collecting*, *op. cit.*, p. 249.

⁷ "El fenómeno del coleccionar pierde su significado cuando pierde a su dueño personal. Aunque las colecciones públicas pueden tener menos objeciones sociales y ser más útiles académicamente que las colecciones privadas, los objetos obtienen lo que se merecen sólo en las segundas" Walter Benjamin, "Desempacando...", *art. cit.*, p. 21. Mientras en relación con Edouard Fuchs sostendrá: "No es el único de los grandes coleccionistas que siente aversión por los museos", "Historia y coleccionismo...", *art. cit.*, p. 130,

⁸ Walter Benjamin, "Desempacando...", *art. cit.*, p. 21.

⁹ Pierre Bourdieu, *La distinción*, *op. cit.*, pp. 49 y 271.

Ahora bien, ¿hasta qué punto la obra de arte lograba desprenderse de su status monetario al ingresar a un museo de arte en aquellos años? Creemos que cuando un donante cedía su colección no primaban razones específicamente monetarias, aunque sí cuestiones económicas en un sentido amplio. Es decir, al donar un conjunto de obras valiosas el coleccionista participaba activamente en aquellas luchas por el capital simbólico y por los procesos de legitimidad que Bourdieu caracteriza como constitutivas del campo del arte. Tensiones que si bien se vinculan con la esfera económica, luchan a su vez por lograr su propia autonomía.¹⁰ Si la faceta mercantil nunca parece borrarse del todo – y las facturas de compra hallables en los legajos de los museos son un testimonio mudo de esta imposibilidad – nuevos y más poderosos recursos comienzan a operar cuando la obra se inserta en el relato museístico. Más aún cuando es parte constitutiva de ese relato que se está escribiendo al ritmo del ingreso de las obras donadas. Fueron estas piezas las que conformaron el acervo fundacional de los principales museos porteños, cuyo eje y centro de gravitación fue el Museo Nacional de Bellas Artes.

De este modo, aquellos personajes que se dedicaron al coleccionismo artístico aspiraron a insertar las obras adquiridas dentro de una serie, serie que si bien podía no ser completa, al menos establecía vinculaciones –estilísticas, históricas, iconográficas, nacionales – entre esa pieza específica y el resto de la colección. Y excediendo el dominio privado, gravitó en torno a estas primeras colecciones el “deseo de un museo” que hizo que en la Argentina la emergencia del coleccionismo de arte no sólo no se enfrentara con el devenir institucional sino que influyera de manera capital en su formación.

Las “culturas” del coleccionismo de arte

Hacia 1890 José Prudencio de Guerrico, hijo de quien fuera el primer coleccionista de arte de nuestro país, regresa de Europa e instala en su casa de la calle Corrientes la colección de arte que había comenzado a formar su padre Manuel José. El corpus mayor de la colección se exhibe en el patio techado, suerte de gran hall de la residencia. Las fotografías de este espacio revelan un montaje escenográfico con el característico abarrotamiento de los salones y museos decimonónicos: filas de cuadros poblaban las

¹⁰ Pierre Bourdieu, “The field of cultural production, or the economic world reversed”, *art. cit.*, p. 51.

paredes desde el piso al techo, otros lienzos descansaban sobre atriles, mientras el piso sustentaba a las grandes piezas escultóricas y las repisas y muebles a las más pequeñas. Es difícil imaginar cómo sucedía la vida cotidiana en aquellos ambientes.

El salón estaba coronado por una especie de friso en el que cartelas rectangulares alternaban con ménsulas estriadas. En cada cartela estaba inscripto el nombre de un artista: Díaz, Tiziano, Rubens, Correggio, Dupré, Turner, Velázquez, Fortuny, Rousseau, Oudry, Chaplin, Rembrandt. José Prudencio de Guerrico había construido de este modo su propio "panteón" de artistas que recorría desde el siglo XVI hasta la contemporaneidad. Algunos de los nombres que coronaban la colección formaban parte efectiva de ella, lucíéndose en las paredes o salones circundantes, otros lo hacían solamente desde su presencia simbólica a través del registro escrito en las cartelas de la decoración. La vinculación entre la apropiación simbólica y la material era indiscutible, así como también la intención de instalar una tradición artística en la que la colección particular venía a insertarse. El coleccionista ponía en juego un modelo que guiaba sus adquisiciones, modelo que pone en cuestión las lecturas posteriores que quisieron ver en estos conjuntos el triunfo de un eclecticismo sin patrones ni guías.

Cuando introducimos el término de "culturas" del coleccionismo nos referimos precisamente a esto: a los modelos que cada coleccionista tiene en mente al momento de formar su colección. Modelos que en el caso de Guerrico son explícitos pero que muchas veces son menos formales y orgánicos o incluso menos conscientes en aquel que los ostenta. Sin embargo, toda selección implica un recorrido que puede ser reconstruido a partir de distintos indicios en los que las obras de arte seleccionadas para integrar la colección tienen un lugar fundamental.

Europa

Son telas de mano maestra y estamos lejos de discutir su autenticidad, aunque extrañamos encontrar, quizás por una serie de felices circunstancias, aquí en Buenos Aires, cuadros que se disputarían en Europa los coleccionistas y los museos.

J. M. L. [iniciales no identificadas] "Apuntes sobre bellas artes", *La Nación*, 26 de noviembre de 1887, p. 1, c. 4.

¿Cuáles fueron las miradas sobre el consumo artístico y el coleccionismo extranjero que circularon a fin de siglo XIX entre los protagonistas del espacio artístico de Buenos Aires? Los textos de los viajeros proveyeron una primera aproximación a este interrogante, al transmitir sus propias visiones de las selecciones realizadas por los museos y certámenes y exponer los modos particulares en que algunas naciones construyeron sus instituciones.

Ampliando esta mirada, es fundamental atender a la prensa porteña de la época, en tanto ésta fue un foro permanente de difusión de estas prácticas, introduciendo constantes noticias sobre el coleccionismo de otras partes del mundo. En este sentido, Europa y fundamentalmente los Estados Unidos fueron los referentes preponderantes, ya que era en sus principales ciudades donde se desarrollaba un coleccionismo poderoso cuya espectacularidad repercutía hasta en la lejana capital del sur. Sin duda, mucho tenía que ver en esta sostenida difusión la importancia y extensión que había alcanzado el sistema de prensa porteño hacia las últimas décadas del siglo XIX.¹¹

En 1883, *El Diario* transcribe un largo artículo del reputado artista y periodista Albert Wolff¹² que condensa varios de los sentidos y móviles otorgados en el siglo XIX al coleccionista de arte. El artículo refiere a la primera venta efectuada por la Galería Georges Petit de París en la que se remataba la colección del príncipe ruso Narischkine. Retomando lo señalado por Soutomayor, Wolff presupone que el coleccionista es un ser basado en la pasión y en su amor por el arte. Así juzga como incomprensible la actitud indolente exhibida por el joven ruso en la formación de su colección artística:

De tiempo en tiempo, Mr. Narischkine entraba al Hotel de las Ventas, en los grandes días, preguntando qué cuadro se vendería más caro! Ese era el que quería! A qué precio? Ese le preocupaba poco. ¿Hasta que suma es preciso ir? le preguntaba un

¹¹ En la introducción hemos citado los textos de referencia obligada sobre este punto, cf. Adolfo Prieto, "Configuración de los campos de lectura 1880 - 1910" En: *El discurso criollista...*, op. cit., pp. 34 - 42; Jorge Rivera, "El escritor y la industria cultural...", art. cit. y Alejandro Eujanian, "La lectura: público, autores y editores", art. cit. Sobre el diario *La Nación* como una empresa cultural moderna, cf. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 95 -111.

¹² Albert Wolff era un crítico conservador que publicaba sus crónicas en *Le Figaro*, estrechamente relacionado con la esfera del arte oficial y que hacía uso de estos vínculos para lograr entrar al salón antes de lo permitido, así como para establecer acuerdos entre sus críticas y las subsecuentes elecciones de los jurados del salón. Cf. Martha Ward. "From art criticism to art news: journalistic reviewing in late-nineteenth-century Paris" En: Michael Orwicz (ed.). *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester and New York. Manchester University Press, 1994, p. 166.

¿era el extraño? El príncipe respondió: "Siempre" con la misma voz seca con que en el pequeño Club de la calle Real dijo una noche á Kalil-Bay, que tallaba á banca abierta: "Seis mil luses al primer cuadro!"

Si nunca se le vió sonreír nadie lo vió jamás conmovido.[...] ha comprado sus cuadros sin pasión; se puede creer que se separa de ellos sin pena.

A la hora en que se vendía su galería en París, Mr. Narischkine se paseaba por Suiza, cuidándose poco del resultado. Doscientos mil francos más o menos, que le importa a él?¹³

A continuación, Wolff presenta al resto de los aficionados y coleccionistas, quienes se ubican jerárquicamente en el salón de ventas de acuerdo a la tasación de sus colecciones. Se entremezclan franceses, -Defoer Bey, Secrétan, Fernand Bischoffsheim, Edouard André - ingleses - Richard Wallace y el barón Rostchild - y norteamericanos - Alexander T. Stewart y Quincy A. Shaw- algunos presentes a través de sus intermediarios. Las obras que aparecen destacadas en sus colecciones, bajo la aclaración que han sido valuadas en varios millones, incluyen artistas que se volverán recurrentes en relación con el coleccionismo extranjero: Meissonier, Millet, Rousseau, Fortuny entre los pintores modernos, acompañados siempre de algunas firmas antiguas.

A las dos en punto comienza el remate y Wolff relata cómo las obras de los pintores de la Escuela de 1830 - Troyon y Rousseau - alcanzan rápidamente precios exorbitantes, que a veces no son superados por las firmas del pasado como Reynolds, Fragonard o Rembrandt. La joya del remate: *La consultación* de Pieter de Hooch es vendida en 160.000 francos, cifra apenas superior a los 152.000 pagados por Narischkine en 1869. Ante este estado de cosas, el cronista termina por preguntarse si estas transacciones representan una ganancia para el coleccionista, concluyendo que "se gana rara vez vendiendo telas de este valor". Sin embargo, lo que sí registra el crítico es la vitalidad del mercado parisino, que ha arrojado el saldo de un millón cien mil francos en las escasas dos horas que duró la venta.

Los artistas que aparecen destacados en esta crónica serán nombres repetidos en la prensa argentina de las últimas décadas del siglo XIX, casi siempre asociados a las condiciones de venta y adquisición de sus producciones. Era común leer en los diarios el registro de las grandes sumas pagadas en el mercado europeo por telas de Corot, Millet,¹⁴

¹³ Alberto Wolff, "Cuadros y coleccionistas", *El Diario*, 21 de mayo de 1883, p. 2, c. 5.

¹⁴ Para la recepción de la figura de Millet, y fundamentalmente de su *Angelus* en Buenos Aires, véase: Laura Malosetti Costa, "Poderes del *Angelus*", *art. cit.* En consonancia con lo expuesto la autora afirma

Rosa Bonheur¹⁵ y Rousseau entre otros. Paralelamente, se encuentran escasas referencias a la venta de obras impresionistas o postimpresionistas y menos aún su asociación con las cifras elevadísimas pagadas por otros artistas alineados con la estética académica, como Ernest Meissonier. Este artista, cuyas reducidas escenas de batallas funcionaban perfectamente como bienes de consumo burgués,¹⁶ se constituyó en un protagonista infaltable en las noticias artísticas de fin del siglo XIX, siendo siempre destacado como el artista contemporáneo mejor pago del mercado.¹⁷

En este sentido, si bien suelen publicarse artículos sobre coleccionistas interesados en el arte del pasado,¹⁸ las crónicas hacen particular hincapié en las adquisiciones de arte contemporáneo. A la figura de Meissonier se debe sumar la de los pintores de la ya referida Escuela de 1830 o Escuela de Barbizon. Artistas como Corot, Dupré, Rousseau, Daubigny o Diaz de la Peña funcionaron para gran parte de las burguesías del siglo XIX como los paradigmas de artistas modernos en la medida que proponían un arte que, sin dejar de ser agradable, tenía como *plus* el haber cuestionado la posición estética y social de los maestros de las instituciones oficiales.¹⁹ En este sentido, un texto aparecido en la prensa porteña en 1886, reforzaba esta idea de artistas incomprendidos – cuya fama presente se contraponía a la miseria pasada – agrupados por su cuestionamiento a las instituciones oficiales: “Éran todos innovadores revolucionarios, todos tenían que batirse contra las tradiciones los juicios

que esta “obra invisible” para el público de Buenos Aires fue generalmente asociada con los altos precios pagados por su posesión.

¹⁵ “Los cuadros de Rosa Bonheur”, *La Nación*, 3 de agosto de 1900, p. 3, c. 6. [Base Payró]

¹⁶ Cf. Marc J. Gotlieb. *The plight of Emulation. Ernest Meissonier and French salon painting*. Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 10.

¹⁷ En 1890, el diario *La Nación* señalaba: “850.000 francos por un cuadro [...] El cuadro histórico de Meissonier titulado 1814, ha sido vendido en 850.000 francos, la suma mayor que jamás se ha pagado por un cuadro alguno de artista viviente”, 31 de mayo de 1890, p. 1, c. 9. [Base Payró] Cf. también “El ‘1807’ de Meissonier”, *La Nación*, 6 de junio de 1888, p. 2, c. 4, donde se describe detalladamente la obra mencionando su adquisición por el neoyorquino Stewart. Por último su nota necrológica aparecida en 1891, también destacaba los “precios fabulosos” que ofrecían por sus obras los norteamericanos y se repite su posicionamiento como el artista contemporáneo mejor pago en el mercado. Cf. “Fallecimiento de Meissonier”, *La Nación*, 3 de febrero de 1891, p. 1, c. 9. [Base Payró].

¹⁸ Véase por ejemplo: “Choses et autres. Le prix des tableaux des maîtres”, *Le Courrier de la Plata*, 14 juin 1893, p. 1, c. 5.

¹⁹ Cf. Robert Jensen. *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*. Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 10 y siguientes.

preconcebidos y la rutina ciega. Erales necesario abrir brecha en una vieja ciudadela y naturalmente cerraban filas para subir al asalto”.²⁰

Así, las noticias que recibían los porteños sobre el mercado y los coleccionistas extranjeros carecían de imágenes pero no de configuraciones, entendidas estas últimas como las marcas de los rumbos, elecciones y comportamientos seguidos por los coleccionistas eminentes de los centros artísticos.

Por ejemplo en 1893, *El Nacional* se encargó de reseñar el desmembramiento de la colección artística del afamado actor teatral Coquelin. La misma presentaba un variado panorama del arte contemporáneo europeo que incluía desde la pintura académica hasta los impresionistas pasando por el *plein air* y los prerrafaelistas. Las obras destacadas eran muchas pero el crítico ponía particular acento en producciones que se ubicaban en la línea que venimos señalando como: *Pantanos de Optevoz* y *El rincón del Támesis* de Daubigny, *Sembrador* y *Molino* de Millet, *Educación de Aquiles* de Delacroix, *Gentilbombre Luis XIII* de Meissonier y los “paisajes exquisitos” de Corot *Pescador* y *La rochelle*.²¹

Otra colección que gozó de gran celebridad en la prensa de Buenos Aires fue la de los hermanos Goncourt, caracterizada por las obras francesas del siglo XVIII y cuyo sonado remate se concretó en los primeros meses de 1897. Al igual que lo percibido casi quince años antes por Albert Wolff, la movilidad del mercado artístico francés y los extraordinarios precios pagados por los *amateurs* cuestionaban la imagen de un París con una economía estancada y una crisis bursátil. Eran los coleccionistas privados quienes podían aspirar a los mejores lotes. Y al describir el proceso la crítica no dudaba en equiparar comercio artístico con especulación. “Todos los ricachos de la banca, de la industria y de la aristocracia, allá fueron con los bolsillos repletos á disputarse á mazos de billetes aquellos tesoros artísticos. Pujas fabulosas partían cual si fueran cohetes de uno á otro extremo” señalaba la crónica de *La Nación*,²² mientras otro articulista contemporáneo apuntaba: “lo mismo los legítimos aficionados y los *amateurs* por moda, que los críticos coleccionistas y ‘marchantes’ que especulan con las obras de arte, como con los galones de petróleo, los

²⁰ “Alrededor del mundo. La generación artística de 1830”, *El Diario*, 26 de junio de 1886, p. 2, c. 4.

²¹ Parisi, “Vida Parisiense. La colección Coquelin. (Del *Figaro* para EL NACIONAL)”, *El Nacional*, 26 de junio de 1893, p. 1, c. 3 - 4.

²² “Vida parisiense. [...] Venta de la colección Goncourt”, *La Nación*, 30 de marzo de 1897, p. 3, c. 4.

sacos de café o los bocoyes de azúcar, han desfilado por el hotel Drouot, fosa común donde vienen á parar despojos de ruina, colecciones y recuerdos de los muertos.”²³

Lo que éstos críticos no podían asumir era que una obra artística fuese considerada un simple bien de mercado equiparable a productos sobre los que no se proyectaba ningún tipo de finalidad “elevada” como el petróleo, el azúcar o el café. Por el contrario, al ver al arte mezclado en aquellas transacciones especulativas se consideraba que éste era bastardeado y que perdía parte del cometido trascendental y desinteresado históricamente asociado a las bellas artes.

