

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 2

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.2

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

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
N° 49584
06 FEB 2004
Agri.

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 Bibliotecas

Doctoranda
María Isabel Baldasarre

Directora de Tesis: Dra. Diana B. Wechsler

Febrero de 2004

TOMO II

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

CAPÍTULO 5

COLECCIONISTAS DE ARTE MODERNO

Capítulo 5: Coleccionistas de arte moderno

¿Qué obras de arte podían encarnar a fin de siglo XIX la idea de un arte moderno? ¿Cómo dialogaron estas ideas sobre lo moderno con lo efectivamente adquirido por los coleccionistas locales? Proponemos estas preguntas frente a la lectura que ha primado en los estudios abocados al coleccionismo argentino en los que frecuentemente se lo ha caracterizado como anacrónico, atrasado o falto de rumbo. En este sentido, se ha sostenido que el coleccionismo local no fue receptivo a las últimas tendencias artísticas y que optó en general por un arte oficial, vinculado a la Academia y las corrientes estéticas del pasado. Estas afirmaciones soslayan la complejidad de la escena artística europea y americana de fines del siglo al recuperar solamente la producción que –desde una lectura centrada exclusivamente en las llamadas vanguardias– focaliza en los grandes nombres para dejar de lado una producción rica y diversa que contemporáneamente fue considerada como “arte moderno” y que obtuvo gran éxito de crítica y mercado. En este punto, retomamos la perspectiva propuesta por Raymond Williams con relación al modernismo al considerar a su construcción como una puesta en práctica de una “maquinaria de tradición selectiva” que busca “adueñarse de toda la modernidad [...] negando a todo lo demás en un acto de pura ideología”.¹

No pretendemos con esto un *revival* de grandes artistas olvidados teniendo en cuenta su fama pasada, recuperación que por otra parte la historia del arte extranjero ya viene proponiendo, con éxito relativo, desde hace varias décadas.² Tampoco nos guían criterios de calidad que busquen parangonar a estos artistas con la producción de los impresionistas o postimpresionistas. Nuestro objetivo es reconstruir cómo a fin del siglo XIX la idea de un arte moderno fue mucho más inclusiva y compleja que la propuesta por las visiones posteriores y en qué medida las adquisiciones de los coleccionistas locales participaron de estas representaciones.

¹ Raymond Williams, *La política del modernismo*, op. cit., pp. 52 – 55.

² Pueden citarse a este respecto el trabajo señero de Albert Boime. *Thomas Couture and the eclectic vision*. New Haven & London, Yale University Press, 1982 y el catálogo *Le Musée du Luxembourg en 1874*. Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974 así como las múltiples monografías y catálogos publicados en las últimas décadas sobre artistas como Bouguereau, Gerôme o Meissonier. Para una crítica sobre estos revivals, cf. Charles Rosen y Henri Zerner, “El ‘juste milieu’ y Thomas Couture” y “La ideología de la superficie pulida: el arte oficial”. En: *Romanticismo y realismo*, op. cit., pp. 113 – 128 y 192 – 217.

Además de la visión de Raymond Williams, nos resulta clave también la mirada planteada para la literatura latinoamericana por Julio Ramos. En su trabajo *Desencuentros de la modernidad en América Latina* el autor propone no considerar a la producción latinoamericana en contraposición a “lo europeo” u “occidental” como un origen con un alto grado de pureza y homogeneidad. Por el contrario, Ramos postula cuestionar la narrativa histórica lineal propuesta para Europa para pensar al referente europeo “como un lugar desde siempre atravesado por contradicciones”.³

Desde la óptica de la historia del arte del siglo XIX, vinculamos estas ideas con la línea abierta por historiadores como T. J. Clark, Gabriel Weisberg y Robert Jensen para el ámbito europeo o Laura Malosetti Costa para el panorama local. En consonancia con las ideas de Williams, T. J. Clark sostiene que en la historia del arte: “el concepto de vanguardia es en sí profundamente ideológico”, y que tuvo como propósito preciso “quebrar el unitario conjunto del mundo artístico de París para arrebatarle una identidad transitoria y esencialmente falsa. Porque lo fundamental es la unidad, no las disensiones.”⁴

Por su parte, Weisberg y Jensen han analizado ciertos aspectos de las artes europeas decimonónicas buscando recuperar matices inexplorados por la historia del arte tradicional. Gabriel Weisberg se interesa por la pintura naturalista producida paralelamente al impresionismo, postulando cómo estos artistas comprendieron la importancia de ser contemporáneos y buscaron, tanto en sus temáticas como en su factura, realizar una pintura moderna, apreciada por la crítica y por un mercado sumamente receptivo a ella.⁵ Asimismo, el investigador sostiene la labilidad de las categorías como realismo, naturalismo e incluso impresionismo que hacia fines del siglo XIX impedía definir con certeza qué obras cuadraban dentro de uno y otro movimiento. En este sentido, sus consideraciones sobre el panorama europeo nos permiten sostener que estos desplazamientos, que agrupaban dentro de los movimientos a artistas disímiles, no fueron un fenómeno exclusivo de escenarios periféricos como el porteño.⁶

³ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op. cit., pp. 82 – 83.

⁴ T. J. Clark, *Imagen del pueblo*, op. cit., p. 14.

⁵ Gabriel Weisberg, *Beyond Impressionism*, op. cit.

⁶ Hemos analizado la aplicación de las categorías de naturalismo e impresionismo a las obras que efectivamente llegaban al mercado porteño en María Isabel Baldasarre, “La pintura de la luz...”, art. cit.

Robert Jensen reconstruye la complejidad del mercado y los discursos artísticos europeos del fin de siglo, desmontando la pretensión del sistema del modernismo por constituirse como un discurso transparente encargado de definir a las “auténticas obras modernas” por oposición a aquellas comerciales.⁷ Por el contrario, Jensen demuestra cómo el impresionismo recién se constituyó en el canon de lo moderno en los primeros años del siglo XX, mientras a fines del siglo XIX el salón continuaba funcionando como la institución que condensaba en Francia la mayor producción de crítica y hacia la que se dirigían las galerías comerciales a la hora de garantizar la visibilidad pública y el valor económico de las obras ofrecidas. Por otra parte, el autor sostiene que durante las últimas décadas del siglo los hoy considerados como impresionistas canónicos exponían conjuntamente con los llamados artistas del justo medio, contribuyendo de este modo a esfumar las distinciones entre ambos grupos.⁸

Fueron estos artistas del *juste milieu*, que gozaban de un éxito importante en los salones de la época, quienes tuvieron un lugar fundamental en las colecciones formadas en la Argentina del fin de siglo. Eran artistas que conjugaban una factura plástica deudora del realismo y del impresionismo con la accesibilidad, la narratividad y la coherencia pictórica de la tradición académica. Pintores como Henri Gervex, Ernest-Ange Duez, Alfred Roll o Charles Chaplin entraron dentro de este último grupo, al cual la crítica contemporánea no dudó en catalogar como artistas modernos o retratistas de la vida moderna.⁹

El propósito central de este capítulo es analizar tres casos paradigmáticos de coleccionistas argentinos a luz de esta reformulación de la categoría de arte moderno, considerando como modernas obras que no fueron producidas por los adalides de lo que la historia canónica del arte moderno definió como vanguardia pero que sin embargo sí se ocuparon de retratar las costumbres, modas y lenguajes contemporáneos. Producciones que quizás no adscribieron en su totalidad a las rupturas plásticas propuestas por el impresionismo y el postimpresionismo pero que definitivamente participaron en un clima

⁷ Robert Jensen, *Marketing Modernism...*, *op. cit.*

⁸ Cf. la misma hipótesis así como las pretensiones del discurso modernista en la introducción del texto de Patricia Mainardi. *The end of the Salon. Art and the state in the Early Third Republic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 1 – 7.

⁹ Para la recepción contemporánea de estos artistas en la prensa francesa y argentina, cf. nuestro artículo ya citado, “La pintura de la luz...” *art. cit.*

de época acercando al gran público muchas de sus conquistas. En este punto, este objetivo deriva de una de las hipótesis principales de la presente tesis que sostiene que, hacia las últimas décadas del siglo XIX, la elite porteña y más particularmente los coleccionistas de arte, estuvieron intensamente informados de lo que sucedía en la escena artística europea y conocían los diversos carriles y estéticas por donde podía manifestarse lo moderno. Tal como lo muestra el recorrido por la literatura de viajes (analizado en el tercer capítulo), la clase alta porteña no estaba constituida por actores que desconocían los centros de exhibición y los artistas europeos, sino por el contrario encontramos a un grupo sumamente ávido por estar al día sobre el desarrollo artístico, incluso por frecuentar a los principales creadores del momento.

En esta línea, nos interesa repensar los consumos concretados por los distintos coleccionistas argentinos a partir de un parámetro que Francis Haskell señala como esencial para la formación del gusto y el coleccionismo: la accesibilidad de las obras de arte,¹⁰ entendiendo este concepto tanto en su aspecto material —es decir, las obras que efectivamente estuvieron al alcance de los coleccionistas argentinos— como en un sentido simbólico, que permita contemplar las diversas producciones que a fines del siglo XIX corporizaban para los porteños las ideas del arte moderno.

En relación con la primera dimensión, sabemos que los coleccionistas locales se trasladaron a los principales centros europeos de circulación y venta de arte, frecuentando por ejemplo el Hotel Drouot de París e incluso los talleres de los propios artistas a los que encargaron directamente sus producciones. Es en estos términos que prestamos particular atención a los lugares, mecanismos e intermediarios que participaron en la adquisición de obras de arte.

Respecto a la esfera simbólica, ya hemos estudiado cómo Buenos Aires recibía información constante sobre el coleccionismo y los artistas europeos, en un discurso donde París, la Escuela de 1830, el naturalismo, el impresionismo y los “pintores de la vida moderna” tuvieron un protagonismo innegable. Es hora de analizar cómo todos estos relatos se plasmaron en las orientaciones modernas que los coleccionistas de Buenos Aires optaron para sus colecciones.

¹⁰ Cf. Francis Haskell. *La norme et le caprice...*, *op. cit.*, p. 152.

Linaje de coleccionistas: los Guerrico

[Manuel José de] Guerrico suministra el tipo acabado del progreso de las ideas, de la riqueza, de los gustos que ha experimentado el *pueblo* argentino en su desarrollo ordenado y tranquilo, cuando no abandona los arrebatos de la pasión o no se deja arrastrar por prestigios personales; es el desarrollo latente y visible, sin embargo, de los Estados Unidos, la marcha más sólida aunque menos brillante del pueblo inglés o de tantos otros. [...]

Domingo Faustino Sarmiento, discurso pronunciado en el sepelio de Manuel José de Guerrico, en el Cementerio de la Recoleta el 25 de febrero de 1876.¹¹

D. Manuel José de Guerrico es la representación de una raza, emprendedora y tenaz, que escala las posiciones y se instala en ellas por derecho de conquista. Eduardo Schiaffino, "La Exposición Pellegrini", *La Nación*, 9 de agosto de 1900, p. 3, c. 4.

Dentro de la suntuosidad financiera y del gusto educado, sobresale desde cuarenta años atrás la mansión señorial de don José Prudencio Guerrico, espíritu fino y de aristocrático discernir, que constituye en Museo la vivienda de la calle Corrientes y que aficiona su dedicación vinculado a la suerte enseñante de la Sociedad Estímulo. Carlos Ripamonte, *Vida*. Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1930, p. 25.

La historiografía artística ha señalado a Manuel José de Guerrico (1800 – 1876) como el primer coleccionista argentino. Manuel José fue un estanciero y militar, vinculado a Rosas por lazos sanguíneos, que se exilió en Europa ante el oscuro episodio del asesinato de su suegro Manuel Vicente Maza. La casa parisina de Guerrico se transformó en el centro de la sociabilidad de los americanos que pasaban por Europa, en el "Club Argentino de París" al decir del Domingo Faustino Sarmiento. Guerrico actuaba entonces como nexo para los viajeros que deseaban conocer al anciano general San Martín, como ocurrió primero con Juan Bautista Alberdi y luego con el propio Sarmiento. Es allí donde comienza a formar su colección de arte que trae al país hacia 1848, época que contempla el retorno de varios de los exiliados del régimen principalmente por el cese de las prácticas de terror ejercitadas por la mazorca.¹²

¹¹ El texto completo es reproducido en Lucrecia de Oliveira Cezar. *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*, *op. cit.*, pp. 46 – 48.

¹² Agradezco a Gabriel Di Meglio sus comentarios a este respecto.

A semejanza de lo que manifestaría posteriormente Juan Benito Sosa, Guerrico confiesa haber iniciado la adquisición de obras con un fin filantrópico y educativo, “con el objeto de traer a mi país muestras de las diversas escuelas de Europa que sirviesen de modelo a la juventud que quisiese dedicarse al cultivo de este ramo de las bellas artes”.¹³

En su vuelta a la Argentina, la colección es instalada en la calle Corrientes 123, a escasos metros de la calle Florida. Permanece en este sitio por más de ochenta años – hasta 1930 – cuando sus descendientes la trasladan a la calle Arenales 830. Durante el siglo XIX y hasta los primeros años del siglo XX, la colección tuvo un status semi-público: se hallaba en los dominios privados de la residencia familiar pero era accesible a aquellos aficionados que quisiesen observar y estudiar las obras.¹⁴ Por otra parte, la mansión porteña de los Guerrico fue un centro indiscutido de la sociabilidad decimonónica alojando primero a tertulias políticas y hacia el fin de siglo, a bailes y veladas literarias a las que las obras servían de agradable marco, cumpliendo también aquella funcionalidad burguesa aludida en el primer capítulo.

El núcleo original de la colección fue enriquecido por su hijo José Prudencio (1837 – 1902), quien le va a otorgar su verdadera dimensión institucional a partir de la donación, hacia 1895, de 22 obras con el destino de contribuir a la creación de un Museo de Bellas Artes.¹⁵ Sin embargo, fue recién a mediados de la década de 1930 cuando el grueso de la colección pasó a dominio público a partir de la donación del impactante número de 627 piezas– pinturas, esculturas, miniaturas, porcelanas, cajas, abanicos, lacas, marfiles, cristales, tallas en madera, platería y peinetones – concretada por las hijas y nietas de ambos

¹³ Carta de José Prudencio de Guerrico a Don Manuel Ricardo Trelles, fechada el 1ero de mayo de 1866, reproducida en *Crítica*, 18 de marzo de 1938 y en *La Nación*, 5 de junio de 1938. [Recortes, AS - MNBA].

¹⁴ Pastor Obligado menciona que la galería había sido visitada por artistas como Pellegrini, Monvoisin, Fiorini, Manzoni, Verazzi y De Martino. Cf. Pastor Obligado. “La tertulia Guerrico” (1900) En: *Tradiciones argentinas*. (1903) Barcelona, Montaner y Simón Editores, p. 345. El artículo había sido publicado en el diario *La Nación*, 21 de febrero de 1900, p. 3, c. 3 – 4.

Por otra parte, a comienzos del siglo XX, el *Baedeker de la República Argentina*, informa que la colección se encontraba abierta a artistas o aficionados “solicitándolo a sus corteses propietarios” Cf. Alberto B. Martínez *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1904, p. 173.

¹⁵ En un texto manuscrito de Schiaffino, sin fecha, este menciona “Hacia el año 1880, cuando D. J. P. de Guerrico fué a instalarse en París, con intención de pasar allí algunos años, hizo donacion de algunos cuadros antiguos los que pasaron a unirse en la Biblioteca Nacional con la Donacion Adriano E. Rossi; de manera que no existiendo Museo de Bellas Artes, ni habiendo entonces propósito de formularlo, era esta una ofrenda en el altar de dos desconocidos”. AS - MNBA. Sin embargo, otros registros del propio

coleccionistas.¹⁶ Tal como analizamos a continuación, fue el segundo de los Guerrico quien se constituyó cabalmente como un “coleccionista de arte moderno”. No obstante, la consideración de ambos casos permite marcar las diferencias y también las continuidades establecidas en el perfil coleccionador de la familia.

A diferencia de los casos hasta aquí contemplados, encontramos en los Guerrico a una familia patricia descendiente de un linaje de argentinos, ricos hacendados poseedores de cientos de leguas de tierras fértiles en la Provincia de Buenos Aires.¹⁷ Sin embargo, este perfil si se quiere más tradicional convivió con una faceta moderna manifestada tanto por el padre como por el hijo en el interés por las actividades industriales. Así en su vuelta al país Manuel José de Guerrico fue miembro directivo del Club del Progreso, intervino activamente en el proyecto del primer ferrocarril argentino “La Floresta” inaugurado en 1857,¹⁸ propulsó los trabajos del puerto de Buenos Aires y la instalación de gas para la iluminación de calles y casas.¹⁹

De este modo, podemos pensar a su colección de arte, inédita para la Buenos Aires de aquel momento, como parte de este perfil progresista, pionero, “moderno”²⁰ de Manuel José de Guerrico que lo alejaba de los típicos consumos culturales practicados durante el rosismo.²¹ Así lo expresa el propio Rosas en su repetidamente citada frase que acusa a

Schiaffino confirman que la donación fue realizada un mes antes de la creación del Museo, en noviembre de 1895.

¹⁶ La colección fue exhibida en el Museo Nacional en septiembre de 1935. Los trámites de donación se iniciaron en junio de 1936, figurando como donantes María Salomé de Guerrico Lamarca y Mercedes de Guerrico, hijas de José Prudencio y nietas de Manuel José. Cf. Archivo de donaciones, MNBA.

¹⁷ En este sentido Roy Hora los incluye entre los grandes terratenientes de la pampa, poseedores de una importante fortuna y de una extensa red de relaciones sociales. Cf. del autor, *Los terratenientes de la pampa argentina...*, *op. cit.*, pp. 42 y 81.

¹⁸ Véase Pastor Obligado, “El primer ferrocarril” En: *Tradiciones argentinas, op. cit.*, pp. 358 – 368.

¹⁹ Muchos de los miembros fundadores de este centro de sociabilidad de la elite protagonizaron quehaceres en las empresas, finanzas y obras públicas. Cf. Héctor Iñigo Carrera. “El Club del Progreso: de Caseros a la Belle Epoque”. *Todo es Historia*. Buenos Aires, n. 57, 1972, pp. 69 – 91. En este mismo artículo se señala que entre las diversas tendencias políticas que se reunían en el Club, Guerrico era un personaje conectado tanto con unitarios como con federales, teniendo una mayor afinidad política con estos últimos.

²⁰ Adscribimos aquí a la definición de moderno que Jorge Myers aplica para la generación del '37, señalando “el valor supremo que le asignaban a la novedad, el valor de estar ‘al tanto’ de la última moda o de la última invención surgidas en los países europeos o en la ‘Gran República del Norte’”. Jorge Myers, “La revolución en las ideas...”, *art. cit.*, p. 385, véase también p. 409.

²¹ Son escasos los estudios sobre el consumo artístico y la cultura visual de las elites bajo el rosismo. Sobre la producción pictórica y litográfica cf. Roberto Amigo. “Prilidiano Pueyrredón y el régimen rosista” En: Félix Luna, Roberto Amigo y Patricia Laura Gaunta. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires,

Guerrico de regresar al país con sus “modas de gringos.”²² La autoría del dicho en boca de Rosas es más que factible ya que para éste las pautas de consumo moderno resultaban del contacto corruptor con la cultura europea. En este sentido, Lucio V. Mansilla, relata cómo a su llegada del viaje europeo, su tío manifiesta su contento “porque me han dicho [...] que usted no ha vuelto *agringado*”. A continuación Mansilla aclara:

Este *agringado* no tenía la significación vulgar; significaba otra cosa, -que yo no había vuelto y era la verdad, preguntando como tantos tontos que van á Europa baúles y vuelven petacas: ¿y *comment* se llaman este chose bianqui que ponen las galin? - por no decir huevos, ó, esta otra cosa que se ponen en las manos por no decir guantes. Yo había vuelto vestido á la francesa, eso sí, pero potro americano hasta la médula de los huesos todavía...”²³

Volviendo a la expresión de Rosas, su diagnóstico no hace más que dar cuenta de lo originales que eran los consumos artísticos para esa época y de la estrecha vinculación que tenían con los patrones de gusto europeos, signo que por otro lado distinguió a la práctica del coleccionismo argentino hasta los comienzos del siglo XX.

El mismo perfil emprendedor y moderno distingue al hijo del primer coleccionista, José Prudencio quien, más allá de la evidente holgura económica, decide entregarse a la labor profesional y política en diversos momentos de su vida. Recibido de Ingeniero en la École Centrale des Arts et Manufactures de Paris, ejercita la profesión tanto en España como en Portugal, trabajando en la compañía que inicia la construcción de los primeros ferrocarriles ibéricos.²⁴ Posteriormente, en 1867 la carrera diplomática lo lleva a Francia. Por diez años, ocupa el cargo de secretario de la Legación Argentina en París, aprovechando para nutrirse sobre las bellas artes y acrecentar la colección artística comenzada por su

Banco Velox, 1999, pp. 32 – 37 y María Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810 – 1870”, *art. cit.*, pp. 121 – 138.

²² El primer registro que encontramos de esta frase se reproduce en Pastor Obligado. “La tertulia Guerrico” En: *Tradiciones argentinas, op. cit.*, p. 348. Una cita similar, aunque no vinculada directamente con la colección Guerrico, aparece también consignada por Eduardo Schiaffino en *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 324. Ambos comentarios son reproducidos por Lucrecia de Oliveira Cezar, *op. cit.*, pp. 31 – 32.

²³ Lucio V. Mansilla. “Los siete platos del arroz con leche”. En: *Entre-nos. Causeries del jueves, op. cit.*, volumen 1, p. 139.

²⁴ Cf. “M. Jose P. de Guerrico”, *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 1, n. 3, novembre de 1889, p. 40. Véase también [José María Lamarca] “La colección José P. Guerrico”, *La Fronda*, 5 de septiembre de 1935. [Recorte, AS - MNBA] Este texto reproduce la conferencia pronunciada por el nieto de José Prudencio en el marco de la exposición de la colección Guerrico.

padre.²⁵ En 1877, retorna a Buenos Aires para integrarse a su vida industrial y comercial. El campo de la política no le es ajeno, ocupando el cargo de presidente de la Municipalidad en los años previos a la federalización de la ciudad. Durante su gestión, el gobierno municipal se aboca fundamentalmente a contrarrestar los factores causantes de la epidemia de fiebre amarilla, a la vez que se observa un intento por normalizar una Buenos Aires que crece a un ritmo tal que ni sus servicios sanitarios ni edificios logran abastecer.²⁶ Con respecto a los encargos artísticos para la ciudad, lo encontramos altamente involucrado en el proyecto de erección de la capilla – monumento que honraría la memoria del prócer, y amigo personal de su familia, José de San Martín.²⁷

En los años que van de 1880 a 1891, José Prudencio divide su vida entre París y Buenos Aires hasta que una fuerte enfermedad marca su retorno definitivo a la capital porteña. Hacia el fin de la década de 1880, encarga al arquitecto belga Jules Dormal la remodelación de la casa paterna, solar que como ya hemos mencionado sigue funcionando como centro social “de la mejor sociedad de Buenos Aires.” En este sentido, Santiago de Estrada describía una velada cultural llevada a cabo en su casa en los siguientes términos:

Apenas hace un año que fuimos invitados a oír leer á Rafael Calvo en la casa de Guerrico, algunas de las mas celebradas composiciones de Campoamor y Núñez de Arce. Aplaudimos entonces de todo corazón la manera verdaderamente artística de abrir, por primera vez, á la mejor sociedad de Buenos Aires, aquella mansión, recientemente restaurada y modificada y cuya arquitectura pertenecía a la época de la colonia española. [...] Durante los intermedios, cuando se perdía el eco de la voz del lector ó se disipaba la última vibración de las cuerdas del piano y de las arpas, [...] recordábamos y buscábamos cien objetos de arte esparcidos en esta mansión feliz, en que el buen tono y la cortesia disfrutan de una interminable luna de miel.²⁸

²⁵ Cf. Augusto Da Rocha (h) “Galerías Privadas”, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, v. 1, a. 1, septiembre y octubre de 1934, pp. 10 – 11. Véase también nuestro acercamiento al perfil del coleccionista a través del conjunto de piezas escultóricas de Antoine – Louis Barye: María Isabel Baldassarre, “Bronces en Buenos Aires...”, *art. cit.*

²⁶ Cf. *Memoria del Presidente de la Comisión Municipal al Concejo, correspondiente al ejercicio de 1879*. Buenos Aires, Febrero de 1880, Tomo Segundo.

²⁷ Cf. “Monumento al General San Martín”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1878, p. 1, c. 6 y “Monumento á San Martín”, *La Nación*, 2 de octubre de 1878, p. 1, c. 5. [Base Payró].

²⁸ Santiago de Estrada. “La casa de Guerrico” En: *Viajes. Del Plata a los Andes y del Mar Pacifico al Mar Allántico*. Barcelona, Henrich y Cia, 1889, pp. 116 – 117.

El coleccionista fue también miembro fundador, sostenedor material y constante colaborador de la *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, revista aparecida en diciembre de 1889 con el propósito de publicitar en Europa los logros industriales, artísticos y económicos obtenidos por esta nación americana, exhibiendo a nuestro país como un mercado atractivo a capitales y productos europeos.²⁹

Desde Europa, las iniciales de José Prudencio de Guerrico firman varios artículos aparecidos en la *Revue*, la mayoría de ellos biografías de literatos europeos y crónicas de argentinos exitosos en Europa. Sus apreciaciones sobre bellas artes son escasas a excepción del artículo "A propos de statues et de monuments d'art dans la République Argentine" texto, publicado en noviembre de 1890, que da cuenta de varias de las predilecciones estéticas de su autor y que ayuda de manera notable a delinear su perfil como coleccionista.³⁰

Allí Guerrico se refiere a los intentos fallidos ocurridos en la Argentina en pos del levantamiento de monumentos al tiempo que relata su admiración por el "viejo luchador" que fue Sarmiento, afección que se correspondía con la que éste sintiera por su padre Manuel José, reconocido por el sanjuanino como su guía y tutor durante su estadía en Francia.³¹ Con respecto al proyecto del monumento conmemorativo a Sarmiento, eran los escultores franceses contemporáneos – Rodin, Dalou, Mercie y Gustave Doré – quienes funcionaban para Guerrico como los autores dignos de tener en cuenta:

Les auteurs de Gloria Victis, de Mirbeau, du Marquis de Dreux - Brezé, des Bourgeois de Calais, pourraient y trouver l'inspiration nécessaire, afin de doter la République argentine d'une œuvre digne de celui dont on voudrait perpétuer le nom,

²⁹ [Clemence Malaurie], "A nos lecteurs", *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 1, n. 1, septembre 1889, p. 2. Posteriormente la publicación deja de editarse en Europa para pasar a hacerlo en Buenos Aires, mutando su móvil original y transformándose en un órgano de difusión de la cultura francesa y también local. Cf. Spectator [seudónimo, autor no identificado], "El VIII aniversario de la Revue", *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 8, n. 97, 16 janvier 1896, p. 14, c.1 – 3, p. 15, c. 1 - 2.