En esta misma línea, el suelto de *La Nación* denunciaba que las compras institucionales, como las del Museo del Louvre, se viesan sensiblemente limitadas por lo acotado de sus presupuestos. En un proceso que se sentía como irreversible las mejores piezas se escapaban de las instituciones, sin que el gobierno se preocupase ni hiciese nada por detener su refugio en los inaccesibles dominios privados.²⁴

Por su parte, el artículo de *La Ilustración Sud-Americana* simplemente se dedicaba a registrar la avanzada de los compradores privados sin emitir juicios de valor y citando precisamente las palabras del testamento de Edmond de Goncourt: “Es mi voluntad que á mis dibujos, mis *bibelots*, mis libros, las cosas de arte, en fin, que me han hecho dichoso en la vida, no se les reserve la fría tumba de un museo y la mirada estúpida del paseante indiferente; así pido que todo sea diseminado por el martillo del remate, para que el placer que me causó la adquisición de cada una de esas obras, se reproduzca en cada comprador, heredero de mis aficiones”. En la línea de lo señalado por Benjamin, Goncourt se distanciaba expresamente de los museos artísticos, a los que consideraba como recintos muertos, y estimulaba la diseminación de las obras entre los coleccionistas privados, bajo su óptica, los depositarios del placer experimentado por él ante sus obras de arte. El artículo proseguía, en consonancia con lo que venimos registrando, con la mención de casos famosos en que diversas obras de arte habían alcanzado altísimos valores de mercado: entre los *records* se encontraban *La vicaria* de Mariano Fortuny – vendido en un millón de francos

²³ “El arte en París. En el hotel Drouot. Venta de las colecciones artísticas de Henri Beber y Goncourt. Lo que vale la pintura. Cantidades que se han pagado por algunos cuadros. El mayor negocio que se ha realizado en materia de pintura”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 5, n. 103, 1 de abril de 1897, p. 130, c. 1 - 2.

²⁴ Cf. “Vida parisiense...” *art. cit.*

– y dos retratos de Gainsboroug adquiridos por el barón Rothschild en un millón ochocientos setenta y cinco mil francos.

Hacia fin de siglo, y dentro del complejo proceso de revisión de la cultura española por parte del mundo intelectual y artístico de Buenos Aires,²⁵ algunos ricos españoles también podían aparecer como émulos para el coleccionismo local. Así en 1899, Rubén Darío dedica un suelto de *La Nación* a la casa madrileña de José Lázaro Galdiano. Tal como sucedía en estos casos, también aquí la personalidad e intereses del coleccionista son idealizados al hacerlos formar parte de una cruzada patriótica:

Es José Lázaro acreedor al elogio por su amor á las letras y artes; ha sostenido y sostiene la revista de más fuerza que hoy tiene España entre los grandes periódicos [*La España Moderna*]²⁶ ha publicado más de quinientos libros de autores extranjeros, haciéndolos traducir para su propagación en ediciones baratas y elegantes [...] ha llenado su casa de preciosidades antiguas, de armas, de libros, joyas, encajes, cuadros, bronce, autógrafos; ha viajado por toda Europa y se prepara este año para ir a Spitzberg, es amigo de todo sabio, de todo escritor, de todo artista que visita este país; es joven, soltero, muy rico; sus aficiones intelectuales no le impiden hacer una vida mundana; y cuando vuelve, por ejemplo de una excursión del interior de España, ocupa la tribuna del Ateneo y obtiene el aplauso y la aprobación de todos: reo que su camisa está muy cerca de ser la camisa del hombre feliz.²⁷

En relación con las preferencias estéticas de la casa-museo “mejor puesta de todo Madrid”, la colección se distinguía por sus obras antiguas con firmas como Tiepolo, Ribera, y un pequeño retrato de Leonardo Da Vinci.²⁸ El rechazo del coleccionista a vender este último a los principales museos europeos se diferencia del menosprecio institucional manifestado por Goncourt, ya que el propósito de Galdiano era conservar la obra en terreno español. El pasaje del coleccionismo real al burgués es el trasfondo que, para Darío, se esconde detrás de los magníficos objetos:

²⁵ Remito aquí al capítulo anterior donde se trabaja la visión de las artes españolas en los intelectuales del cambio de siglo.

²⁶ Antonio Oliver Belmás señala que el propio Darío colaboró en dicha revista durante su estada española. Cf. del autor *Este otro Rubén Darío*, op. cit., pp. 38 y 237.

²⁷ Rubén Darío, “Una casa museo”, *La Nación*, 21 de marzo de 1899, p. 3, c. 3 – 4. Reproducido en *España contemporánea*, op. cit., pp. 77 – 83.

²⁸ Se trata de *El Salvador adolescente*, óleo sobre tabla, 25 x 18,5 cm, hoy atribuida al Círculo milanés de Leonardo da Vinci.

Al ir revisando tan estupenda colección de riqueza bella, pensaba yo en cómo muchas de las cosas que atraían mis miradas eran parte del desmoronamiento de esas antiquísimas casas nobles que como la de los Osunas ha tenido que vender al mejor postor objetos en que la historia de una gran reino ha puesto su página, oros y marfiles rozados por treinta manos ducales en la sucesión de los siglos; hierros de los caballeros de antaño; muebles, trajes y preseas que algo conservan en sí de las pasadas razas fundadoras de poderíos y grandezas.

La marca económica grabada en los objetos también está presente en la crónica del nicaragüense aunque no haya alusiones directas a los montos pagados por el español. Sin embargo, sí se hace referencia a la “buena suma del oro alemán” ofrecida por el Museo de Berlín para tentar la venta del Leonardo.

Signo económico e intenciones patrióticas van así a recorrer la mayoría de las crónicas sobre el coleccionismo extranjero que encontramos en la prensa de Buenos Aires. El carácter dual del coleccionar era para la época uno de sus rasgos característicos en la medida en que la proyección social ayudaba a alivianar el carácter mercantil impreso a fuego en la acuñación de una colección privada de corte burgués.

Estos elementos tuvieron una convivencia particular en las miradas sobre el coleccionismo de los Estados Unidos; país que ostentaba un gran poderío económico disponible para la formación de colecciones privadas y cuya opulenta burguesía se distinguió por el sostenido fomento de los museos públicos. Es en estos términos que planteamos la fuerza del patrón norteamericano para la burguesía local, no como un modelo directo que guió el coleccionismo argentino, sino como un proceso que, al darse con anterioridad, fue ampliamente conocido y reseñado en nuestro medio; criticado y envidiado por algunos actores y por otros postulado como ejemplo a seguir.

Estados Unidos

La renommée du goût argentin se propage en Europe et bientôt, au lieu d'envoyer à New-York les meilleures toiles d'Europe, les artistes les enverraient à Buenos Aires
 “Collection de tableaux”, *Le Courrier de la Plata*, 19 mai 1889, p. 2, c. 3.

Estos nombres bastan para atestiguar la importancia realmente considerable que han adquirido las galerías privadas en los Estados Unidos; y si á esto se agregan los contingentes de los museos de Bellas Artes de Nueva York, Chicago, Boston, Filadelfia,

Washington, Saint Louis, Pittsburg, etc., que han sido acumulados especialmente durante la segunda mitad del siglo pasado, es fácil coleccionar, que en medio siglo más, los museos y colecciones yankees, tendrán igual importancia que las más famosas galerías de Europa, y que será menester ir á Estados Unidos para estudiar el pleno desenvolvimiento del arte europeo.

Sin embargo, a pesar de este testimonio, la clase dirigente en la América del Sud seguirá creyendo que ya no es posible formar museos de Bellas Artes, que “ha pasado la oportunidad” y todos los clisés y lugares comunes que brotan como hongos en el magín de nuestros improvisadores, para mal de la nación y mayor duración del atraso público. “Por el mundo del Arte”, *Albinae*, a. 1, n. 4, diciembre de 1908, p. 10.

En los registros de las adquisiciones de arte que encontramos en la prensa porteña de fines del siglo XIX, comienzan a destacarse los magnates norteamericanos como activadores del mercado del arte finisecular centrado en París. Esta percepción no hace más que aumentar a medida que nos adentramos en los primeros años del siglo XX.

Potentes adquirentes de arte contemporáneo, estos coleccionistas mantuvieron también fluidas relaciones con las instituciones de arte de su país, estableciendo una conducta diferente a la practicada por sus pares europeos.²⁹ De la mano de los poderosos *dealers* de arte francés, que percibieron tempranamente el potencial de la burguesía norteamericana, el coleccionismo de la segunda mitad del siglo XIX mutó su preferencia de los dudosos “viejos maestros” a los seguros artistas europeos contemporáneos, fundamentalmente franceses. Sin embargo, como acertadamente señala Lois Fink, para los americanos era un punto fundamental la vinculación de estos artistas modernos con la tradición del arte europeo y en estos términos sus adquisiciones recibían legitimidad de una teoría artística francesa que enfatizaba la continuidad esencial entre pasado y presente.³⁰

Para la Argentina de fin de siglo XIX, los Estados Unidos ostentaron el cetro no exclusivamente por su poderío económico sino por su voluntad de encausar ese poderío en pos de la apropiación del arte europeo que seguía funcionando como el paradigma

²⁹ Véase sobre las compras millonarias de William Vanderbilt “Aficiones artísticas de Vanderbilt”, *La Nación*, 1 de marzo de 1890, p. 2, c. 3 y “Nuestros grabados”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 1, n. 11, 1 de mayo de 1893, p. 255. Acerca de la donación de dinero al estado con destino a los museos de arte: “Los millonarios norteamericanos. Valiosas donaciones”, *La Nación*, 8 de julio de 1901, p. 4, c. 5. Cf. también sobre las compras espectaculares de Pierpont Morgan “Un tapiz célebre”, *La Nación*, 18 de mayo de 1903, p. 3, c. 1 y sobre la adquisición de Widener de Filadelfia “Como se aprecian las obras de Arte en Estados Unidos y en Europa”, *Albinae*, a. 1, n. 2, octubre de 1908, p. 12, c. 1.

³⁰ Véase Lois Marie Fink. “French art in the United States, 1850 – 1870. Three dealers and collectors”. *Gazette des Beaux-Arts*. VI Période, Tome XCII, Septembre 1978, pp. 87 – 99.

irrecusable. Es decir, este país señalará un patrón posible, no con respecto a su producción nacional, sino en relación con sus estrategias como sociedad novel para posicionarse en este mapa del arte moderno. En una suerte de eslabón final, Buenos Aires se va alimentar de los relatos de las grandes transacciones efectuadas por los norteamericanos, cuyo mercado era a su vez estimulado por las noticias constantes de los precios alcanzados por los artistas vivos en Londres y París.³¹

Por otra parte, los coleccionistas privados de los Estados Unidos, salidos de las nuevas capas burguesas, eran modelos mucho más factibles de ser emulados que sus pares europeos, descendientes en muchos casos de linajes aristocráticos o nobiliarios en los que el consumo artístico se vinculaba con un tipo de comitencia distinta a aquella más impersonal que establecía el mercado. Si nos situamos a comienzos de la década de 1880,³² notamos que la mayoría de los coleccionistas y consumidores de arte estadounidenses se volcaron por las producciones europeas contemporáneas, privilegiando aquellos nombres que abundaban en los registros de la prensa de Buenos Aires -Díaz de la Peña, Corot, Meissonier, Bouguereau, Detaille, Fortuny, Madrazo, Ziem, Troyon- junto a algunos ejemplos de pintura impresionista - como Monet o Degas - al tiempo que prestaron menor atención a las obras producidas contemporáneamente en su país.³³ Dentro de los géneros favoritos, este coleccionismo favoreció la pintura de género, el paisaje, las escenas orientalistas y la pintura militar.

³¹ *Ibidem*, p. 92.

³² Este es un momento particularmente rico para el análisis del coleccionismo ya que entre 1879 y 1882 Earl Shinn publica *The art treasures of America: Being the choicest works of art in the public and private collections of North America*.

³³ Arnold Lewis, James Turner and Steven McQuillin. "The painting in the domestic museum" En: *The opulent interiors of the gilded age*. New York, Dover Publications, 1987, pp. 24 - 25. En este texto se señala que si bien los artistas norteamericanos no eran ignorados, representaban menos de un 20% de las obras poseídas por los principales coleccionistas y aficionados de aquel momento. Coincidiendo con esta mirada, John Howat señala que hacia el final de la guerra civil es patente un "cambio radical en gusto de los coleccionistas" que se alejan de los paisajes de Río Hudson para optar por escenas realizadas en los ateliers contemporáneos de Francia, Alemania y Holanda. Cf. John Howat "Private collectors and public spirit: A selective view" En: Catherine Hoover Voorsanger and John Howat (eds.). *Art and the empire city. New York, 1825 - 1861*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, pp. 106 - 107.

Véase también las crónicas de José Martí sobre los coleccionistas norteamericanos de aquel momento: "La galería Stebbins", *The hour*, Nueva York, 17 de abril de 1880 y "Exhibición de arte en Nueva York para el pedestal de la estatua de la Libertad", *La América*, Nueva York, enero de 1884. En: José Martí. *Obras completas*. Volumen 19. Viajes / Diarios / Crónicas / Juicios. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964, pp. 273 - 276 y 289 - 294 respectivamente.

En esta línea, la mirada sobre las artes y el coleccionismo en los Estados Unidos es una presencia que recorre con énfasis no sólo los registros de la prensa de Buenos Aires sino también la literatura de memorias y viajes desde mediados del siglo XIX. Las miradas que la elite argentina construyó sobre las artes del llamado coloso del Norte variaron entre la admiración o el desprecio. Cuando el juicio fue negativo éste se asentó en el abuso del mal gusto que era evaluado como un rasgo típico de los pueblos sajones asociado a su avidez por los negocios y su eminente materialismo.³⁴ A éstos se oponía la predisposición natural de los pueblos latinos hacia el cultivo de las bellas artes, tópico vinculado directamente con el espiritualismo de la raza latina cuyo centro sudamericano se situaba en Buenos Aires.

Analizar cada una de las miradas de los viajeros argentinos en su tránsito por los Estados Unidos es un objetivo que excede los alcances de esta tesis. Sin embargo, destacaremos algunos comentarios esbozados por Domingo Faustino Sarmiento, Eduarda García de Mansilla y Miguel Cané en tanto son funcionales al status artístico de los Estados Unidos aquí analizado.

Es ya más que conocida la admiración que Sarmiento manifiesta por la cultura y la civilización americanas, en tanto “animal nuevo”, modelo plausible de ser seguido por las naciones sudamericanas.³⁵ Nos interesan particularmente sus apreciaciones sobre las artes norteamericanas trazadas antes del gran auge del consumo conspicuo que caracterizó a la *gilded age*.³⁶

Los juicios de Sarmiento son proféticos, al punto que preanuncian varios de los paradigmas distintivos del consumo artístico estadounidense. En Mount Vernon, ante la

³⁴ Para los marcos ideológicos de estas ideas hacia el fin de siglo, Cf. Oscar Terán. “El primer antimperialismo americano” En: *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 85 – 97. Para un encuadre general véase: Thomas F. McGann. “La argentina y los Estados Unidos 1880 – 1914” En: Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comp.). *La Argentina del ochenta al Centenario*, *op. cit.*, pp. 659 – 664.

³⁵ Cf. David Viñas. “Sarmiento en seis incidentes provocativos” En: *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 11 – 29 y William H. Katra. “Sarmiento en los Estados Unidos” En: Domingo F. Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.* pp. 853 – 911.

³⁶ Para el desarrollo artístico de Nueva York al momento de los viajes de Sarmiento y Eduarda Mansilla véase el ya citado catálogo editado por Catherine Hoover Voorsanger y John K. Howat, *Art and the empire city*, *op. cit.*, especialmente los capítulos dedicados a las exposiciones y al coleccionismo de arte. Cf. también Allan Wallach, “Long-term visions, short-term failures: Art institutions in the United States, 1800 – 1860”. En: *Exhibiting contradiction*, *op. cit.*, pp. 9 – 21.

tumba de Washington el argentino destaca el ímpetu popular que ha sustentado económicamente la erección del monumento. Para Sarmiento este “sistema de contribución popular i espontánea” es “la muestra más clara de la existencia de un sentimiento artístico nacional”.³⁷ El avance del aporte privado surge como rasgo de todas las ciudades visitadas, en las que encuentra “rudimentos de museo” donde son exhibidas “bárbaramente mezcladas obras del arte”. Sin embargo, las instituciones son concientes de la gran riqueza que el público puede generar enseñándose “al curioso por una retribución” que a su vez se empleará en “enriquecer, embellecer i completar las colecciones para excitar mas i mas la curiosidad”.

Relata la anécdota de una escultura de mármol, ejecutada en Roma por el joven artista americano Poper, que luego de su exhibición en Nueva York, rota por otras ciudades americanas. La gira resulta en una buena retribución económica para el artista quien “obtuvo en recompensa de su talento, mas que lo que Cánova u Horace Vernet obtuvieron nunca por sus mas afamados *capri d'opera*”. Estados Unidos surge para Sarmiento como un comitente más poderoso incluso que Europa y sus predicciones de futuro no hacen más que confirmarse a medida que nos acercamos al fin de siglo XIX.³⁸

No está, pues, léjos el día en que los grandes artistas europeos vengan tras del lucro a pasear por los Estados Unidos sus obras maestras, recojiendo pesos a millares mientras el gusto nacional se educa, i mas tarde codiciando la ovación que al talento haga un pueblo, juez competente ya en materia de arte. Las cantatrices i bailarinas empiezan a mostrar el camino que mas tarde seguirán los pintores i los estatuarios.

Así Estados Unidos parece seguir al pie de la letra los consejos del joven sanjuanino, quien recomienda, al igual que lo hiciera para el caso sudamericano, la “conquista de los monumentos de las artes de Europa” aprovechando las ventas de “museos particulares que cuentan Ticianos, Españolettos, Carrachos i aun Rafaeles”. Para Sarmiento el modelo europeo sigue inalterable ya que solamente a través de él podrá surgir un arte propio: “Cien

³⁷ Sarmiento, *Viajes, op. cit.*, p. 410.

³⁸ William Katta en el artículo arriba citado señala que Sarmiento tiende a negar las diferencias de clase y las desigualdades del pueblo norteamericano. En este sentido, no vincula la comitencia artística a ningún grupo socio-económico preciso cuando es evidente que es practicada por las clases más acomodadas. Más allá de su generalización, seguimos sosteniendo lo acertado de sus premoniciones optimistas.

mil pesos anuales destinados a la adquisición de las obras de los maestros antiguos i modernos, echarian en los Estados-Unidos la base del futuro arte americano”³⁹ concluye.

Será Eduarda Mansilla quien asista al despertar de este proceso intenso de apropiación del arte extranjero, aunque su mirada careció del sentido auspicioso de su antecesor.⁴⁰ Sobrina de Rosas, hermana de Lucio y dama de la elite porteña esta “mujer repórter” visita Nueva York en 1861. Allí, asiste a un baile ofrecido por el banquero Phelps en su mansión de la quinta avenida, evento altamente simbólico que condensa su enfrentamiento directo con la clase alta norteamericana.⁴¹ El mareo inicial o “neurosis de los bailes” cede su lugar a la descripción de lo exhibido en la casa del millonario, visión que le permite sacar conclusiones sobre el desarrollo general del consumo artístico en los Estados Unidos:

El salon, que era muy vasto, estaba ricamente decorado con cortinados de brocato rojo y cuadros de grandes dimensiones. Eran copias medianas de Madonnas de la escuela italiana y española, en marcos lujosísimos. [...]

El Yankee no es conocedor en materia de artes; pero, bien dirigido, es dócil, como lo demuestra Stevens en París, gran amigo de Arsène Houssyne, que tiene una bellísima colección de cuadros y estatuas de precio y mérito real. Pero los que sin tener el hilo de Ariadna que los guie en aquel laberinto, compran las malas copias que allí abundan y no siempre baratas; el que no sabe es como el que no ve, y al fin todos los cuadros son cuadros, para ciertos compradores.

Aquellas Vírgenes, especialmente la de la *Seggiola*, que nunca falta en casa de un Yankee rico y *artist*, eran notas falsísimas en el *dancing saloon*, de la Quinta Avenida. Las de Murillo, con su expresión más humana, chocaban ménos, y el desnudo niño Jesus, que parecia agitarse con las vibrantes notas de un *schotish*, creaba cierta ilusion de movimiento muy extraña. En el fondo del vasto salon, el Descendimiento de Rubens, copiado toscamente, chillaba, rugia con sus vivísimos colores; y sobre todo, creaba una de esas disonancias dolorosas como suele con frecuencia producir la pintura, en consorcio mal *assorti*, la música. Las artes que más difícilmente se hermanan, son la pintura, ó la escultura, con la música. Pero, cuando esto ocurre, el efecto es admirable. Escuchar la sonata patética de Beethoven delante de la Niobe ó de la Pietá de Miguel

³⁹ Sarmiento, *Viajes*, *op. cit.*, p. 412.

⁴⁰ Tanto David Viñas como María Gabriela Mizraje señalan los vínculos que la propia Eduarda establece con el relato sarmientino. Cf. David Viñas, “Eduarda Mansilla, una excursión a los yankees en 1860” En: *De Sarmiento a Dios*, *op. cit.*, pp. 51 – 86 y María Gabriela Mizraje. “Eduarda Mansilla o la familiaridad del triunfo” En: *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 132 – 136. Asimismo apunta Viñas que los *Recuerdos* de Eduarda se ligan también a los viajes de los argentinos de 1880 que “miran y escriben desde el poder”, y sintiéndose “representantes de la cultura latina de América del Sur” consideran a los yankees como “burgueses ridículos”.

⁴¹ Cf. Viñas, *Ibidem*, pp. 78 – 79.

Angel, es algo que sublima el sér y lo levanta á esferas superiores, donde el aire respirable es éter puro.⁴²

Al igual que lo hicieran los escritores analizados anteriormente,⁴³ Eduarda se coloca en un escalafón superior al de los millonarios americanos al ser capaz de juzgar sus predilecciones artísticas poniendo en juego su pericia en materia de copias y originales. Frente al arte auténtico depositado en Europa – una escultura griega o la *Piedad* del Vaticano – poco tienen que hacer estas burdas copias expuestas con ostentación en el salón de baile. Aparece también aquí un tópico que encontramos referido al coleccionismo argentino: la necesidad de guías artísticas, de personajes que actúen como intermediarios entre estos pueblos noveles afectos al arte y el gran repertorio de producciones modernas y antiguas al alcance de los consumidores. Más allá de la burla tácita, la argentina no puede dejar de reconocer el poderío económico de los norteamericanos y su consecuente consumo artístico, práctica que, para esa época, difícilmente tenía su paralelo en Buenos Aires. Frente a la imposibilidad de un consumo material equivalente, Eduarda contrapone una apropiación simbólica especializada que se legitima en el paso previo por Europa. Si pocos salones podían exhibir en el Buenos Aires del tercer cuarto del siglo aquella riqueza y lujo artísticos, los miembros de la elite política como ella podían, sin embargo, acceder a la “verdadera” fruición artística.

La envidia velada también es un registro que recorre los escritos de Miguel Cané sobre las artes en los Estados Unidos. El tópico de lo nuevo, característico de la materialidad flamante de Nueva York, es el sustento para la crítica: no es posible esbozar una mirada romántica sobre esa arquitectura “nuevecita”. ¿Hasta que punto la Buenos Aires contemporánea, con sus construcciones recientes y su apariencia de ciudad en obra, ostentaba los vestigios del pasado que escaseaban en la impecable Nueva York?⁴⁴ El materialismo es nuevamente el topos que acude para justificar la ausencia del sentimiento artístico – presente y futuro – entre los norteamericanos. Cané critica su manía por publicitar abiertamente los gastos de sus principales magnates, pero él recurre a la misma

⁴² Eduarda García de Mansilla. *Recuerdos de Viaje*. Tomo Primero. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1882, pp. 173 – 174.

⁴³ Véase capítulo 2 de esta tesis, fundamentalmente el apartado dedicado a la figura del rastacucero.

estrategia al momento de hablar de sus compras artísticas. Al igual que Eduarda, Cané no puede dejar de fascinarse por la sagacidad de los ricos del norte para dirigir sus dólares hacia la adquisición de espléndidas obras de arte europeo, resguardándose, como lo hará en otras parte del relato, en el origen poco legítimo de la fortuna que sustenta las compras.

Uno de los establecimientos más característicamente yankees que he visto, es el opulento bar-room llamado Hoffmann House y situado frente á Madison Square. [...] Debe haber empleado sumas enormes en construir aquellos lujosísimos salones, cuyas paredes están tapizadas de obras maestras de la pintura moderna. "Las ninfas sorprendidas por faunos" de Bouguereau, le ha costado sólo diez mil dólares y poco menos la "Visión de Fausto" y otras telas de un mérito igualmente de excepcional.⁴⁵

Sin embargo, contrapone en seguida la imagen del advenedizo de la que él, como buen frecuentador de la cultura francesa, se distingue rápidamente. En última instancia, cierto aire de mal gusto invade todas las manifestaciones artísticas de los Estados Unidos: "Hay un inexplicable *rococó* aun en los centros mejor frecuentados. Un francés del buen mundo, con treinta mil francos de renta, hace maravillas, á las que un yankee con doscientos mil con alcanzaría."⁴⁶

Positivas o negativas las consideraciones sobre el intenso consumo artístico ejercitado por la burguesía norteamericana desde mediados del siglo XIX fueron otro de los aspectos repetidos en los relatos de viajeros argentinos. Las mismas percepciones se extienden a la prensa finisecular que abunda tanto en las noticias sobre las adquisiciones de uno u otro *amateur* como en crónicas de varias columnas consagradas a analizar *in extenso* el desarrollo de las artes y su consumo en los Estados Unidos.

José Martí fue un testigo interesante de estas prácticas, convirtiéndose en un asiduo corresponsal de *La Nación*, marco en el que publica varios artículos específicamente abocados a las bellas artes.⁴⁷ Con respecto a la estadía norteamericana de este escritor, Beatriz Colombi ha señalado que si bien fue el principal objetor de la ideología colonialista fue también uno de los viajeros más permeables a los valores agenciados por la modernidad

⁴⁴ Señala Viñas que Nueva York sirve a Cané de "introducción y vaticinio a lo 'más nefasto' de Buenos Aires" Véase David Viñas, *De Sarmiento a Dios*, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁵ Miguel Cané. *En viaje*, *op. cit.*, p. 398.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 402. Remito aquí nuevamente al capítulo 2.

norteamericana.⁴⁸ Su perspectiva con respecto a las artes plásticas se entronca con esta mirada dual, donde la gran fascinación que le despiertan las bellas artes no va estar exenta de la crítica moral cuando lo considere necesario.

Martí percibe con agudeza la facultad de los Estados Unidos por hacer suyo el arte moderno: “Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo. Los ricos para alardear de lujo; los municipios para fomentar la cultura; las casas de bebida para atraer a los curiosos,⁴⁹ compran en grande lo que los artistas europeos producen de más fino y atrevido. Quien no conoce los cuadros no Nueva York no conoce el arte moderno. Aquí esta de cada gran pintor la maravilla.”⁵⁰ Sin embargo, esta diversidad de arte contemporáneo atenta contra el verdadero desarrollo de un arte local, el cual para el escritor está aún imbuido de las “seducciones del mercado” y de los “métodos extranjeros”.⁵¹

En los sueltos referidos a los coleccionistas privados, el cubano no duda en denunciar la fuerza del dinero – y su distribución desigual – como base necesaria para la posesión del arte europeo. Por ejemplo sobre la casa de Vanderbilt ubicada en la Quinta Avenida apunta “Las artes todas de estos tiempos sin creación, puesto que son tiempos sin fe, se han dado cita, estimuladas como meretrices por el lucro, en este hogar de magnate indiferente”.⁵² Del mismo modo, ante la venta de la colección Morgan, establece un soberbio paralelo entre las aldeanas del cuadro de Jules Breton – vendido en cuarenta y

⁴⁷ Para la vinculación de Martí con las bellas artes, cf. Florencio García Cisneros. “Introducción”. En: *José Martí y las artes plásticas. Antología de su crítica de arte*. Nueva York, Ala, 1972, pp. 11 – 22.

⁴⁸ Cf. Beatriz Colombi. “Escenas en diorama. Miradas sobre los Estados Unidos en el fin-de-siglo”, En: *Viajeros de la modernidad*, en prensa. Véase también Julio Ramos, *Desencuentros...*, *op. cit.*, pp. 88 – 90.

⁴⁹ En otras de sus crónicas Martí describe las obras colgadas en una de estas tiendas que despachaban bebidas – la cantina de Hoffman – ya aludida en el relato contemporáneo de Miguel Cané. Entre los bronce de Barbedienne, los jarrones de Sèvres y las Venus de mármol, Martí destaca también como la joya de la colección a la pintura de William Bouguereau. Cf. artículos aparecidos en *La Nación*, 6 de junio de 1884 y 7 de enero de 1885. *Obras completas, op. cit.*, volumen 10, pp. 48 y 117 respectivamente.

⁵⁰ José Martí “Nueva York y el arte. Nueva exhibición de pintores impresionistas” *La Nación*, 17 de agosto de 1886. Reproducido en *Obras completas, op. cit.*, volumen 19, pp. 303 – 307. Para un análisis parcial de esta crónica, cf. Silvia Tieffemberg. “Los vencidos de la luz. Sobre la crónica a los pintores impresionistas de José Martí” En: Noé Jitrik. (comp.). *Las maravillas de lo real. Literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA, 2000, pp. 97 – 101.

⁵¹ José Martí, *La Nación*, 13 de junio de 1885. En: *Obras completas, op. cit.*, volumen 10, p. 229. El artículo continúa contraponiendo el arte de Estados Unidos con el arte poderoso y lleno de personalidad que Martí halla entre los jóvenes pintores mexicanos “sin compradores y con escaso público”.

⁵² José Martí, *La Nación*, 22 de febrero de 1885. En: *Obras completas, op. cit.*, volumen 10, p. 146.

cinco mil quinientos pesos – y los obreros “endomingados” que circulaban en su día de huelga por fuera de la exhibición.⁵³

Si en el remate del millonario neoyorquino Alexander Stewart, Martí se refiere a su colección como una “galería incompleta y envidiable que acumuló por vanidad de advenedizo” no puede, al mismo tiempo, dejar de reconocer que la colección posee “algunas obras de empeño en que los pintores eminentes de nuestra época campean en su mayor bravura.” De este modo, no oculta su deleite en la descripción detallada de algunas de ellas como *1807 – Friedland* de Meissonier o *El encantador de serpientes* y *Playa de Pórtici* de Fortuny.

Sorprende la precisión de Martí para captar el gusto mayoritario de la burguesía norteamericana, a la que ha llegado a conocer íntimamente en sus siete años de residencia en Nueva York. “Los cuadros con viejos, niños y animales gustan, lo mismo que los paisajes y marinas, y los de historia y costumbres inglesas”, “las obras de gracia alcanzan poco precio en este país de fuerza” continúa, al constatar que las obras solemnes y potentes de Daubigny y Jacque son mucho máspreciadas que las risueñas telas de Boldoni o de Nittis. En esta línea, la predilección por la temática animalista registra las pujas más altas del remate, condensadas en torno a *La feria* de Rosa Bonheur. Finalmente, la obra es adquirida por Vanderbilt para su obsequio al Museo Metropolitano.⁵⁴

En 1888, Martí envía a Buenos Aires una corresponsalía donde se pregunta explícitamente por la existencia del arte americano, interrogándose si puede surgir un arte vigoroso en un país industrial. A la desazón experimentada a comienzos de la década, Martí opone ahora su registro esperanzado: “Falta al yanqui esa calma artística, como al francés mismo, y al inglés sobre todo; pero no la decisión de aprender, ni el ansia de lo nuevo, ni el instinto del color, ni la necesidad de la emoción aguda, indispensable para el equilibrio y reposo de la mente en los países de vida difícil y nerviosa. ¿El pintar produce? – se dice el norteamericano. ¡Pues a pintar!” El productivismo norteamericano parece haberse

⁵³ José Martí, *La Nación*, 7 de mayo de 1886. En: *Obras completas, op. cit.*, volumen 10, pp. 395 – 396. Julio Ramos señala precisamente que la “crónica martiana no decora, no resuelve las tensiones de la ciudad” como era frecuente en la crónica modernista. Cf. Julio Ramos, *Desencuentros...*, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁴ José Martí, “El arte en Nueva York. Venta de la famosa galería Stewart. Los mejores cuadros. Precios enormes. El espectáculo”, *La Nación*, 22 de junio de 1887. En: *Obras completas, op. cit.*, volumen 19, pp. 311 – 320.

extendido al terreno artístico que, poco a poco, comienza a diferenciarse de los modelos europeos. La lección europea ha sido valiosa en tanto punto de partida. Por fin, el “genio” americano se presenta como triunfante al haber conquistado – mediante la pintura de paisaje – “la pesquisa directa de lo bello natural, la entrada franca en la escuela de la luz.”