³⁰ El interés de José Prudencio por la estatuaria pública ya se había hecho manifiesto en años anteriores, a partir de su participación en el Consejo Municipal que intenta frenar la erección del monumento a José Mazzini, cf. "Estatua a Mazzini", *La Nación*, 18 de febrero de 1877, p. 1, c. 7, [Base Payró]. Para una reconstrucción de estos debates, véase Adriana Van Deurs y Marcelo Renard "Una propuesta estética para un mensaje conflictivo", En: AAVV. *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 135 - 142.

³¹ Los fragmentos en que Sarmiento relata su encuentro con Guerrico padre en París en 1846, están reproducidos en Oliveira César, *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico, op. cit.*, pp. 29 – 31.

digne de la nation jeune et intelligente qui s'honre de lui avoir donnée naissance, et digne de l'art français qu'est le premier du monde civilisé.³²

En este punto, el lugar de privilegio que el coleccionista concedía al arte europeo se vinculaba con las percepciones del personaje a retratar, quien, como hemos analizado a través de su diario de viajes, consideraba necesario otorgar "carta de ciudadanía" a los artistas extranjeros para remediar el vacío en materia artística que registraba en el terreno argentino.³³ En contraposición con este lugar jerárquico en que es ubicada la producción europea, veremos que el arte nacional fue una escasa presencia en la colección de los Guerrico repleta de obras francesas y en menor medida españolas e italianas. A continuación el artículo proseguía con un llamamiento al coleccionista contemporáneo Aristóbulo del Valle, encargado entonces de presidir el Comité pro-monumento:

Si ces lignes avaient l'heureuse fortune de passer sous les yeux du Président du Comité du monument à Sarmiento, nous serions heureux qu'il se souvint du collègue qui organisa, avec le Président actuel de la République, l'exposition de peinture qu'eut lieu avec tant de succès, dans le local de l'ancienne Bourse, au bénéfice de la Société des Dames de la Miséricorde, et dont Mme. Pellegrini était président. Nous aimerons qu'il rappelât que le compatriote éloigné de son pays et ses amis par la fatalité mais toujours près d'eux et de la Patrie bien-aimée par la pensée, ne demande qu'à travailler encore une fois de concert avec lui, et s'offre sans réserve pour aider dans la préparation du monument que Domingo Faustino Sarmiento a bien mérité de ses contemporaines, et que la postérité ne lui contestera certainement pas.

Guerrico interpelaba a Del Valle aludiendo a la experiencia compartida por ambos en la organización de la Exposición de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, celebrada en 1887 con obras prestadas por coleccionistas locales. El hecho pone en cuestión las palabras de Schiaffino, ya comentadas en el capítulo anterior, que referían al escaso contacto que tenían los coleccionistas privados entre sí.³⁴ Por otra parte, permite acercarnos a uno de los ejes de este capítulo: la relación entre los coleccionistas argentinos y el arte nacional.

³² J. P. de G. [José Prudencio de Guerrico], "A propos de statues et de monuments d'art dans la République Argentine" *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 2, n. 14, novembre 1890, p. 19 – 20.

³³ Cf. el análisis de los *Viajes* de Domingo F. Sarmiento en el capítulo 3.

³⁴ Las obras de Guerrico y Del Valle también volverán a reunirse en una exposición con propósitos similares, celebrada en el Palacio Hume en 1893, donde se exhiben once obras de la colección Guerrico. Este evento es analizado en el capítulo 7.

Como vemos, José Prudencio de Guerrico se involucró en la erección de un monumento conmemorativo, ocupó cargos relevantes en la Asociación Estímulo de Bellas Artes,³⁵ abrió con frecuencia su casa a los estudiantes que querían entrar en contacto directo con sus obras³⁶ y no dudó en actuar como organizador y en ceder parte de su patrimonio para que éste integrase exposiciones públicas consideradas en su momento como fomento indispensable para el cultivo de la actividad artística en la ciudad.³⁷

Asimismo, fue amigo personal de artistas como Eduardo Schiaffino, a quien asistió materialmente estando ambos en Europa, entre 1889 y 1891,³⁸ mediante préstamos que Schiaffino no siempre se encargaba de saldar. En las cartas intercambiadas hacia esa fecha, Guerrico reprochaba al pintor, en un tono paternal, los múltiples pedidos de dinero que no se correspondían ni con su devolución efectiva ni con explicaciones pertinentes, a lo que Schiaffino se disculpaba argumentando que “hace bien un año y medio que no he tenido ocasion de vender una sola obra”.³⁹

En compañía de su mujer, María Güiraldes, Guerrico visitó el taller parisino del artista, hecho que sin embargo no resultó en la adquisición de obras como era quizás el propósito del pintor. Al respecto, Schiaffino comenta en una carta a su madre:

El Sr. Guerrico y su señora me hicieron el honor de una visita el otro día; aun cuando vinieron un poco tarde por la luz, pudieron ver casi bien mis cuadros; Guerrico me felicitó por mis progresos, pero creo que a la señora no le hizo mucha gracia encontrarse con una mujer desnuda de tamaño natural; acaso los museos no la han habituado aun? pero si mal no recuerdo aquí en su propia casa tiene tres cuadros algo mas que desnudos.

³⁵ Durante 1878 José Prudencio fue presidente de la comisión directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, cf. “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Nación*, 27 de enero de 1878, p. 1, c. 8. [Base Payró].

³⁶ A este respecto, Carlos Ripamonte mencionaba el papel de cicerone que Carlos Zuberbülher jugaba ante los alumnos que deseaban visitar la casa de un coleccionista: “Con amplio discernir también esa casa-museo [la de José Prudencio de Guerrico] es visitada por los estudiantes y por quienes cultivan aficiones artísticas, y es Carlos E. Zuberbülher el embajador afortunado para quien todas las puertas de ‘galerías’ están abiertas.” Carlos Ripamonte, *Vida, op. cit.*, p. 25.

³⁷ Sabemos que en 1884, José Prudencio y su hermano Manuel José (hijo) integraron la Comisión Directiva que proyectaba una “Exposición de curiosidades y objetos de arte” con el fin de crear recursos para la Sociedad Protectora de Niños Desvalidos. No nos consta que esta muestra se haya concretado efectivamente. Cf. Documentación relativa al proyecto en el Legajo 62 del Fondo Andrés Bello, AGN.

³⁸ Véase la carta de Eduardo Schiaffino a José Prudencio de Guerrico fechada “Abril 22/90. 17 rue Campagne Première (Boul° Montparnasse)”. AS - MNBA.

³⁹ Cf. la carta de José Prudencio de Guerrico a Eduardo Schiaffino, fechada “Martes 22 abril [1890]” y la respuesta del propio Schiaffino, fechada “Paris - abril 24/90”. AS - MNBA.

Tengo que preguntarle al Sr. Guerrico que impresión le hicieron mis cuadros á su señora.⁴⁰

Varias problemáticas fundamentales se deslizan en esta carta. En primer lugar la injerencia de la esposa de Guerrico en la formación de su colección artística. En una división clásica del género, María Güiraldes se dedicó al coleccionismo de “carácter menor” como abanicos, objetos japoneses, platería y cajitas francesas.⁴¹ Por otra parte, es interesante analizar la percepción de Schiaffino acerca de la incomodidad de la señora sobre los desnudos colgados en su taller. El contacto cercano con las obras en presencia de dos hombres – su marido y el propio hacedor de los desnudos – colocaba a la observadora en una situación diferente a la mirada más impersonal y colectiva que podía practicarse en un museo.

Pero lo que era más importante, las telas de Schiaffino – y más exactamente *Reposo* que suponemos era la obra a la que éste aludía en la carta a su madre– mostraban un tipo distinto de desnudo a los poseídos por los coleccionistas.⁴² *Reposo* es un desnudo de espaldas de un cuerpo joven, casi adolescente, que no ostenta claras marcas de género.⁴³ Además no exhibe ninguna cualidad que lo vuelva un desnudo idealizado ni atributos que lo justifiquen como una escena alegórica u orientalista como sí lo hacen las carnaciones perladadas de *Diana sorprendida* de Lefebvre (Imagen 26) o la exótica *Odalisca* de Mariano Fortuny (Imagen 27), los dos desnudos más famosos de la colección Guerrico.

La gran tela de la *Diana*, que tenía un sitio de honor en el hall de morada familiar, mostraba una ninfa y su séquito realizadas en la mejor tradición académica del *fini* pulido y el cuerpo femenino idealizado, casi lampiño. El impulso púdico por parte de las muchachas, que se horrorizaban y amagaban cubrirse ante la inesperada mirada masculina era la justificación moralizante para la exhibición de tantos bellos cuerpos. La armonía del sensual gineceo llegaba a su fin por esa mirada externa que, aunque no aparecía en el cuadro y se

⁴⁰ Carta de Eduardo Schiaffino a su madre, fechada “París, Enero 4 de 1889”. Legajo 9 – 3333, AS - AGN.

⁴¹ Augusto Da Rocha, “La colección de Guerrico en el Museo Nacional”, *La Ilustración Argentina*, n. 15, 1938, [s. p.].

⁴² Óleo sobre tela, 110,5 x 201 cm, MNBA. Inferimos que éste fue uno de los desnudos que los Guerrico vieron en taller de Schiaffino, principalmente porque era en esta pintura que el pintor estaba trabajando hacia esta fecha y porque es una de sus pocas figuras desnudas de tamaño natural.

⁴³ Cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 234 – 235.

ubicaba figuradamente en el bosque posterior que servía de fondo, también podía coincidir con la propia presencia del espectador.

El otro cuadro de desnudo había sido realizado por Mariano Fortuny, el más célebre pintor español decimonónico que contaba con un éxito sin parangón en el mercado artístico parisino. Su *Odalisca* consistía, al igual que *Reposo*, en un desnudo de espaldas. Sin embargo, a la escuálida y ambigua joven de Schiaffino, se contraponía aquí una inequívoca mujer generosa en carnes, al despojo que rodeaba al primer desnudo se oponía una abundancia de telas y cortinados y una mandolina que remitía a una cultura lejana, percepción que estaba reforzada en el propio título de la obra. Todo contribuía a alejar al cuerpo desnudo del tiempo y la geografía del presente, desactivando parcialmente el costado peligroso –lascivo– que podía acarrear su extrema sensualidad. Estos paliativos no estaban presentes en la tela del argentino, que además estaba iluminada de manera uniforme sin dejar secciones del cuerpo ocultas, como sí sucedía en la *Odalisca* tratada con abundantes áreas de sombra que contribuían a aumentar su misterio. Suponemos entonces, que no fue simplemente el género lo que turbó a María Güiraldes sino fundamentalmente el modo en que éste había sido tratado.⁴⁴

Retomando el vínculo personal que unió a la pareja Guerrico con Schiaffino, éste no se cristalizó en una relación comercial de adquisición de obras sino en un intercambio informal con tintes paternalistas en el que los coleccionistas frecuentaban al pintor y le facilitaban dinero para contrarrestar su inestable economía. A este respecto, Schiaffino se quejaba duramente en una carta enviada a su padre desde París:

Para colmo no he podido vender las dos cabezas y el paisaje que tengo en exposicion en lo de Kleinberger [...]

⁴⁴ Unos meses antes de este incidente, Schiaffino escribía una carta a su madre refiriendo la escasez de compradores porteños para su desnudo *Femme au bain*, en la que apuntaba: “Me dices que mis compatriotas no gustan del desnudo. Ya lo sé, todos los burgueses son así; le bourgeois n’aime pas le nu mais il en raffole du deshabilité; son tan indecentes en el nuevo mundo como en el viejo; ante una obra de arte todos sacan el pañuelo de Tartufo: cacher se sein que je me saurais voir. Entretanto Torcuato Martínez (bourgeois par exelencia) ha comprado aquí un cuadro en remate publico, el Flagrant délit de Garnier, una constatacion de adulterio, cuadro que ningan corrompido europeo se animó á comprar porque la intencion del autor es indecente y que probablemente Torcuato venderá bien en Buenos-Ayres!” Cf. Carta de Eduardo Schiaffino a su madre, fechada “Giverny, agosto 19 1888”. Legajo 9 – 3333, AS - AGN.

Al mismo tiempo sé que mi amigo el Sr. Guerrico hace ejecutar en este momento trabajos en pintura á un ridículo pintorcillo español: Miralles, a Spiridon y á un vejete italiano Fortazzo; individuos que no han tenido nunca ni tendrán jamas una recompensa en Paris, pues son de los últimos; absolutamente indignos de lustrarme á mi los botines; y este Señor y amigo es millonario, se crée un Mecenaz para los artistas y duerme en paz! ⁴⁵

Más allá de que las obras de Schiaffino podían no satisfacer los estándares de gusto de los Guerrico, este fue el patrón de comportamiento que de algún modo caracterizó su relación para con el arte nacional y que veremos reaparecer en varios de los personajes principales de esta tesis. Para estos coleccionistas existía un interés y un deber por participar activamente en el desarrollo de la actividad artística en Buenos Aires, y más específicamente por ayudar a sus artistas, pero este accionar no se correspondía necesariamente con el fomento de un mercado para el arte argentino a través de la compra de obras nacionales. Para estos personajes, el arte, no solo el antiguo sino también el moderno, era algo que aún estaba en proceso de formación en el terreno argentino y que por lo tanto debía buscarse del otro lado del océano.

Características de la colección y mecanismos de adquisición de obras

Ya ha sido consignado que la variedad y tamaño de la colección formada por los Guerrico excedía el coleccionismo exclusivo de pintura y escultura para incluir los objetos de las culturas más diversas como las piezas chinas y las armas antiguas. Evidentemente, los intereses artísticos de los Guerrico eran múltiples. No obstante, anclaremos nuestro análisis en el nutrido conjunto de pinturas y esculturas, corpus que además de tener vinculación directa con nuestro objeto de estudio, gozó de un lugar central para los actores contemporáneos, tanto para los coleccionistas, que les destinaron los sitios privilegiados de la casa familiar, como para la crítica que condensó sus discursos sobre este grupo específico.

La colección estaba montada con un sentido escenográfico que ocupaba casi la totalidad de los salones principales de la residencia de la calle Corrientes. El gran hall y el escritorio eran los ámbitos predilectos en los que se acumulaban gran cantidad de obras

⁴⁵ Carta de Schiaffino a su padre fechada "Paris – Noviembre 15 /90". AS - MNBA.

(Imágenes 28 y 29). En este punto, si bien las crónicas refieren a las actividades que se llevaban a cabo en dichos recintos -reuniones y bailes en el caso del hall y despacho de trabajo de José Prudencio en el caso del escritorio- las obras restaban sin duda gran parte de la funcionalidad potencial de estos ambientes al habitarlos casi por completo. He aquí donde podemos trazar una diferencia fundamental con aquellos consumos guiados con el fin de decorar los ámbitos cotidianos de vivienda: en la casa Guerrico era la propia morada la que se adaptaba a la imponente presencia de las obras, como por ejemplo las ya mencionadas cartelas que coronaban las molduras del gran hall o el techo vidriado del mismo recinto que permitía el ingreso de la luz solar durante el día para ser reemplazado por lámparas especiales durante la noche, dispuestas intencionalmente para la mejor apreciación de las obras.⁴⁶ No en vano, la mayoría de los testimonios de la época refieren a la casa de Guerrico con la palabra "Museo".

Décadas después, la mujer y la hija mayor de José Prudencio debieron mudar la residencia por causa del ensanche de la Avenida Corrientes. No obstante, la voluntad del fallecido coleccionista de dotar a sus obras de un marco propicio para su mejor exhibición fue continuada por sus descendientes.⁴⁷ Las fotografías de la nueva casa, ubicada sobre la calle Arenales, exhiben un despliegue de las piezas en los distintos ámbitos que – acorde con las nuevas costumbres y pautas estéticas – no ostenta ya aquel abarrotamiento característico del siglo XIX. Sin embargo, el protagonismo de las obras de arte en un interior que actuaba más como exhibidor que como recinto habitacional seguía muy presente.

Por otra parte, la adquisición de obras inmensas y sumamente caras como la ya referida *Diana sorprendida* de Lefebvre, que obtuvo juicios elogiosos en el salón de 1879 y la medalla de honor en la Exposición Universal de 1889, o *La primavera* de Gabriel Ferrier (Imagen 30), premiada también con medalla de oro en esta última exposición, permite señalar una voluntad "aristocratizante" por parte del coleccionista que busca no ya diferenciarse del ignorante recién enriquecido sino también del consumidor burgués

⁴⁶ Santiago de Estrada, *art. cit.*, p. 117.

⁴⁷ Albertina Lamarca de González Moreno, nieta de José Prudencio, nos informó que la esposa y la hija mayor del coleccionista cumplieron su voluntad de no dispersar la colección construyendo ex profeso una nueva casa para alojarla. Albertina Lamarca de González Moreno, entrevista realizada en Buenos Aires, agosto 1999.

promedio que compraba una tela pequeña para decorar su salón. Ubicadas en lugares privilegiados del hall, estas grandes telas junto a las pesadas esculturas como *Bagante sedutta* o *La Clarina* de Antonio Tantardini (Imagen 31), requerían ambientes aptos para su exhibición. Desde su alto costo y desde la incomodidad que suponía su traslado e instalación, las inmensas obras connotaban un supuestamente desinteresado “amor por el arte” que en realidad se basaba en el poder del dinero para sustanciarse.

La impronta francesa y la contemporaneidad de la mayoría de los artistas son sin duda las primeras características que saltan a la vista en la sección de pintura y escultura de la colección Guerrico. Las obras donadas por Guerrico al Museo Nacional de Bellas Artes, contando tanto el conjunto cedido hacia 1895 como las donaciones póstumas, alcanzan el número de ciento ochenta y seis piezas. Las posesiones familiares no fueron destinadas en su totalidad al Museo Nacional de Bellas Artes, conservándose entre sus herederos objetos significativos como algunos bronce de Antoine-Louis Barye. De otros cuadros, que en aquel momento fueron reseñados y reproducidos por las crónicas que se ocuparon de la colección, como es el caso de *La primavera* de Gabriel Ferrier, *Primera comunión* de Augusto Ballerini o una obra de Reinaldo Guidici, desconocemos su paradero.⁴⁸

Si agregamos a las obras en poder del Museo las crónicas y el material gráfico de la época podemos delinear un perfil acabado de la mayor parte de la colección. En primer lugar, es necesario subrayar la marcada diferencia existente entre la veintena de obras donadas por José Prudencio de Guerrico en vida y el resto de las producciones cedidas varias décadas luego de su muerte.

Suponemos que esta donación inicial, consignada en el primer catálogo del Museo publicado en 1896, fue en gran parte formada por el primer coleccionista de la familia Manuel José. En esta porción de la colección sobresalen las obras anónimas o las copias de maestros del pasado fundamentalmente italianos, pero también españoles, franceses y

⁴⁸ Existen varios registros sobre la *Primavera* de Ferrier en la colección Guerrico, cf. por ejemplo: *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 94, 16 de noviembre de 1896, p. 478. La *Primera Comunión* de Augusto Ballerini aparece mencionada entre las obras cedidas por Guerrico para su exhibición en la Bolsa de Comercio en junio de 1887. En el contenido de su colección, figuran otras obras que no han sido incluidas en las donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes como: *El último de los galos* de E. Dieudonné, *Una marroquina* de Cesare Biseo, *Nube alegre* de Randanini, *Lago de Girardi* de H. Cook y *Alto!!* de Alfred Paris. Cf. “La exposición de Bellas Artes”, *El Diario*, 24 de junio de 1887, p. 1, c. 2 – 4.

flamencos.⁴⁹ Son en su mayoría telas medianas con motivos bíblicos o religiosos, o algún paisaje o pintura de género en el caso de las atribuidas a pintores flamencos.⁵⁰ En este conjunto se encuentran también cuatro obras de artistas locales o extranjeros activos en Buenos Aires hacia el tercer cuarto del siglo XIX: ellas son de Ernest Charton *El velorio* y *Panorama de la Cordillera de los Andes* y de Prilidiano Pueyrredón *Asesinato del Dr. Manuel Vicente Maza* (Imagen 32) y un pequeño boceto de *Retrato de la señorita Manuela Rozas*. Estas últimas presencias van a ser complementadas por un pequeño grupo de obras de carácter similar que ingresan en las donaciones posteriores de la familia. Son óleos de artistas como Pueyrredón, Carlos Enrique Pellegrini⁵¹ y Luis Laisney, y en todos los casos se trata de retratos de miembros de la familia Guerrico – Maza, dos de ellos dedicados a la figura de Manuel José.

Con esto no podemos afirmar que existió en las primeras adquisiciones artísticas de los Guerrico una voluntad por proveerse de arte local, sino simplemente una intención de ser retratados por los más renombrados pintores de la escena porteña de aquel momento. Por otra parte, la propiedad del episodio del *Asesinato de Maza*⁵² realizado por Pueyrredón también respondía a razones afectivas además de estéticas en tanto plasmaba el hecho que había sido decisivo para el alejamiento del primer Guerrico de la escena nacional. A manera de un exvoto que relata las penurias sufridas por su protagonista y poseedor, la tela de Pueyrredón refería –aunque de manera indirecta– a un episodio clave de su vida. El cuadro contribuía así a postularlo como proscrito del régimen, un legado que muchos de los exiliados se encargaron de subrayar una vez regresados al país.

Tal como refiere la tradición oral, el conjunto de quince telas de Genaro Pérez de Villaamil (Imagen 33) también fue adquirido por el primer coleccionista de la familia, en ocasión de la visita al taller del paisajista gallego que, en 1845, se ubicaba en la buhardilla de

La presencia de Giudici en la colección aparece consignada en “Nuestros grabados”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 1, n. 6, 16 de febrero de 1893, p. 138.

⁴⁹ Cf. *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1896.

⁵⁰ Cf. Marcelo Pacheco. “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *art. cit.*, p. 12.

⁵¹ Los cuatro retratos de la familia Guerrico – Maza, realizados por Pellegrini, participaron en la exposición del centenario de este artista celebrada en 1900 en los recintos del Ateneo. En este contexto Schiaffino bregaba por que algunas de las obras exhibidas fuesen donadas al Museo Nacional de Bellas Artes, voluntad que los Guerrico cumplen más de treinta años después. Véase: Eduardo Schiaffino, “La exposición Pellegrini (II)”, *La Nación*, 9 de agosto de 1900, p. 3, c. 4. [Base Payró].

⁵² *Asesinato del Dr. Manuel Vicente Maza*, óleo sobre tela, 49 x 59 cm, n. inv. 3436 / - 5291, MNBA.

la casa ocupada por Guerrico.⁵³ El encuentro se realiza en compañía de José de San Martín quien también compró algunas pinturas.⁵⁴

En cierto sentido, la adquisición de estas telas se liga más con un sentido filantrópico y de “socorro” para con el artista empobrecido que con una voluntad por obtener un conjunto representativo de su producción. De hecho Guerrico confiesa haberse quedado con la totalidad de las obras que se encontraban en el taller del artista, totalidad que incluía algunas pinturas flamencas y holandesas antiguas.⁵⁵ La repetida presencia de las obras de Villamil en la colección Guerrico permite parangonarla con la vinculación establecida entre Rossi e Ignacio Manzoni que resultó también en la posesión de un conjunto importante de obras.

Nos centraremos más particularmente en una porción de las obras adquiridas por José Prudencio de Guerrico, conjunto que sobresale por su diversidad y abundancia de reconocidos artistas contemporáneos, principalmente franceses y españoles, contando también con algunas firmas italianas. Sin embargo, esto no invalida el señalar la impronta

⁵³ Sobre la presencia de Villamil en París, cf. Carlos Reyero. “Los pintores españoles del siglo XIX en París”, En: Ministerio de Cultura, *Pintura española del siglo XIX del neoclasicismo al modernismo*. [s. l.], 1992 – 1993, p. 59.

⁵⁴ De todos los relatos que se ocupan de esta anécdota el más completo es el que aparece en la sección “Notas sociales” de *Caras y Caretas*, en el artículo publicado con motivo de la exhibición de la colección en el Museo Nacional de Bellas Artes. El mismo refiere: “Viejas crónicas porteñas mencionan la amistad que uniera desde su primera juventud al general San Martín con don Manuel José Guerrico, padre de don José Prudencio. Hallándose ambos amigos en el extranjero, compartían en París el mismo alojamiento y dio la casualidad que en las buhardillas de aquella casa se encontrara, desterrado de su patria y en la mayor pobreza, el pintor español Pérez de Villamil.

Al saberlo muy enfermo y sin recursos, los caballeros argentinos le ofrecieron, con la hidalguía propia de la raza y de su rango, su amistad y ayuda pecuniaria, que el artista aceptó, pero como retribución a su trabajo. Diecinueve eran las telas arrolladas y amontonadas en el suelo de la miserable habitación, pero la sagacidad y el seguro gusto artístico de don Manuel J. Guerrico documentaron inmediatamente a ambos amigos sobre el valor indiscutible de aquellas telas, que adquirieron sin regateos para remediar en el acto la angustiosa situación de Villamil. [...] Más tarde propuso el general San Martín a su amigo, que regresaba a Buenos Aires, la venta de las telas que le correspondían y así fué cómo completó la valiosa colección que figura hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes”. La Dama Duende, “Notas Sociales”, *Caras y Caretas*, a. 38, n. 1927, 7 de septiembre de 1935, [s. p.].

⁵⁵ Como por ejemplo, dos retratos masculinos, uno atribuido a la escuela flamenca de la primera mitad del siglo XVIII y otro a la escuela del norte de Holanda del primer cuarto del siglo XVII. Ambos en poder del MNBA bajo los números de inventario: 2114 y 2038. Cf. sobre estas obras Ángel M. Navarro. *La pintura holandesa y flamenca. Siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, pp. 40 – 41 y 111 – 112 respectivamente. Por su parte, Ana María Fernández García sugiere que probablemente Guerrico obtuviese también en el taller de Villamil la obra de Zarra *Plaza en la ciudad de Nuremberg*, datada hacia 1845, n. inv. 2799, MNBA. Cf. Fernández García. *Arte y emigración, op. cit.*

francesa característica de la colección ya que muchos de los artistas españoles allí representados habían pasado por París, siendo esa capital el lugar de su formación y proyección a nivel internacional.⁵⁶

Al privilegiar este recorte, no estamos olvidando que José Prudencio también adquirió arte del pasado. En este sentido, la presencia de dos significativas obras de Tiepolo,⁵⁷ de varias escenas de género flamencas, de pintura religiosa española e italiana también contribuyen a ampliar el horizonte de sus preferencias.⁵⁸ Lo que buscamos es analizar su faceta en tanto coleccionista moderno ya que creemos que es allí donde realizó la “apuesta” más fuerte al momento de tener que privilegiar una orientación para sus adquisiciones, siendo la vertiente moderna de la colección la que dominó numéricamente.⁵⁹

Este corpus de obras incluye pinturas como *Retrato de André Gil y Rocas* de Gustave Courbet; *Ville d'Avray* de Corot (Imagen 5); *Écurie*, *En el gallinero* y *Paisaje con ovejas* de Charles Emile Jacques; *Paisaje* de Diaz de la Peña; *Marina* de Eugène Isabey; *Puerto* de Eugène Louis Boudin; *Paisaje con figuras* de François Daubigny; *Bañados de Roma* de Ulpiano Checa; *Cielo, mar y tierra* de Baldomero Galofre; *Aline Masson con tocado de gasa* de Raimundo Madrazo; *El jardín francés* y *Palacio Ducal de Venecia* de Félix Ziem; *Ninfa* y *Paysanne* de Jean Jacques Henner; *Réverie* de Charles Chaplin; *L'évocation* y *Uvas* de Ignace Fantin Latour; *La Plaine* de Léon Lhermitte; *Cabeza de vieja* de Théodule Augustín Ribot; *Escena de carnaval* de José Villegas Cordero y *Retrato de José Prudencio de Guerrico* de Joaquín Sorolla y Bastida.⁶⁰

La mayoría de ellas eran paisajes, retratos, escenas de costumbres campesinas o burguesas contemporáneas. No primaba en el conjunto la retórica pintura de historia ni la alegoría – con algunas excepciones como la *Diana* ya descrita – sino la marina, el paisaje

⁵⁶ Cf. Carlos Reyero, “Los pintores españoles...”, *art. cit.*, pp. 51 – 75.

⁵⁷ Se trata de las obras *Los hebreos recogiendo el maná del desierto*, óleo sobre tela, 91 x 67 cm, n. inv. 2566 y *El Sacrificio de Melquisedec*, óleo sobre tela, 91 x 66 cm, n. inv. 2580, MNBA.

⁵⁸ Entre las obras significativas de arte del pasado en poder de los Guerrico se destacan de Francisco Zurbarán, *Monje orando*, óleo sobre tela, 81,5 x 57 cm, n. inv. 2037 y de Jan Fyt, *Nature morte*, óleo sobre cobre, 71 x 88 cm, n. inv. 2132. En relación con las pinturas religiosas italianas y españolas de la colección, son en su mayoría obras anónimas, atribuidas o meramente copias de artistas de renombre. Las presencias flamencas y holandesas eran en general pequeñas obras de género del siglo XVIII, cf. al respecto, Ángel Navarro, *La pintura holandesa...*, *op. cit.*

⁵⁹ Las obras datadas en el siglo XIX alcanzan el 70% del total de pinturas y esculturas donadas por la familia Guerrico al MNBA.

principalmente rural pero también urbano, los trabajadores y los animales del campo. La impronta burguesa en los temas que guiaban la selección era innegable. En este sentido, suponemos que para Guerrico, lo moderno se podía expresar tanto en la factura de las obras como en su sujeto. En tanto a la primera variable, la mayoría de ellas habían sido realizadas con los nuevos recursos plásticos investigados hacia fines del siglo XIX: presencia matérica, pincelada corta, evidente, paleta aclarada. Lo que sin embargo seguía inamovible en la mayor parte de estas obras era la composición tradicional que les servía de base. En otras palabras, no se incluían aquí las perspectivas sesgadas y escenas cortadas desarrolladas por el impresionismo sino que todas las pinturas respondían en cierta medida a un parámetro de narratividad y legibilidad clásico donde era fácil aprehender lo que el cuadro quería mostrar. Con respecto a las temáticas de las obras éstas no presentaban, en general, demasiados cuestionamientos acerca del posicionamiento social de los personajes representados, pero sí existían varias que claramente apuntaban a retratar la vida contemporánea urbana y sus personajes, como sucedía por ejemplo con *Aline Masson con tocado de gasa* de Raimundo Madrazo (Imagen 34) o *La jeune mère* de Louis Deschamps. Sobre las escenas rurales algo idealizadas, su consumo fue muy frecuente entre la burguesía decimonónica precisamente por apelar a una realidad bucólica y distanciada que no interrogaba duramente al espectador sobre su injerencia en aquella cadena productiva, hecho que sí pretendían las pinturas más realistas de Courbet o incluso de Manet.

En relación a la escultura la colección poseía, además de una decena de broncees anónimos datados entre los siglos XVII y XVIII, la producción de artistas claves de la escultura decimonónica como Gustave Doré (Imagen 35), Antonio Tantardini, Ernest Carrier Belleuse, Antoine Louis-Barye, Jean Alexandre Falguière y Emmanuel Fremiet. El recorte era algo más tradicional que el efectuado en pintura, quizás porque era la mujer de José Prudencio quien se encargaba de estas selecciones. Sin embargo, la coleccionista también estaba abierta a la escultura moderna, como sucedió en 1910 con la compra de *La défense* de Auguste Rodin (Imagen 36).⁶¹

⁶⁰ El retrato de Sorolla fue encargado por la viuda posteriormente a la muerte del coleccionista, en 1907. Sin embargo lo incluimos aquí en la medida que creemos se inserta con coherencia dentro de las selecciones practicadas por el propio retratado.

⁶¹ Compra realizada en el marco de la Exposición Internacional de Arte del Centenario que es analizada en el próximo capítulo.

Esta sucesión de nombres apunta a subrayar la estricta contemporaneidad que caracterizó a la colección formada por José Prudencio de Guerrico. La misma exhibía todo un abanico de las principales tendencias de la pintura del siglo XIX, desde obras deudoras del estricto lenguaje académico, como era el caso de Jules Lefebvre o Léon Henner, pasando por las producciones de la Escuela de 1830 o escuela de Barbizón – Diaz, Corot, Daubigny, Boudin – hasta los denominados pintores de la vida moderna – Chaplin, Lhermitte – sin faltar el ejemplo de la pintura realista – Courbet – y sus derivados – Ribot. La misma diversidad aparecía en la sección de esculturas, con obras de factura pulida y composición “clásica” vinculadas a la academia – Fremiet, Tantardini – hasta aquellas que ejemplificaban las nuevas búsquedas estéticas del siglo XIX – Barye, Falguière – ruptura que alcanzaba su punto máximo en la producción de Auguste Rodin.

Corresponde señalar que de gran parte de estos artistas, José Prudencio de Guerrico poseyó obras verdaderamente significativas e incluso premiadas en los certámenes europeos.⁶² Evidentemente el principio de legitimidad cultural que Bourdieu vincula con el gusto burgués y con la consagración otorgada por los tribunales privados y públicos, como salones y academias, era un parámetro más que vigente para los compradores argentinos del siglo XIX, y más precisamente para aquellos que podían pagar las obras premiadas.⁶³

Frente a este panorama, ¿es posible desdeñar la modernidad de la colección Guerrico solamente por la ausencia de obras de los “maestros” del impresionismo? Es cierto: José Prudencio no fue un coleccionista que optó por obras demasiado disruptivas o cuestionadoras como podían realizarlas Manet o Degas, pero no por eso dejó de practicar un consumo totalmente acorde con los patrones de su tiempo, por ejemplo con los registrados entre los coleccionistas norteamericanos contemporáneos.

Ya hemos observado en qué medida el discurso que posicionó al impresionismo como representante por antonomasia del modernismo artístico fue construido recién a partir de comienzos del siglo XX. Por otra parte, si bien ninguno de los maestros canónicos del movimiento se hallaba presente en la colección, la misma sí contaba con varios artistas

⁶² A las ya mencionadas obras de Jules Lefebvre y Gabriel Ferrier, podemos agregar el óleo de Charles Jacque, *En el gallinero*, 27,5 x 41 cm, MNBA, n. inv. 2736, premiado en la Exposición Universal de 1889.

⁶³ Cf. Pierre Bourdieu, “The field of cultural production...”, *art. cit.*, p. 51.

cuyo lenguaje, factura y paleta dialogaba con las búsquedas de éstos, como era el caso de Lhermitte, Chaplin o Sorolla.

Sin olvidar que Guerrico poseía ejemplos paradigmáticos de arte académico, debemos tener en cuenta que en el conjunto estas obras constituían más la excepción que la norma. Con todo esto, no pretendemos constituir a Guerrico como un adalid de la vanguardia decimonónica, posicionamiento sin duda ajeno a su acercamiento al arte contemporáneo. Lo que buscamos es cuestionar el uso de calificativos como conservador, anacrónico o ecléctico que han sido aplicados al consumo y el coleccionismo artístico argentino.⁶⁴ Queremos subrayar en qué medida José Prudencio de Guerrico compartió las propensiones del gusto de su época por la pintura contemporánea, mostrando no un gusto errático sino uno acorde con la pintura que en aquel momento estaba en boga o “de moda”, conceptos estos fundamentales para la escena artística europea del siglo XIX en la que José Prudencio de Guerrico acuña su colección.

¿Cuáles habían sido los mecanismos puestos en juego para su formación? En primer lugar, debemos destacar que José Prudencio de Guerrico se nutrió de lo que él consideraba las fuentes de la producción artística, adquiriendo prácticamente la totalidad de su colección en el viejo continente. Esto se registra incluso para el caso de obras de artistas extranjeros actuantes en Buenos Aires, como fue el caso del italiano Edoardo de Martino, cuyas escenas navales fueron compradas por Guerrico en Londres en 1888.

Reputadas casas de comercio de arte, como es el caso de Boussod, Valadon y Cie que en aquel momento alimentaban las principales colecciones privadas europeas y norteamericanas, y otros menos conocidos como el anticuario y artista Joseph Spiridon, fueron quienes proveyeron obras a José Prudencio en las varias compras registradas entre 1888 y 1891.⁶⁵ Por otra parte, el coleccionista tampoco descartó medios menos formales como la adquisición directa a los artistas, tal como sucedió con Charles Chaplin, Emilio Sala Francés o José Villegas Cordero. Otro mecanismo del que se valió el argentino, y que cómo

⁶⁴ Cf. los textos discutidos en el estado de la cuestión, incluido en la introducción de esta tesis. Por otra parte, Lucrecia de Oliveira César se encuentra entre los autores que han utilizado el mote de “eclecticismo” aplicado a la colección Guerrico, véase *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico, op. cit.*, p. 40.

⁶⁵ Para el detalle de las obras adquiridas en Boussod, Valadon & Cie, cf. el documento escrito por un miembro de la misma casa, en papel membretado “Goupil & Co – Tableaux, objets d’art – Boussod, Valadon & Cie Successurs”, [s. f.], Archivo de donaciones, MNBA.

veremos fue usual en el siglo XIX antes de la instalación de galerías y *marbants* de arte extranjero en Buenos Aires, fue la labor de intermediarios generalmente amigos o familiares, que gestionaban en Europa los encargos – más o menos específicos – de los futuros adquirentes.⁶⁶

En el caso de Guerrico, el principal actor dedicado a este tipo de tareas fue su sobrino -y hermano de su mujer- Manuel Güiraldes (1857 – 1941), quien por ejemplo compra por encargo de su tío la celebrada *Réverie* de Charles Chaplin. Sin embargo, este personaje no solo se ocupó de este fin específico sino que usufructuó su estadía europea para formar su propia colección artística y al mismo tiempo abastecer al mercado porteño de telas europeas. De este modo, en 1887 y 1888, las casas Bossi y Repetto y Nocetti ofrecieron al público en general obras remitidas por Güiraldes desde París.⁶⁷ Se trataba en su mayor parte de producciones firmadas por artistas de segunda línea pero que poseían cierta legitimidad a partir de su participación o incluso de algún premio obtenido en los salones anuales. Para un joven refinado como Güiraldes, que amaba los bronce de Barye y Fremiet y que estaba imbuido del arte francés de su tiempo, las piezas remitidas a Buenos Aires constituían obras factibles de ubicar, no ya entre los verdaderos conocedores del arte, sino entre los nuevos sectores afectos al consumo artístico. Sin embargo, el mercado no fue tan receptivo como el propio “importador” podía suponer, ya que en la exposición de 1888 todavía seguían disponibles varias de las obras ofrecidas en venta el año anterior.

Diferentes fueron los mecanismos puestos en juego por el propio Güiraldes a la hora de formar su colección particular, la cual se distinguía por la presencia de artistas prestigiados para fin del XIX como Boudin, Diaz de la Peña o Charles Jacque.⁶⁸ Durante la década de 1880, Güiraldes habitó por cuatro años en París, en los alrededores del Bois de

⁶⁶ Hemos analizados las distintas estrategias puestas en juego por los argentinos para la adquisición de obras en nuestro artículo “Mercado de arte y coleccionismo en Buenos Aires a fines del siglo XIX”, *art. cit.*

⁶⁷ A su llegada al país las obras adquiridas por Güiraldes en Europa fueron exhibidas en la casa Bossi, cf. “Joyas pictóricas”, *El Censor*, 1 de septiembre de 1887, p. 1, c. 8, p. 2, c. 1 y “El nuevo envío de Güiraldes”, *El Nacional*, 8 de marzo de 1888, p. 1, c. 5 y “Sobre pinturas’ – El taller de Blanes”, *El Nacional*, 01 de mayo de 1888, p. 1, c. 5. Cf. el análisis de Roberto Amigo sobre estos dos últimos artículos en “El breve resplandor de la cultura del bazar”, *art. cit.*

⁶⁸ Cfr. Guerrico & Williams, *Catálogo del Pequeño Museo de Arte del Señor Manuel J. Güiraldes*. Buenos Aires, 1913. Nótese que para esta fecha Güiraldes poseía dos obras de artistas locales, *Paisaje alrededor de Buenos Aires* de Eduardo Sivori y *Cheveaux* (acuarela) de José Aguyary.

Boulogne. Allí, prescindiendo de una ocupación fija, llevó a cabo una doble función de *marchand*: de pinturas y esculturas para los coleccionistas locales y de caballos anglo-argentinos y percherones, su otra gran pasión. Durante estos años, Güiraldes estuvo sin duda en contacto con los artistas contemporáneos, hecho que explicaría la aparición de piezas importantes o broncees firmados por los propios artistas dentro de su colección.⁶⁹

Volviendo a los Guerrico, su colección se distinguió no sólo por la fuerte impronta europea sino por la alta calidad de varias de las obras que la integraron. Por su parte, Manuel José de Guerrico sobresalió por cultivar el consumo artístico en un momento en que estas prácticas no eran mayoritarias entre el resto de su clase. El carácter de pionero sentido por el padre es heredado por su hijo: el linaje de coleccionistas se continúa de uno a otro. José Prudencio refina los gustos de su padre, al tener en mente un modelo claro de colección en donde el arte contemporáneo jugó un rol fundamental. No existe ya la oportunidad como criterio primero para adueñarse de una pieza sino la voluntad de seleccionar y, lo que es aun más importante, de insertar la compra dentro de una serie - de ahí la mencionada genealogía compuesta por las cartelas - que vinculaba al arte del presente con el del pasado, a Chaplin con Tiziano, a Díaz y Rousseau con Correggio y a Fortuny con Velásquez, por sólo marcar algunos lineamientos posibles. Insertos en esta genealogía los artistas decimonónicos se legitimaban en sus vínculos con los maestros del pasado. Sin embargo, a la hora de las adquisiciones eran los primeros los que habían sido privilegiados.

Una carrera abierta al talento: Aristóbulo del Valle

Mucho podrá influir en las inclinaciones y aficiones el medio en que cada cual se ha formado, pero indudablemente lo que mas influye en las modalidades del espíritu y del carácter es el cultivo intelectual, y cito como ejemplo de esta tesis al doctor del Valle, hijo de un militar, nacido en época en que los soldados argentinos no tenían tiempo ni medios para entregarse á solaces artísticos, ni había en el país cómo ni con que cultivar tales aficiones. No guerreó del Valle como su padre en los campos de batalla, pero no por eso fue para él menos ruda la jornada en la lucha de la vida, viviendo en sus primeros años entre estrecheces que hacen más honrosa su holgura del presente, fruto de sus afanes realizados con su talento y su integridad de carácter.

⁶⁹ Esta información fue provista por Esmeralda Almonacid, nieta de Manuel Güiraldes, durante una entrevista realizada en Boulogne, Buenos Aires, octubre de 1999.

Son bien conocidos los comienzos del joven que desde las alas modestas en las que se formó se abrió paso hasta llegar a ser una de las personalidades más descolantes en el país, así es que sobre inoportuno, sería redundante rehacer una biografía que está en la memoria de todos. La única faz desconocida de la vida de del Valle es esta última en que ahora se nos presenta. Se conocía en él al orador, al periodista, al hombre del foro y del Congreso, al político, más honrado que astuto, al erudito nutrido de vastos conocimientos literarios y científicos, pero se ignoraba que hubiese en él un espíritu esencialmente artístico, con refinamientos de sibarita y generosidad de Mecenas. Sansón Carrasco, "Del Valle at home" *El Nacional*, Buenos Aires, 10 de enero de 1887, p. 1, c. 2 y 3.

Nació pobre y sin alcurnia; con su esfuerzo cultivó su espíritu hasta darle, en materia de arte, el refinamiento exquisito que, en medios más propicios, sólo alcanzan los privilegiados.
Miguel Cané, Discurso pronunciado en la inhumación de los restos de Aristóbulo del Valle el 30 de enero de 1896

Recuerdo sí, que hablando de Cicerón, le dije que él – Del Valle – había formado su Tusculum en la Avenida Alvear, refiriéndome a su magnífica casa. No le hizo gracia, creyendo que yo lo consideraba entregado al sibaritismo, por lo que se rodeaba de cosas bellas y de obras de arte. Le aseguré, que en mi concepto, esa su tendencia ciceroniana demostraba la selección de su espíritu.
Elvira Aldao de Díaz, *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1928, p. 34

Fue Aristóbulo del Valle (1845 – 1896) otro de los coleccionistas de sesgo moderno que encontramos en el Buenos Aires de fin de siglo. Mientras algunas de sus obras van a ofrecer coincidencias con las seleccionadas por la familia Guerrico, en varios otros sentidos este coleccionista plantea características que le son propias, presencias que difícilmente hallemos en colecciones formadas en aquellos años.

En el caso de Aristóbulo se trató de un hombre nacido en el pueblo bonaerense de Dolores, que ascendió socialmente gracias a la carrera militar de su padre y a su labor personal desde su bufete de abogado siempre acompañada por los cargos políticos. Es decir, no fue un coleccionista de origen opulento y al parecer tampoco obtuvo grandes riquezas a lo largo de su vida, sino que, gozando de un pasar acomodado, optó por dedicarse al consumo artístico muchas veces a costa de otros sacrificios. Esta imagen ha sido la que han privilegiado varias de las crónicas que se ocuparon de su perfil de coleccionista, haciendo uso de esta faceta para subrayar la austeridad, la simpleza y también el buen gusto y la competencia artística característicos del personaje, como si el afán del

coleccionar no se basase en una voluntad de posesión sino un sentido exclusivamente “civilizador” y de “amor por el arte”. En esta línea, la cita de Elvira Aldao de Díaz confirma la aversión de Del Valle a ser catalogado como un sibarita.

Su gusto por las bellas artes hallaba sustento en una voracidad más amplia hacia la cultura europea, donde la literatura -con autores como Stendhal, Flaubert, Taine, Renan, Anatole France, Merimé o Marcel Prévost- gozaba de un lugar privilegiado.⁷⁰ La necesidad de “estar al día” con respecto a lo que sucedía en la escena cultural del viejo mundo era uno de sus intereses principales que se trasladaba al área de las bellas artes en la recepción constante de noticias sobre las exposiciones y salones anuales de París, que le posibilitaban seguir año a año el camino recorrido por sus artistas predilectos.⁷¹

Respecto de su competencia sobre artes plásticas, es evidente que no recibió ninguna enseñanza formal, pero sí aprovechó de la educación inorgánica que le proveyeron sus amigos conocedores de arte o artistas. En este sentido, Eduardo Schiaffino se va autorretratar como el principal responsable de la introducción y formación de Del Valle en materia de bellas artes, fundamentalmente modernas.

En 1896, en ocasión de su fallecimiento, Schiaffino publica en el número 12 de la revista *Argentina* -ejemplar enteramente dedicado a la memoria del político- el ensayo titulado “Aristóbulo del Valle. Fragmento de un estudio en preparación”. Allí, Schiaffino celebraba el viraje operado en las predilecciones artísticas de Del Valle al tiempo que se posicionaba en aquel rol que le sería tan caro de “educador del gusto”, que en este caso particular había germinado en el fértil terreno que era el espíritu culto de Aristóbulo:

Su gusto personal – desde que le conocí en París, en 1885 – habría sufrido una transformación tan completa como lógica, que él mismo solía reconocer con cierta satisfacción no exenta de legítimo orgullo.

Por ejemplo, en la fecha indicada, acababa de recorrer la España y la Italia; llegaba deslumbrado, y París no producía sobre su espíritu esa sensación gris, tan propia de la Ciudad – Enigma, burlona y esquiva, impenetrable durante meses.

Los gérmenes del arte preexistían en él siendo inherentes á su organización intelectual, cual lo demuestran y, con que brillo, los discursos de aquel artista de la

⁷⁰ Cf. Elvira Aldao de Díaz, *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle, op. cit.*, p. 30.

⁷¹ Eduardo Schiaffino, “Del Valle Coleccionista. (Fragmento de un estudio en preparación)”, *Argentina*, a. 1, n. 12, 29 de febrero de 1896, p. 117. (Cf. su transcripción completa en el anexo complementario al capítulo 7)

palabra, pero respecto del arte plástico, era, por obra y gracia de nuestro medio, del limbo en que había nacido, el ciego de nacimiento que abre por primera vez el párpado sobre la vida real de las artes visibles y tangibles. Artista él mismo, no era de principios de estética que necesitara saturarse, los tenía de raza, le venían de instinto y probado los había en sus lecturas; en lo que sí fuera menester que empapara su espíritu como sediente esponja, era en los resultados obtenidos por los demás artistas, de todo tiempo y de toda laya. – El progreso humano es colectivo, necesita de antecesores.⁷²

El viaje al que se refiere Schiaffino, y que Del Valle emprende en 1884, fue el único contacto directo que el coleccionista tuvo con Europa, aprovechando este periplo para adquirir obras principalmente de autores españoles y italianos del momento— como Villavicencio, Villegas, Plasencia, Martínez, Barbudo, Favretto y Lancerotto. Sin embargo, fue en la frecuentación de salones y del Museo del Luxemburgo, donde despierta el gusto del coleccionista por el arte francés contemporáneo, predilección que recién se va a corporizar en la adquisición de obras una vez regresado a Buenos Aires.

Conviene detenemos un momento en el único viaje a Europa emprendido por Del Valle. Eduardo Schiaffino no fue la única personalidad que el futuro coleccionista frecuentó en este tránsito, y en este sentido es rico analizar los distintos actores que mediaron su acercamiento al arte europeo.

Uno de ellos fue el coleccionista y político paraguayo Juan Silvano Godoi (1850 – 1926), exiliado en Buenos Aires desde 1877 por participar en un atentado revolucionario que culminó con la muerte del entonces presidente de Paraguay. Godoi se instala en Buenos Aires, sobre la calle Santa Fe, y su casa se convierte, además de un centro de conspiración política, en sitio nuclear de personajes – como Del Valle, Guido Spano o Schiaffino – que discurren sobre cultura y artes plásticas.⁷³ En compañía de Godoi, Del Valle emprende su periplo por Europa, ocasión en la que el paraguayo también aprovecha para adquirir obras artísticas.⁷⁴ De acuerdo a los registros de las piezas pertenecientes a Godoi, podemos sostener la confluencia entre las preferencias estéticas de ambos hombres. Telas atribuidas a

⁷² *Ibidem*, p. 117.

⁷³ Cf. Carlos R. Centurión, “La biblioteca y el Museo Godoy”, *La Prensa*, 17 de septiembre de 1950. Sección Segunda. [Recorte, AS - MNBA].

⁷⁴ La Biblioteca Americana de Godoi y su colección de obras de arte fueron trasladadas al Paraguay cuando Godoi retorna a su país en 1894. Su colección es instalada como museo de arte y abierto al público en marzo de 1909. El museo fue adquirido por el Gobierno en 1939 y la Biblioteca fue donada al Estado por sus herederos.

Murillo o Tintoretto y pinturas de Santiago Rusiñol, José Moreno Carbonero, Schiaffino y Giacomo Favretto dan cuenta no solo de los gustos compartidos sino también del intercambio de obras que se produjo entre ellos, como sucedió con *La primera aventura de Gil Blas de Santillana* de Moreno Carbonero que hacia 1894 se encontraba en poder de Del Valle⁷⁵ y luego pasó a integrar las colecciones de Godoi o el camino inverso recorrido por la *Educación de la virgen* atribuida a Alonso Cano hoy en poder del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

En años posteriores, Godoi funcionó además como intermediario de Del Valle para la adquisición de obras, una práctica que cómo veremos fue el recurso más frecuente utilizado por el político para ensanchar su colección. En la informal "sociedad" que integraban Godoi y Del Valle había un afán de encontrar tesoros ocultos, ya que como confiesa el paraguayo ante un inminente viaje a Brasil "Al despedirnos [Del Valle] me dio varias importantes cartas para personajes brasileros aquí y me auguró agradable viaje y progreso. Esto, por supuesto, después del consabido encargo que me hacía siempre cuando yo emprendía algún viaje: *de visitar los conventos y las iglesias á ver si me encontraba algún cuadro antiguo de mérito. Yo le contesté 'Recorreré todo y lo que consiga á medias.'*"⁷⁶

Otras de las personalidades que Aristóbulo encuentra en Europa, más particularmente en Venecia, fueron el diplomático Belisario Montero y el artista plástico Augusto Ballerini. En su compañía, el novel coleccionista confiesa haber gozado de la escultura de la Grecia clásica y de la producción de Miguel Ángel, Rafael, Andrea del Sarto, Canova y Thorwaldsen. Con respecto al arte contemporáneo, suponemos que el contacto con ambos también sirvió a Del Valle como introducción a varios de los pintores por ellos frecuentados. En este sentido, Belisario Montero evoca la sociabilidad compartida con Ballerini en Roma de la que participaban pintores como Barbudo, De Dominicis, Moreno Carbonero, Signorini, Villegas, Luna Frangiamore, Siedmirazky y Luque Rosselló entre

⁷⁵ Cf. "La primera aventura de Gil Blas de Santillana - Cuadro de José Moreno Carbonero - Perteneciente a la galería del Dr. Aristóbulo del Valle, en Buenos Aires", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 2, n. 45, 5 de noviembre de 1894, p. 490. Cf. Carlos R. Centurión, *art. cit.*

⁷⁶ Carta de Juan Silvano Godoi a Julia Tejedor [entonces viuda] de Del Valle, fechada "Rio de Janeiro, Febrero 17 de 1896". [Recorte, s. l.] Legajo 18 - 3342, AS - AGN.

otros.⁷⁷ Coincidentemente, varios de estos nombres se hallaron posteriormente entre las pertenencias artísticas del coleccionista.