Martí no traslada al arte el utilitarismo que muchos latinoamericanos atribuían a la sociedad norteamericana. Por el contrario, es en “medio del pueblo hostil” que ha crecido el “espíritu fino” que permitió nacer un arte que se distingue “en aquellas mismas condiciones culminantes y redentoras que escasean en su pueblo”.⁵⁵

La prosperidad del coloso del norte también parecía haber contribuido a la depuración del gusto artístico de los norteamericanos ricos. Y para constatarlo, el cubano registra cómo entre las obras cedidas para la conmemoración de las bodas de plata del aristocrático club Union League de Nueva York, no había ya “acumulación que lastima el gusto noble, ni lienzo donde no alcanzara el concurrente a ver, ni cuadro que no fuese una verdadera maravilla”.⁵⁶

El balance final que Martí postula para las artes norteamericanas aparece como triunfal. Más allá de las desigualdades intrínsecas a un desarrollo de las bellas artes eminentemente vinculado a la comitencia privada, el escritor registra cómo su sociedad se ha refinado, proceso cristalizado en los descendientes cultos de aquella primera generación pragmática y materialista que se ocupó de forjar la riqueza.

Además de los textos de Martí, otras voces también recorren la prensa porteña del fin de siglo dando cuenta del avance de las artes norteamericanas. En 1893, Carlos Olivera viaja como enviado de *El Nacional* para cubrir la Exposición Colombina de Chicago. Lo primero que surge a la vista del argentino es la comparación entre el progreso de su país y el norteamericano. La ecuación parece ser equiparable para ambas naciones, excepto por su desarrollo artístico, que pone a la tierra natal en desventaja:

⁵⁵ José Martí, “Cartas de Martí. El arte en los Estados Unidos. ¿Hay un arte propio? ¿Puede haber arte vigoroso en un país industrial? Los acuarelistas americanos. Su adelanto pasmoso. Su entrada franca en la escuela de luz. España, Italia y México en el arte yanqui”, *La Nación*, 13 de marzo de 1888. En: *Obras completas, op. cit.*, volumen 13, pp. 479 – 484.

⁵⁶ José Martí, *La Nación*, 8 de abril de 1888. En: *Obras completas, op. cit.*, volumen 11, pp. 391 – 398.

Hasta ahora no he encontrado *nada* que no tengamos en Buenos Aires. Cada vez me convengo más de que Buenos Aires es una ciudad ideal, una florescencia exquisita de la civilización contemporánea, a la que sólo faltan ciertos refinamientos – los artísticos – para ser rival feliz de las grandes ciudades del mundo. Si tuviésemos museos de pintura y estatuas en nuestras plazas públicas, si hubiera abierto entre nosotros, el botón de los sentimientos artísticos, en estos momentos sería Buenos Aires una de las delicias innegables.⁵⁷

El lujo de la arquitectura de Nueva York y Chicago encanta a Olivera, quien encuentra en los edificios un “verdadero museo de escultura mural”. Para él, los americanos han seguido la arquitectura londinense pero la han mejorado inmensamente, logrando que la “fuerza en el campo del arte”, pase a la “multitud”. En esta superación, el poder del dinero – al igual que para Martí – no tiene un peso menor:

La arquitectura de New York es primorosa, en ciertas partes de la ciudad, en los barrios últimamente construidos. En la avenida que lleva a Central Park y en los alrededores de este paseo, los edificios tienen una elegancia superior, un paso tan libre tan franco que sorprende y encanta. Es el mismo género que de los edificios de Londres, pero inmensamente mejorado. Es el *home* embellecido por la riqueza, adornado por el exceso de medios sobre las necesidades. La gracia que solo resulta del superavit de la energía humana, del residuo de fuerza que queda en el organismo después de todos los gastos, no se en la arquitectura londinense, sino en los grandes edificios públicos y en las mansiones señoriales ó en las casas de gente rica.

La alusión al dinero como vía para la apropiación de la cultura europea es un tópico que reaparece cada vez que se trata de medir el desarrollo artístico de los Estados Unidos. La conclusión varía: pueden ser poseedores de buen o mal gusto, pueden haber logrado o no un arte original y auténtico, pero es siempre sobre el signo monetario que se miden estos logros.

Esta percepción tomará otro cariz en la pluma de los europeos, como el artista francés Victor Maurel,⁵⁸ quien en 1895 remite sus juicios sobre las artes americanas a *La Nación*.⁵⁹ La lucha de Francia por conservar su hegemonía artística, que al menos en el terreno de la adquisición del arte moderno los Estados Unidos comenzaban a disputar, es el

⁵⁷ Carlos Olivera, “En los Estados Unidos. Causeries”, *El Nacional*, 23 de junio de 1893, p. 1, c. 3.

⁵⁸ El diccionario Bénézit no registra ningún artista con este nombre. Probablemente se trate de un seudónimo.

trasfondo de este artículo que arranca advirtiendo que en el dominio del arte norteamericano “también nos hallamos en el mundo de los negocios”. No obstante, Maurel da vuelta el razonamiento y culpa a los estadounidenses de la mercantilización de la producción europea:

Mas, en aquel momento, despertáronse por el mundo un ardiente deseo de riquezas, una insaciable necesidad de reclamo, y la alta concepción del arte que todavía vivía en el espíritu de los artistas no resistió á infausta acción. Cosa extraña: ese movimiento llegó de allende el océano, precisamente de los Estados Unidos. Los negociantes norteamericanos solían hacer frecuentes viajes á Europa, y poco a poco lo americanizaban; sus ideas penetraban en el espíritu de los europeos, y el arte llegaba á ser, lo que por otra parte no dejaba de ser desde entonces, una mercancía, sometida á maniobras de importación y exportación y requiriendo reclamo.

Sus comentarios sobre las artes plásticas son escuetos, aunque se encarga de citar a todos los artistas del país que han realizado “grandes progresos desde hace veinte años”. La necesidad de reafirmar la superioridad del arte francés reaparece también aquí en relación al coleccionismo el cual es caracterizado por el predominio de las obras francesas. “En todas partes encuéntrense obras maestras de Millet, Rousseau, Troyon, Dupré, Corot, Decamps, Daubigny, Meissonier, Gérôme” afirma. Pese al influjo poderoso ejercido por Europa, que envía sus mejores pintores, escultores y músicos, para Maurel el arte norteamericano está aún en vías de formación, augurando como su característica distintiva el realismo que tiñe al resto de las empresas norteamericanas.

Los precios que han costado cada uno de los imponentes edificios de Nueva York es un elemento recurrente en la crónica que A. Pereyra remite a *La Nación* en el contexto de la Guerra de Cuba. Sin embargo, no hay aquí ánimo de burlarse del afán de lujo que caracteriza a este pueblo rico. Más allá de la ostentación, la riqueza también ha permitido el crecimiento del patrimonio público. En este punto, la equiparación entre donaciones al estado y patriotismo que postula Pereyra se liga directamente con los móviles del coleccionismo privado que señalamos más arriba. Así la generosidad de los ricos del norte es un modelo y ejemplo en tanto constituye una “prueba irrefutable del amor patrio”: “llaman la atención por doquiera; edificios y colecciones valiosas, donados por los

⁵⁹ Victor Maurel, “Norte América. El arte. Los Estados Unidos juzgados por un artista francés. Opera,

privilegiados de la fortuna, demuestra que el mercantilismo no impide que se mantenga vivo el cariño por el suelo natal. ¡Cuantos hombres ricos de otros países, encontrarían enseñanzas o ejemplos saludables si recorrieran calles y partes de esta gran ciudad, ó las extensas y bien repletas galerías de sus museos!”⁶⁰

Estos conceptos nos introducen directamente en las ideas de Eduardo Schiaffino, personaje que, desde su gestión institucional, aunó la mirada celebratoria sobre el desarrollo artístico norteamericano a sus posibilidades de traslación al caso nacional. Los Estados Unidos fueron para Schiaffino un paradigma recurrente que nutrieron sus ideas sobre lo que debían ser un museo de bellas artes y un coleccionismo privado. Ya en su discurso de apertura del Museo Nacional de Bellas Artes en diciembre 1896, Schiaffino es plenamente conciente del impulso de los museos del norte y de la manera en que sus artistas se han instalado en la escena europea. Impugnando las visiones críticas sobre el arte norteamericano que circulaban en Buenos Aires, Schiaffino busca por el contrario resaltar el lugar de la iniciativa privada y de las instituciones artísticas de dicho pueblo:

Por lo que toca á los americanos del norte, muchísimos argentinos abrigan á su ingenuidad las ideas más singulares con una ingenuidad que no tiene otra excusa sino es nuestra falta de información, suelen suponerles indiferentes por la obra de arte, especialmente por su cultura.

La verdad es que gracias á las condiciones de alta inteligencia y hondo patriotismo que distinguen á esa raza, han conseguido en un breve espacio de vida nacional asimilarse al gusto, la competencia, hasta la técnica de sus maestros allende los mares.⁶¹

Los “faros” seguían estando en Europa, sin embargo la manera de llegar a ella aparecía mediada por el ejemplo de los Estados Unidos cuyas instituciones - como la Academia de Bellas Artes de Pensilvania o el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York - recibían su mayor sustento de los capitales privados. Esta percepción se entronca con un reclamo que es un *leitmotiv* de su discurso: el escaso apoyo que el Estado argentino brinda a las bellas artes. Con esta certeza, Schiaffino confía en el aporte de los coleccionistas

drama, literatura, pintura, escultura, arquitectura.”, *La Nación*, 1 de noviembre de 1895, p. 3, c. 5.

⁶⁰ A. Pereyra, “Nueva York. Perspectiva general de la ciudad. [...] Impresiones generales. (De nuestro enviado especial)”, *La Nación*, 23 de junio de 1898, p. 3, c. 2.

⁶¹ “Museo Nacional de Bellas Artes. Su inauguración. Una fiesta significativa. Discurso del Sr. Schiaffino”, *La Nación*, 26 de diciembre de 1896, p. 3, c. 5.

privados y allí aparecen en escena los casos norteamericanos: Taylor Jhonston, Alexander Stewart y Stevens entre otros.

El comienzo de 1905 encuentra a Schiaffino en los Estados Unidos. Ha viajado en carácter de comisario del envío artístico argentino a la Exposición Internacional de Saint Louis⁶² celebrada el año anterior y en este marco aprovecha para visitar los museos del país. Se produce entonces un viraje con respecto a su juicio sobre los Estados Unidos, cambio que atenúa la marca admirativa previa al contacto. Los preconceptos negativos, que Schiaffino endilgaba al público porteño, se han trocado ahora en una fascinación incondicional que dice característica de los pueblos sudamericanos: “nosotros no advertimos á la distancia, y á través del lente simpático con el que miramos al gran advenedizo de los tiempos nuevos – en quien vemos al hermano mayor de la familia americana, cuyos triunfos nos envanecen – los defectos del coloso, que en los presentes días ocupa con sus hombradas la atención del mundo”.⁶³ Por el contrario, lo que Schiaffino registra ahora es que en algunos casos Argentina supera a su hermano mayor, como en el surtido de su comercios y librerías.

Este es el diagnóstico que predomina a su regreso a la patria. Sin duda, la experiencia de la Guerra de Cuba, junto a la corriente antiyanquí que hacia esos años encontraba adeptos en muchos intelectuales latinoamericanos, cuestionaba aquella admiración sin freno manifestada en el fin de siglo.⁶⁴ Así en 1906, la prensa encargada de reseñar la gestión de Schiaffino recurre nuevamente a los museos americanos pero insertando el poder adquisitivo de estas instituciones dentro de un proyecto de imperialismo cultural:

Los americanos del norte – siempre prácticos – hace ya algunos años que acarrean materiales preciosos y obras de arte para sus ciudades y museos, tal como

⁶² Marta Penhos, “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina...”, *art. cit.*

⁶³ Eduardo Schiaffino, “Impresiones de viaje. Los Estados Unidos”, *La Nación*, 11 de febrero de 1905, p. 4, c. 1 – 2.

⁶⁴ Remito nuevamente a los artículos Beatriz Colombi y Oscar Terán ya citados. Cf. también Jean Franco. “La minoría selecta. Arielismo y criollismo, 1900 – 1918” En: *La cultura moderna en América latina*. México, Joaquín Moritz, 1971, pp. 57 – 68. Para una “reescritura” del arielismo en los distintos proyectos del nacionalismo de principios de siglo, cf. Julio Ramos, “Masa, cultura, latinoamericanismo” En: *Desencuentros...*, *op. cit.*, pp. 202 – 228.

hicieron los griegos con los egipcios, los romanos con los griegos y la Europa del Renacimiento con todos ellos.

Los príncipes de la Iglesia romana despojaban las Termas de Carcalla y el Coliseo del revestimiento de arte de fabulosa riqueza que los cubría, [...] y adornaban soberbios palacios, adustos y sombríos sobre la calle como bastiones, pero elegantes y fastuosos desde el patio de honor hasta la alcoba del magnate: los yanquis de hoy no necesitan arrancar violentamente las cuantiosas riquezas; se limitan á cambiarlas por cheques de papel que llevan escrito, en estilo bancario, el ‘sésamo ábrete’ de los Palacios encantados [...] Los americanos del arte acaban de comprar allí [en París] por un nullón de dólares, maderas talladas, en zócalos, coros de iglesia, puertas, etc.; á este paso dentro de algunos años será menester ir á Estados Unidos para estudiar la civilización europea.⁶⁵

No obstante, el parangón con los grandes museos norteamericanos va a seguir apareciendo en el discurso de Schiaffino en cada evaluación o defensa de su gestión a cargo del museo porteño.⁶⁶ Hacia el final de su administración, en un reportaje realizado en 1909, el director sigue apelando a la imagen del “civismo” norteamericano en el que “toda mina de carbón ó yacimiento petrolíferos responde una colección de cuadros y estatuas.”⁶⁷ A pesar de esto, la reconocida grandiosidad de los museos del norte no le impide proclamar la superioridad del Museo de Buenos Aires sobre su par de Washington, del que Schiaffino se jacta – en su clásico tono autocelebratorio – que seguramente no ha costado tanto.

Hasta aquí hemos reconstruido las distintas visiones sobre la comitencia y el coleccionismo extranjero que circularon en Buenos Aires desde la última mitad del siglo XIX hasta entrado el nuevo siglo. Estas múltiples miradas corroboran la gran accesibilidad de información que la burguesía porteña tenía sobre los consumos artísticos de quienes consideraban sus pares en las otras metrópolis del planeta. De este modo, ciertos artistas se configuraron como los favoritos de las burguesías extranjeras, instalándose como paradigmas, más allá de la posibilidad real de ser poseídos por los adquirentes argentinos.

⁶⁵ “La misión artística del Sr. Schiaffino”, *La Nación*, 13 de diciembre de 1906. [Recorte, AS - MNBA].

⁶⁶ Cf. “En el museo de bellas artes”, *El Diario*, 30 de junio de 1908 [Recorte, AS - MNBA] donde Schiaffino declara: “¿Acaso este museo, que cuenta tan solo doce años de existencia, ha crecido demasiado pronto, ó es que falta en nosotros el espíritu americano, capaz de concebir con amplitud el progreso de la nación, y el desarrollo de instituciones, como esta, que son centros de cultura pública y están destinados á irradiar la gloria de nuestra raza?”

⁶⁷ “Con el señor Schiaffino. Carácter de la Exposición de 1910. Los museos en Europa, Estados Unidos y Buenos Aires. Adquisiciones. Reportaje al directo del Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, 7 de mayo de 1909. [Recorte, AS - MNBA].

Por otra parte, en las crónicas sobre los coleccionistas europeos y norteamericanos fue un rasgo habitual el vincular la acción privada a una empresa patriótica que idealizaba el afán de posesión intrínseco en toda compra. Hallaremos esta misma vinculación en los discursos contruidos en torno al coleccionismo local.

Los registros de la prensa y los relatos de los viajeros funcionaron como materia prima para los imaginarios artísticos de los que participaron los coleccionistas y consumidores de arte, agregándose en cada caso particular las percepciones y experiencias propias. Los discursos aquí analizados nos permitieron reconstruir los diversos modos en que los porteños captaron las preferencias de algunos coleccionistas extranjeros, los mecanismos utilizados por éstos para apropiarse del arte pasado y presente y la proyección del coleccionismo privado en el desarrollo institucional. Por supuesto, no sostenemos la existencia de un imaginario artístico único en torno al coleccionismo, sino de distintas percepciones que veremos reaparecer, con mayor o menor nitidez, en el estudio de los casos concretos. Desde esta perspectiva, las páginas que siguen apuntan a demostrar cómo el coleccionismo de arte surgido en Buenos Aires fue un coleccionismo de corte moderno que tuvo muchos puntos de encuentro con el consumo y el acercamiento artístico practicados contemporáneamente por las burguesías de los distintos países centrales.