Más específicamente, Montero describe con detalle el encuentro con Del Valle y aprovecha para narrar los acontecimientos que llevaron a la compra de *Músicos ambulantes* de Favretto (Imagen 37):

Aprovechando las vacaciones tornamos a Venecia, y una tarde, al volver una esquina cruzamos nuestra góndola con otra en que iba el doctor Aristóbulo del Valle con su señora. Este encuentro casual no proporcionó el encanto de renovar muchos días de armoniosa amistad con el gran tribuno. Juntos recorrimos la ciudad, museos, etc. Del Valle estaba en plena fiebre y efervescencia de arte. No he conocido jamás en ningún argentino una alma más abierta al placer espontáneo de la belleza artística, más comprensiva de sus valores, más gozosa ante las maravillas que nos rodeaban. Adoraba Venecia y nos decía que es la única ciudad donde el viajero no sufre decepción, porque en ella la realidad supera a todo lo concebido por la imaginación. Buscaba y adquiría curiosidades, telas raras, armas y objetos antiguos. Ballerini le llevó al estudio de Favretto. Del Valle no quiso abandonar Venecia sin llevar un cuadro del famoso pintor. El precio era elevado en relación a la suma de que podía disponer, y como fuéramos y volviéramos sin obtener la rebaja deseada, la señora de del Valle hizo surgir del fondo de su valija algunos billetes e banco reservados para comprar encajes, y con ellos completó la suma, muy contenta de sacrificar su capricho personal y de contribuir a la posesión de la hermosa tela.⁷⁸

La anécdota refuerza entonces la mirada idealizada sobre Del Valle coleccionista que hemos visto aparecer en la mayoría de sus reseñas biográficas. La colección parecía incrementarse solo a costa de esfuerzos que llevaban al propio Aristóbulo a confesar a sus compatriotas “que era aquella la única ocasión en que había envidiado la fortuna de los ricos”. La comparación con la mayoría de los argentinos “inteligentes” y “fuertemente cultivados” que eran indiferentes a las manifestaciones artísticas es el carril por donde prosigue el relato de Montero, el cual culmina con una extensa paráfrasis del “credo artístico” del coleccionista. En su discurso, regado de alusiones eruditas a Paul Bourget, Montaigne, Voltaire y principalmente Stendhal, Del Valle se distanciaba del viajero apurado “indiferente o cansado” que pasa “y no sabe lo que ha visto”, para proponer por el contrario un tipo de contemplación empática para con el productor de la obra de arte:

⁷⁷ Belisario Montero, “Almas de artistas” En: *Ensayos sobre filosofía y arte (de mi diario)*. Buenos Aires, 1922, p. 212.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 223 – 224.

“...muchos hombres ilustrados [...] no ven en el cuadro un pensamiento y lo contemplan con un tipo criterio que les hace comparar los objetos pintados con los existentes, y como si ellos no significaron otra cosa que el mismo objeto material, sin cuidarse de la expresión del sujeto, ni del concepto que envuelve la composición. [...] Se debe adaptar la mirada a la intención y voluntad del pintor, saber lo que ha querido decir”⁷⁹

Los intermediarios y las compras en Buenos Aires

Tanto Eduardo Schiaffino, como Miguel Cané y Sylla Monsegur actuaron en diferentes oportunidades como intermediarios a través de los cuales Aristóbulo del Valle concretaba sus compras de arte europeo. Esta tarea no era sencilla y mucho menos rápida, acarreado varias veces un intenso intercambio epistolar que da cuenta no solo de los vaivenes del gusto del coleccionista sino también de la injerencia real de los “mediadores” en la selección final de obras.

En este sentido, el gusto de Cané por el arte español del pasado y contemporáneo va a ser determinante para la presencia de ciertos artistas en la colección Del Valle, como por ejemplo las obras de Barbudo y Moreno Carbonero que Cané adquiere para este último durante su estadía diplomática en Madrid entre 1888 y 1889.⁸⁰ Las cartas que Del Valle envía a su amigo son un rico testimonio de varios de los tópicos que conforman su perfil de coleccionista: por un lado, la necesidad de generar fondos – a través de la venta de terrenos y otras propiedades – con el fin de adquirir pinturas y esculturas,⁸¹ por otra parte, la confianza depositada en Cané como guía competente en materia artística: “Estoi deseando que vengas para que hagamos una selección de entre lo poco que tengo y enviemos á remate los mamarrachos” lo arenga del Valle en 1888.⁸² Por último, estas cartas revelan

⁷⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁸⁰ Sobre Miguel Cané y su apreciación sobre el arte español, cf. capítulo 3.

⁸¹ En una carta fechada “Buenos Ayres, Abril 29 de 1889” Del Valle señala: “Dentro de algunos días te mandaré el dinero para que lo pagues[se refiere al Moreno Carbonero], casualmente vendí mi terrenito en Marta del Plata á ¡10\$ la vara cuadrada! y estoi con fondo. Lástima no haber tenido siquiera diez mil varas para liquidarlas á cien [...] Se me hace agua la boca lo que me dices de los Goya. Te aseguro que si liquidamos bien a Cabral, toda la utilidad se invertirá en un par de telas buenas”. Legajo 2202, Fondo Miguel Cané, AGN.

⁸² Carta de Del Valle a Miguel Cané, fechada “17 de abril de 1888 – Buenos Ayres”, Legajo 2202, Fondo Miguel Cané, AGN.

también la jerarquía artística seguida por Del Valle, en la que sus obras modernas tienen un lugar fundamental:

He sacado el techo de la pieza contigua a un escritorio grande y los he cubierto con cristales de manera que tendré luz espléndida y bien distribuida. Lástima que el cuarto no sea muy grande. Allí pondré lo mejor que tengo: La mujer y el toro de Roll, Floreal, Favretto, Villegas (el que compraste para Julián y que este me regaló) un Domingo que me ha traído Vicente [Casares] y algunas otras cositas firmadas por J. P. Laurent [sic], Jenner. Si Moreno Carbonero llega a tiempo tendrá una posición adecuada á su mérito.⁸³

Al igual que Guerrico, pero con menores recursos, Del Valle adapta su casa para la mejor apreciación de sus obras de arte. Privilegia claramente las producciones contemporáneas desde una perspectiva que coincide con las preferencias estéticas de quien fuera su principal asesor e intermediario: Eduardo Schiaffino. Nos detendremos particularmente en la prolongada relación sostenida entre ambos, ya que este vínculo nos permite tanto ahondar en la visión de Del Valle acerca de la producción contemporánea, como reconstruir y analizar su relación particular con el arte nacional.

Del Valle y Schiaffino sostuvieron una larga amistad que se extendió por más de veinte años, entre el viaje compartido en Europa y la muerte del político. El arte era sin dudas un engranaje fundamental en este vínculo, donde los artistas predilectos de uno y otro se fueron haciendo comunes a la vez que los favores también eran solicitados y retribuidos por ambas partes.

Así, entre mediados de 1886 y comienzos del año siguiente, encontramos a Aristóbulo intercediendo a favor de la pensión estatal que Schiaffino debía cobrar desde su estadía europea.⁸⁴ Recíprocamente, hacia la misma fecha, Schiaffino comienza a oficiarse de intermediario gestionando en Europa, fundamentalmente entre sus pintores amigos, la adquisición de obras para Del Valle. Por otra parte, en 1890 Del Valle mediará a favor de la exención de aduanas para las obras de artistas argentinos residentes en el extranjero. Al igual que sucedía con Guerrico, el lazo de amistad sostenido no garantizaba tampoco una aceptación plena de las obras producidas por Schiaffino. Así en 1888, la madre le informaba

⁸³ Carta de Del Valle a Miguel Cané, fechada "Buenos Ayres, Mayo 5 de 1890". Legajo 2202, Fondo Miguel Cané, AGN.

al artista la negativa de Del Valle a comprar su cuadro *Femme au bain* después de haberlo tenido un tiempo exhibido en su casa.⁸⁵

A la vuelta al país, Del Valle seguirá requiriendo del “expertizaje” de Schiaffino, instándolo a asesorarlo en materia de precios, calidad y atribuciones antes de realizar alguna compra⁸⁶ o incluso solicitando su ayuda para restaurar cierta obra defectuosa. En el camino inverso y respondiendo al pedido del pintor, Aristóbulo va a donar algunas de sus obras, seleccionadas explícitamente por Schiaffino, para incrementar el patrimonio inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes. Por último, en una especie de deber póstumo asumido con el político, Schiaffino realizó tres adquisiciones a la viuda de Aristóbulo – Julia Tejedor de Del Valle- a través de las cuales el corpus principal de la colección pasó al dominio público.

Al parecer Schiaffino no hallaba sencillos los encargos artísticos de Del Valle. Sabemos por cartas a su familia que había rechazado realizar tareas similares con fines comerciales, incluso bajo la oferta de una remuneración por su trabajo. Al parecer era la amistad con el abogado lo que lo llevaba a tramitar sus pedidos, sumado a la posibilidad de poner en juego su criterio personal a la hora de elegir las obras.⁸⁷

⁸⁴ Cf. Carta de Aristóbulo Del Valle a José Ojeda, fechada “Enero 5 – 87”. Legajo 1 – 3325, AS – AGN.

⁸⁵ “Del Valle después de haber tenido en su casa tu cuadro de la mujer en el baño [rechazado del Salón de París y por el que Schiaffino solicitaba en una carta del 5 de mayo de 1888 2.000 francos] le dijo a Alberto que lo iba a mandar a casa, teníamos la esperanza que se quedara con el pero ya ves que no tienes suerte hijo mío, tu lo pides, te lo daremos proximately.” Carta de Emirena a su hijo Eduardo Schiaffino fechada “Bs As, Septiembre 30 /88”, Legajo 9 – 3333, AS - AGN. La obra había estado expuesta anteriormente en el bazar de Burgos.

⁸⁶ Cf. nota de Aristóbulo Del Valle a Eduardo Schiaffino, fechada “Buenos Aires, Dic 28 de 1891” instándolo a que estipule un valor para las obras que han visto juntos expuestas en casa de los Arraga. Véase también otra nota del mismo, fechada “Oct. 7 . 92” en donde solicita a Schiaffino que evalúe una obra de Van Helt exhibida en una casa de remate en la calle Rivadavia, y otra fechada “Oct 10 1894” donde le solicita examinar un boceto de Neuville exhibido en Florida entre Cangallo y Cuyo. Los tres documentos pertenecen al AS - MNBA.

⁸⁷ Cf. carta de Schiaffino a su padre fechada “Paris, agosto 4 /87” en la que menciona haber rechazado una oferta para formar una colección de cuadros para ser vendidos en Buenos Aires. Al respecto Schiaffino argumenta: “Insisto, le dije yo no compro cuadros que no me guste a mí y sé positivamente por mi experiencia de todos los días con mis compatriotas, que los cuadros que á mi me gustan, á ellos les parecen atroces, y los que á ellos les encantan á mi me enferman! Yo no quiero hacerle á vd. un negocio de tío Bartolo, aceptando esa sociedad cuya buena intencion á mi respecto agradezco, pero que daría un pésimo resultado si yo me encargara de la eleccion de las obras. Si vd. quiere que le compre para vd., estoy á su disposicion y lo haré con el mayor gusto, pero permítame que rehuse comprar cuadros para hacer negocio en Bs. Ayres, no quiero que se diga que yo he contribuido á envenenarles el gusto” Por último, Schiaffino culmina asociando esta tarea a la prostitución. AS – MNBA.

A pesar del trasfondo amistoso, Schiaffino también se quejaba ante Del Valle de las complicaciones que surgían en la tarea de concretar sus compras:

La dificultad es pues la siguiente, estamos demasiado lejos para que de buen resultado la compra de cuadros por intermedio de fotografías y de un correo de dos meses (sin contar con que de varios cuadros no puedo obtener fotografías); en ese intervalo el cuadro elegido por ud puede haberse vendido; como sucedió delante mismo de mí mientras recogía los informes para vd; que hacer entonces? Depositar el dinero y volver á mandarle nuevas fotografías; esperar otros dos meses corriendo el riesgo de arribar al mismo resultado negativo? [...] Dado que la fotografia no da la impresion del color, que traspone los valores equivocando el efecto del cuadro, que apenas sí da idea del dibujo; que faltan fotografías; que en dos meses de tiempo no hay seguridad de que la obra elejida esté disponible; que vd. conoce la manera de cada uno de los artistas que elije y que su objeto es comprarles un cuadro que caracterize un género de talento; opino que lo mas práctico es que vd. determine el maximun de la suma que quiera afectar á cada artista – con las restricciones que vd. juzgue convenientes – y deje a mí juicio la eleccion de las obras (por lo menos en el caso en que suceda lo que antes preveo).

Vd. me dirá lo que le parezca conveniente.⁸⁸

Más allá de los inconvenientes y las quejas, Del Valle siguió haciendo uso de este medio y fue gracias a él que pudo procurarse las obras más significativas de su colección. La compra de *Floral* de Raphael Collin (Imagen 38) es emblemática en este sentido, no sólo por lo dilatado de la transacción, que comienza en octubre de 1887 y recién finaliza avanzado 1889, sino porque da cuenta de cómo el intermediario— Schiaffino en este caso — fue “modelando” el criterio artístico del coleccionista.

Aristóbulo Del Valle había entrado en contacto con la obra en el salón de 1886. Se trata de un desnudo femenino recostado sobre el pasto, rodeado de un paisaje. La joven – algo esbelta para los cánones de la época - exhibe su torso sin tapujos, mientras sus piernas ocultan la parte más púdica de su cuerpo. Al mismo tiempo, su rostro y sus ojos apuntan con una mirada indolente, quizás algo libidinosa, al espectador. Un hebra de pasto, que la muchacha coloca entre sus labios, refuerza esta idea de entrega, de espera de algún amante que la haga salir de su hastío. Sin presentar las subversiones del género y las osadías formales de los desnudos de Courbet y Manet, la obra se exhibía sin embargo como un desnudo “moderno”. Si bien hay idealización en las proporciones y en el tono uniforme –

casi sin sombras - elegido para la pálida piel, hay paralelamente una ausencia de excusas o anécdotas que pretendan "elevar" la explícita invitación al placer sensual que ofrece la joven sin ropas. Asimismo, la utilización una pincelada corta y enfática en todo el paisaje aleja a esta obra de la factura pulida de la pintura más típicamente *pompier* para acercarla a la cultivada por los *pleinairistes*.⁸⁹

Aristóbulo fue particularmente afecto a la pintura de desnudos. De hecho varias de las obras más relevantes y de gran tamaño que va a poseer su colección giran en torno a esta temática. La obra de Collin se transforma, según sus palabras "en una verdadera obsesión para mi espíritu".⁹⁰ Quizás esto explique porqué pone tanto énfasis en su adquisición, insistiendo en proveerse una copia al enterarse que el original había sido comprado por el estado francés con destino al Museo del Luxemburgo.⁹¹

En los mismos meses que se comienza a gestar esta compra, Schiaffino felicita a Del Valle en los siguientes términos:

Me complace Dr. verlo franquear el Rubicon para pisar de lleno la tierra fértil de la estética moderna; dejemos á la senilidad europea su grotesco respecto por todas las tradiciones y todas las conservas; el americanismo es sinónimo de liberacion de trabas; el génio actual de nuestra raza es la adopcion inmediata de todo lo que es bueno, grande y generoso.

Ya que circunstancias especialísimas nos hacen jueces imparciales de la colosal transformacion estética iniciada por la escuela francesa, tengamos el coraje de nuestras opiniones y no vayamos tristemente á engrosar la turba multa de los rezagados del espíritu.⁹²

Es evidente que para ambos el gusto del coleccionista y la obra de Collin cuadran dentro de esta transformación plástica conducida por los artistas franceses, de la que participan pintores no necesariamente impresionistas, como Puvis de Chavannes y Alfred

⁸⁸ Carta de Schiaffino a Del Valle, fechada "París, Noviembre 15/87". AS - MNBA.

⁸⁹ En una carta de Schiaffino a Del Valle, se menciona precisamente que a fin de realizar sus desnudos en paisaje el artista trabajaba al aire libre. Cf. Carta fechada "París, Noviembre 15/87". AS - MNBA.

⁹⁰ Carta de Aristóbulo Del Valle a Eduardo Schiaffino, fechada "Buenos Ayres, Dic 19. 87", Legajo 9 - 3333, AS - AGN.

⁹¹ Cf. Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. *Arte francés y argentino en el siglo XIX*. Buenos Aires, 1990, p. 212.

⁹² Borrador de carta de Schiaffino a Del Valle, fechada "29 mayo /87". AS - MNBA.

Roll, de quienes Aristóbulo también aspira a poseer alguna obra.⁹³ En este punto, varias de sus compras buscaban corporizar las ideas de la modernidad sustentadas por su amigo pintor en las que el simbolismo era la nueva tendencia que demandaba una renovación, no exclusivamente en términos técnicos y formales, sino persiguiendo una idea trascendente como rectora de la obra.

Con ansia, Del Valle espera la llegada de *Floral* al que reserva el lugar de privilegio dentro de su colección.⁹⁴ Súbitamente, a través del testimonio de Miguel Cané -recién llegado de Europa- se entera de que es en realidad un discípulo de Collin quien pasa las horas en el Museo del Luxemburgo encargado de copiar la pintura. Es más, Cané ha visto la obra en manos del ayudante poco menos que concluida. La indignación del coleccionista no tiene límites: pretende emprender acciones legales contra el pintor y comunicar a la prensa de su estafa. Está incluso dispuesto a gastar el doble de lo que le ha costado el cuadro para “no dejar impune a tan mal caballero y á tan indigno artista”.⁹⁵

Es Schiaffino el encargado de poner paños fríos al arrebato de su amigo. Recurre al mismísimo William Bouguereau, entonces presidente del Jurado del Salón y Presidente de l'Association des Artistes Peintres - Sculpteurs, para que ratifique la validez de la intervención de terceros en la práctica en cuestión. Bouguereau argumenta el derecho del pintor a ser ayudado por sus alumnos, citando la recurrencia de esta forma de trabajo entre los artistas más ilustres del pasado como Rafael, Tiziano y Rubens.⁹⁶ Más allá de los antecedentes históricos citados, no era casual que Bouguereau sostuviese esa postura. Ella estaba en la base de su propio poderío comercial como artista: el inmenso éxito de mercado que en ese momento gozaba su producción necesitaba de al menos una decena de ayudantes para satisfacer la gran demanda de la burguesía internacional. La cuestión que planteaba Del Valle atacaba directamente su propio sistema productivo.

⁹³ Cf. cartas de Del Valle a Schiaffino, fechadas “Buenos Ayres, Agosto 11” y “Buenos Ayres. Oct. 17. 87”. AS – MNBA.

⁹⁴ Véanse las cartas de Del Valle a Schiaffino, fechadas “Buenos Ayres, Junio 18.88” y “Buenos Ayres, Agosto 7”. AS – MNBA.

⁹⁵ Carta de Del Valle a Schiaffino, fechada “Buenos Ayres, Agto 30 [1888]”, acompañada de manuscrito de Cané con la misma fecha. AS – MNBA.

⁹⁶ Carta de William Bouguereau a Eduardo Schiaffino, fechada “Paris 1r Octobre 88”. AS – MNBA.

El argentino parece convencerse ante estos argumentos.⁹⁷ Sin embargo, no por eso su duda dejaba de ser menos legítima. Él aspiraba a tener una obra “original”, “moderna” y para sus propios parámetros la originalidad y la modernidad tenían mucho que ver con la marca personal y única que el autor plasmaba sobre la tela. La necesidad de Del Valle de poseer una obra enteramente realizada por la mano del artista que la firmaba ponía en cuestión el sistema de autorías y atribuciones “débiles” habituales en el mercado decimonónico. No obstante, son las autoridades del campo artístico quienes detentan la última palabra para sancionar que es o no válido, juicio que el coleccionista porteño acata. Del Valle recibe su *Floreal*, realizado en mayor o menor medida por las manos del propio Collin, y lo coloca en aquel sitio privilegiado que le había reservado en su hogar. La obra permanece en su poder hasta su muerte, cuando pasa por adquisición al Museo Nacional de Bellas Artes.

Otro de los cuadros fundamentales y modernos que Del Valle adquiere en Europa fue *Femme et taureau* – también llamada *Pasiphae* – de Roll (Imagen 39), obra que había participado en el salón anual de 1885 y en la Exposición Universal de 1889. Ya desde mediados de 1887, Del Valle había manifestado su deseo de poseer una obra de este artista, aspiración que se concreta a través de Sylla Monsegut.⁹⁸

Al parecer no hubo en este encargo ninguno de los problemas implicados en la compra de *Floreal*, aunque lo que surge aquí son las alusiones de la prensa europea sobre la obra capital del artista que ha sido comprada por un coleccionista argentino.⁹⁹ En el Archivo Schiaffino del Museo Nacional de Bellas Artes hay varios registros de artículos contemporáneos que se ocuparon de esta obra, enviados por agencias europeas que se especializaban en compilar todas las reseñas críticas producidas sobre un artista o exposición. Posiblemente, haya sido el propio Del Valle o Schiaffino desde Europa quien solicitara este servicio en vistas a la futura adquisición. Las crónicas resaltan la modernidad de la pintura por carriles similares a los señalados en relación a *Floreal*. Por un lado, se la califica como un “arte natural”, “naturalismo sin aleaciones” “canto de triunfo de la escuela del *plein air*” mientras por otro se niega el contenido mitológico de la obra, justificando su

⁹⁷ Cf. Carta de Del Valle a Schiaffino, fechada “Buenos Ayres, Nov. 2. 88”. AS – MNBA.

⁹⁸ Cf. Eduardo Schiaffino, 1897, *M.N.B.A. Segundo catálogo. Notas y apuntes personales*. Manuscrito, Archivo Schiaffino, MNBA.

título como un intento del artista por prevenir a los espectadores del franco espectáculo erótico que presentaba la muchacha desnuda con el toro.¹⁰⁰ Sin embargo, algunas crónicas siguen necesitando de este alejamiento concedido por la mitología y continúan denominando “ninfa” a la muchacha.¹⁰¹ Evidentemente, existió en el coleccionista una voluntad por adquirir obras de artistas modernos, y del mismo modo que sucedía con José Prudencio de Guerrico, esta voluntad no se saciaba con una pieza cualquiera del artista elegido. Por el contrario, la compra del *Floreal* y de *Femme et taureau* muestran que Aristóbulo Del Valle deseó procurarse obras significativas —cuando no las más importantes— de sus pintores favoritos. Estos ejemplos son extensivos a varios otros casos como la ya mencionada gran tela *Músicos ambulantes* del italiano Giacomo Favretto y *El rapto* de Evariste Luminais, obra premiada con medalla de oro en la Exposición Universal de 1889, exhibida en el salón del año siguiente y adquirida también a través de Sylla Monsegur. Así como lo habían sido Schiaffino y Cané, Monsegur también influyó en la propensión de Del Valle hacia el arte moderno, en este caso francés. Este personaje se presenta con una función similar a la ostentada por Manuel Güiraldes con los Guerrico, ya que el mismo formó para sí una colección donde el arte europeo contemporáneo también fue la marca distintiva.¹⁰²

No fueron los salones y talleres europeos los únicos sitios donde Del Valle acudió a la hora de ensanchar su colección. Como ningún otro coleccionista, Aristóbulo aprovechó prácticamente todas las oportunidades de oferta de obras que podían surgir en una plaza restringida como la local. Como se ha mencionado en el primer capítulo, Del Valle fue uno de los pocos compradores que optaron por las obras de la Exposición Francesa celebrada

⁹⁹ “Le Bilan de L’Exposition. Les Beaux-arts”, *Le Gaulois*, 11 de novembre 1889. [Recorte, AS - MNBA].

¹⁰⁰ *Gazette Diplomatique*, 21 mai [1885] [Recorte, AS - MNBA]. Véase también al respecto los comentarios de Armand Sylvestre reproducidos en Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994, [1era edición 1986], p. 318. En 1903, en *L’Art Decoratif* Camille Mauchair continuaba subrayando la radicalidad de la obra, llegando al punto de parangonarla con la *Olimpia* de Manet: “No creo que exista nada mas osado, sapiente y fogoso al mismo tiempo, poema rústico mas vibrante que ese, entre todo lo hecho en Francia de cincuenta años a esta parte. Eso es pintura bella y sincera, sin una veleidad de ocultacion, sin una atenuacion habilidosa que parece hecha de hierba, carne, piel y sol, y donde estalla una naturaleza transportada por el irresistible deseo de verdad, que solventó a Manet en dos ocasiones de su vida, con ‘Olimpia’ y con ‘Argenteuil’” Reproducido en “Museo Nacional de Bellas Artes. Uno de sus cuadros”, *El Diario*, 9 de septiembre de 1903.

¹⁰¹ *La Minerve*, 21 mai [1885] [Recorte, AS - MNBA].

¹⁰² Cf. el testamento de Sylla Monsegur fechado en junio de 1902, en el que se incluye el inventario de los cuadros poseídos y donde se destacaban autores como Galofre, Barbudo, Monchablon, Bail y Feyen Perrin. AGA – FE.

en el Jardín Florida en 1888. Este contexto, Aristóbulo debía resignarse a no contar con las grandes telas premiadas que mandaba comprar en Europa, sin embargo, se destacó por adquirir las pinturas más significativas y elogiadas por la crítica como *Retrato de Alejandro Dumas hijo* de Roll (Imagen 40), *El sueño del niño Jesús*, *Cristo Muerto*, *La anunciación* y *El último rayo* de François Joseph Meynier y *Caza de jabalí* de Charles Olivier de Penne.¹⁰³

Por otra parte, Aristóbulo usufructuó de la disolución de las colecciones locales. Al ya mencionado intercambio establecido con Juan Silvano Godoi, podemos agregar las adquisiciones realizadas en los remates de Arraga (1892), Andrés Lamas y Juan Cruz Varela (ambos en 1893) en los que Aristóbulo se procuró varias piezas significativas de arte del pasado.¹⁰⁴

Por último, este coleccionista se distinguió por adquirir algunas obras de artistas argentinos tanto en las exposiciones del Ateneo como directamente en sus talleres. Así en 1894 compra en la subasta del Ateneo *Después del baño* de Schiaffino y *El coro de la iglesia del Frari* de Augusto Ballerini.¹⁰⁵ Sabemos además que Del Valle tuvo en su poder al menos otras dos obras de Schiaffino: *Margot* – a la cual ubicaba en un sitio privilegiado de su vivienda¹⁰⁶ y su propio retrato que integró la tercera exposición del Ateneo celebrada en

¹⁰³ Actualmente todas estas obras están en poder del MNBA.

¹⁰⁴ Del Valle adquiere de la colección de Juan Cruz Varela, la obra atribuida a André Van Loo *Catalina Opalínska reina de Polonia*, óleo sobre tela, 123 x 96 cm, n. inv. 2447 y la atribuida a Jacopino del Ponte, *Retrato del papa Urbano VII*, óleo sobre tela, 131 x 98 cm, n. inv. 5673. De la colección de Andrés Lamas proviene, el *Ecc Homo* atribuido a Juan de Joanes, n. inv. 2319 y un *San Pedro* anónimo n. inv. 2124. De la colección Arraga, pasaron a su poder Berthelemy Van der Helst, *Retrato de un burgomaestre*, n. inv. 2407, de John Philipp *Muchacho afetándose*, n. inv. 2167 y anónimo, *La menagère*, n. inv. 2298. Cf. la historia de algunas de estas obras en Eduardo Schiaffino, 1897 M.N.B.A. 2do Catálogo, op. cit. y “Museo Nacional de Bellas Artes. Su reapertura. Las nuevas obras adquiridas” *La Nación*, 26 de diciembre de 1897, p. 5, c. 3. Acerca del *Retrato de un Burgomaestre* y su atribución a la Escuela de Ámsterdam, cf. Ángel Navarro, *La pintura holandesa...*, op. cit., p. 110

¹⁰⁵ “Ateneo. La subasta de cuadros” *La Prensa*, 12 de diciembre de 1894, p. 5, c. 2. *El coro de la iglesia del Frari*, hoy en poder del MNBA bajo en n. inv. 1863.

¹⁰⁶ Sobre la ubicación del cuadro en la casa de Del Valle, recuerda Henri Doussset “Mais un de ses tableaux dont nous avons conservé le meilleur souvenir c’est Margot qui enrichit la galerie formée par feu le Dr. A. del Valle. Ce joli morceau de peinture était situé quand nous le vîmes, sur la cymaise d’une petite salle à droite, à la proximité d’un Henner. Avait-il été placé là intentionnellement? Nous ne saurions le dire. Mais nous nous souvenons fort bien que la belle Margot supportait avec aisance le dangereux voisinage de sa compagne, une petite tête de femme. De ses grands yeux profonds Margot regarde de côté et semblait dire: Il y a de la place pour deux ici.” “Eduardo Schiaffino. Conclusión”, *Revista Ilustrée du Rio de la Plata*, a. 9, n. 9, 1er novembre 1898, p. 512, c. 3. La obra fue donada por la viuda de Del Valle al Museo Nacional de Bellas Artes, en abril de 1900, cf. las cartas de donación reproducidas en “Museo Nacional de Bellas Artes. Una donación”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 8, n. 179, 16 de junio de 1900, p. 172.

1895.¹⁰⁷ Nos consta también que frecuentó a Eduardo Sívori, incluso que los unió un lazo de amistad, pero no hemos encontrado ninguna referencia a la posesión de obras de este artista.¹⁰⁸ A fin de cuentas, las presencias de obras nacionales respondían a razones de afecto. Se trataba simplemente de sus amigos cercanos, Ballerini y principalmente Schiaffino, los jóvenes que él mismo había apoyado en su trayecto y despegue por el mundo artístico.

Al igual que José Prudencio de Guerrico, Del Valle participó activamente en el sostén de las instituciones artísticas, primero de la Sociedad Estímulo y luego de la comisión inaugural del Ateneo¹⁰⁹ donde integró su sección de Bellas Artes¹¹⁰ y si bien puede haber tenido un compromiso mayor para con los artistas que las integraron, su coleccionismo no se volcó decididamente por el arte nacional conformándose más como la excepción a una regla donde lo distintivo fue el arte europeo contemporáneo.

A este respecto, reconstruiremos algunas de las selecciones de Aristóbulo en relación a los derroteros del arte moderno. A las obras que hasta aquí se han analizado podemos sumar otras también paradigmáticas como *La tarde* y *La Mañana* de Jean Baptiste Corot, *Ovejas* de Brissot de Warville, *Tarde de luna en el mar* de Alex Harrison, *El abuelo* de Alfred Roll, *Les rétamours* de Ernest Meissonier, *Parisienne à la toilette* de Henri Gervex (Imagen 41), *En la playa* de Ernest Duez, *Junto al piano* de Albert Aublet, *El minué* de José Villegas, *La reverencia* de Francisco Domingo, *La convalciente* de Salvador Sánchez Barbudo, el mármol *Diana Cazadora* de Falguière y como culminación de esta extensa enumeración: *Arlequín danzando* de Edgar Degas (Imagen 42).

Varios de los artistas seleccionados por Del Valle concuerdan con aquellos ya indicados para los Guerrico, como Corot, Villegas, Falguière o Meissonier, del mismo modo que coincide la importante representación del paisaje, la pintura animalista y la escena de costumbres en ambas colecciones. Sin embargo, algunas presencias como los ya analizados

¹⁰⁷ Cf. respecto a esta obra "Salon. Dos intelectuales. El retrato del Dr. Del Valle. Aurora Mundana. Eduardo Schiaffino", *La Nación*, 28 de octubre de 1895, p. 3, c. 7. El retrato no fue incluido entre las obras adquiridas por el Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁰⁸ En el Archivo de la sucesión de Mario A. Canale existe una nota afectuosa de Del Valle a Sívori fechada "Ato 24/92" que da cuenta de la amistad que los vinculaba.

¹⁰⁹ Véase al respecto A. Atienza y Medrano, "Notas de la quincena", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 1, n. 11, 1 de mayo de 1893, p. 242, c. 2.

grandes desnudos de Collin, Roll y el caso particular de Edgar Degas distinguen a esta colección tanto de la anterior como de otras formadas en el período.

En menos de diez años las esperanzas de Schiaffino se habían visto cumplidas. El gusto de Del Valle florecía de lleno en lo que él consideraba “la tierra fértil de la estética moderna [...] iniciada por la escuela francesa”. Los interiores burgueses, los campesinos naturalistas, las parisinas en su *toilette*, los paisajes rurales, los tipos populares y las escenas dieciochescas: todo el imaginario burgués retratado por la pintura moderna se exhibía en las paredes de la casa de la Avenida Alvear. Y en medio de ellas el *Arlequín* de Degas, se insertaba sin disonancias en esta serie de pinturas donde la pincelada abierta y la paleta luminosa era las constantes. La lección de los artistas de la vida moderna parecía haber sido bien aprendida.

Filántropo: Ángel Roverano

Pocas veces, en efecto, podemos registrar hechos como el de que tratamos. En los Estados Unidos el caso se repite como es sabido, día por día, Los millonarios americanos se complacen en vincular su nombre á grandes obras de utilidad social, ya fundando universidades, ya dotando con esplendidez las bibliotecas y museos de su patria. Entre nosotros pasa desgraciadamente lo contrario. La iniciativa particular no concurre en ninguna forma á facilitar la educación ó el bienestar del pueblo. La actitud del Sr. Roverano, cuya presente donación no es por cierto la primera, merece, pues, que se la señale especialmente y debe ser un estímulo para todos.

“Museo de Bellas Artes. Donación de D. Angel Roverano”, *La Nación*, 10 de junio de 1906.

Ángel Roverano (1850 – 1921) fue un comerciante de origen ligure que llegó a Buenos Aires de la mano de su padre Francisco.¹¹⁰ Su biografía apunta que poseyó un negocio de ropas de lujo, que fue el fundador-propietario de la “Confitería del gas” y que junto a su hermano Pascual hizo construir en 1878 una lujosa galería de dos plantas llena de

¹¹⁰ En 1894, además de integrar la sección de Bellas Artes, Del Valle ofrece costear personalmente las medallas honoríficas. Cf. Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, p. 380.

¹¹¹ La fecha de su nacimiento ha sido deducida de su partida de defunción, fechada en Capital el 2 de octubre de 1921, en la que se comunica que a la fecha de su muerte Ángel Roverano poseía setenta y un años. El mismo documento informa también que era argentino, domiciliado en José Hernández 2045, hijo de Francisco Roverano y Teresa Marengo (ambos italianos) y casado con Adelaida Delalande Sacristain. Con respecto a su nacionalidad, los datos provistos por la partida no coinciden con la

locales sobre Avenida de Mayo destinados principalmente a actividades jurídicas,¹¹² en cuyo segundo piso se hallaba su residencia. La edificación fue inaugurada en 1881, conociéndose inmediatamente con el nombre de Pasaje Roverano.¹¹³ En años posteriores, debió ser remodelada a causa de la apertura de la Avenida de Mayo.

Según el testimonio del propio coleccionista, su hermano Pascual fue un “artista nato, a quien le faltó el ambiente”, ya que sus eventuales asistencias al estudio de Baldassare Verazzi no bastaron para obtener una dedicación exclusiva por sobre las actividades industriales.¹¹⁴ En el caso de Ángel, desconocemos sus primeros contactos con la actividad artística. Lo que sí percibimos es que se trata de un perfil distinto al de los coleccionistas recién analizados, vinculándose más con el modelo propuesto por Adriano Rossi e incluso con ciertas prácticas ejercitadas por Juan Benito Sosa. En relación al primero de estos coleccionistas, se presentan varias semejanzas: ambos pertenecen a familias genovesas que deciden radicarse en la Argentina, siendo en este país donde encuentran terreno fecundo para desarrollar sus negocios.

La voluntad de ceder y donar parte de las riquezas adquiridas también surge como una constante, una suerte de retribución de Roverano para con el país que le ha posibilitado el crecimiento económico. La alabanza de su “desprendimiento” hacia la sociedad que no es la del origen propio son los carriles por donde la prensa celebra sus donaciones. Por ejemplo, a fines de 1902, Roverano dona dinero a la Sociedad de Beneficencia y al Hospital Italiano, mientras *La Nación* destaca: “El donante es un vigoroso arquitecto de la fortuna. Partió de los orígenes más modestos, y piedra por piedra, fue levantando su propio edificio. Hoy, que lo tiene terminado y descansa de las fatigas de la labor, levanta á su frente una

información aparecida en los diccionarios biográficos consultados, ya que tanto Vicente Osvaldo Cutolo como Petriella - Miatello afirman que nació en Italia de donde arribó –aun niño – con su padre.

¹¹² En aquel momento los tribunales se hallaban en el Cabildo, edificio que tenía comunicación con el pasaje Roverano.

¹¹³ El edificio fue construido por el arquitecto Pierre Benoit, y de acuerdo a las crónicas exhibía un gran lujo en sus costosos materiales. Cf. “El pasaje Roverano”, *La Nación*, 24 de mayo de 1881, p. 1, c. 6. Cf. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico...*, *op. cit.* y Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico italo-argentino*, *op. cit.*

¹¹⁴ Carta de Ángel Roverano a Eduardo Schiaffino, fechada “St. Raphael (Var) Octubre 11 /909”. AS - MNBA.

enseña noble y tan hermosa como la de las estas donaciones, que llevan en sí el límpido brillo de la más pura filantropía”.¹¹⁵

De algún modo, el consumo artístico de Roverano puede insertarse dentro de este mismo patrón, ya que al igual que sucediera con Juan Benito Sosa, median escasos años entre que comienza a adquirir obras artísticas y su decisión de donarlas para que pasen a integrar los repositorios públicos. Al parecer, el interés artístico se manifestó de manera tardía en el italiano. De acuerdo a lo que él mismo confiesa: “De mis ratos de ocio, en París, nacieron veleidades artísticas, á la verdad nada justificadas; me abandoné á ellas con verdadera candidez y la casualidad ayudando he llegado á formar una reunion de obras entre las que hay algunas no despreciables”.¹¹⁶ Las compras se registran entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX y ya en 1906 se concreta la primera donación de dieciséis pinturas y dibujos que Roverano decide legar a la Academia Nacional de Bellas Artes. Ante los méritos de las obras, el entonces Director de la Academia Nacional, Ernesto de la Cárcova, decide que algunas de ellas pasen a integrar el patrimonio del Museo Nacional.¹¹⁷

Unos meses después de realizada la donación, y en el marco de su viaje de compra de obras para el Museo Nacional, Schiaffino entra en contacto personal con Roverano en París. Una vez más, se refuerza el lugar preeminente que el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes tuvo en el proceso de formación del coleccionismo local. El intercambio epistolar entre ellos que se conserva revela que Roverano tenía vinculaciones con otros coleccionistas que en aquel momento se hallaban en Europa como Federico Leloir.¹¹⁸ También sabemos que el propio Roverano estaba ligado al escultor italiano Leonardo Bistolfi y que es quien introduce a Schiaffino para que conozca su taller.¹¹⁹ La producción de Bistolfi fue altamente estimada por el Roverano, ya que desde 1900 en el

¹¹⁵ “D. Angel Roverano. Nueva donación de 50.000 \$”, *La Nación*, 25 de diciembre de 1902, p. 5, c. 4.

¹¹⁶ Carta de Ángel Roverano a Eduardo Schiaffino, fechada “St. Raphael (Var) Octubre 11 /909”. AS - MNBA.

¹¹⁷ Cf. “El Museo de Bellas Artes. Donación de D. Angel Roverano”, *La Nación*, 10 de junio de 1906. [Recorte, AS - MNBA].

¹¹⁸ Nota de Angel Roverano a Eduardo Schiaffino, escrita en una Postal de Grand Hôtel Terminus. Gare St. Lazare. París, fechada “Julio 18/906”. Legajo 2 - 3326, AS - AGN.

¹¹⁹ Carta de Angel Roverano a Eduardo Schiaffino, fechada “Julio 18/906”. Legajo 2 - 3326, AS - AGN.

sepulcro familiar que manda construir en el Cementerio de la Chacarita, el escultor va a tener una labor fundamental.

Por otra parte, en estas mismas cartas el coleccionista destaca el sentido “necesario” que concede a sus donativos y la voluntad de mantener reserva sobre estas acciones: “No resisto el deseo de rogarle a vd. que procure no se dé mayor importancia en Buenos-Aires a mis pobres donaciones (y á mis promesas para el futuro) pues sufro de la exagerada publicidad que se dá allí a mis actos, bien humildes á la que no puedo oponerme en absoluto para no privar á nuestros modestos progresos artísticos del estímulo que aun necesitan.”

Estos progresos artísticos excedieron el campo específico de los museos,¹²⁰ ya que Roverano también efectuó donaciones de arte público para ornamentar la ciudad. En este sentido, en 1907 regala tres obras del escultor francés Eugène Guillaume para que sean colocadas en una plaza pública de la ciudad.¹²¹ Evidentemente, las ideas de Ernesto De la Cárcova, a quien había conocido personalmente en el viaje europeo del pintor, encontraron sustento en el coleccionista que estaba dispuesto a colaborar con su proyecto de embellecimiento urbano.¹²²

Hacia 1909 Roverano se halla en Niza. Sigue involucrado en la adquisición de obras de arte, en este caso para su amigo el coleccionista contemporáneo Juan Carballido. La carta que le remite justificándose por su opción por una acuarela de Edouard Detaille lo muestra sumamente al día de lo que sucede en la escena artística parisina, donde frecuenta la maison Goupil y los remates de las colecciones Coquelin y Aini. Sorprende también su actualización sobre el panorama porteño del momento, que comenta a través de los artículos de Schiaffino en *La Nación*.¹²³

¹²⁰ Roverano también donó dos bustos del general Mitre, realizados por Ciromini y Ernesto Müller, al Museo Mitre, cf. “Museo Mitre”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1917, p. 12, c. 2 – 3. [Base Payró].

¹²¹ Cf. “Buenos Aires Artístico”, *Athinae*, a. 1, n. 1, septiembre de 1908, p. 15.

¹²² Ernesto De la Cárcova viaja a Europa entre mayo de 1905 y abril de 1906 siendo uno de sus propósitos comprar esculturas para decorar la ciudad. Además de dirigir la Escuela de Bellas Artes era paralelamente miembro del Concejo Deliberante. Sobre su proyecto de transformación urbana, cf. Patricia Corsani. “‘Hermosear la ciudad’: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires.” 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, 2000, pp. 249 – 262.

¹²³ Carta de Ángel Roverano a Juan Carballido, fechada “Niza, Junio 16, 1909”. AGA – FE.

En 1910, se concreta su más importante donación de arte. Según las palabras del propio donante, debía esperar hasta que “el nuevo Museo estuviera concluido” pero en vistas a la celebración del Centenario decide ceder las obras para que pudiesen “figurar en alguna de las exposiciones parciales”. Hacia esta fecha Roverano sigue en Europa y toda la operación se concreta a través de su representante y abogado en Buenos Aires, Norberto Fresco.¹²⁴

El total de obras de la colección Roverano cedidas al Museo Nacional asciende a una centena, entre la que se incluyen una selección de las originalmente destinadas a la Academia Nacional de Bellas Artes. El conjunto de obras se compone prácticamente en su totalidad de artistas contemporáneos,¹²⁵ siendo la mayor proporción de firmas francesas y españolas, con treinta y ocho y treinta y cuatro obras respectivamente y en menor medida de otras nacionalidades: trece obras italianas y el resto dividido entre producciones holandesas, belgas, alemanas y americanas, éstas últimas con dos pinturas del artista peruano activo en París, Daniel Hernández, y una del argentino Emilio Artigue.

De acuerdo a los registros del propio Roverano varias de las obras habían sido adquiridas en Europa, principalmente en París, en la vuelta del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Sabemos también que otras fueron compradas en Buenos Aires, como sucedió por ejemplo con *Caballos bebiendo* de Ulpiano Checa, que participó de la exposición individual del artista celebrada en el salón Costa entre agosto y septiembre de 1906.¹²⁶ Con respecto a la sección francesa, no abundan en general las producciones de los seguidores del impresionismo, sino que la opción parece dirigirse más hacia las obras académicas. En este sentido, podemos señalar la presencia de pinturas como *Androcles* de Jean Leon Gerôme o *En el harem* de Benjamin Constant, o la escultura *Los primeros funerales* de Louis Ernest

¹²⁴ Cf. intercambio epistolar entre Eduardo Schiaffino y Norberto Fresco, cartas fechadas “Buenos Aires, Junio 18 de 1910” y “Bs Aires – Junio 20/1910”. AS - MNBA.

¹²⁵ Son cinco los ejemplos de obras no realizadas en el siglo XIX: *El Caballero*, óleo sobre tabla, 63,5 x 47,5 cm, n. inv. 2126, tela históricamente atribuida a Van Poelenburg y actualmente al círculo de Frans Francken el joven y *Bebedores en la taberna*, óleo sobre tabla, 13 cm. diámetro, n. inv. 3756 realizada por un seguidor de David Teniers, el joven. Sobre ambas obras cf. Ángel Navarro, *La pintura holandesa...*, op. cit., pp. 42 – 43 y 86 – 87. Figuran también dos miniaturas, una atribuida a Alonso Sánchez Coelho y otra anónima holandesa, n. inv. 3681 y 3680 y una *Santa Familia*, óleo sobre tela, 136 x 114 cm, también anónima, atribuida a la escuela española, n. inv. 2862, todas actualmente en poder del MNBA.

¹²⁶ Cf. “Exposición U. Checa”, *La Ilustración Sud – Americana*, a. 14, n. 330, 30 de septiembre de 1906, p. 306.

Barrias (Imagen 43). Hallamos también obras de los artistas de la Escuela de 1830, como Rosa Bonheur, Jules Breton o Paul Desiré Trouillebert, pintores que a principios del siglo XX ya estaban totalmente incorporados a la tradición de la pintura moderna. En otras palabras, la selección practicada por Roverano se insertaba dentro de los cánones de un gusto que, sin dejar de ser de su tiempo, tampoco buscaba poseer obras inquietantes o disruptivas para principios del siglo XX, como sí habían intentado Guerrico o Aristóbulo del Valle veinte o quince años antes.

El panorama de pintura española propuesto por la colección Roverano es más amplio, contando con la presencia de muchos de los principales artistas de la época como Mariano Fortuny, Raimundo Madrazo, Francisco Pradilla, Joaquín Agrasot, Joaquín Sorolla, José Benlliure, Mariano Barbasán, Francisco Domingo y Marqués y Santiago Rusiñol. En este sentido, el criterio era inclusivo, permitiendo la convivencia de obras claramente académicas – como *Juana la Loca* de Pradilla (Imagen 44) que era una versión reducida de una pintura de historia que se había vuelto célebre a partir de su premiación en distintos certámenes internacionales¹²⁷ – con la producción de artistas que planteaban nuevos caminos en la plástica decimonónica como Joaquín Sorolla y Santiago Rusiñol. Si *Fumando en la sacristía* podía catalogarse como una obra costumbrista de Sorolla en la que poco se acercaba al lenguaje impresionista cultivado en otras producciones, la presencia de *Camino de rosas* de Rusiñol (Imagen 45) se vinculaba con la afición hacia el simbolismo que Roverano manifestaba a través de su predilección por la escultura de Leonardo Bistolfi o la compra de la velada *Cabeza de mujer* de Eugène Carrière.¹²⁸ Sin embargo, esto no hacía de él un coleccionista específicamente interesado por la producción simbolista, sino un adquisidor pragmático que comulgaba con el arte que era mayormente aclamado en su época. Al tiempo que, como buen burgués, gustaba de los bodegones, la escena animalista y los tipos costumbristas entre los que no faltaba la referencia al Oriente. Casualmente la única obra de un argentino poseída por Roverano, *El Pebetero* de Emilio Artigue, era una pintura que

¹²⁷ La obra original participó de la Exposición Nacional de España de 1878 donde recibió la medalla de honor. Posteriormente, también fue premiada en la sección española de la Exposición Universal de París del mismo año y en la Exposición de Viena de 1882. Cf. Bernardino de Pantorba. *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 109 – 111 y Museo Nacional de Bellas Artes. *Ciento veinte años de pintura española, op. cit.*, p. 102.

exhibía una sensual muchacha persa erguida delante de un fondo que evocaba los relieves escultóricos asirios. Arrodillado en el suelo, un esclavo moreno se encargaba de alimentar el pebetero de metal cuyos efluvios perfumados arrobaban a la muchacha.

Con relación al arte de su país, no aparece aquí esa voluntad de identificación patriótica que halláramos en Adriano Rossi, aunque sí figuran en su colección algunos nombres significativos como Francesco Michetti y Luigi De Servi, éste último amigo personal del coleccionista y encargado de pintar su retrato.¹²⁹ En relación con la solapada tendencia simbolista que aludimos anteriormente, podemos agregar la presencia del artista italiano Giovanni Segantini, quien sin embargo aparece representado con una obra menor.

La “tradición artística”, la opción por lo moderno y el arte nacional

Hemos analizado tres colecciones en donde el arte moderno poseyó un lugar fundamental. En todas, la opción por lo moderno se vinculó muchas veces con la escena artística oficial de aquel momento, siendo los salones anuales eventos particularmente legitimadores que avalaron varias de las selecciones practicadas. Más allá de los contactos personales con artistas y obras que estos coleccionistas tuvieron en sus pasos o estadias por Europa, no debe soslayarse que la Buenos Aires de fin de siglo XIX y comienzos del siglo XX era un polo ampliamente receptivo a los derroteros seguidos por la escena artística europea, donde los salones anuales tenían un lugar preeminente. En este sentido, todos los principales diarios porteños editados durante las décadas de 1880 y 1890 otorgaron un sitio destacado a las reseñas de los salones europeos, en primer lugar al parisino, pero también al de Madrid y al de Londres. Asimismo, las exposiciones universales también fueron certámenes que produjeron una alta condensación de escritos periodísticos y dentro de ellos, las secciones artísticas gozaron de una atención destacada. Muchas veces los periódicos contaron incluso con intelectuales de renombre, enviados o no por el propio medio, que permitían a los porteños conocer la opinión de plumas célebres acerca del arte premiado en el viejo continente. Rubén Darío, Emile Zola y Max Nordau fueron algunos de

¹²⁸ *Fumando en la sacristía*, óleo sobre tela, 39,5 x 57 cm, n. inv. 5532; *Camino de rosas*, 78 x 65 cm, n. inv. 5382; *Cabeza de mujer*, óleo sobre tela, 41 x 33 cm, n. inv. 1971, todas en poder del MNBA.

estos cronistas. El público lector de Buenos Aires era también un ávido receptor de las revistas literarias y artísticas europeas, en las que los salones anuales consistían una sección infaltable.¹²⁹ Por otra parte, los catálogos de los salones también arribaban a la ciudad permitiendo, junto con algunas imágenes que se incluían dentro de las revistas ilustradas, volver visible – al menos parcialmente – un panorama que era eminentemente literario. En la misma línea, las pinturas y esculturas que llegaban al mercado local – muchas veces precedidas por esta carta de presentación que era su participación en algún salón europeo – contribuían también a enriquecer la escena porteña del arte moderno.

Volviendo a las colecciones aquí consideradas, no olvidamos que en ellas también se cuentan manifestaciones de arte del pasado que podemos relacionar con una voluntad de apropiarse de ejemplares de la tradición artística, tradición construida en base a los períodos “claves” de la producción de cada escuela nacional. Es decir, el coleccionismo de arte del pasado aspiraba –dentro de una disponibilidad que suponemos limitada- a poseer obras de los momentos en que, de acuerdo al gusto canónico de la época, cada nación había descollado.¹³¹ De este modo si aparecen obras holandesas o flamencas estas estarán frecuentemente datadas en el siglo XVII, al igual que el arte español, mientras las producciones italianas serán asociadas con el renacimiento – un renacimiento “amplio” que abarcaba también el siglo XVI- y las francesas con el siglo XVIII. En esta operación, las atribuciones ambiciosas, generalmente a grandes maestros, fueron una práctica recurrente, que como hemos constatado no fue privativa de los círculos locales.

¹²⁹ Cf. Carta de Angel Roverano a Luis de Servi, fechada “Julio 11/912”, Archivo de donaciones, MNBA.

¹³⁰ Publicaciones que tuvieron un lugar central en el proyecto fundacional de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y que en la década de 1890 siguieron actuando como uno de los atractivos centrales del recién creado Ateneo. En este sentido, un artículo dedicado a reseñar las actividades de la flamante institución apuntaba: “Concurrieron muchos hombres de letras, unos al amor de la lectura, á gozar de las primicias literarias y científicas de la *Revue des Deux Mondes*, de la *Nouvelle Revue*, de la *Nuova Antologia*, de la *Gazette des Beaux Arts* y de muchas otras revistas recién llegadas de todos los países europeos y americanos [...] Pero lo que sin duda, hoy por hoy, atrae más del elegante aunque modesto salón de la Av. de Mayo, es la riquísima colección de revistas europeas; - volvemos sobre ello, - renovada á cada correo, la esplendidez de las grandes revistas ilustradas, reflejando á la vez que el pensamiento contemporáneo en todos sus dominios, la representación gráfica de la vida social y política de las grandes ciudades.” “Los progresos del Ateneo”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 1, n. 7, 1 de marzo de 1893, p. 163, c. 1 – 3.

¹³¹ Para los distintos “redescubrimientos” del arte del pasado en el gusto del siglo XIX, así como para los diversos artistas que funcionaban como canónicos, cf. Francis Haskell, *La norme et le caprice*, *op. cit.* Sobre el tema específico de la recepción del arte español en la Francia del siglo XIX, cf. Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish painting and the French romantics*, *op. cit.*

Sin embargo, fue el arte contemporáneo el que además de predominar en estas colecciones capturó la mayor atención de quienes las formaron. En el caso de Aristóbulo esto es más que claro: fueron obras modernas las que lo desvelaron en un intenso deseo de posesión que, una vez satisfecho, volvía a surgir de la mano de una nueva pieza. En relación a José Prudencio de Guerrico no debemos olvidar que su ya mencionada "genealogía" de pintores de renombre culminaba con una buena representación de artistas decimonónicos - Oudry, Chaplin, Diaz, Dupré, Fortuny, Rousseau - casi todos de la escuela francesa. Las obras seleccionadas se correspondían también con este panteón, otorgando un lugar central al arte europeo del siglo XIX, fundamentalmente francés. Algo similar sucedía en la colección Roverano, donde si bien se exhibe una predilección compartida por las diversas escuelas nacionales, la supremacía del arte contemporáneo era prácticamente total.