La formación del primer coleccionismo artístico

Hacia el tercer cuarto del siglo XIX se formaron en Buenos Aires las primeras colecciones específicamente dedicadas a las artes plásticas. Si bien desde mediados de la centuria se cuentan colecciones de objetos diversos en las que el arte tiene una representación significativa, como los conjuntos formados por Andrés Lamas o Rafael Trelles,⁶⁸ será recién unas décadas después cuando constatemos una voluntad explícita por coleccionar arte desde una dimensión institucional.⁶⁹

La oposición al régimen rosista – y el nuevo ordenamiento político y social que provoca su caída – son hechos que vinculan políticamente a varios de los personajes estudiados en este apartado. Una especie de hito que recorre las biografías de estos actores al marcar el exilio político – propio o paterno – de algunos, como Bernabé Demaría, Rufino y Juan Cruz Varela, mientras otros, como Adriano Rossi, integraron las filas del partido opositor. Asimismo, otros personajes centrales en la historia del primer coleccionismo que

⁶⁸ Andrés Lamas (1817 – 1891), nacido en Montevideo, fue un miembro activo de la generación del 37. Periodista de combate escribió en las páginas de *El Sastrero*, *El Nacional*, *El Diario de la Tarde*, *Otro Día*, *El Iniciador* y *Nueva Era*. Ocupó el Ministerio de Hacienda del Uruguay y fundó en su capital el Instituto Geográfico Nacional. Establecido en la Argentina, fue el primer decano de la Facultad de Humanidades y redactó un proyecto para la creación de un museo histórico nacional con sede en el Cabildo de Buenos Aires, que no fue llevado a cabo. En 1874, junto a Manuel Trelles y Juan María Gutiérrez, elabora un proyecto de ley para la creación del Archivo General de la Provincia de Buenos Aires, en 1884 actúa en la comisión que implementa su nacionalización, dando origen al Archivo General de la Nación. Fue bibliófilo y coleccionista de numismática, iconografía y obras de arte. Véase la introducción de Graciela Swiderski en *Archivo General de la Nación. Archivo y colección Andrés Lamas (1849 – 1894)*. Buenos Aires, 1997. Tal como se esboza en esta biografía, Lamas tuvo efectivamente una vocación institucional pero vinculada principalmente a la archivística y la guarda de documentos históricos, algo similar a lo que ocurre en el caso de Manuel Ricardo Trelles. Con respecto a su hermano Rafael Trelles (1815 – 1880), éste se dedicó a coleccionar obras de arte, antigüedades y libros entre los que se contaban valiosos ejemplares de tipografía americana. Se desempeñó como Jefe Interino de Policía y Diputado de la Legislatura la Provincia. Fue socio fundador y presidente del Club del Progreso. Fue también secretario y uno de los fundadores de la “Asociación de Amigos de la Historia Natural del Plata”, integrada entre otros por su hermano y por Manuel José de Guerrico y presidida por José María Gutiérrez. Muchas de las obras artísticas de Rafael pasaron a formar parte del Museo Histórico Nacional, a través de su hermano quien hereda sus cuantiosos bienes. Cf. José Arturo Scotto. *Notas biográficas publicadas en la sección Ejemplares Americanas de “La Nación” en los años 1907 – 1910*. Tomo II, Buenos Aires, 1910, pp. 110 – 111. Véase también Julián Cáceres Freyre, “Las primeras colecciones y exposiciones...”, *art. cit.* p. 22.

⁶⁹ Con respecto al coleccionismo del tercer cuarto del siglo XIX véase: Adolfo Luis Ribera, “La pintura”, *art. cit.*, pp. 137 – 142. En este breve texto, Ribera se aproxima a las primeras colecciones de arte a partir de su registro en la prensa de la época. El acceso directo a estas obras es prácticamente imposible ya que la mayor parte de estas colecciones se disolvieron sin pasar a integrar los acervos de públicos del país.

son retomados en los capítulos siguientes, entre ellos Manuel José de Guerrico y Miguel Cané, también están signados por el retorno en el período post-rosista.⁷⁰

Entre estos primeros coleccionistas hubo dos hombres que sintieron su tarea realmente desde una perspectiva pública. Ambos fueron los primeros en ceder sus conjuntos artísticos como base para la creación de un museo de bellas artes. Ellos fueron Juan Benito Sosa (1839 - 1909) y Adriano Rossi (1814 - 1893).

El 13 de junio de 1909, el diario *La Prensa* publicaba una intrigante necrológica que refería al deceso de un “misántropo” más que singular. El hombre había muerto aislado en su chalet de la calle Gorriti 1656. Sus vecinos afirmaban que tenía unas “costumbres rarísimas”: que se alimentaba únicamente de frutas “que el mismo adquiría de los vendedores ambulantes, por entre la verja”, que salía escasamente de su domicilio y que excepto su hijo Andrés y una vecina “nadie frecuentaba el umbral de aquella casa”. De acuerdo al artículo este había sido el fin de Juan Benito Sosa,⁷¹ un hombre “poseedor de una regular fortuna” que había elegido una “vida de privaciones extremas” y que sufría paranoias de asesinato. Ante toda la evidencia el artículo era contundente: “El señor Sosa era manifiestamente un avaro”.⁷²

Posiblemente, otra habría sido la conclusión si el cronista hubiese recordado que el propio Sosa había donado al estado un importante corpus de obras artísticas para la formación de un museo de pintura. Quizás era lógico el olvido. Habían pasado más de treinta años de aquel hecho que, por otra parte, no había gozado de la fortuna prevista por el donante.

En abril de 1877, Juan Benito Sosa dona a la Provincia de Buenos Aires, cuarenta y ocho cuadros, sobre los que aclara que han sido adquiridos con su dinero “durante un largo número de años” y que “desearía que esa colección sirviese de base para una futura galería

⁷⁰ Para los cambios en la esfera artística tras la caída de Rosas, cf. María Lía Munilla Lacasa. “Siglo XIX, 1810 - 1870” En: José Emilio Buricúa (direc.). *Arte, sociedad y política, op. cit.* pp. 138 - 156.

⁷¹ En el apéndice de *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* de Eduardo Schiaffino, Godofredo Canale menciona que el año de muerte de Juan Benito Sosa fue 1907, datación que a su vez fue repetida en otras biografías como la del diccionario de Vicente Eduardo Cutolo. Asimismo refiere Canale que la donación se efectuó en 1870, fecha errónea ya que para aquel año Sosa no había adquirido aún la mayor parte de las obras donadas. Cf. “Juan Benito Sosa” En: Eduardo Schiaffino. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, op. cit.*, p. 159.

⁷² “Noticias de policía”, *La Prensa*, 13 de junio de 1909, p. 9. [Archivo García Arias - Fundación Espigas en adelante AGA - FE]

de pintura”. La intención patriótica es explícitamente sentida por el propio donante quien confiesa su propósito de “hacer un pequeño servicio al país de mi nacimiento”.⁷³ Más adelante reforzará esta idea, subrayando que su donación era un “provecho general” que vendría a llenar el vacío existente “en nuestro progreso, planteando un nuevo centro de educación [...] exigido por nuestra cultural social”.⁷⁴

De hecho, las alusiones al desprendimiento y patriotismo son tópicos que recorren la mayoría de los discursos producidos en torno a la donación de Sosa, tanto los del protagonista como los de los funcionarios estatales encargados de recibir las obras e incluso los aparecidos en la prensa contemporánea.⁷⁵

De acuerdo a su propio testimonio, Sosa venía acuñando su colección desde 1865, alimentándola de la oferta limitada de obras provista por el mercado de Buenos Aires. El desmembramiento de las colecciones de los hermanos Varela, fundamentalmente de Juan Cruz – cuya colección se analiza más adelante – fue la fuente principal de la que Sosa abrevó a la hora de procurarse sus obras. El hecho que la mayor parte de las obras fuesen adquiridas escasos años antes de su donación al estado, incluso se registran compras en el mismo año de 1877, permite suponer que Sosa acuñó la misma con el propósito explícito de hacerla pública. En este punto, el pragmatismo y utilitarismo puesto en juego por Sosa al formar su colección lo distinguen de la mayoría de sus pares quienes planearon la cesión pública de la obras como un hecho póstumo luego de que hubiesen adornado sus residencias privadas durante décadas.

Como parte de la aceptación de la colección Sosa, el gobierno provincial encomienda a Juan L. Camaña, Leonardo Pereyra y Juan Cruz Varela el examen de las obras con el fin de evaluar sus méritos artísticos. Ya de antemano se podía prever la escasa objetividad del dictamen y su tendencia favorable, si se tiene en cuenta que entre los evaluadores figuraba quien había sido el dueño anterior de gran parte de las mismas. Más allá de este rasgo endogámico, que por otra parte era común entre los actores de la escena artística decimonónica, el informe elaborado contiene interesantes observaciones que

⁷³ Véase la reproducción de toda la documentación relativa a la donación de Juan Benito Sosa, en: *Revista de la biblioteca pública de Buenos Aires*, tomo IV, 1882, pp. 449 – 477. AGA – FE.

⁷⁴ “Circular enviada a los redactores de los diarios.” Buenos Aires, septiembre de 1877, *Ibidem*, pp. 458 – 460.

⁷⁵ Cf. “Exposición de pinturas”, *La Nación*, 14 de septiembre de 1877, p. 1, c. 5.

resumen las características del conjunto donado y que a su vez se enlazan con el perfil que, desde su fundación, caracterizará al Museo Nacional de Bellas Artes:

Los cuadros son cuarenta,⁷⁶ en general son buenos y entre ellos hai de indisputable merito pudiendo afirmar que el todo de la colección formará una excelente base para crear un galeria pública de pintura [ya que...] si bien entre los cuadros ofrecidos no los hai de grandes maestros, existen sin embargo, originales de autores modernos que á estar á las últimas publicaciones ilustradas se van conquistando un nombre en el mundo del arte y podrían ser mañana preciosidades en su escuela.⁷⁷

En julio de aquel año, Carlos Casares y Vicente G. Quesada, Ministro de Gobierno y Gobernador respectivamente, deciden aceptar las obras ofrecidas por Juan Benito Sosa. Sin embargo, Sosa no se satisface con este hecho sino que asume de manera personal la tarea de creación del Museo de Pintura, instando a los otros aficionados a cooperar mediante la cesión de “uno de sus mejores cuadros” a fin de incrementar el patrimonio de la futura institución⁷⁸ Corresponde citar algunos de los fragmento de dicha nota, en la medida que cristalizan la función que para Sosa debía tener un Museo de arte, idea que como veremos fue compartida por muchos protagonistas del campo artístico en formación.

.... por medio de la creación de un Museo Público de Pintura que á la vez que enseña y forma el gusto por el arte, aumenta el número de sus admiradores con su ejemplo práctico; y debida representación, en el sentido de darle el verdadero brillo que debe tener, en el seno de una sociedad ilustrada, que como la de Buenos Aires, ha estado siempre dispuesta a la realización de todo buen pensamiento.

La función pedagógica, de formación de gusto y de fomento de la actividad artística en una sociedad, cuyo grado de desarrollo volvía imperativa la creación de un museo de arte, eran los carriles por los que Sosa justificaba su proyecto. A continuación refería a su participación personal en la empresa, señalando que había donado “cincuenta cuadros más o menos, que los reputo de buenos y que deseo sirvan de base para la formación de una

⁷⁶ Originalmente Sosa dona cuarenta pinturas, aclarando en una nota posterior fechada en octubre de 1877 que se trata en realidad de cuarenta y ocho cuadros al óleo y un dibujo.

⁷⁷ Informe de Juan L. Camaña y Juan Cruz Varela, dirigido al Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires [Vicente G. Quesada] fechado el 22 de junio de 1877, reproducido en *Revista de la biblioteca pública de Buenos Aires*, tomo IV, 1882, pp. 451 – 452.

futura galería de pintura.” Sosa parecía ser conciente del mérito relativo de las obras adquiridas, cualidad que era atenuada a la luz del status de necesario que surgía cada vez que se hablaba de la formación de un museo.

La misión de Sosa continuaba con la exhibición gratuita de los cuadros, llevada a cabo durante septiembre y octubre de 1877 en el salón del señor Guerrero ubicado sobre la calle Florida 96, con el fin de que fueran conocidos y evaluados por el público de la ciudad. Aparentemente, la exposición gozó de una importante cantidad de público.⁷⁹ El coleccionista era conciente del rol que comenzaba a ostentar la prensa como tribuna que no sólo difundía sino que también sostenía discursivamente los eventos sucedidos en la ciudad. Dirige una circular a los redactores de los diarios, instándolos a contribuir en la empresa a través de la promoción y la expresión del aval para con su proyecto.⁸⁰ La prensa era así considerada como un guardián intelectual que debía velar por la feliz resolución de la obra iniciada por Sosa, ante su inminente partida para Europa.

Durante el mismo mes el senador provincial y también pintor Bernabé Demaría⁸¹ presenta un proyecto para la instalación de un Museo Provincial de Pintura.⁸² Antes de detenernos en el análisis de su proyecto, señalamos cómo un ámbito, no necesariamente vinculado a las bellas artes, como el senado provincial, podía ser también un punto de encuentro de personajes relacionados con el fomento artístico incluso de coleccionistas. Así

⁷⁸ “Circular enviada a los aficionados solicitando un cuadro con objetos de fundar un museo de pintura” Buenos Aires, junio 1 de 1877, *Ibidem*, pp. 452 – 454.

⁷⁹ El diario *El Porteño*, cuyo editor responsable era Héctor Varela – otro de los hermanos de los que Sosa había adquirido sus obras – celebraba de esta manera la afluencia de público a la exposición: “El juicio favorable dado ya por la comisión nombrada por el Gobierno y la calidad y número de personas que concurren á la exhibición, prueban que efectivamente aquella colección tiene un mérito sobresaliente. A la verdad, merece el patriótico pensamiento del Sr. Sosa, las simpatías mas calorosas del público” *El Porteño*, 13 de septiembre de 1877, p. 2, c. 1.

⁸⁰ “Circular enviada a los redactores de los diarios”. Buenos Aires, septiembre de 1877, *Ibidem*, pp. 458 – 460.

⁸¹ Bernabé Demaría (1824 – 1910) fue pintor, periodista y político. Durante el rosismo estuvo exiliado en Montevideo, para trasladarse, luego de su graduación de escribano, a Europa. En Madrid recibió lecciones de pintura bajo la dirección de Antonio M. Esquivel y asistió también a los cursos de la Academia. Obtuvo premios y menciones en las exposiciones de Sevilla y Granada. Regresa a Buenos Aires a la caída de Rosas e instala una Escuela de Dibujo. Publicó también obras literarias. Hacia 1895 dona más de cuatrocientas obras de su autoría al Museo Histórico Nacional. Cf. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico...*, op. cit., 1985.

⁸² El proyecto de ley presentado por Bernabé Demaría está reproducido en *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 – La Plata, Imprenta, litografía y encuadernación J. Peuser, 1889.

durante aquel año de 1877 actuaban como miembros de la cámara, además del propio Demaría, Rufino y Juan Cruz Varela y el hermano e hijo de coleccionistas Manuel J. Guerrico.⁸³

El proyecto de Demaría se encontraba en estrecha relación con el accionar de Sosa, ya que en su defensa el senador sostenía la necesidad de dotar de un destino propicio a las obras recientemente donadas.⁸⁴ Asimismo, Demaría argumentaba que el desprendimiento de Sosa no había tenido seguidores por no contar la ciudad con la institución adecuada para alojar las obras. El Museo del Prado de Madrid “el mas rico y selecto de Europa” funcionaba para Demaría como modelo para la institución porteña, ya que “...del mismo modo, pues que empezará nuestro Museo de pinturas, empezó el de Madrid y empezaron todos”. El optimismo del senador lo hacía equiparar contextos más que divergentes. El museo madrileño se había formado a partir de la estatización de una riquísima colección real que no tenía equivalente en el caso argentino, donde los antecedentes eran más que exiguos. Italia funcionaba por otro lado como el modelo de nación artística, aquel que debía ser emulado por la Argentina si quería exceder su posición de país rico, seguidor de las huellas de Norteamérica e Inglaterra, para convertirse también en un país ilustrado.

El proyecto de ley presentado por Demaría no fue sancionado y los cuadros cedidos por Sosa permanecieron en la Biblioteca Pública de Buenos Aires hasta 1884, fecha en que pasan al Gobierno de la Provincia para integrar luego las colecciones del reciente Museo de la Plata, dirigido por Francisco P. Moreno.

En 1883, en sus ya referidos “Apuntes sobre arte en Buenos Aires” Eduardo Schiaffino se ocupaba precisamente del paradero de las obras donadas por Sosa. Luego de celebrar el gesto de “filantrópica necesidad” por parte del “coleccionista de gusto” que había comprendido la “la influencia fatal que la inerte desidia de los poderes públicos hacía pesar sobre el pueblo, y quiso reaccionar contra ella legando sus pinturas al Estado”, Schiaffino denunciaba el status de “semi - pública” que poseía la colección al estar colgada

⁸³ Fue el hijo de Manuel José Victorio de Guerrico y hermano de José Prudencio de Guerrico, coleccionistas que son estudiados en el capítulo siguiente.

⁸⁴ *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires*. Sesión del 20 de septiembre de 1877, Presidencia del Señor Saenz Peña, pp. 586 – 587.

en los relativamente inaccesibles salones de la biblioteca.⁸⁵ También indicaba la necesidad de depurar ciertas obras a fin de conservar solo aquellas “excelentes” dignas de integrar las colecciones de un museo de pintura.