¿En qué términos concibieron estos hombres la idea de un arte moderno? ¿Y cómo se vinculaban las producciones contemporáneas con estas ideas? El arte moderno fue entendido en un sentido amplio. Del mismo modo que eran amplios los parámetros que en aquel momento reunían y vinculaban artistas -hoy considerados de estéticas irreconciliables- que practicaban varias de las tendencias que entonces tenían eje en París. Por un lado, los artistas derivados del impresionismo canónico que hicieron uso de sus conquistas formales, evitando los recursos plásticos más disruptivos, y las combinaron con temáticas netamente burguesas, en general de legibilidad clara y dirigida. Por otra parte, la amplia pléyade de artistas naturalistas que cultivaban, también con lenguajes que debían mucho a las búsquedas del impresionismo, escenas rurales seguidoras de Millet y Courbet, aunque de un modo más atemperado, adecuado para una clientela burguesa. Dentro de esta corriente podemos comprender también a los pintores de la Escuela de 1830, los cuales, si bien anteriores, se constituyeron en referentes de un arte que, sin dejar de ser amable, cuestionaba los cánones más recalcitrantes de la pintura académica y había introducido una de las grandes rupturas de la pintura moderna: la práctica del *plein air*. Por último, para nuestros coleccionistas -y más específicamente para Del Valle y Roverano- el arte moderno también podía vincularse con ese amplio y disímil abanico que era el arte simbolista o idealista hacia el fin del siglo XIX, donde los cambios no se planteaban netamente en un sentido formal sino también a nivel de los significados - abiertos y trascendentes- que buscaba la obra.

Estas opciones de los coleccionistas fueron fundamentales para delinear las características del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. Fueron ellos, junto a otros actores que analizamos en el capítulo siguiente, quienes a través de sus donaciones, construyeron un museo centrado en el arte contemporáneo europeo. En este sentido, otro de los protagonistas del próximo capítulo – el *marchand* de arte español José Artal – va a aconsejar públicamente –hacia mediados de la década de 1890– que el recién creado Museo Nacional de Bellas Artes se consagre al arte moderno. Entre sus argumentos figuraban la escasa calidad de las obras antiguas de las primeras donaciones – pensemos en Sosa y en Rossi– las dificultades implicadas en la compra de obras auténticas de viejos maestros y el rumbo que habían tomado las principales colecciones del país:

La creación del Museo Nacional de Bellas Artes, por decreto del Superior Gobierno, constituye una nueva conquista de los centros artísticos que aquí funcionan.

La idea de tomar en cuenta la cultura artística del país, y de propender oficialmente á su desarrollo y refinamiento, es por todos conceptos plausible.

Pero antes de ahora hemos escrito y lo han impreso las mismas prensas que dan vida á estas páginas, que los museos no se improvisan, y agregamos ahora, que los pueblos nuevos, recién salidos á la vida artística, y apenas salidos como quien dice de la edad del cromo, si pueden aspirar á una buena galería de arte moderno, se estrellarán ante el propósito de la fundación de un museos en la verdadera acepción de la palabra.

Conocemos la importancia de los legados de obras antiguas con que se ha visto favorecida la Nación en los últimos años, y á la verdad, con las obras que los constituyen salvo alguna excepción rarísima, no puede aspirarse á constituir la base de un museo, ni siquiera á formar con ellos una colección medianamente interesante para la generalidad.

Y como la adquisición de obras auténticas de los grandes maestros de pasados siglos, sobre ser sumamente difícil y laboriosa, resultaría costosísima y por lo tanto fuera del alcance de las módicas subvenciones que se dedican á la conservación y enriquecimiento del Museo Nacional, de ahí que no participemos por completo del entusiasmo que su creación ha motivado en los círculos artísticos.

En cambio habríamos considerado esa iniciativa llamada á un éxito extraordinario y creciente, si buscando el lado práctico de la idea, se hubiera decretado la formación de una *Galería de Arte moderno*, del que por cierto se cuentan en Buenos Aires notables ejemplares de todas las escuelas, gestionando ante los gobiernos y los grandes artistas europeos, la adquisición de algunas obras, para constituir una base sólida y digna de representar á la admiración del público y al estudio de los que se dedican á cultivar las artes.¹³²

¹³² José Artal, "Arte y artistas", *Almanaque Penser para el año 1896*, a. IX, Buenos Aires, Director: Esteban Lazárraga, p. 100.

Sin un propósito formal, el proyecto de Artal se vio cumplido. Durante sus primeras décadas de existencia, el Museo Nacional de Bellas Artes fue, sin lugar a dudas, un museo de arte moderno europeo, perfil que aun hoy distingue a una parte fundamental de su patrimonio.

¿Qué sucedió con el arte nacional en estas colecciones? Hemos respondido parcialmente esta pregunta a lo largo de los distintos casos particulares. Los tres coleccionistas analizados en este capítulo se interesaron explícitamente por fomentar las instituciones artísticas – la Asociación Estímulo, el Ateneo, la Academia ya nacionalizada. En un marco más amplio, fueron también propulsores de un arte público ya que tanto Aristóbulo Del Valle como Ángel Roverano contribuyeron a la erección de monumentos en la ciudad, proyecto que en el caso del primero se ligó además a una voluntad patriótica de honrar o preservar la memoria de “próceres” o personajes célebres.¹³³ A través de este accionar participaron en la construcción de una cultura visual urbana en la que pusieron en juego sus predilecciones estéticas.

Todos estos factores – a los que agregamos los lazos comunes con uno de los artistas centrales en el proceso de institucionalización artística de fines del siglo XIX: Eduardo Schiaffino – no condujeron, sin embargo, a la voluntad de formar colecciones de arte argentino. Si bien se registran compras eventuales de arte local, levemente mayores en el caso de Del Valle, estas presencias no son más que manifestaciones esporádicas dentro de unos conjuntos donde la impronta europea es la marca distintiva.

En 1895, Albert Bloch publicaba en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* un panegírico dedicado al recientemente fallecido Aristóbulo Del Valle, donde celebraba su compromiso para con el arte nacional:

Il ne lui suffisait pas d'avoir réuni dans sa demeure de précieuses collections, il croyait que son devoir était plus étendu, et qu'il ne pouvait pas jouir en égoïste de ses merveilleux trésors. Il voulait que sa collection servît à l'éducation artistique du peuple

¹³³ Aristóbulo Del Valle actuó como presidente de la Comisión Artística encargada de erigir el monumento a Sarmiento, siendo un actor principal en la decisión de que fuese realizado por Auguste Rodin. Sobre el particular, cf. Marina Aguerre y Raúl Piccioni, “Eduardo Schiaffino y el ‘mono titi’ del Parque 3 de Febrero, o la introducción de estética moderna en la empresa monumental porteña” En: Diana B. Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda, op. cit.*, pp. 95 – 96 y María Teresa Constantin “El Sarmiento de Rodin”, En: Fundación Antorchas – Museo Nacional de Bellas Artes. *Rodin en Buenos Aires, op. cit.*, pp. 68 – 74.

argentin. Pensant avec raison que l'idéal d'un peuple ne peut pour longtemps se limiter aux progrès politiques et matériels; que l'évolution esthétique doit accompagner l'évolution économique, il a plus que personne contribué au mouvement si puissant et si fécond dont nous avons plus d'une fois signalé ici-même l'existence, et qui tend de plus en plus à faire de Buenos Aires la capitale intellectuelle de l'Amérique du Sud. Il croyait fermement à l'avenir de l'art national; il savait encourager les artistes, leur communiquer cette foi, cet enthousiasme qui l'animaient. [...]

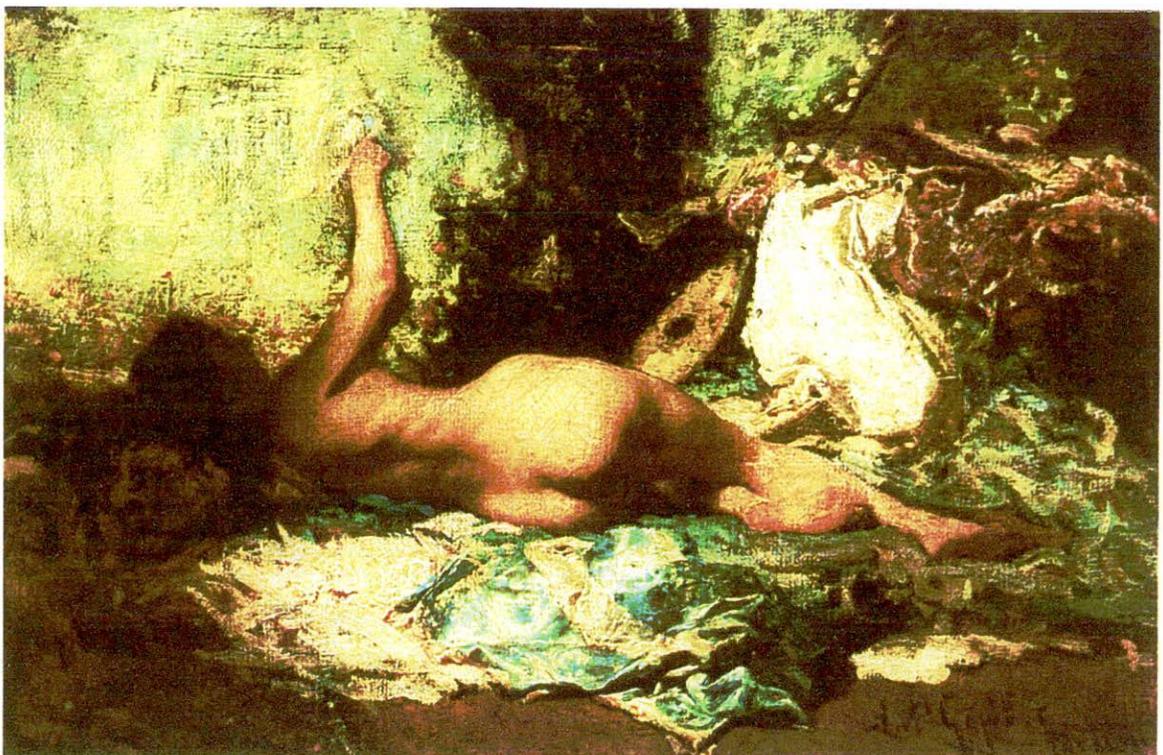
Ceux-là seuls qui l'ont approché souvent, qui ont vécu dans son intimité peuvent savoir quelle foi il avait dans l'avenir intellectuel et artistique du pays qu'il aimait avec tant de passion!¹³⁴

Descontando el tono celebratorio del artículo, algunas cuestiones que en él se deslizan contribuyen a explicar la escasa presencia del arte argentino en las colecciones porteñas, incluso en aquellos casos como el de Aristóbulo en los que hubo una asidua frecuentación con artistas argentinos. El cronista lo manifiesta claramente, el arte nacional era una apuesta a futuro, un logro que debía perseguirse por la vía del apoyo a los artistas del país. En esta línea, para estos primeros coleccionistas la producción de un arte nacional fue un factor necesario, imprescindible, para el estado civilizatorio que la Argentina parecía haber obtenido en terreno económico, educativo, inmigratorio y político hacia las últimas décadas del siglo XIX, pero de ningún modo era una conquista alcanzada. En el mismo sentido que lo enunciara José Artal, las obras producidas en este "pueblo nuevo", "recién nacido a la vida artística" poseían aún un status artístico débil frente a aquellas manifestaciones legítimas provistas exclusivamente por Europa. El arte nacional era algo que se debía ayudar a construir, pero no era aún un objeto válido para ser coleccionado.

¹³⁴ Albert Bloch, "Notes et Impressions. Del Valle", *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, a. 7, n. 75, 16 février 1896, p. 50, c. 1 – 3.



26. Jules Lefebvre. *Diana sorprendida*, óleo sobre tela, 1879, 279 x 371 cm.
Donación herederos de J. P. de Guerrico, MNBA.



27. Mariano Fortuny. *Odalisca*, óleo sobre tela, ca. 1865, 21 x 32,5 cm.
Donación herederos de J. P. de Guerrico, MNBA.



28. Hall de la residencia de José Prudencio de Guerrico, ca. 1890.



Coleccion J. P. de Guerrico, Buenos Aires. — El Escritorio.

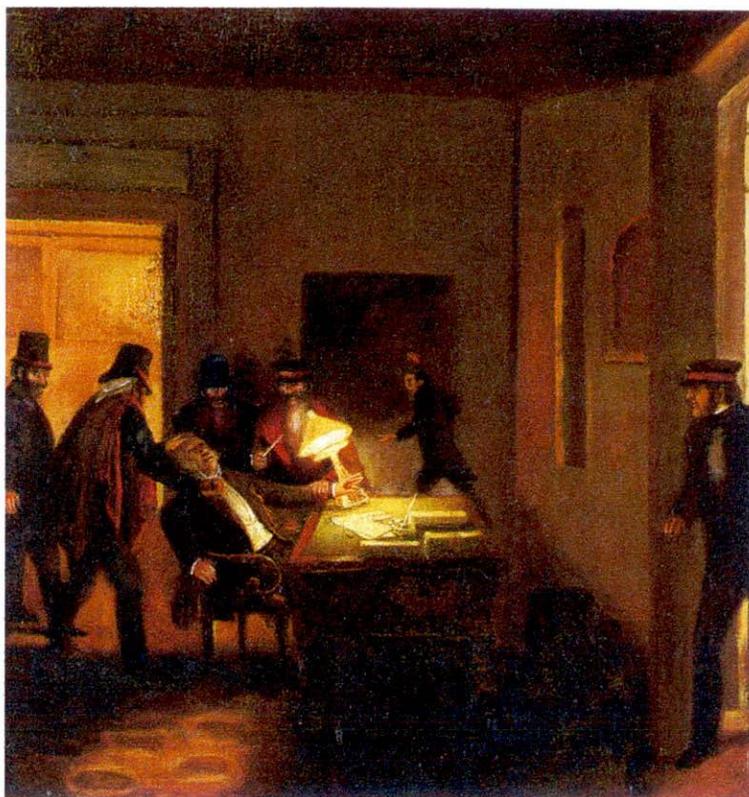
29. Escritorio de la residencia de José Prudencio de Guerrico, ca. 1890.



30. Gabriel Ferrier. *La primavera*, óleo sobre tela, ca. 1889.
Colección J. P. de Guerrico.



31. Antonio Tantardini. *La clarina*, mármol, h. 130 cm.
Donación herederos de J. P. de Guerrico, MNBA.



32. Prilidiano Pueyrredón. *Asesinato del Dr. Manuel Vicente Maza*, óleo sobre tela, ca. 1859, 49 x 59 cm.
Colección MNBA.



33. Genaro Pérez de Villaamil. *Mercado*, óleo sobre tela, 1840, 82,5 x 100 cm.
Colección MNBA.



34. Raimundo de Madrazo. *Aline Masson con tocado de gasa*,
óleo sobre tela, 61,5 x 50 cm.
Donación herederos de J. P. de Guerrico, MNBA.



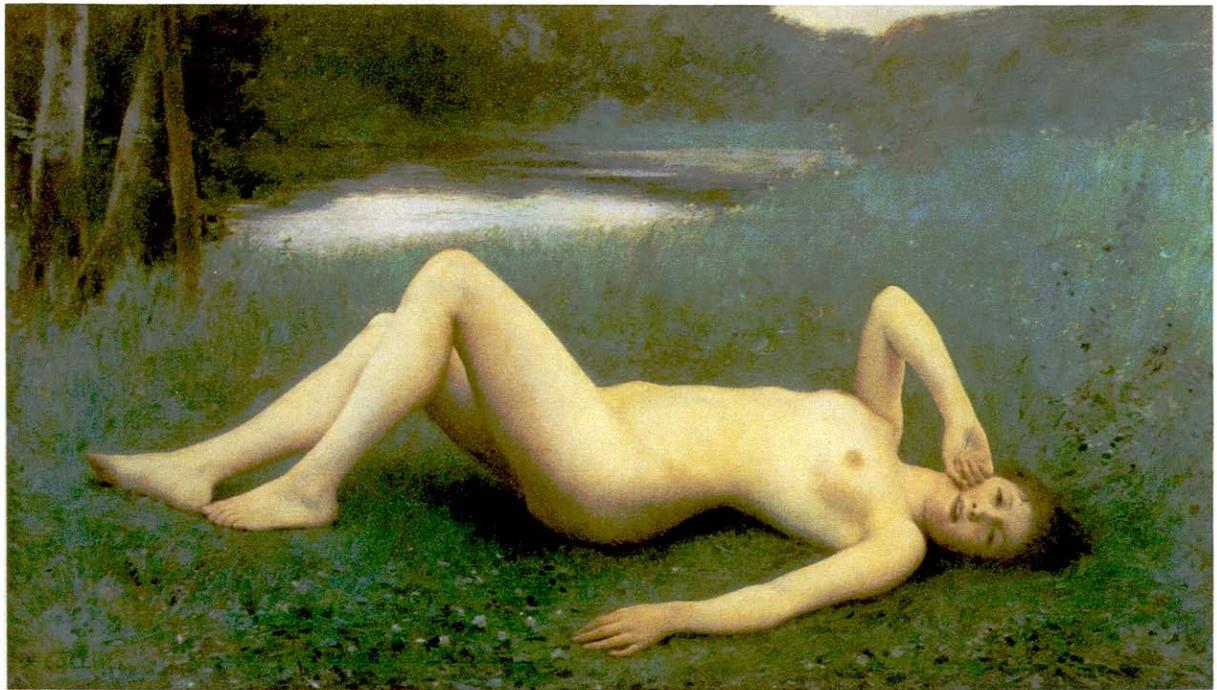
35. Gustave Doré. *Cupido y la Parca*, terracota, h. 95,5 cm.
Donación herederos de J. P. de Guerrico, MNBA.



36. Auguste Rodin. *La defensa o El genio de la guerra*,
bronce, 1879, h. 110 cm.
Donación herederos de J. P. de Guerrico, MNBA.



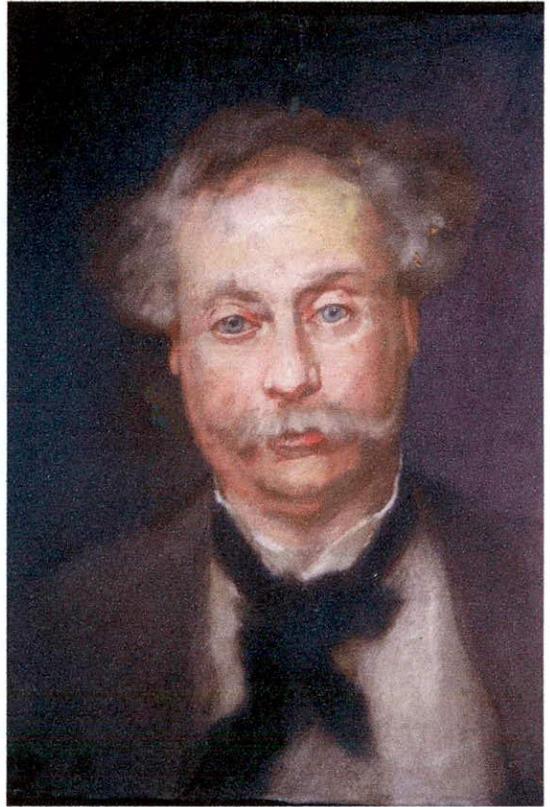
37. Giacomo Favretto. *Músicos ambulantes*, óleo sobre tela, 93,5 x 150,5 cm.
Ex-colección Aristóbulo Del Valle, MNBA.



38. Raphael Collin. *Floreal*, óleo sobre tela, 1888, 110 x 190 cm.
Ex-colección Aristóbulo Del Valle, MNBA.



39. Alfred Roll. *Femme et taureau* o *Pasiphae*, óleo sobre tela, 1885, 241 x 177 cm.
Ex-colección Aristóbulo Del Valle, MNBA.



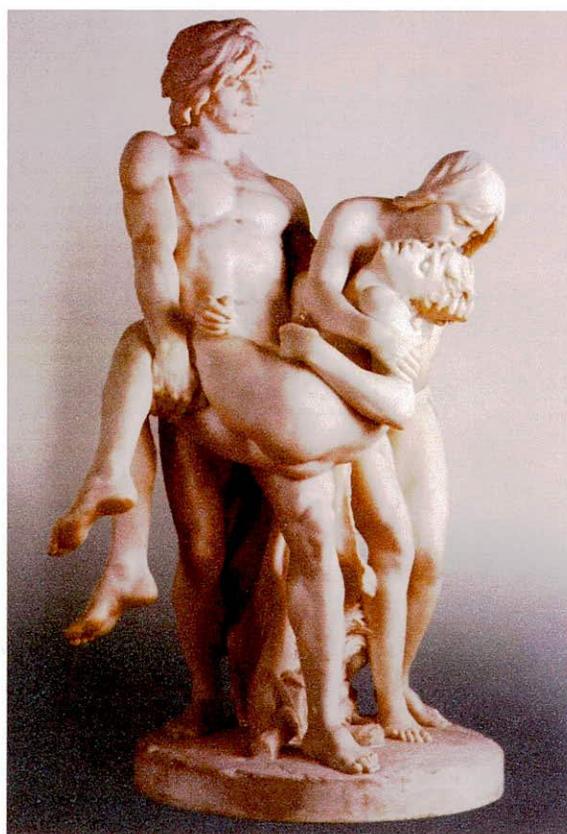
40. Alfred Roll. *Retrato de Alejandro Dumas hijo*, pastel, 56 x 44 cm.
Ex-colección Aristóbulo Del Valle, MNBA.



41. Henri Gervex. *Parisina en su toilette*, óleo sobre tela, 65 x 35 cm.
Ex-colección Aristóbulo Del Valle, MNBA.



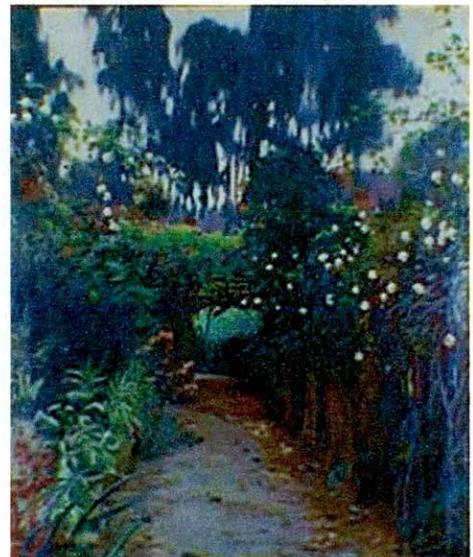
42. Edgar Degas. *Arlequin danzando*, pastel, 50 x 63,5 cm.
Ex-colección Aristóbulo Del Valle, MNBA.



43. Louis-Ernest Barrias. *Los primeros funerales*, mármol, ca. 1880, h. 158 cm.
Donación Ángel Roverano, MNBA.



44. Francisco Pradilla. *Juana la Loca*, óleo sobre tela, 1878, 200 x 300 cm.
Donación Ángel Roverano, MNBA.



45. Santiago Rusiñol. *Camino de rosas*,
óleo sobre tela, 78 x 65 cm.
Donación Ángel Roverano, MNBA.

CAPÍTULO 6
ESPAÑA Y FRANCIA COMO TENSION

Capítulo 6: España y Francia como tensión

El mercado artístico de Buenos Aires en el despuntar del nuevo siglo

El arte parece gozar del privilegio, cuasi divino, de no sufrir por la crisis.

Nuestras últimas exposiciones dan fe del aserto por inverosímil que parezca. En las más recientes, Larravide ha visto llevar una por una, en poquísimos días, todas sus marinas.

En la de Pinelo, de pintores españoles, se produjeron grandes claros desde un principio, debido á las compras de los coleccionistas. Dos González Bilbao, ese "Bajo la morera" que es quizás la mejor obra de la colección, fué comprado por el Sr. E. [Eugenio] Alemán y los "Cantores de la Catedral" los adquirió el Sr. José Blanco Casariego, el mismo que ha comprado uno de los Pradillas expuestos.

El segundo, ese precioso "Regreso á la aldea", que todos admiramos, está en la galería del Sr. N. Sánchez junto a "Mercado en Pontoise", de Jiménez Aranda. Otro admirable cuadrito, el de Sala "Cogiendo amapolas", fue elegido por el señor L. [Lorenzo] Pellerano.

La figura de Villegas, "Mi modelo", no ha despertado interés. Queda sin vender un número exiguo de tablas, algunas de ellas muy buenas, como "Hermanos, sálvese el que pueda" de García Ramos y otros. "Coleccionistas", *La Nación*, 14 de agosto de 1902, p. 6, c. 4.

De las aisladas exposición que con explicable rubor, dado el medio, se organizaban en años pasados, queda solo la tradición; hoy las exposiciones se suceden unas á otras y algunas, las malas especialmente, se propagan por generación espontánea. El snobismo rumboso hizo medrar á los mercaderes, la fama de nuestra largueza y munificencia, limpió de telarañas infinidad de cuadros, grandes brochazos de barniz rejuvenecedor se extendieron sobre la pátina del olvido de muchas telas de valor subalterno que han sido negociadas aquí a precios altos y hoy gozamos de justa fama de constituir uno de los mercados artísticos más importantes del mundo. Emilio Ortiz Grognet, "Bellas Artes", *Nosotros*, a. 1, n. 2, septiembre de 1907, p. 125 – 126.

El año transcurrido ha sido fecundo en exposiciones (y esta es una buena nota) y también en ventas (nota de mayor valor aun). Pero (y esto de sentir) las adquisiciones han preferido el arte extranjero al nuestro, estableciendo en muchos casos elevadas cotizaciones.

Fernando Fusoni, "El año artístico 1908", *Albinae*, a. 1, n. 5, enero de 1909, p. 9.

Las críticas y crónicas que a comienzos del siglo XX se ocupan del desarrollo del mercado del arte presentan una mirada dual. Retomando ciertos tópicos ya vistos en el último cuarto del siglo anterior, estos textos evalúan el intenso desarrollo del comercio artístico entre el optimismo y la mirada condenatoria, entre la celebración por la gran cantidad de obras arribadas, las dudas acerca de su calidad y el asombro ante los altos precios pagados. Sin embargo, lo que es constante en todos estos discursos es cómo aparece plasmada la intensa transformación que está sufriendo la escena artística de Buenos Aires a partir de la apertura de

nuevos lugares de venta y exhibición y la consecuente sucesión inédita de exposiciones que se van reemplazando unas a las otras. De algún modo, todas estas percepciones no hacen más que confirmar el estado en desarrollo del mercado del arte durante la primera década del siglo. Eran un síntoma innegable de que algo estaba cambiando.

Este renovado mercado se abocó -prácticamente en su totalidad- al arte del momento o del pasado inmediato principalmente europeo, y en esto siguió el patrón marcado por el devenir mercantil del siglo anterior. No obstante, veremos que durante los albores del siglo XX no sólo llegó una cantidad mucho mayor de obras, sino que lo hizo de manera sostenida, proponiendo una continuidad impensada en aquellas venidas esporádicas que analizamos para la etapa finisecular. Por otra parte, veremos que dentro de esta llegada masiva de producciones del otro lado del océano se encontraron obras importantes realizadas por artistas centrales de la escena europea del momento como Claude Monet, Joaquín Sorolla o Ignacio Zuloaga

Nuestro propósito para este capítulo es vincular este nuevo mercado de arte contemporáneo con el coleccionismo que se dio paralelamente y observar en particular cómo el arte español avanzó dentro de este renovado “mapa comercial” tratando de ganar terreno al resto de las producciones europeas, principalmente francesas.