¿Qué tipo de obras fueron las adquiridas por Sosa? La colección se componía enteramente de pinturas europeas, con la excepción del óleo *Pescador* de Prilidiano Pueyrredón.⁸⁶ Las obras exhibían dos vertientes diferenciadas: por un lado telas firmadas por artistas contemporáneos franceses, alemanes, italianos u holandeses que caracterizamos como artistas de salón. Es decir, artistas de “segunda línea” no incluidos ni dentro de los movimientos de vanguardia del siglo XIX – realismo, impresionismo – ni tampoco exponentes renombrados de la pintura académica del momento. Entre las temáticas seleccionadas abundaban la naturaleza muerta, el paisaje, la pintura animalista y la escena de tono anecdótico, como por ejemplo *Niños en la fuente* del artista francés Emilio Lassalle (Imagen 18). Figuraban también dos pinturas de historia realizadas por los artistas contemporáneos quizás más significativos de la colección. Ellas eran *El embarque de Colón en el puerto de Palos para el descubrimiento de América* del portugués – formado en España – Ricardo Balaca y Canseco (Imagen 19) y *El asalto de una de las puertas de Palermo comandado por Caribaldi* del italiano Giovanni Fattori.

Por otro lado, no faltaban las telas atribuidas a grandes artistas del pasado, principalmente italianos, como Veronese (Imagen 20), Caravaggio, Giorgione, Salvatore Rosa u holandeses como David Teniers. Integraban este conjunto escenas de género y obras de tema mitológico o religioso. Tanto aquí como entre las piezas contemporáneas era significativo el escaso tamaño que tenían algunas de las obras donadas, hecho que las hacía difícilmente efectivas para la función pedagógica e instructiva que se pretendía para ellas en las paredes de un museo.

En las cuarenta y ocho obras de su colección Sosa había buscado trazar un panorama variado de las escuelas contemporáneas, contemplando también la presencia de artistas del pasado, aunque más no fuese a través de copias. En la selección, había estado sin duda limitado por la oferta y la autenticidad de las obras disponibles en la plaza de Buenos

⁸⁵ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”, *El Diario*, 22 de septiembre de 1883, p. 1, c. 2 - 3.

Aires, aunque este hecho podría también haberlo beneficiado en relación a la reducción de los costos.

Las intenciones de Sosa para la creación de un museo de arte tampoco se vieron cumplidas en los años siguientes. Recién en la tercera década del siglo XX los cuadros concretaron el destino original planeado por el donante al integrar el patrimonio fundacional del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.⁸⁷

Sin embargo, los móviles de Sosa persistieron durante las últimas décadas del siglo, al punto que en 1886, una vez regresado de Europa elabora y publica un “Proyecto Nacional de Bellas Artes para la Ciudad de Buenos Aires” en el que retoma el presentado por Demaría nueve años antes.⁸⁸

Este extenso proyecto, que contempla la creación de un Museo Público que incluya a su vez una Escuela Nacional de Bellas Artes y una biblioteca técnica, desliza interesantes consideraciones sobre los modelos que Sosa tenía en mente que ayudan a comprender sus selecciones en tanto coleccionista.

Deudor de las corrientes intelectuales de su tiempo, el discurso de Sosa pone en juego una mirada positivista que vincula directamente “las tendencias de nuestra raza” con una inclinación natural a las Bellas Artes, la Literatura y el Comercio.⁸⁹ Bajo su óptica no había una oposición entre las profesiones lucrativas y el cultivo de las bellas artes, aunque sí un olvido en relación a esta última materia que tornaba imperiosa la creación y el sostenimiento de instituciones adecuadas.

Las citas al historiador y literato italiano contemporáneo César Cantú,⁹⁰ servían a Sosa para introducir cada uno de los capítulos en los que desplegaba un resumen de aquellas

⁸⁶ Cf. la lista y reproducción de las obras donadas por Juan Benito Sosa en *3ª memoria de la Comisión de Bellas Artes, 1942*. La Plata, 1944, tomo I, pp. 293 – 364.

⁸⁷ Creado por decreto del poder ejecutivo de la Provincia de Buenos Aires el 18 de febrero de 1922.

⁸⁸ *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 – La Plata, Imprenta, litografía y encuadernación de J. Peuser, 1889.

⁸⁹ En otra parte de su proyecto indica que toda limitación externa “debilitaría en su iniciación el vigor vital de la institución misma, quitándole el brillo de su propia existencia ilustrativa, al separarle la cooperación y protección nacional, que es el principio vital en el organismo de su propia existencia, dadas las circunstancias de su rica posibilidad para el desenvolvimiento del progreso general del país” *Ibidem*, pp. 110 – 111.

⁹⁰ César Cantú (1804 - 1895) fue un celebre historiador y crítico literario cuya *Storia Universale* –35 volúmenes publicados entre 1838 y 1846 – constituyó una obra de referencia obligada entre el público

épocas que consideraba más brillantes de la historia del arte: el “Bello Arte griego” que databa en “la época de Pericles y la de Alejandro Magno en la Antigüedad” y el “Renacimiento de las Bellas Artes desde el siglo XIV al XVII” período en que se habían expresado los verdaderos genios. En contraposición a esta última etapa, Sosa indicaba que en la actualidad el arte se encontraba en un “período de espera o de transición hacia el esplendor de Belleza del Arte” que le hacía augurar la “esperanza de un nuevo Renacimiento que haga resurgir el pasado, las glorias que inmortalizarán el porvenir.” El concepto amplio del Renacimiento manejado por Sosa, que por otra parte era coherente con la perspectiva historiográfica de la época, le permitía incluir a varios de los artistas presentes en su colección, explicando su voluntad por contar al menos con alguna presencia de estos significativos maestros. Para Sosa, las copias de escultura griega y de pintura del renacimiento tendrían un papel pedagógico fundamental en las colecciones del Museo Público al permitir a los alumnos de la Escuela Nacional conocer “la Historia de las Bellas Artes, en sus principios, desarrollo, brillantez y decadencia”.⁹¹

En relación a las autoridades que dirigirían el futuro museo, Sosa postulaba una administración bifronte: por un lado un primer director – de carácter provisorio – representante moral del “Gobierno Nacional en la dirección y manejo de los dineros nacionales, para la adquisición de modelos en las tres secciones fundamentales; compra de libros técnicos para la Biblioteca y demás objetos útiles y necesarios para la Escuela y el Museo Público” y, por otra parte, un segundo director que debía ser “un reputado artífice de Europa, que reúna competencia técnica en lo posible en Pintura, en Escultura y Arquitectura” encargado de restaurar y conservar las colecciones, de dirigir la escuela pública, de asesorar al director administrativo en tanto a los modelos y copias “más selectos

italiano y no italiano, a través de la cual se difundían -en un lenguaje accesible- sucesos históricos, producciones artísticas y costumbres. No fue un historiador riguroso ni académico, sino un divulgador de conocimiento, sumamente popular durante el siglo XIX. Cf. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arte*. Pubblicata sotto l'alto patronato di S. M. Il Re D'Italia. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1935, vol. VIII, pp. 809 – 810. El hecho que Sosa citase a un divulgador de cultura y no a un historiador o estudioso dedicado a las artes plásticas da cuenta también de la inespecificidad de su saber en materia artística.

⁹¹ Juan Benito Sosa, *Proyecto... op. cit.*, p. 119.

y necesarios” y de dictar conferencias técnicas públicas sobre “los temas distinguidos de las bellas artes”.⁹²

En la necesidad de convocar especialistas extranjeros, Sosa daba por supuesta la ausencia de argentinos suficientemente formados para comandar una institución artística. En la misma línea, en ningún momento se mencionaba la existencia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes,⁹³ organismo que para 1889 ya contaba con más de quince años de funcionamiento, y que bien podría haber servido de base o al menos de antecedente para el proyecto que Sosa buscaba impulsar.

Esta mirada permanente hacia Europa, y más precisamente a la Europa “Latina”, como fuente absoluta del arte y como proveedora indiscutida, no sólo de obras sino también de expertos, recorrió con fuerza los discursos de varios protagonistas de la escena artística porteña vinculándose estrechamente con la escasa presencia de producciones nacionales que, como se analiza en el próximo capítulo, caracterizó a las colecciones formadas en nuestro país hacia fines del siglo XIX e incluso a comienzos del siguiente.

En este sentido Sosa tomaba como ejemplo la sociedad inglesa que por años había cultivado el progreso industrial y comercial en desmedro del artístico, situación remediada en el siglo XIX a partir de la iniciativa pública y privada. Para el argentino, las colecciones del British Museum y de la National Gallery manifestaban el éxito del proceso de apropiación del arte griego y renacentista llevado a cabo por los particulares y museos ingleses.⁹⁴ La ubicación de Inglaterra como consumidora de arte clásico aparecía como previa e indispensable para la “transformación operada en su carácter Nacional en relación con el Bello Arte”, para su constitución posterior como eventual productora de grandes obras. Y era precisamente esta línea la que seguía el detallado plan que Sosa pensaba para su país.⁹⁵

⁹² *Ibidem*, pp. 116 – 119.

⁹³ Para la historia de la Sociedad Estímulo son puntos de referencia obligada los textos de Ofelia Manzi, *La Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, *op. cit.* y de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*, capítulo III.

⁹⁴ De algún modo la visión de Sosa sobre el desarrollo artístico inglés antecede a la mirada de Ricardo Rojas que, tal como analizamos en el capítulo 3, destacaba la capacidad consumidora y de fomento de la educación artística por sobre la producción de los artistas del país.

⁹⁵ Cf. Juan Benito Sosa, *Proyecto...*, *op. cit.*, p. 139.

El otro coleccionista que tuvo una clara vocación institucional en las últimas décadas del siglo XIX fue el militar, descendiente de italianos, Adriano E. Rossi. A diferencia de Sosa, Adriano Rossi no se involucró de manera personal en la redacción de proyectos institucionales aunque sí planeó un claro destino público para su colección privada. Una colección cuyo origen quizás debiese más al disfrute personal que la formada apresuradamente por Sosa, en los años previos a su donación. Sin embargo, ambos comparten el status inaugural de sus proyectos al pensar una dimensión institucional para sus acervos privados que es previa a la existencia efectiva de instituciones.

Su biografía apunta que nació en Buenos Aires y se educó en Inglaterra siendo su padre “el primero que ensayó la elaboración del aceite industrial animal en la país”, empresa exitosa que sin dudas permitió a Adriano una vida holgada aunque no de extrema riqueza, percepción confirmada por los diversos bienes inmuebles, cédulas hipotecarias y dinero líquido que figuran en su testamento.⁹⁶

La caída de Rosas encuentra al joven Adriano contribuyendo a despertar el “espíritu público” y bregando en pos de la libertad electoral. Posteriormente se alista en la compañía de granaderos, participando como Capitán de las Guardias Nacionales en el sitio de Buenos Aires. Ascende a Teniente Coronel y actúa en las batallas de Cepeda y Pavón y en la campaña del Paraguay bajo las órdenes del general Mitre.⁹⁷

En relación con el mundo del arte, Rossi fue amigo y protector del pintor italiano Ignacio Manzonei y formó una extensa colección artística “tal vez la más importante de su tiempo” al decir de Eduardo Schiaffino.⁹⁸ En su testamento, redactado en julio de 1892, Rossi menciona poseer aproximadamente cien cuadros, siendo su voluntad donar dichas obras al gobierno nacional con el fin expreso de que sirvan de base para la formación de un museo de pintura.⁹⁹ Dentro del conjunto destaca expresamente los “treinta y tantos cuadros debidos al eximio profesor Ignacio Manzonei”. Son sus albaceas testamentarias el propio Bartolomé Mitre y su amigo personal Lorenzo Moreno. Luego del fallecimiento de Rossi,

⁹⁶ Su padre, José María Rossi fue un genovés que llegó a tener importantes extensiones de tierra en Resistencia (Chaco) donde implantó grandes cultivos de ricino, a los cuales añadió el algodón y el tártago. Cf. Italo Américo Garibaldi. *Los genoveses en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1983, p. 118.

⁹⁷ “Adriano Rossi”, *La Nación*, 13 de febrero de 1893, p. 1, c. 6.

⁹⁸ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 305.

ocurrido en febrero de 1893, ochenta y un cuadros son recibidos por el gobierno y depositados en la nacionalizada Biblioteca Pública. Las obras permanecen allí por más de dos años, hasta la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, colgadas muchas de ellas en el despacho del director Paul Groussac y en otras dependencias de la institución.¹⁰⁰

A diferencia de Sosa, Rossi había adquirido la mayor parte de sus obras en el viejo continente en los viajes que realiza por Inglaterra, Francia, Italia, España y Alemania,¹⁰¹ con excepción de las telas de Ignacio Manzoni que seguramente compró durante la estadía argentina del pintor registrada entre 1851 y los años anteriores a su muerte acaecida en 1888.¹⁰² En este sentido, Manzoni actúa como otra de las vinculaciones de la escasamente documentada relación entre Mitre y Rossi.¹⁰³ Mitre poseyó cuatro obras del pintor italiano, dos de las cuales se asemejaban al tipo de escenas anecdóticas situadas en el siglo XVII que abundaban en la colección Rossi.¹⁰⁴ Por otra parte, dentro de las pertenencias de Mitre figuraban dos *cartes de visites* de Adriano Rossi, objetos que reafirman la amistad que los unía seguramente desde la experiencia militar compartida.¹⁰⁵

La opción de Rossi por Manzoni puede explicarse, al menos parcialmente, en el origen italiano común de ambos hombres. Tal como sucedió con el despertar del consumo de la pintura española contemporánea, registrado hacia fines de la década de 1880, aquí también se puede argüir que la compra estaba justificada por razones vinculadas al

⁹⁹ Cf. Folio Donación Adriano E. Rossi. Testamento de Adriano E. Rossi, 1 de julio de 1892. Archivo de donaciones, MNBA.

¹⁰⁰ "El museo de pintura. Los primeros pasos", *La Nación*, 14 de julio de 1895, p. 3, c. 6 - 7.

¹⁰¹ Cf. "Adriano Rossi", *La Nación*, *art. cit.*

¹⁰² La bibliografía coincide en señalar la primera venida, aunque no definitiva, de Manzoni a Buenos Aires entre 1851 y 1852. Cf. sobre el artista: "Italia. Las Bellas Artes", *La Nación*, número especial en el Centenario de la Proclamación de la Independencia, 9 de Julio - 1916, p. 346; Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, pp. 169 - 178; José León Pagano, *El arte de los argentinos*, *op. cit.*, tomo I, pp. 245 - 250; A. M. Comanducci. *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962, tomo III, pp. 1086 - 1087; Adolfo Luis Ribera, "La pintura", *art. cit.*, pp. 292 - 301 y Laura Malosetti Costa, "¿Cuna o cárcel del arte?...", *art. cit.*, pp. 102 - 109.

¹⁰³ El extenso archivo documental del Museo Mitre contiene escasos testimonios referidos a la vinculación entre Adriano Rossi y Mitre, ninguno de ellos relativo a las artes plásticas.

¹⁰⁴ Estas obras eran *La niña*, ca. 1865, óleo sobre tela, 66,5 x 43,5 cm y *Escena de cortejantes* o *El pretendiente*, ca. 1865, óleo sobre tela, 66,5 x 53,5 cm, ambas pertenecientes a las colecciones del Museo Mitre, bajo los números de registro 313 y 314 respectivamente. Las otras dos obras de Manzoni que poseía Mitre eran: *La batalla de Pavón*, ca. 1861, óleo sobre tela, 32 x 51 cm, n. reg. 312 y *Bartolomé Mitre*, ca. 1861, óleo sobre tabla, 42 x 32 cm, n. reg. 162.

patriotismo y al peso del legado inmigratorio. Las telas de este artista poseídas por Rossi eran en su mayor parte escenas costumbristas donde sus personajes realizaban sus acciones en paisajes más o menos protagónicos. La alusión al pasado era también un recurso frecuente en estas escenas de género en las que los sujetos estaban dotados de vestimentas y atributos que los remitían generalmente a dos siglos antes. Completaban el conjunto de obras de Manzoni,¹⁰⁶ algunos ejemplos de retratos o figuras, cinco pinturas militares, un par de cuadros con motivos religiosos o bíblicos e incluso un desnudo y una naturaleza muerta. Sin embargo, en varios de estos géneros era el carácter anecdótico aquello que sobresalía en el episodio representado como sucedía por ejemplo en la escena bíblica *Susana y los viejos*¹⁰⁷ (Imagen 22).