En este sentido, ya en los últimos años del siglo XIX – más precisamente a partir de la primera exposición organizada por José Artal en 1897 - un inmenso caudal de arte español comienza a llegar con regularidad al mercado de Buenos Aires. Esta afluencia, fundamentalmente de pintura, no hace más que acentuarse durante los primeros años del nuevo siglo. Dicho fenómeno ya ha sido estudiado por diversos autores que se han ocupado de identificar los principales actores implicados en este proceso.¹ No obstante, no se ha analizado en profundidad en qué medida el consumo de estas producciones incidió sobre el gusto de las elites porteñas y el coleccionismo contemporáneo. Tampoco se han examinado con detenimiento las características plásticas de las obras que llegaron a nuestro medio, ni se ha prestado atención a las tensiones que el arte y la cultura españolas despertaron frente al implantado modelo cultural hegemónico encarnado por Francia.² En un marco más amplio,

¹ Véase Marcelo Pacheco, “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *art. cit.*; Ministerio de Cultura de España, *Los Salones Artal, op. cit.*; Ana María Fernández García, *Arte y emigración, op. cit.*, y Ramón García-Rama, “Historia de una emigración artística”, *art. cit.*

² En este sentido, Pacheco y Fernández García han generalizado la negación de la tradición española, y la constante mirada hacia Francia, para todos los hombres del ochenta, mirada que por supuesto tenía variantes. Cf. a este respecto el capítulo 3, donde hemos analizado los tránsitos españoles del precursor

falta todavía estudiar cómo el consumo del arte español se vinculó con una identidad nacional, fuertemente acentuada, en los inmigrantes españoles en Argentina.³

A fin de poder atender a estas problemáticas, es imperioso reconstruir las particularidades que distinguieron al mercado artístico porteño en el despuntar del nuevo siglo, ya que durante este período empiezan a percibirse prácticas y actores –de carácter más profesional– que lo distinguen de aquel que definiéramos para las décadas de 1880 y 1890.

En primer lugar, durante estos años se asiste a la instalación de la primera galería profesional dedicada a la venta de artes plásticas: la antigua casa de fotografía de Alejandro S. Witcomb se inaugura como galería de arte en 1897 con la exposición de las marinas del pintor uruguayo Manuel Larravide.⁴ En este sentido, y siguiendo el detallado estudio sobre las actividades de la galería llevado a cabo por Patricia Artundo,⁵ podemos observar cómo Witcomb estableció estrategias de galería moderna, al apostar al recambio mensual de exposiciones, a un montaje cuidadoso que atendía a la mejor distribución e iluminación de las obras⁶ y a la publicación de catálogos que además de incluir la lista de las obras expuestas podían también ostentar reproducciones y textos introductorios sobre la producción del artista o los artistas en cuestión.

Si bien Witcomb aparece como la galería más conocida del período y también como la pionera, no fue la única. El ya mencionado Salón Costa, que venía actuando desde las últimas décadas del siglo XIX, también asistió a este proceso de modernización descrito, diversificándose en dos secciones: el bazar dedicado a los “objetos de arte y fantasía” y el nuevo salón para exposiciones de bellas artes promocionado como “el más antiguo de los existentes”.

Vicente Quesada y de dos innegables miembros de la generación el '80 como fueron Miguel Cané y Eduardo Wilde.

³ Un avance en este sentido es el análisis de Diana B. Wechsler sobre el consumo argentino del pintor Julio Romero de Torres: “Julio Romero de Torres. Entre Buenos Aires y Madrid, entre el erotismo y la identidad” En: Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura. *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Córdoba, TF editores, 2003, pp. 185 – 195.

⁴ Cf. R. J. C. [Rafael J. Contell], “Notas artísticas. Exposición de marinas en la fotografía Witcomb”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 5, n. 113, 1 de septiembre de 1897, p. 326, c 3 y p. 327, c 1.

⁵ Patricia M. Artundo, “La galería Witcomb, 1868 – 1971”, *art. cit.*, especialmente sobre el período que nos ocupa pp. 21 – 37.

⁶ Con respecto a la iluminación de las obras, los intentos por mejorada eran a veces fallidos, como ocurrió con las exposiciones organizadas por José Artal que recibieron críticas en relación a la mala luz cenital que llenaba de reflejos las partes más importantes de las obras. Cf. por ejemplo E. López Bagó, “Exposición Artal. Salón Witcomb II”, *La Mujer*, a. 1, n. 21, 1899, p. 12 y Un espectador [seudónimo, autor no identificado], “IIIª Exposición”, *Almanaque Pensar 1900*, Buenos Aires, a. XIII, p. 74.

Junto a Witcomb, Costa fue la galería que proveyó el mayor recambio de exposiciones durante el período, provocando una especie de rivalidad implícita entre ambas casas de venta, que llevaba a un cronista a aseverar: “El salón Costa ha sido y seguirá siendo ‘un velorio’ además la moda no es entrar allí, el salón consagrado es el del Witcomb donde se puede admirar las últimas ‘creaciones’ fotográficas y de paso las más interesantes, aún para el bello sexo, de la última moda”.⁷ Además de señalar aquella oferta más diversificada exhibida por Witcomb, esta crítica no dejaba de apuntar un hecho que vemos reaparecer en otras producidas en el período: a pesar de la mayor profesionalización las exposiciones seguían funcionando como centros de sociabilidad, lugares donde la clase alta acudía a ver y a ser vista.

Asimismo, otra casa de fotografía – el Salón Freitas y Castillo – siguió el camino abierto por Witcomb y a mediados de 1901 inauguró sus primeras exposiciones de artes plásticas. Al año siguiente, los fotógrafos Freitas y Castillo disolvieron su sociedad, pasando la firma comercial a denominarse “Salón Castillo”.⁸ Este salón va a continuar con las exposiciones de arte durante gran parte de la primera década del siglo, registrándose su cierre en 1908.⁹

Por otra parte, a lo largo de la primera década del siglo se abrieron otros espacios de exposición como la casa Moody -activa desde 1901- el salón Pagneux –inaugurado en 1903¹⁰ - y hacia el fin del decenio los Salones Florida, L’Aiglon y el de Théo Fumière, éstos últimos también caracterizados por renovar temporariamente sus exposiciones y por apelar a estrategias modernas y más profesionales para captar clientes. Todos se encontraban dentro de la órbita de la calle Florida que, como hemos visto era – desde mediados del siglo XIX – la “columna vertebral” en torno a la que se desarrollaba el comercio artístico en la ciudad.¹¹

⁷ A. Zul de Prusia [Eugenio Auzón], “En las exposiciones de arte”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 15, n. 355, 15 de octubre de 1907, p. 293.

⁸ Patricia Artundo, “La galería Witcomb...”, *art. cit.*, pp. 29 – 30.

⁹ En ocasión de su cierre el crítico Fernando Fusoni se lamentaba desde las páginas de *Athinae*: “Fue la casa solariega, que diríase, de los artistas argentinos, y estaba unido su nombre a la no larga pero interesante tradición del arte nacional. Entre los locales de exposiciones era el más a la mano, el más visible y aunque pequeño, aquél en que mejor lucían las obras expuestas. No pocos han de recordar algunas exposiciones individuales ó colectivas de artistas argentinos, que no han sido superadas ni aun igualadas en lo sucesivo.” “El año artístico de 1908”, *Athinae*, a. 1, n. 5, enero de 1909, p. 11, c. 1. Por otra parte, en 1908 encontramos registros del Salón Freitas dedicado, aparentemente con exclusividad, a la exposición de fotografías, cf. “Exposición Freitas”, *Athinae*, a. 1, n. 1 septiembre de 1908, p. 29, c. 1 – 2.

¹⁰ Cf. “Salon Pagneux. Exposición de obras de arte”, *La Nación*, 10 de junio de 1903, p. 7, c. 2. El artículo mencionaba que la iniciativa partía de un “grupo de artistas deseosos de exponer sus obras sin pasar por las horcas más ó menos caudinas de los actuales propietarios de ‘halls’ ó galerías.” De hecho el propio Antoine Pagneux era un artista francés radicado en nuestro país que participaba con sus telas de esta exposición inaugural.

¹¹ Witcomb se encontraba en Florida 364, el salón Costa en Florida 163 y luego pasa al 660 de la misma calle, el Salón Castillo se hallaba en Florida 356, L’Aiglon en Florida 654, el salón Pagneux en Florida 602 y

Arteria a la que, en 1896, se había sumado el Museo Nacional de Bellas Artes ubicado en el primer piso del número 785.¹²

En este punto, una de nuestras hipótesis sostiene que la práctica del recambio temporal de exhibiciones es un elemento capital a la hora de definir este status “profesional” que atribuimos a estas nuevas galerías. Los bazares del siglo XIX se caracterizaron por la permanencia de su stock de pinturas, esculturas y objetos de arte, el que si bien era incrementado con obras que eventualmente arribaban de Europa, no llegaba a ser totalmente reemplazado por un nuevo contingente. Por el contrario, en estas nuevas galerías comienza a aparecer la voluntad de proyectar una exposición de arte que viene *ex profeso* a sustituir a la anterior pero sólo por un tiempo, ya que en un par de semanas ella también será levantada para dejar lugar a la siguiente.¹³ Para satisfacer este recambio las galerías argentinas debieron unirse con importadores y *marchands* extranjeros – españoles, italianos y franceses – que fueron en gran medida responsables de la llegada a nuestro país de pintura europea, de calidad sensiblemente mayor, a la introducida durante las últimas décadas del siglo XIX.

A su vez, esta rotación iba acompañada de otros factores que contribuían a crear focos de atención sobre la galería. En primer lugar, el *vernissage* o inauguración que permitía generar expectativa sobre el evento a la vez que configuraba un público *selecto* de posibles compradores a los que explícitamente se invitaba.¹⁴ En segundo término, podía publicarse un catálogo con un texto que legitimaba las obras expuestas, ensayo que en algunos casos fue realizado por

la Casa Moody sobre Corrientes entre Florida y Maipú. El Salón Florida se ubicaba en los “Altos de Smart” en Florida 112 (y Bartolomé Mitre). La Galerie J. Allard realizaba exposiciones en una sede ubicada sobre Florida 548 (en los años en que no remite obras a Witcomb). El salón de Fumière era una de estas pocas galerías que no estaba en Florida, situándose en Tucumán 698.

¹² El Museo ocupó esta sede hasta 1909, año en que se muda al Pabellón Argentino ubicado sobre Plaza San Martín. Permaneció en el Pabellón hasta 1932 en que se traslada a la sede definitiva sobre la actual Av. Libertador, entonces Av. Alvear.

¹³ Varios de los aspectos que hacen a este status profesional de las galerías de arte, y particularmente el nuevo rol de la crítica artística en este proceso, se instalaron en el debate historiográfico local a partir de la tesis de doctorado de Diana Wechsler, *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920 – 1930)*, *op. cit.*

¹⁴ A este respecto, Atilio Chiappori en un artículo que analizaba retrospectivamente el desarrollo artístico en torno al Centenario apuntaba: “Hubo un momento en que los compradores no esperaron, siquiera, el día de inauguración de las exposiciones. Al simple anuncio de una próxima muestra, anticipábanse los adquirentes a elegir sus cuadros entre cajones a medio desembalar. Así ocurrió que algunas de ellas abriéranse al público con la mitad de las piezas marcadas con el cartelito ‘adquirido’. Un ‘marchand’ más listo que sus congéneres aprovechó enseguida tan peregrino apremio e introdujo la novedad de las exhibiciones ‘privadas’. Inútil subrayar la eficacia de tal ardid psicológico. El coleccionista en ciernes que recibía una invitación manuscrita y particular, sentíase, implícitamente, reconocido ‘conocedor’ y rara vez abandonaba el recinto de la sigilosa cita – de ordinario un cuarto de hotel – sin dejarlo patentizado con la adquisición de una o dos telas”,

reconocidos críticos e intelectuales, locales o europeos, como Eduardo Schiaffino, Manuel Gálvez, Camille Mauclair o L. Roger-Milès.

Por último, todo este circuito se alimentaba de las infaltables críticas y reseñas que aparecían en los medios de prensa de la época. El mercado editorial de comienzos de siglo asistía a su vez a su propia profesionalización y crecimiento, y en este proceso paralelo, las bellas artes empezaban a constituirse en una sección fija de las revistas literarias y de las lujosas publicaciones ilustradas que proliferaron durante el período. A su vez, la inclusión de fotografías – a partir de la técnica del fotgrabado de medio tono- en las revistas ilustradas y artísticas contribuyó a difundir este patrimonio, no ya exclusivamente desde la letra escrita como sucedía en el siglo XIX, sino ahora también aprovechando el mayor atractivo que concitaba el registro visual.

La renovación de las exposiciones, unida a estos dispositivos de promoción, actuaba como un estímulo directo para la burguesía compradora, insertándose de plano dentro de la lógica del capitalismo moderno que apelaba al consumidor con una oferta que encontraba en la novedad y en la sorpresa sus más grandes aliados.

Por supuesto, paralelamente a estas nuevas galerías continuaron funcionando los tradicionales bazares dedicados a la venta de “objetos artísticos” y reproducciones que también podían tener obras de arte a la venta.¹⁵ Sin embargo, los dos circuitos comienzan poco a poco a diferenciarse al ritmo de la profesionalización de estos nuevos espacios de exhibición.

¿Cuáles eran las temáticas que nucleaban las exposiciones de estas galerías? Existían dos mecanismos principales.¹⁶ En primer término, entre 1900 y el fin de la década van a hacerse habituales las exposiciones individuales de artistas locales o extranjeros. Ya hemos señalado la infrecuencia de esta práctica en las décadas anteriores, percepción reafirmada por el propio Schiaffino al ocuparse de presentar al pintor español Eliseo Meifrén, que en 1900 celebraba su primera exposición individual en Buenos Aires:

En las grandes capitales europeas la exhibición de la Obra de un solo artista es un hecho frecuente, aunque á menudo importante por ser la mejor forma – por no decir la

“Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas (1907 – 1927)”, *Nosotros*, tomo LVIII, a. XX1, n. 219 y 220. Número aniversario, 1927, p. 234.

¹⁵ En este sentido, van a seguir activos algunos de los bazares ya señalados para las últimas décadas del siglo XIX como la casa Lacoste y Baron Hnos, agregándose otros como la Casa Renacimiento, Azaretto Hnos, el local de *bibelots d'art* de Victor Torrini y la casa Bellas Artes de Pedro Aristeguieta.

¹⁶ Para la nómina de las principales exposiciones organizadas en Buenos Aires entre 1900 y 1913, cf. en el apéndice el anexo complementario al capítulo 6.

única- de que dispone un autor, para hacerse comprender con alguna rapidez por gran número de personas; entre nosotros, es todo un acontecimiento, y el público de Buenos Aires apreciará debidamente las ventajas de la unidad de estilo cuando compruebe la claridad con que se descubren ante su vista el temperamento estético del pintor, cuyas obras, numerosas y variadas, responden á las diversas fases de su complejión moral.¹⁷

Schiaffino llegaba incluso a profetizar el reemplazo de las exposiciones colectivas, a las que consideraba “conciertos compuestos de trozos heterogéneos que forman un todo incoherente”, por estas “audiciones individuales”, deseo que no se vio satisfecho al menos durante la década que recién se inauguraba, lapso más que pródigo en exposiciones grupales.

En este sentido, nos introducimos en el segundo tipo de exhibiciones halladas durante el período que se basaron en la reunión de obras de diversos artistas contemporáneos, teniendo como criterio su nacionalidad común o sino bajo epítetos más amplios como “arte europeo contemporáneo” o artistas “concurrentes a los Salones de París”. En relación con la sostenida afluencia de arte europeo, fueron contadas las exposiciones colectivas de artistas argentinos que encontramos durante la primera década del siglo y la mayoría de ellas estaba capitalizada por el grupo que entonces comenzaba a ostentar el poder dentro de las instituciones artísticas locales, nos referimos a *Nexus*.¹⁸ Casi todas estas exposiciones se organizaron en el salón de Freitas Castillo y en el salón Costa. Por su parte, Witcomb también alojó algunas de ellas, pero fundamentalmente se dedicó a organizar las principales muestras individuales de artistas argentinos realizadas durante esta primera década, como las de Martín Malharro en 1902, 1908 y 1911,¹⁹ la de Eduardo Schiaffino en 1905 o las de Fernando Fader en

¹⁷ Eduardo Schiaffino. “Eliseo Meifrén y la exposición de sus obras” En: *Catálogo de la Exposición E. Meifrén con un prefacio de Dn. Eduardo Schiaffino*. Ateneo, Florida 783, Buenos Aires, 1900. En total se exhibían 92 pinturas, principalmente marinas y escenas costeras, género en que el pintor era especialista.

¹⁸ Miguel Ángel Muñoz ha analizado algunas de estas exposiciones y la del Centenario como pasos previos para la instauración de un salón nacional de Bellas Artes. Cf. “Obertura 1910: la exposición Internacional de Arte del Centenario” En: Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)*. Archivos del CAIA 2. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 13 – 35. En otro trabajo, Muñoz también ha señalado este desplazamiento de actores dentro del campo artístico de Buenos Aires – concretado hacia 1908 – que resultó en el posicionamiento central de los artistas del *Nexus*. Véase del autor: “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” En: Diana Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda, op. cit.*, pp. 43 – 82. Sobre los protagonistas de *Nexus*, cf. Museo Nacional de Bellas Artes. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Benson & Hedges, 1988 e Ignacio Gutiérrez Zaldivar. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

¹⁹ Para la recepción crítica de las exposiciones de 1902 y 1908, cf. Diana B. Wechsler. “Restauración historiográfica: el caso de Martín Malharro (1896 – 1911)”. Ponencia presentada en *Primeras jornadas rioplatenses de historiografía del arte y la arquitectura*. Buenos Aires, FADU – FFyL UBA, 1989, mimeo y Miguel Ángel Muñoz. “De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época” En: AAVV. *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 21 – 29.

1906 y 1907.²⁰ La Sociedad Estímulo de Bellas Artes también fue otro foco que generó exposiciones de arte nacional, algunas exclusivamente consagradas a las producciones de sus alumnos, como la realizada en 1902,²¹ y otras que buscaron un carácter más profesional - mediante un jurado de admisión y la participación de artistas reconocidos- como sucedió en 1903 en la sala "San Rafael" ubicada en el Bon Marché, sede misma de la Sociedad.²²

Señalar a Buenos Aires como un plaza para el arte español, vuelve necesario reconstruir también los otros contingentes de pintura que en aquel momento llegaban a la capital. Así, la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en 1910 contó con varios antecedentes en los que enormes conjuntos de pintura europea arribaron a Buenos Aires despertando un inmenso caudal de artículos críticos dedicados a su reseña.

Evidentemente, las noticias acerca de la prodigalidad de una burguesía ávida por consumir arte habían llegado a muchos oídos europeos, provocando que *marchands*, comerciantes y agrupaciones de artistas orientasen directamente sus producciones hacia aquella nueva plaza que pagaba altas cifras, fundamentalmente si los artistas eran célebres. El impulso del nuevo mercado hizo que muchos de estos actores se instalasen, por meses o por años, en estos suelos, seguros de que la inversión les reeditaría con creces.²³

Así, en una fecha temprana como 1902, la publicación francesa *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, daba cuenta de esta circulación de información que llevaba a diferentes grupos de artistas europeos a proyectar exposiciones en Buenos Aires: "Une exposition d'objets d'art français aurait le plus vif succès a Buenos-aires où notre génie artistique est très apprécié. Pourquoi ne pas faire ce que les Italiens ont résolu de tenter, pourquoi toujours ce

²⁰ Para el detalle de las exposiciones individuales y colectivas realizadas en Witcomb durante el período, cf. "Índice de exposiciones" En: Fundación Espigas, *Memorias... op. cit.*, pp. 239 - 240 y 261 - 262. La exposición de Eduardo Schiaffino realizada en noviembre de 1905 no figura en este índice sino que ha sido reconstruida sobre la base de las reseñas de prensa halladas. Cf. "Óleos, pasteles y dibujos. Schiaffino en lo de Witcomb", *La Nación*, 2 de noviembre de 1905, p. 5, c. 7, [Base Payró] y "Exposición Schiaffino" *La Ilustración Sud-Americana*, a. 13, n. 309, 15 de noviembre de 1905, p. 338.

²¹ Véase "La Sociedad Estímulo de Bellas Artes", *La Nación. Suplemento Semanal Ilustrado*, a. 1, n. 15, 11 de diciembre de 1902, [s. p.].

²² Cf. "En el Estímulo de Bellas Artes", *La Nación, Suplemento Semanal Ilustrado*, a. 1, n. 36, 5 de mayo de 1903, [s. p.] y "Exposición Nacional de Bellas Artes. El 'vernissage'" *La Nación, Suplemento Ilustrado*, a.1, n. 37, 14 de mayo de 1903, [s. p.]. Véase también Virgilio Vangioni, "Formas y colores en la Exposición de Bellas Artes. Impresiones - Notas", *La Nación*, 22 de mayo de 1903. [Recorte, AS - MNBA].

²³ Entre los artistas que vinieron efectivamente a Buenos Aires durante la primera década del siglo podemos mencionar a Victor Guirand de Scévola, Guillaume Dubuffe, Luigi De Servi (quien ya había estado en el país durante la década de 1880), Giacomo Grosso, José Llaneces, Eliseo Meifrén, Julio Vila y Prades, Roberto Domingo Fallola y Santiago Rusiñol.

manque d'initiative. Les artistes sud américains qu'habitent Paris auraient aussi un intérêt direct à l'organisation d'une exposition d'art français à Buenos-aires."²⁴

Desde la perspectiva de un observador, y no de un artista directamente beneficiado por estas empresas, el español Justo Solsona Jofre, realizaba en 1905 un diagnóstico que coincidía al subrayar la funcionalidad que podía tener la burguesía porteña para el exceso de producción de los pintores europeos. Sin embargo, Solsona Jofre también aprovechaba para cuestionar el mérito de algunas obras y los mecanismos utilizados para hallar tan buenos compradores:

Los mismos afamados artistas de Francia, Italia, España, Bélgica y otras ilustres naciones, viven no sólo del producto del mercado propio, si que también de la exportación, porque como el propio tampoco les basta por exceso de producción, les es preciso tender el vuelo hacia donde haya gente de dinero que, oyendo el bombo y los platillos, compren una firma conocida, aplaudida y laureada, con el objeto de arte. Y así hemos visto y admirado de unos años acá, exposiciones de pintura, de arte no argentino, que siendo los conjuntos buenos ó medianos, han tenido éxito pecuniario, no por el mérito de las obras y nombre de los autores, sí por el de la publicidad pagada, por el bombo, la presentación y carácter mercantil que han sabido desarrollar, acertadamente, los encargados de la venta; los que no han tenido tal talento industrial han fracasado ó poco menos.²⁵

En este panorama, Francia no perdió su sitio como referente artístico por excelencia, potestad que era implícita en los constantes cuestionamientos que, hacia el arte francés, levantaron los introductores y defensores del arte español en nuestro medio. De este modo, durante los comienzos del nuevo siglo se van a multiplicar las muestras de obras francesas enviadas explícitamente al mercado argentino.²⁶ Estas exhibiciones podían ser de carácter formal y organizadas por un comité de artistas franceses actuante desde Europa, como las concretadas en 1908, 1909 y 1912 en el Pabellón Argentino o abiertamente dirigidas a la venta de obras como sucedía con las múltiples exhibiciones que se llevaban a cabo en las principales galerías de la ciudad. Más allá de las distintas estrategias, el móvil comercial seguía siendo la razón de ser de unas y otras.

²⁴ "Exposition artistique a Buenos-aires", *Le Bulletin de l'Agence de l'Amérique Latine*, Paris, a. 1, n. 160, 6 octubre 1902. Agradezco a Laura Malosetti el haberme facilitado este material.

²⁵ Justo Solsona Jofre, "Impresiones artísticas", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 13, n. 292, 28 de febrero de 1905, pp. 60- 61.

²⁶ Hemos analizado la recepción y circulación del arte francés en la Argentina, en el marco temporal más amplio de la primera mitad del siglo XX, en nuestro artículo: "Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina" En: Patricia M. Artundo (ed.). *El arte francés en la Argentina. 1890-1960*. Buenos Aires, Fundación Espigas, en prensa.

La primera de estas grandes exposiciones fue la comandada por el francés Henri Douset y celebrada en la galería de Freitas y Castillo en junio de 1901. La misma despertó un importante caudal de críticas, en las que se debatía el propósito mercantil de la empresa que parecía ir en desmedro de la calidad artística. Schiaffino publicó una larga diatriba en *La Nación* en donde retomaba como antecedente la Exposición del Jardín Florida celebrada en 1888, y argumentaba que ante tal fracaso “no es presumible que los maestros vuelvan por ahora á enviar ‘obras considerables’”.²⁷ Al día siguiente, el principal diario de la colectividad francesa publicado en la ciudad, *Le Courrier de la Plata*, salía a ratificar las palabras de Schiaffino y alababa el “desinterés” con el que defendía las producciones francesas.²⁸ El apoyo era más que esperable por parte de este periódico, considerando los intereses comerciales que estaban en juego en este tipo de exhibiciones.

Desde la vereda opuesta, en las páginas de *La Ilustración Sud-Americana*, un crítico oculto bajo el seudónimo de “Un aficionado” increpaba duramente a Schiaffino, sin aludir directamente a su nombre, dudando sobre los méritos de las obras expuestas y sobre la parcialidad de quien se ocupaba de defender la exposición.

Lamentamos no estar de acuerdo con las opiniones en contrario manifestadas por distinguido profesional, y al calificarlo así, entendemos, que por esta condición, sus opiniones deben ser tenidas en cuenta, como respetables, pero no en manera alguna, obedientes á la imparcialidad é independencia de criterio, que da autoridad á las de la crítica verdadera, á la de quien, no siendo parte activa ni interesada por determinadas tendencias, hasta el punto de ponerlas en práctica pincel y paleta en mano, puede mejor juzgar de todas las que son manifestación de la pintura; nada hay más sugestivo que el arte y nadie puede estar en este punto más sugestionado que el artista: de aquí nuestra desconfianza con respecto á las opiniones de los pintores acerca de la pintura, sino de los músicos acerca de composición, y de los poetas en materia de poesía. [...]

El profesional á quien aludimos, parécenos hombre enamorado del modernismo é impresionismo, y en esta ocasión, el amor le puso su mitológica venda en los ojos y le hizo ver como gigantes, los molinos de viento que se exhiben en la galería Fotográfica en concepto de *Exposición Francesa*.²⁹

Varios de los juicios que recorren esta crítica llegarán a convertirse en tópicos durante la primera década del siglo. En primer término, la asociación de la figura de Eduardo Schiaffino con la defensa del arte francés contemporáneo y el hecho de hacer valer este criterio

²⁷ Eduardo Schiaffino, “La Exposición Francesa”, *La Nación*, 3 de junio de 1901. [Recorte, AS - MNBA].

²⁸ “Les arts”, *Le Courrier de la Plata*, 4 juin 1901. [Recorte, AS - MNBA]

²⁹ Un aficionado [seudónimo, autor no identificado], “Bellas Artes. Arte Moderno. La exposición de Pintura Francesa”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 9, n. 204, 30 de junio de 1901, p. 190, c. 1.

a la hora de decidir las adquisiciones para el Museo Nacional de Bellas Artes. En este sentido, el mismo artículo ponía en cuestión la adquisición de una obra “mediana”, el *Retrato de Mlle. B.* de Joseph Granié, que no obstante su incierta calidad había sido comprada por el Museo. Más adelante veremos que la particular predilección de Schiaffino por la cultura francesa fue uno de los factores primordiales que los introductores de arte español vieron como obstáculo para la inserción institucional de sus producciones en el medio local.