Las obras se distinguían también por el buen dominio del oficio, que seguramente junto a su formato reducido y lo acomodado de su precio, había sido una de las causas del éxito del pintor en terreno argentino.¹⁰⁸ En este sentido, comprobamos la presencia de obras de Manzoni en varias de las colecciones privadas formadas en el país incluso en los años subsiguientes.¹⁰⁹

Tomaremos como ejemplo representativo de las obras de Manzoni de la colección Rossi el óleo *Abstinencia*,¹¹⁰ (Imagen 21) pintura que se corresponde con la tela de iguales dimensiones *La Gula*. Protagonizan la escena un grupo de cuatro personajes en torno a una mesa vacía pero ricamente vestida. Son tres hombres, uno anciano y dos más jóvenes, y una muchacha, todos suntuosamente ataviados, con ropajes que los sitúan históricamente en el siglo XVII. Sin embargo, la otrora rica familia no tiene más que un huevo para compartir como cena. Junto a ellos, un fraile parado exhibe una bolsa vacía, indicando que aún se

¹⁰⁵ Una de ellas tomada por Emile Bondonneau en París, n. reg. 794/1 y la otra donde se lo observa más envejecido realizada por Chute & Brooks en Buenos Aires, n. reg. 795/2.

¹⁰⁶ En los registros del Museo Nacional de Bellas Artes figuran 31 obras de Ignacio Manzoni dentro de la donación de Adriano E. Rossi.

¹⁰⁷ Óleo sobre cartón, 21 x 16 cm, n. inv. 6191, MNBA.

¹⁰⁸ A este respecto el artículo de *La Nación* de 1916, citado más arriba, señalaba: “Así fué como a pesar de la desvalorización irrisoria de los cuadros – y sobre todo de los cuadros pintados aquí – Manzoni llegó a ganar mucho dinero. De esa fiebre de producción atropellada, de ese continuo trabajar sin descanso, de día y de noche – sin presumir en las futuras combinaciones diabólicas de luces multicolores y de reflectores fantásticos de la manera de Anglada- Manzoni llenó los comedores, vestíbulos y cafés de Buenos Aires, con sus cuadros.”

¹⁰⁹ Encontramos obras de Ignacio Manzoni en las colecciones de Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo, César Cobo, María Jáuregui de Prádere, Julia Saenz Rosaz de Roseti y Juan Gironde.

adeuda el diezmo. A lo lejos, un soldado, marca el camino a dos cortesanos, posiblemente una madre y su hijo. La escena situada al aire libre había posibilitado a Manzoni desplegar toda su habilidad en el claroscuro de un cielo soleado así como en los detalles de hojas y plantas diversas. En esta línea, varios utensilios de lujo regados por el suelo - un ánfora, una jarra de vidrio, una columna con un jarrón - también condensaban una factura minuciosa donde los brillos no jugaban un rol menor.

Esta tela puede ser considerada, junto al resto de las obras de Manzoni, como un testimonio de aquel gusto burgués descrito en el primer capítulo. Había una intención claramente satírica en la elección del tema pintado, pero éste había sido plasmado con un gran detallismo y gusto por las distintas superficies de los objetos. Para un observador regido por el parámetro de la verosimilitud el cuadro estaba bien hecho y al mismo tiempo se permitía cierto libre juego con los colores y texturas que, sin proponer grandes rupturas visuales, lo hacían agradable.

Por otra parte, la burla sobre la caída de la nobleza cuadraba más que bien con los intereses de una burguesía recién enriquecida, más aún si el episodio evitaba cualquier connotación incómoda al estar ubicado en un tiempo alejado del presente. En este sentido, tanto desde su temática como desde su factura la obra buscaba emparentarse con la pintura antigua que, precisamente, era la que abundaba entre las otras firmas adquiridas por Rossi.¹¹¹

El resto de la colección se componía de obras atribuidas a importantes artistas del pasado, como Moroni, Salvatore Rosa, Ribera o Sánchez Coelho, y otras que eran explícitamente catalogadas como copias tal como sucedía con una *Transfiguración* de Rafael. En referencia a la pintura contemporánea, las presencias eran contadas y las obras pequeñas pero se trataba de firmas más reputadas en la escena decimonónica que las incluidas en la colección Sosa, como Brissot de Warville, Théodule Ribot o Van Leemputten.¹¹² La selección de obras del pasado y contemporáneas era coherente con el conjunto de Manzoni

¹¹⁰ Óleo sobre tela, 62 x 78 cm, n. inv. 2364, MNBA.

¹¹¹ A este respecto Adolfo Luis Ribera sostiene que la obra de Manzoni exhibe una dependencia estilística con la producción de Rubens, Van Dyck, Van Ostade, Adan Van der Muelen y el italiano Salvatore Rosa. Cf. "La pintura", *art. cit.*

¹¹² Las obras son: Felix Brissot de Warville, *El rebaño*, óleo sobre tabla, 38 x 55 cm, n. inv. 5337; Théodule Ribot *Cristo descendiendo de la cruz*, óleo sobre tela, 23 x 35 cm, n. inv. 1951 y de Frans Van Leemputten, *Gallinas y patos en el corral*, óleo sobre tabla, 18 x 24 cm, n. inv. 1946 y *Gallinas en el campo*, óleo sobre tabla, 18 x 24 cm, n. inv. 5537.

ya referido, predominando aquí también la pintura costumbrista, los paisajes con figuras, las escenas religiosas y las animalistas

El conjunto de obras de Adriano Rossi configura un perfil de coleccionista que no manifiesta un gusto de avanzada o una predilección por los artistas modernos. Por el contrario, lo exhibe como un hombre pragmático que parece haber aprovechado las obras que estaban disponibles. La impronta italiana, ostentada no sólo por el importante conjunto de obras de Manzoni sino también por varias de las obras de los siglos XVI al XVIII, distingue a esta colección de otras formadas en el período. A fin del siglo XIX, Italia seguía siendo la cuna del arte y de los grandes artistas del pasado, para muchos argentinos incluso seguía funcionando como fuente donde abreviar en términos de arte moderno. Sin embargo, este lugar comenzaba ya a ser fuertemente minado – en un proceso irreversible – por el nuevo paradigma cultural que será directamente asimilado con la pintura y la escultura moderna: Francia.¹¹³

Por otra parte, además de denotar esta fuerte asociación que la producción italiana tenía con la tradición artística clásica, la marca de Italia en la colección formada por Rossi remite a la fuerza que tuvieron el país y la cultura de origen en el coleccionismo desarrollado en una sociedad fuertemente signada por el legado inmigratorio como la porteña.

Ya ha sido aludido el accionar de dos coleccionistas en quienes nos detendremos a continuación. Los hijos de Florencio Varela, Rufino (1838 – 1911) y Juan Cruz (1840 – 1908)¹¹⁴ también se dedicaron a formar inmensas y abarcativas colecciones artísticas. Los Varela fueron cultos hombres de letras, integrantes de un linaje de hermanos que bajo la dirección de los dos mayores – Mariano y Héctor – fundan el diario *La Tribuna* en 1853 en el que todos ellos participan activamente, incluso Juan Cruz que contaba con sólo trece años.¹¹⁵

¹¹³ Las posibilidades de las distintas escuelas nacionales para encarnar en Buenos Aires la idea de un “arte moderno” es una problemática que, además de haber sido abordada en el capítulo referido a los viajes, es retomada y discutida en detalle en los capítulos 5 y 6 de la presente tesis.

¹¹⁴ Ambos nacen en Montevideo, debido al exilio de su padre Florencio durante el rosismo. Su madre era Justa Cané, hermana de otro exiliado, Miguel Cané (padre) cuyo hijo, Miguel, también nace en terreno uruguayo.

¹¹⁵ Sobre las estrategias de autopromoción utilizadas por *La Tribuna* y por el propio Héctor Varela cf. Claudia A. Román. “La prensa periódica, de *La Moda* a *La Patria Argentina* (1837-1879)”. En: Julio Schwartzman. (direc.) *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 2, Buenos Aires, Eneccé, 2003, pp. 439 – 467.

Tanto Rufino como Juan Cruz van a formar sus colecciones artísticas en Europa, siendo fundamental la radicación de su hermano Héctor en París.¹¹⁶

Hermano menor de la familia, Juan Cruz, se casa en 1861 con Carmen Castex, la hija de un rico hacendado, unión que le posibilita dedicarse de lleno a cultivar el consumo artístico. Las frecuentes visitas al viejo continente van permitir – en una suerte de manía por la disolución – las diversas formaciones y dispersiones de su colección, que es instalada en las distintas casas que ocupa en Buenos Aires, ubicadas en: San Martín 124 (en 1870), Artes 55 (1872), Suipacha 258 (1876), Avenida Alvear 1681 (1893) y hacia el fin de su vida en el hotel Frascati sobre la Avenida de Mayo.

Juan Cruz era un hombre refinado que gustaba rodearse de literatos, aristócratas y personajes distinguidos para explayarse largamente sobre su colección de arte.¹¹⁷ Así muchas de sus obras provienen de colecciones célebres, como la de Alejandro Dumas hijo o las ventas producidas por el sitio de la Comuna de París de las que Juan Cruz usufructúa en su estadía parisina.

En marzo de 1870, encontramos el primer registro de remate de la colección Varela,¹¹⁸ suerte de preámbulo de dos ventas más concretadas en esta década, en 1872 y 1876, y del sonado remate de 1893, analizado en el primer capítulo de esta tesis. En este sentido, Juan Cruz se presenta como un coleccionista diferente a sus continuadores, ya que no duda en desprenderse de sus piezas si lo cree necesario. Por otra parte, la sucesión de remates no hace más que acentuar una práctica usual entre las familias ricas de Buenos

¹¹⁶ Luego de dos viajes anteriores, Héctor se instala en 1863 en París en cumplimiento de una misión diplomática en el consultado argentino. Con intermitencias, permanece en Europa por varias décadas. Cf. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico...*, op. cit. y Héctor Viacava “Héctor Varela. el porteño irresponsable”, *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 222, octubre de 1985, pp. 8 – 38. Sabemos por los avisos de los remates que Héctor también poseyó obras de arte, como bronce y cuadros al óleo.

¹¹⁷ Cf. Manuel Mujica Lainez, “El segundo Juan Cruz Varela”, *La Nación*, 2 de julio de 1978, Secc. 3era, p. 3. Incluido en *Los porteños*. Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979, pp. 41 – 49. Cf. también la lista de sus libros ofrecidos a remate en 1876, entre los que figuran varios títulos sobre bellas artes.

¹¹⁸ “La casa museo del Sr. Varela”, *La Nación*, 7 de mayo de 1870, p. 2, c. 5. [Base Payró]. No se detallan los autores de las obras de arte pero sí se destacan: la “rica y variadísima” colección de medallas romanas, los “bronce antiguos y modernos”, “armas de todos los tiempos y naciones” “antigüedades egipcias, reliquias de Pompeyo y Herculano” y objetos del Paraguay entre otros “el lavatorio de Lopez” Cf. también Manuel Mujica Lainez. *Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)*. Buenos Aires, Emeccé, 1948, pp. 153 – 155.

Aires que optaban por vender sus lujosos muebles, carruajes y pianos ante la inminencia de una estadía en Europa.¹¹⁹

Ya en un momento temprano como 1872, cuando todavía no están creados los ámbitos específicos para la exhibición de obras de arte y éstas se confunden con las “curiosidades”, la prensa aspira a que algunos objetos fuesen adquiridos para enriquecer las colecciones del Museo Público:¹²⁰

Si la prontitud con que ha de celebrarse este remate no lo impidiese, sería el caso de hacer una indicación al gobierno para que mandase á él al director del Museo, ó alguna persona competente, á fin de comprar para aquel establecimiento alguno de los objetos mas curiosos que será una lástima dejar en manos de particulares.

Hay piezas que ese museo, que podían ostentarse con todo garbo en las pobres colecciones del nuestro.¹²¹

En este sentido, Juan Cruz no fue un coleccionista demasiado interesado por otorgar una dimensión social a su colección, aunque varias de sus obras pasaron posteriormente a formar parte del Museo Nacional de Bellas Artes por caminos indirectos, como su pasaje por otras colecciones privadas,¹²² o del Museo Provincial de Bellas Artes a partir de su incorporación a la colección de Juan Benito Sosa. Si bien Juan Cruz facilitó algunas obras para su exhibición en exposiciones de caridad¹²³ y es mencionado entre los benefactores de la Asociación Estímulo de Bellas Artes,¹²⁴ el tipo de coleccionista encarnado por el menor de los Varela se acercaba más a aquella expresión de Edmond Goncourt que

¹¹⁹ Cf. a este respecto los numerosos avisos de venta -fundamentalmente de mobiliario pero también de menaje, carruajes, pianos y obras de arte- reproducidos en: “Los que se iban a Europa”, *Circular Bullrich. Publicación semanal*. Editada por Adolfo Bullrich y Cía, a. IX, n. 436, Buenos Aires, 7 de abril de 1917, pp. 115 – 119. (Número conmemorativo del cincuenta aniversario de la casa de remates). Nótese que en la mayoría de estos artículos aparecía muy resaltado el motivo del remate -“por ausentarse para Europa”- sin duda para diferenciar estas ventas de los remates judiciales debidos a vaivenes económicos o quiebras.

¹²⁰ El Museo Público de la Provincia tenía su sede en la calle Perú en un Salón de la Universidad de Buenos Aires (Manzana de las Luces) y era dirigido por el naturalista prusiano Hermann Burmeister (1862 – 1892) siendo sus principales colecciones de paleontología, zoología y arqueología argentina. Cf. Irina Podgorny. *El argentino despertar de las faunas y la gentes prehistóricas. Coleccionistas, estudiosos, museos y universidad en la creación del patrimonio paleontológico y arqueológico nacional (1875- 1913)*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Documentos 2, 2000, p. 23.

¹²¹ “Crónica del día. Exposición artística”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1872, p. 1, c. 8.

¹²² Como por ejemplo sucedió con la colección de Aristóbulo del Valle, que es analizada en el próximo capítulo.

¹²³ La prensa registra la participación de Juan Cruz Varela en la Exposición celebrada en el Palacio Hume en 1893.

sostenía que el mejor destino para su colección eran los brazos de otro coleccionista privado.

Es difícil reconstruir qué vendió Varela en una u otra ocasión y cómo se vinculan estos desprendimientos con sus preferencias estéticas. Si nos atenemos al remate de 1876, se evidencia una fuerte predilección por los pequeños bronce, sobre todo aquellos que reproducen obras clásicas y del renacimiento. También podemos señalar la abundancia de grabados y de lienzos atribuidos a pintores de los siglos XVI y XVII como Rafael, Tiziano, Guido Reni, Correggio, Rembrandt, o Rubens.¹²⁵ Casi veinte años más tarde, en el remate realizado en 1893, varias de sus preferencias – como los bronce – no se han modificado. Sin embargo, la lista de sus cuadros al óleo incluye varios artistas contemporáneos – Cabanel, Barbudo, Gervex, Benjamin Constant, Dubuffe – que nos permiten sostener cierto viraje del gusto operado en Juan Cruz en la línea de lo señalado para el coleccionismo norteamericano contemporáneo. No queremos con esto afirmar que Varela necesariamente seguía los vaivenes del coleccionismo estadounidense, sino simplemente marcar su confluencia con las preferencias que allí se sucedían, comenzando de este modo a cuestionar la supuesta asincronía atribuida generalmente al coleccionismo local.¹²⁶

También debemos subrayar la fuerte impronta de la cultura francesa del siglo XVIII, vertiente que se manifiesta no sólo en las pinturas y miniaturas – con nombres como Fragonard, Boucher o Latour – sino también en el mobiliario y en la tapicería. En este sentido, Manuel Mujica Lainez indica que las sillas del comedor de su casa poseían en sus respaldos figuras de las cortesanas de Luis XIV, mientras las cabeceras ostentaban los retratos de los dueños de casa (Imagen 23). Alrededor de la mesa del comedor, la pareja pasaba a formar parte de una estirpe aristocrática no otorgada por los lazos sanguíneos sino por los referentes simbólicos.

En el caso particular de Rufino, éste parte a Europa hacia fines de la década de 1860 para residir allí, entre Londres y París, durante cinco años. Aprovecha la ocasión para

¹²⁴ Véase Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, op. cit., p. 241.

¹²⁵ Cf. la lista incluida en el *Catálogo de los ricos muebles de fantasía, grandes bronce, obras de arte, cuadros, espejos, carruajes, caballos, Era, Era de la casa habitación del Señor Don Juan Cruz Varela*. Adolfo Bullrich & Cia (1876), pp. 6 – 10 y 14 – 16.

¹²⁶ Este es el punto central del próximo capítulo en el que nos ocupamos de los que denominamos “coleccionistas de arte moderno”.

formar su colección de arte adquiriendo principalmente pinturas, grabados, bronce y porcelanas.¹²⁷ En su vuelta al país, concretada en diciembre de 1873, lo espera la típica actuación política de la oligarquía de fin de siglo: es ministro de Hacienda del gobernador Carlos Casares (1875 – 1877) y del presidente de Juárez Celman (1889) y senador provincial en varios períodos y diputado durante la primera mitad de 1890. Desde la función pública Rufino aparece interesado por el fomento artístico, tal como lo recuerda Eduardo Schiaffino al subrayar su apoyo pecuniario como ministro de hacienda provincial, para la apertura de la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Sociedad Estímulo.¹²⁸

Conviene detenerse aquí en la conformación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, ya que durante sus primeras décadas de existencia este organismo encontró a varios de los principales coleccionistas de la ciudad entre sus activadores y sostenedores materiales. Ya mencionamos a Juan Cruz y a Rufino Varela, mientras otros personajes que se analizarán en el próximo capítulo – como José Prudencio de Guerrico y Aristóbulo del Valle – también participaron activamente de la institución.¹²⁹ Evidentemente, más allá del diagnóstico de Eduardo Schiaffino que señalaba que los coleccionistas “se ignoraban los unos a los otros”, existían ciertos ámbitos de sociabilidad que los nucleaban – al menos esporádicamente. Las exposiciones organizadas en base a los patrimonios de las colecciones privadas también podían ser otro de estos espacios de encuentro.

Volviendo a la colección formada por Rufino Varela, sucede aquí algo similar a lo apuntado para el caso de Juan Cruz. Es muy difícil hacer un análisis de su contenido en la medida que sólo una parte pequeña de la misma pasó a integrar los repositorios públicos. Si nos atenemos tanto a las obras consignadas en el catálogo como a los registros de la prensa, la selección sobresalía por su variedad, tanto en el tipo de objetos como en su ubicación

¹²⁷ Véase “En el Centenario de Don Rufino Varela, la hija evoca su figura patricia”, *Noticias gráficas*, 10 de julio de 1938, p. 8.

¹²⁸ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, op. cit., p. 241. Cf. también: *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales. 1878 – 1928*. Buenos Aires, República Argentina, 1928, p. 8, donde se transcribe las actas de la Sociedad que reconoce a Rufino Varela “por el apoyo oficial y generoso que le prestó cuando ocupaba el Ministerio de Hacienda de la Provincia”.

¹²⁹ Cf. por ejemplo “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *El Nacional*, 26 de enero de 1887, p. 2, c. 1, donde se mencionan entre los integrantes de la Comisión directiva de Estímulo a Aristóbulo del Valle y Manuel P. de Guerrico –hijo y hermano de los coleccionistas– ambos en calidad de vocales.

geográfica e histórica, así como por las buenas firmas de artistas decimonónicos.¹³⁰ En relación al primero de estos tópicos, la prensa advertía que:

... no se trata de una colección hecha con preconcepto alguno, ni se ha dado preferencia a una escuela, ni la ha presidido una tendencia artística única. Se conoce que el señor Varela ha ido recogiendo á su paso cuanto encontraba y le parecía bueno, siguiendo sólo su instinto, para arribar al excelente resultado de formar un conjunto, no impecable, pero en que tienen representación diversísimas escuelas antiguas y modernas, y las encontradas manifestaciones de arte del oriente y el occidente.

Un coleccionista de miras menos amplias, hubiera dado dirección más unilateral á sus adquisiciones, llegando á otra clase de armonía más comprensiva para la generalidad que la de contrastes que tienen la colección Varela. Pero esa misma mezcla de géneros y escuelas, lo clásico, lo romántico, lo realista, lo puramente *fantasista*, como revueltos y confundidos, presentan un conjunto pintoresco que descansa la vista y da satisfacción a todas las tendencias y á todos los estados de ánimo.¹³¹

No obstante, más allá de la aparente diversidad, la presencia de los artistas contemporáneos otorgaba una fuerte impronta en la colección formada por Rufino, encontrándose nombres reputados que la distinguían claramente de la medianía que caracterizaba a los conjuntos formados por Sosa o Rossi. Si bien algunos de estos artistas estaban representados con piezas menores – bocetos, estudios o telas de pequeño formato – es posible trazar un recorrido entre obras como las de Courbet, Corot, Daubigny, Rosa Bonheur, Diaz, Troyon, Monticelli, Léon Lhermitte, Fortuny, Villegas o Sorolla, en tanto representantes de la pintura de paisaje y realista antecesora del impresionismo o practicada contemporáneamente pero sin exhibir las rupturas plásticas y temáticas que caracterizaron a este movimiento. En este sentido, Rufino se manifiesta como un coleccionista atento al arte de su tiempo, aspecto que enriquece otras facetas más usuales de su consumo artístico como el gusto por los pequeños bronce, de carácter mayoritario entre los miembros de la burguesía porteña.

Asimismo, la colección de Rufino se destaca también por sumar a las pinturas y objetos de arte un conjunto de más de 4.000 grabados de obras célebres. En este *corpus* se reunían producciones de todas las escuelas desde el siglo XV hasta el XIX, incluyendo obras

¹³⁰ Cf. *Colección Rufino Varela. Obras de arte y muebles*. En la casa habitación calle Maipú 466 – Román Bravo & Co [1896].

¹³¹ “La colección Varela. El arte en Buenos Aires. Cuadros y bronce. La porcelana”, *La Nación*, 13 de julio de 1896, p. 6, c. 3.

como *La lección de anatomía* de Rembrandt, un retrato de Van Dyck, paisajes de J. M. W. Turner y *Santa Genoveva en oración* de Puvis de Chavannes. El amplio abanico cubierto por los grabados nos lleva a pensar al conjunto en un sentido sustitutivo que permitía al coleccionista poseer, al menos en reproducciones, obras emblemáticas que constrúan un extenso recorrido por la historia del arte.

Evidentemente, su dueño tuvo particular afición por este grupo de grabados ya que el mismo no fue incluido dentro del remate concretado en Buenos Aires hacia 1896.¹³² Si al igual que su hermano menor, Rufino no proyectó un destino público para el grueso de su colección, sin embargo sus grabados sí gozaron de una importante circulación a través de varios medios. Por un lado, entre 1896 y al menos hasta 1900, estos grabados fueron exhibidos, junto a setecientos dibujos y una decena de cuadros, en un gabinete de estampas abierto al público ubicado en los salones del Bon Marché en Florida 753, organizado por el conservador Carlos Savelli (Imagen 24). Diariamente, entre la 1 y las 4 de la tarde los amateurs e interesados en general podían acceder al contacto directo con las obras que, tal como rezaba el aviso, constituían “fuentes de investigaciones á la par que manantial inagotable de ilustración y provecho espiritual.”¹³³ La contigüidad con el Museo Nacional de Bellas Artes, que desde su apertura a fines de 1896 funcionaba en el mismo edificio, llevaba a los cronistas a sostener la confluencia de ambas empresas, señalando incluso que la colección de Rufino integraría un futuro Gabinete de Estampas Nacional como anexo del Museo.

En 1898 y con Savelli como intermediario la colección es ofrecida en venta al Museo Nacional de Bellas Artes en la cifra de ochenta mil pesos moneda nacional.¹³⁴ En 1900 es rechazada por el propio Schiaffino quien luego de atribuirse las facultades para evaluar el conjunto concluye: “que su valor artístico era muy escaso” ya que se trataba en general de dibujos anónimos “atribuidos sin mayor razon á diversos maestros” y otros

¹³² Cf. el análisis de este remate en el capítulo 1.

¹³³ “Gabinete de estampas y dibujos – Rufino Varela”, *La Argentina Monumental en la Exposición de París de 1900. Buenos Aires*. Ilustraciones de algunos Monumentos, Parques, Avenidas, Teatros, Museos, Galerías, Bancos, Fábricas, Negocios que encierra la gran metrópoli de Sud América y Representación del periodismo argentino. Segunda Edición, 1900, [s. p.].

¹³⁴ Cf. carta de Carlos Savelli al Señor director del Museo Nacional de Bellas Artes [Eduardo Schiaffino] fechada “Buenos Aires, Mayo 14 de 1898”. Legajo 1 – 3325, Archivo Schiaffino – AGN. En esta carta

considerados como originales que no eran mas que “fac – símiles vulgares, como un cromo reproducción de un ‘Paisaje de Italia’ de Turner, un retrato cromolitográfico de Marat atribuido á Gericault, etc. etc.”¹³⁵

Por otra parte, desde mecanismos menos formales como las publicaciones periódicas, también los grabados fueron divulgados a partir de su reproducción en órganos como la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* (Imagen 25) o *La Ilustración Sud-americana*.¹³⁶ Esta última revista tuvo un rol particularmente intenso en tanto a la circulación de imágenes e información sobre las colecciones particulares, actuando también como una gran propagadora de la acción de los coleccionistas privados de la ciudad.¹³⁷

En relación con la colección de grabados de Rufino, la prensa acentuó precisamente su carácter único en un medio como el argentino, mientras auspiciaba su permanencia dentro de la esfera pública al modo de la labor llevada a cabo por los coleccionistas franceses:

Esperamos que la galería en cuestion quede en nuestro país y que ella sirva de estímulo para la formación de otras similares. No sería extraño ver entonces a uno de estos coleccionistas que imitando el ejemplo de los “Sommerand”, “Lacaze” y “Sauvageot”¹³⁸ legaron al estado el fruto de sus cariños artísticos. Antes de que sus tesoros inapreciables – perdidos y diseminados – vayan a parar a manos de profanos como ha sucedido tantas veces [sic].¹³⁹

Savelli ofrece como facilidad que en vez de abonar la suma al coleccionista esta se deduzca del importe que Rufino Varela adeuda al Banco Nacional.

¹³⁵ Nota manuscrita y firmada por Eduardo Schiaffino, fechada “Mayo de 1900”. Legajo 1 – 3325, AS – AGN. A pesar de este rechazo, el gabinete continuó instalado en el Bon Marche, al menos hasta noviembre de ese mismo año. Cf. “El presidente en el Ateneo. Visita al Museo de Bellas Artes. Gratas impresiones”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1900. [Recorte, AS – MNBA].

¹³⁶ Gilbert, “Beaux arts”, *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 9, n. 134, 16 septembre 1898, p. 459, c. 1, 2 y 3. Véase también las obras reproducidas en n. 139, 1er Décembre 1898. Cf. también H. D. “Impresiones artísticas. El cristo ante pilatos – El Ecce Homo – El Cristo Muerto”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 8, n. 175, 5 de abril de 1900, p. 99, c. 1 – 3, artículo que analiza en detalle el grabado *El Cristo ante Pilatos* de Munkacsy.

¹³⁷ Las características y el accionar de la publicación son analizados más detalladamente en el capítulo 7.

¹³⁸ La colección de Du Sommerand, adquirida por el estado francés en 1843, constituye la base del Museo de Cluny. Por su parte el Museo del Louvre incrementa su acervo gracias a las colecciones de Charles Sauvageot y La Caze, donadas en 1856 y 1869 respectivamente.

¹³⁹ Gilbert, “Beaux arts”, *art. cit.*

Lamentablemente las expectativas del cronista no se vieron satisfechas y la colección permaneció en manos privadas hasta entrado el siglo XX.¹⁴⁰ Así, un personaje como Rufino, que no tuvo la desaprensión hacia sus pertenencias artísticas de su hermano menor, debió sin embargo asistir a la diseminación de su colección sin seguir los pasos marcados por Juan Benito Sosa o Adriano Rossi.

A primera vista errático, inclusivo o ecléctico, el primer coleccionismo artístico argentino tuvo, sin embargo, directrices, más o menos expresas, que guiaron a quienes lo practicaron. Por momentos difíciles de reconstruir, basadas en criterios diversos - históricos, estilísticos, nacionales o en patrones de géneros - en todos los casos existieron modelos latentes que terciaron el gusto del comprador hacia determinado tipo de obras. A veces el destino futuro y la dimensión pública proyectada para el conjunto tuvo gravitación en el proceso selectivo - pensemos en Juan Benito Sosa - mientras que en otras ocasiones el móvil principal fue el de la contemplación en solitario o entre el grupo de pares, tal como sucedió con Juan Cruz Varela. La disponibilidad y accesibilidad de obras en el mercado local fue también un condicionante para quienes optaron por la adquisición en el país, como Sosa o eventualmente Rossi, mientras Europa proveía una oferta más nutrida para quienes tuvieron oportunidad de obtenerlas directamente en los centros artísticos, como los Varela.

Buenos Aires recibía como vimos constantes noticias del desarrollo del coleccionismo contemporáneo en Europa y los Estados Unidos. A la hora de concretar sus adquisiciones, los coleccionistas y consumidores podían abreviar de aquel amplio imaginario que la prensa contribuía a configurar: un imaginario que era más literario que visual y que recién comenzó a llenarse de imágenes hacia la última década del siglo, de la mano de las revistas ilustradas. A su vez, los coleccionistas argentinos ingresaron también en este circuito simbólico, a partir de la difusión, la crítica y la reproducción de las colecciones locales por parte de los mismos diarios y revistas que se ocupaban de sus pares extranjeros. En muchos casos, estos soportes otorgaron una dimensión pública de la colección con anterioridad a su pasaje efectivo al dominio estatal. Este es uno de los ejes de los capítulos que desarrollamos a continuación.

¹⁴⁰ Cf. Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, *op. cit.*, pp. 45 - 46.

Si en el caso de Sosa, se debió esperar varias décadas para cumplir el destino inicial proyectado para la colección de constituir la base de un museo público, solo unos años separan la donación fundadora de Adriano Rossi de la institución del Museo Nacional de Bellas Artes. En este sentido, veremos que la propia donación se transformó en una especie de imperativo o deuda asumida con el coleccionista que legitimó los juicios que sostenían la necesidad de creación de un museo de arte. Estas ideas también son retomadas en los capítulos que siguen, particularmente cuando nos ocupemos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Por último, tal como hemos visto en los ejemplos hasta aquí analizados, el arte contemporáneo fue una presencia recurrente en el primer coleccionismo artístico practicado en Buenos Aires. Su representatividad y calidad varió en los diversos casos, pero en todos estuvo, de algún modo, presente.

Así como lo testimonian las miradas artísticas construidas por los viajeros argentinos a Europa, para los sectores de altos recursos de la capital, el arte legitimado parecía tener un solo y exclusivo origen: Europa. Y hacia sus centros productores se dirigió claramente el consumo de la burguesía y la oligarquía porteña. Dentro de lo que el viejo continente tenía para ofrecer, el arte del momento gozó de un protagonismo innegable, alimentando material y simbólicamente el coleccionismo y consumo artístico practicado en Buenos Aires. En este sentido, estas primeras colecciones también anticipan la fuerte impronta que el arte contemporáneo europeo tuvo en el coleccionismo argentino de fin del siglo XIX, al punto que es posible postular la existencia de coleccionistas de arte moderno.



18. Emilio Lassalle. *Niños en la fuente*,
óleo sobre tabla, 22 x 16 cm.
Donación Juan B. Sosa, MBAB.



19. Ricardo Balaca y Canseco. *El embarque de Colón en el Puerto de Palos*,
óleo sobre tela, 1873, 123 x 185 cm.
Donación Juan B. Sosa, MBAB.



20. Veronés (atrib.) *Armida y Tancredo*,
óleo sobre tela, 120 x 76 cm.
Donación Juan B. Sosa, MBAB.



21. Ignacio Manzoni. *La abstinencia*, óleo sobre tela, 62 x 78 cm.
Donación Adriano Rossi, MNBA.



22. Ignacio Manzone. *Susana y los viejos*,
óleo sobre cartón, 21 x 16 cm.
Donación Adriano Rossi, MNBA.

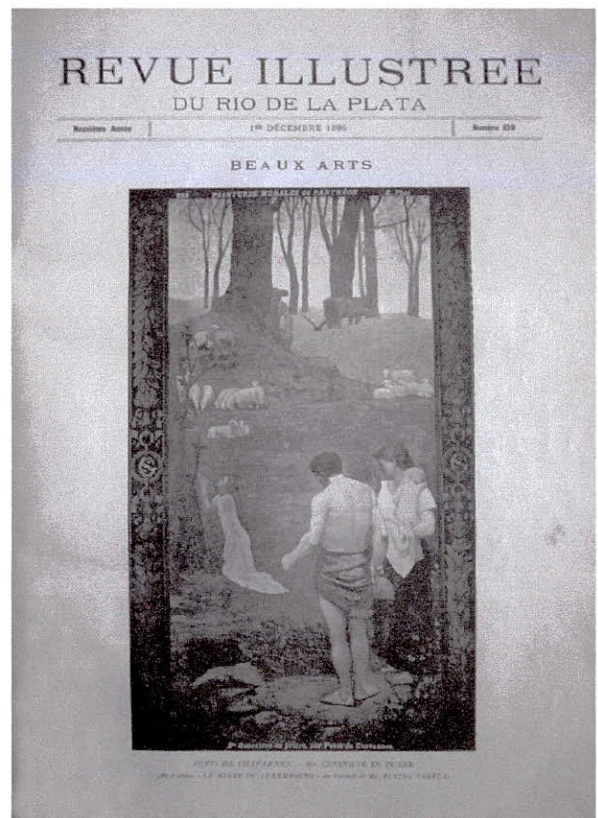


23. Interior del comedor de la residencia de Juan Cruz Varela, ca. 1890.



24. Gabinete de grabados y dibujos de Rufino Varela. *La Ilustración Sud-Americana*, a. 8, n. 179, 20 de julio de 1900.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 Dirección de Bibliotecas



25. "Beaux Arts. Puvis de Chavannes. Ste Genevieve en priere. (De l'album 'Le musée du Luxembourg' du Cabinet de Mr. Rufino Varela)" *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 9, n. 139, 1 decembre 1898.