Un segundo punto que llegará a hacerse recurrente durante el período, y que de algún modo continúa ciertos usos discursivos que hallamos en el siglo XIX, es el cuestionamiento sobre el móvil comercial que guía a estas exposiciones, cuestionamiento que tenía una relación directa con el tópico del escaso mérito de las obras expuestas. Si muchas veces estos juicios se correspondían realmente con la medianía que caracterizaba a las obras traídas desde Europa, veremos que en otros casos funcionaban más como un recurso para descalificar ciertas exposiciones sobre las que el crítico en cuestión tenía intereses en juego.

En el caso de la exposición de 1901, aquello que despertó dudas sobre los atributos de las obras fue que gran parte de éstas eran grabados, dibujos y apuntes.³⁰ Sin embargo, había sido este hecho el que favoreció la adquisición por parte de los *amateurs* que se disputaron, por ejemplo, los grabados de figuras femeninas de Helleu.³¹ Lo que sin duda era cierto, era que las grandes producciones de la escuela novorealista, como la denominó el crítico de *La Ilustración Sud-americana*, se hallaban ausentes.

Dentro de los hitos que jalonan esta fuerte introducción de pintura francesa, corresponde analizar las dos exposiciones realizadas en 1908 y 1909 en el Pabellón Argentino (Imagen 46), ambas organizadas por el “Comité permanente de las Exposiciones de Bellas Artes en el Extranjero”. El carácter oficial que se decidió imprimir a estos certámenes,³² no impidió que se los acusase con los mismos cargos levantados siete años antes. Por un lado, el móvil comercial se postulaba claramente como el propósito de estas exposiciones, afán mercantil que en 1908 no logró ser atenuado ni con la inclusión de tres artistas argentinos – Schiaffino, De la Cárcova y Sívori – invitados a participar con sus obras, ni siquiera con el

³⁰ Entre los artistas participantes se encontraban: Rosa Bonheur, Antonio de la Gándara, Piguet, Guilloux y Louise Breslau.

³¹ “Les Arts”, *Le Courrier de la Plata*, art. cit.

³² En este sentido, a la apertura de la exposición de 1908 asistieron el ministro de Francia, el ministro de Justicia e Instrucción Pública Dr. Naón y varios diplomáticos extranjeros. El director de la exposición era el pintor francés, entonces residente en la Argentina, Guillaume Dubuffe. Cf. “Exposición francesa”, *Atenas*, a. 1, n. 2, 15 de agosto de 1908, pp. 53 – 54.

recurso de la exposición retrospectiva de arte francés anexa. Por otra parte, tanto en 1908 como en 1909, se acusó al gobierno argentino de favorecer la introducción del arte extranjero, al ceder gratuitamente los salones del Pabellón y al librar de exenciones aduaneras a las obras introducidas para la venta.

Martín Malharro, desde las columnas de *Athinae*, denunciaba esta maniobra que había resultado en un inédito éxito de ventas:

Y bien ¿cuál ha sido el resultado?

Todos lo hemos visto; precios exorbitantes alcanzados tal vez á despecho de las esperanzas de los mismos organizadores; una venta bastante importante por el número de obras colocadas ya no, en todos los casos, por la valía que ellas pudieran revestir como exponente de una fuerte manifestación de arte.

Y es que la oferta y la demanda especularon, más al rededor de un **nombre** que sobre la realidad intrínseca de una **obra**.³³

Más allá de los lamentos de Malharro, la primera de estas exposiciones resultó en un buen número de obras adquiridas con destino al Museo Nacional de Bellas Artes,³⁴ en una selección donde seguramente no jugó un papel menor la predilección de Eduardo Schiaffino hacia el arte francés finisecular, y más precisamente aquel cercano al decadentismo y simbolismo (Imagen 47).³⁵ En este sentido, se oyeron varias quejas respecto de la alta suma abonada por las nueve obras adquiridas, \$20.000³⁶ cifra nada pequeña a la luz de los mil pesos promedio que en aquel momento se pagaban por una obra de arte.³⁷ En este punto,

³³ Martín A. Malharro, "Las grandes firmas. Para 'Athinae'", *Athinae*, a. 1, n. 2, octubre de 1908, p. 3. El destacado es el del original.

³⁴ En 1908 el Museo adquirió: *Eros y Psiquis* de Guillaume Dubuffe, *Le repas de servants* de Joseph Bail, *Les Boulevards* de Jules Adler, *El puente* de Henri Martin, *Le 14 Juillet. Place Pigalle* de A. Devambez, *El baño* de Clementine Dusau y *Retrato de S. M. Alfonso XIII* del español Ramón Casas. Cf. "Comisión Nacional de Bellas Artes. Compra de cuadros", *Athinae*, a. 1, n. 2, octubre de 1908, pp. 8-9.

³⁵ Las obras fueron adquiridas por la Comisión Nacional de Bellas Artes organismo que, como veremos, tenía amplias pujas de poder entre sus integrantes. La comisión era presidida por José Semprún y entre sus vocales figuraron Pedro Lagleyze, Pío Collivadino, Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales, Eduardo Sívori, Carlos Zuberbülher, Reinaldo Giudice y Carlos Ripamonte.

³⁶ Todos las cifras anteceditas por el signo \$ (pesos) corresponden a valores expresados en pesos moneda nacional.

³⁷ De acuerdo a la revista *Athinae* en 1908 el comercio de arte había facturado aproximadamente \$300.000 por un total de 300 cuadros, lo que arrojaba un promedio de \$1.000 por obra. Cf. Fernando Fusoni, "El año artístico 1908", *Athinae*, a. 1, n. 5, enero de 1909, p. 9. Para tener un parámetro de estos valores, señalemos que en 1908 el metro cuadrado construido en la parroquia más exclusiva, el Socorro, costaba un promedio de \$196,41 siendo el valor total de una casa de 420 m² sobre Avenida Alvear el de \$168.000 - ocho veces más al precio pagado por las obras adquiridas por el museo. En ese mismo año, con \$20.000 se podía adquirir dos inmuebles en barrio de San José de Flores por un total de 681 m². Cf. "Transferencia de

corresponde aclarar que aun este último precio convertía a las obras artísticas en un objeto sólo para ricos si tenemos en cuenta que un sueldo municipal promedio rondaba entre \$55 y \$120.³⁸

Cargos similares a los de Malharro fueron levantados contra la exposición del año siguiente, en la que se constataba que las buenas obras de los grandes maestros contemporáneos expuestos – Monet, Jongkind, Renoir, Raffaëlli, Pissarro, Boudin – rara vez llegaban a nuestras tierras.³⁹ Por su parte, Eduardo Schiaffino produjo dos extensos artículos en los que analizaba los méritos y falencias de las principales obras expuestas, destacando, entre otras, las pinturas de Le Sidaner, Menard, Sisley, Monet, Henri Martin y Aman Jean. No obstante, en la misma tónica de la crítica ya señalada, su artículo concluía con la siguiente recomendación: “Si los organizadores de este salón desean acreditarlo y al mismo tiempo sacar mayor provecho, será preciso que aumenten el número de las obras notables y disminuyan considerablemente el de las insignificancias. Es comprensible que se haga viajar el vino para entonarlo, pero los viajes carecen de virtud sobre la pintura.”⁴⁰

Contemporáneamente, las nuevas galerías habían comenzado a funcionar como filiales de galerías o *marchands* extranjeros. Ya desde 1907, Georges Bernheim empieza a enviar regularmente conjuntos de pintura europea, fundamentalmente francesa, a los salones de la Galería Witcomb.⁴¹ Por su parte, J. Allard hará lo propio, primero en el salón Borgarello ubicado sobre Florida frente al Jockey Club y hacia 1909 en los salones de Costa. La rivalidad entre ambos comerciantes, reforzada por la existente entre las propias galerías, quedaba implícita en el hecho que las exposiciones se celebraban en forma paralela durante los meses de mayo – junio, y se volvía explícita en las críticas periodísticas que usualmente recurrían a la comparación a la hora de su reseña.

inmuebles en 1908” En: Dirección General de Estadística Municipal. *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, a. XVIII, 1908. Buenos Aires, Imprenta “La Bonaerense”, 1908, p. 167 – 193.

³⁸ Véase “Sueldo mensual de empleados municipales en 1908”, *Ibidem*, p. 336.

³⁹ Cf. “Segundo salón oficial de Arte francés”, *Athinae*, a. 2, n. 10, junio de 1909, p. 22 – 23.

⁴⁰ Eduardo Schiaffino, “Impresiones y comentarios. El Segundo Salón Francés”, *La Nación*, 28 de junio de 1909. [Recorte, AS - MNBA] e “Impresiones y comentarios. El Salón Francés II” *La Nación*, 17 de julio de 1909, p. 5, c. 2 – 3.

⁴¹ José Artal y José Semprún, dos operadores asociados principalmente a la difusión y comercialización del arte español en nuestro medio, colaboraron en esta primera exposición Bernheim, hecho que permite marcar ciertos matices entre esta oposición Francia-España y que retomamos más adelante cuando nos ocupemos de Artal. Figuraron entre los compradores de la primera exposición Bernheim: E. Mollard, Pedro O. Luro, Jockey Club, Matías Errazuriz, Antonio Santamarina, el propio Semprún, Pascual Palma, Norberto Crotto, José María Méndez, Diego Lezica de Alvear, Miguel Berro Madero, Arturo Z. Paz, Rodolfo Alcorta, María Jáuregui de Pradere, Santiago Luro, Lorenzo Pellerano y Jaime Llavallol. Véase Rosendo Martínez, *Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb, 1896 – 1916*. Buenos Aires, [s. f.], pp. 18 – 19.

Estas alianzas de *marchands* extranjeros y galerías locales no fueron las únicas que encontramos en el período. También Pierre Calmettes,⁴² fundador junto a Théo Fumière de la Sociedad L'Éclectique, realizó una labor similar en la galería de este último,⁴³ mientras el salón L'Aiglon, Moody y la galería Philipon⁴⁴ también oficiaron de receptores de obras enviadas por sociedades de artistas franceses:

Evidentemente el mercado porteño era más que receptivo a las piezas francesas que arribaban de Europa y ahora sí se había configurado como una plaza en la que encontraban radicación las obras llegadas del extranjero, pagándose por ellas precios cada vez más elevados. Por ejemplo, la exposición celebrada por Allard en 1909, había registrado el record de venta de aquel año con un total de 200.000 francos de ganancias – aproximadamente unos \$95.000 – éxito que se reafirmaba en la voluntad del propio *marchand* por venir a la Argentina a organizar personalmente estos certámenes. Otro francés que optó por el traslado fue el pintor Lucien Victor Guirand de Scévola, artista activo en nuestro país entre 1909 y 1912, que gozó de un gran éxito como retratista de la burguesía local. Por ejemplo en 1909, siendo recién llegado, la prensa apuntó que le habían encargado trece retratos a \$3.000 cada uno.⁴⁵

En síntesis, todo este desplazamiento de artistas, comerciantes y obras hizo que afluyese a Buenos Aires una gran variedad de pintura francesa decimonónica y contemporánea, desde el extremo más académico u oficial – Bouguereau, Detaille, Meissonier, Neuville – pasando por los ya referidos artistas de la vida moderna – Raffaëlli, Lhermitte, Chaplin, Roll, Gervex, Duez – por los cultores de una pintura cercana al simbolismo y al decadentismo *fin-de-siècle* – Carrière, Besnard, Paul Chabas – hasta los impresionistas y sus seguidores – Monet, Sisley, Pissarro, Fantin Latour, Le Sidaner, Henri Martin, sin olvidar a la Escuela de 1830 que funcionaba como el referente inamovible. Esto por sólo mencionar los nombres de los principales artistas, a los que duplicaban una pléyade de pintores menores.

Era lógico que frente a este nutrido panorama, que copaba por momentos los principales espacios de exhibición que ofrecía la ciudad, los introductores de arte español

⁴² El propio Calmettes era pintor y en 1909 había expuesto sus óleos sobre la casa francesa de Anatole France en la galería L'Aiglon. Véase "La casa de M. Anatole France por M. Pierre Calmettes", *Athinae*. Buenos Aires, a. 2, n. 9, mayo de 1909, p. 20 – 21.

⁴³ L'Éclectique había sido fundada por Calmettes en febrero de 1908. En junio de 1910 inauguró la primera exposición de 72 obras francesas a las que se sumaban cerámicas y aguafuertes también de origen francés. Al año siguiente, realizó varias exposiciones de arte francés, cf. "Le Salon de L'Éclectique", *Le Courier de la Plata*, 10 jun 1910, p. 4, c. 1 - 2.

⁴⁴ Philipon fue inaugurada en mayo de 1912, y se ubicaba en Lavalle 633 y Florida.

⁴⁵ "Movimiento artístico del mes", *Athinae*, a. 2, n. 10, junio de 1909, p. 27.

sintiesen que la suya era una cruzada que encontraba en el arte francés a su más férreo opositor.

Actores para un mercado de arte italiano en Buenos Aires

Si evvi al mondo un paese, nel quale l'arte italiana sembri destinata a suscitare schiette e vive simpatie e ad interessare e ad essere apprezzata in tutte le molteplici e scariate sue manifestazioni, questo di sicuro è l'Argentina, la cui popolazione vivace, intelligente ed attiva è congiunta alla gente italica da stretti legami di figliolanza e di fratellanza di razza.

Vittorio Pica. *Catalogo Illustrato della III^a Esposizione*. Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, [1905], p. 5.

El arte italiano fue otra de las presencias importantes en este mercado artístico en vías de profesionalización, siendo el mantuano Ferruccio Stefani (1857 – 1928) el principal encargado de introducir arte contemporáneo de aquella nación en las exposiciones que periódicamente se organizó no sólo en Buenos Aires, sino también en Montevideo, Valparaíso y Río de Janeiro. No conocemos la fecha exacta en que Stefani arriba a Buenos Aires, pero sí sabemos que en un primer momento se dedicó a tocar el violonchelo, y que entre 1885 y 1900 editó partituras musicales, actividad con la que logra enriquecerse.⁴⁶ En 1901, abandonó esta actividad cediendo la firma a la casa Breyer hermanos y al año siguiente comienza con su nueva labor de *marchand* de arte,⁴⁷ organizando todas sus exposiciones, registradas hasta 1914, en los salones de Witcomb.⁴⁸

Los catálogos eran editados, muchos de ellos en italiano, por el “Istituto italiano d'arti grafiche Bergamo” simultáneamente para los cuatro destinos de sus exposiciones, un primer índice que nos remite tanto al interés que tenían los italianos por difundir y fundamentalmente

⁴⁶ Cf. Carlos Ripamonte, *Vida, op. cit.*, p. 102.

⁴⁷ Cf. Maria Flora Giubilei. “Ferruccio Stefani, un collezionista-mercante ‘di buon gusto e di buona volontà’ al servizio dei fratelli Frugone. La vicenda della *Miss Bell* di Boldini?” *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, n. XV, n. 43 – 45, Gennaio / Dicembre 1993, pp. 155 – 166. Para las relaciones de Stefani con los coleccionistas italianos luego de su regreso a Europa en 1916, cf. de la autora: “Due industriali genovesi e un mercante mantovano alle origini di un ‘Museo Frugone’”. En: Anna Orlando (cur.). *Genova e il collezionismo nel novecento (1901 – 1976)*. Torino – Londra, Umberto Allemandi & C., 2001, pp. 71 – 79. Agradezco a la profesora Giubilei el facilitarme algunos de los catálogos editados por Stefani.

⁴⁸ Antes de esta fecha, encontramos otra gran exposición de artistas italianos realizada en Witcomb por la “Asociación artística italiana” integrada en su mayoría por artistas italianos residentes en el país entre ellos: Alice, Arduino, Bonifanti, Della Vedove, Orlandi, Quaranta y Parisi. La misma había recibido críticas lapidarias y al parecer escasas ventas. Cf. Un aficionado, “Asociación artística italiana. 1^{er} exposición.

vender sus producciones entre las burguesías sudamericanas, como a la franja de público a la que apuntaban que si no era de origen italiano debía al menos manejar su idioma.⁴⁹ Estaban prologados por críticos reputados como Vittorio Pica o Giovanni Cena, nombres que daban cuenta de las relaciones personales que Stefani mantenía con los principales protagonistas de la escena artística de su país.⁵⁰

Sus exposiciones contaron con un grupo nutrido de artistas italianos contemporáneos, varios de ellos presentados a partir de su actuación en las Exposiciones Internacionales de Venecia. El panorama seleccionado estaba integrado por innumerables paisajes – de autores como Miti-Zanetti, Eugenio Gignous o Beppe Ciardi – y pintura costumbrista, a la que eran afectos los burgueses porteños, que encontraba en Giacomo Favretto y en su discípulo Ettore Tito a dos de sus más importantes cultores. Ambos eran artistas que combinaban una pincelada suelta y una paleta luminosa con el innegable gusto por la anécdota y la escena graciosa, dulcificada. Como ejemplos podemos mencionar *In montagna*, pintura de Ettore Tito (Imagen 48) comprendida en la III Exposición Stefani de 1905 que mostraba una joven madre sosteniendo a un bebé dormido en su regazo mientras una adolescente vestida en típicas ropas campesinas observaba la escena. En primer plano un galgo flaco también se acercaba a observar el sueño del infante. La tela había sido adquirida en el contexto de esta exposición por Lorenzo Pellerano. Está

En sus exhibiciones, Stefani también incorporó a pintores y escultores asociados con las tendencias más renovadoras – el impresionismo, el simbolismo o el divisionismo – como Francesco Michetti, Leonardo Bistolfi, Gaetano Previati, Telémaco Signorini o Giovanni Segantini. En otras ocasiones, el comerciante había anexado a las obras contemporáneas, “fotografías al carbón reproduciendo cuadros de Botticelli, Donatello, Morelli, Murillo, Rafael,

Septiembre 1901. Salón Witcomb”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 9, n. 210, 30 de septiembre de 1901, pp. 282 – 283.

⁴⁹ Los catálogos circularon en el período más intenso de la emigración italiana a nuestro país, registrándose entre 1900 y 1909 el ingreso de 670.272 italianos. Si bien dentro de estos inmigrantes, el porcentaje de comerciantes y profesionales liberales era muy bajo en relación con los agricultores, jornaleros y artesanos – no llegaba al 5%– suponemos que en esta inmensa cantidad de inmigrantes había muchas familias en condiciones –económicas, sociales y culturales– de concurrir a una exposición de arte e incluso de adquirir alguna obra. Cf. María Cristina Cacopardo y José Luis Moreno. “Características regionales, demográficas y ocupaciones de la inmigración italiana a la Argentina (1880 – 1930)” En: Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (comp.). *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 1985, pp. 64 – 76.

⁵⁰ Cf. María Flora Giubilei, “Ferruccio Stefani...” *art. cit.*, p. 155.

Tiziano, Verocchio”, en una estrategia que sin duda buscaba insertar a la plástica del momento dentro de la incuestionable tradición del arte italiano.⁵¹

Además de estas exposiciones grupales, Stefani también organizó varias individuales con artistas no exclusivamente italianos. Entre ellas podemos mencionar las de: Edgar Cahine y Francesco Sartorelli (ambas en 1904), Ettore Tito (1907), Richard Miller (1910)⁵² Albert Baertsoen (1911) Henry Cassiers (1911) y Ferruccio Scatola (1914). Asimismo, hacia comienzos de la segunda década del siglo las exposiciones colectivas de Stefani se van a diversificar incorporando a las firmas italianas, artistas de otros orígenes: ingleses, alemanes, holandeses y principalmente franceses, como Emile René Menard, Lucien Simon, Albert Besnard o Gaston Latouche,⁵³ en consonancia con la tendencia que paralelamente guiaba las selecciones de *marchands* como Allard y Bernheim.⁵⁴

Varias de estas muestras fueron muy bien recibidas por los compradores, como por ejemplo sucedió con las aguafuertes del artista norteamericano Edgar Cahine que obtuvieron un éxito inmediato, éxito que la prensa atribuía tanto al prestigio y visibilidad de la sala – Witcomb – donde el italiano llevó a cabo sus exhibiciones como al carácter novedoso del artista en el medio local: “Sino todas, la mayoría de las aguafuertes han sido adquiridas, y esto prueba que basta que se presente en el salon Witcomb un artista nuevo, cualquier que sea el género de su trabajo, para que los inteligentes que cada día van aumentando, se lo disputen para enriquecer sus galerías.”⁵⁵

Algo similar sucedió con la exposición Sartorelli realizada al mes siguiente, en la que antes de haber sido inaugurada varios coleccionistas locales, como Francisco Recondo y Lorenzo Pellerano, ya habían efectuado adquisiciones. Sin duda los vínculos que Stefani había establecido con estos coleccionistas contribuyeron a concretar estas compras anticipadas, que hacían a la crítica augurar la venta completa de la exposición entre “los muchos inteligentes que

⁵¹ Justo Solsona Jofre, “Impresiones artísticas”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 13, n. 304, 30 de agosto de 1905, p. 248.

⁵² Este pintor americano había sido invitado en 1909 por el Comité de la Exposición de Venecia, certamen al que envió una docena de cuadros. Seguramente fue en ese contexto en el que Stefani entró en contacto con el artista, que exponía ahora por primera vez en Buenos Aires. Cf. “Arte Americano. Richard Miller”, *Atthinae*, a. 3, n. 19, marzo de 1910, p. 10 – 14.

⁵³ “Exposiciones. Stefani”, *Atthinae*, a. 3, n. 34, junio de 1911, p. 181.

⁵⁴ Ferruccio Stefani. *Esposizioni di opere moderne d'artisti di varie nazioni. Catalogo Illustrato*. Buenos Aires, 1911 y *Exposición Stefani. Buenos Aires, 1914. Catálogo*. Milan, Alfieri & Lacroix editores – impresores.

⁵⁵ F. Barrantes Abascal, “Exposiciones artísticas”, *Ideas*, a. 2, n. 11-12, marzo – abril de 1904, p. 318.

hay ya en Buenos Aires".⁵⁶ En la misma dirección, el catálogo de la muestra, uno de los pocos que se encuentran escritos en español, apuntaba precisamente a legitimar la opción por un artista quizás no demasiado conocido para el público argentino a partir de las comitencias y premios importantes que éste había recibido en Europa, entre los que se destacaban las adquisiciones realizadas por el Rey Humberto en la Exposición Internacional de Venecia.⁵⁷ Este mecanismo fue recurrente en la mayoría de los catálogos editados por Stefani.

Ramón Méndez, José Semprún, Antonio Santamarina y Juan Canter son algunos de los coleccionistas locales que se proveyeron de obras en las exposiciones organizadas por Stefani.⁵⁸ Sin embargo, fueron los ya mencionados Francisco Recondo y Lorenzo Pellerano quienes constituyeron sus más fuertes compradores, cuyas colecciones se nutrieron intensamente del flujo de obras introducidas por el italiano.

El comerciante y ganadero argentino Francisco Recondo (1865 - 1927)⁵⁹ formó, durante las primeras décadas del siglo, una importante colección que contaba con más de ciento veinte pinturas contemporáneas de las cuales la mitad eran italianas. El resto de las telas se componía de una veintena de obras españolas e igual proporción de francesas, estando las restantes divididas entre los artistas argentinos, belgas, estadounidenses, ingleses, alemanes, holandeses y anónimos. Dentro de este conjunto, al menos veintisiete obras provenían de las exposiciones organizadas por Ferruccio Stefani, principalmente de sus exhibiciones colectivas de pintura italiana pero también de las individuales de Francesco Sartorelli, Henry Cassiers y Richard Miller.⁶⁰

⁵⁶ "Arte italiano en Buenos Aires. Exposición Sartorelli", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 12, n. 272, 30 de abril de 1904, p. 117. Recondo adquiere *Barcas de pescadores* (n. 1 del catálogo) y Pellerano *Sendero* (n. 21).

⁵⁷ F. Stefani. *Exposiciones de arte. Buenos Aires - Montevideo - Valparaiso. Exposición Sartorelli*. [1904] El texto está firmado por Achille Carlo de Carlo y fechado en Venecia, 1903.

⁵⁸ Cf. Rosendo Martínez, *Exposiciones de arte...*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ Trabajó primero en el almacén que poseía su padre en San Pedro, donde había nacido, y luego se trasladó a la capital ingresando en la Casa Introdutora y Almacén por Mayor, rubro en el que ascendió posiciones hasta poseer su propia firma. Se dedicó paralelamente a explotar sus campos de San Luis y de la Provincia de Buenos Aires, seleccionando el ganado y contribuyendo al mejoramiento de su clase y sangre. Formó parte del directorio de varias instituciones entre ellas de la Compañía de Seguros El Comercio, la Bolsa de Comercio y otros. Nótese que en ambos centros también se desempeñó Lorenzo Pellerano, quien fue presidente de la aseguradora El Comercio por más de veinte años entre 1892 y 1925. Por su parte, Recondo fue presidente de la Sociedad Anónima de Tierras Punte Alsina Riachuelo. Cf. Biografía, Folio donación Francisco Recondo, Archivo de donaciones, MNBA.

⁶⁰ Entre las obras adquiridas en las exposiciones Stefani podemos citar *Suonatore di trombone* de Giovanni Boldini, *Mercato dei cocci*, *Assisi* de Ferruccio Scattola, *Barca de pescadores* y *En San Marco, Venecia* de Francesco Sartorelli, cinco obras de Lorenzo Delleani, *Mascarita* de Giacomo Grosso, *Presso Baveno* de Eugenio Gignous, *La bella Roy* de Lino Selvatico, *Envions d'Harlem* y *Canal de Volendam* de Henry Cassiers. Cf. *Remate colección Francisco Recondo*, Buenos Aires, Naón & Cía, 1949. Fuera de este remate, Recondo había legado cinco

En el caso particular del banquero genovés Lorenzo Pellerano (fallecido en 1931), observamos que Stefani actuaba como introductor del coleccionista a los distintos artistas, en una operación donde la nacionalidad compartida entre comprador, vendedor y productor no jugaba un rol menor. Así en 1909, Stefani escribía al pintor Eduardo Sívori, quien por otra parte era descendiente de familia genovesa, con la promesa de concretar una transacción entre ambos. La carta denotaba no sólo que Stefani estaba directamente vinculado con los artistas locales, sino que era plenamente conciente del valor de las relaciones personales en este tipo de intercambios:

Hablando con el Sr. Pellerano de las hermosas cosas que he visto en casa de V. Obtuve la promesa de que al devolverle la visita que V. le ha prometido, adquiriría una para enriquecer su colección: de esta buena intención me permito avisarle para que V. no deje de mantener su promesa y procure indirectamente que él mantenga la suya; con lo cual él cumplirá su doble deber: artístico, por el mérito positivo de las obras de V.; y de agradecimiento al mismo tiempo hacia el país que le hospeda.⁶¹

No hemos podido comprobar si esta compra se concretó a través de Stefani, pero sí sabemos que Pellerano llegó a poseer dos obras de Sívori: *Desnudo* y *Puesta de sol*.⁶² Sin embargo, tenemos evidencias de que este coleccionista, que tuvo una clara predilección por la pintura italiana del pasado y contemporánea contando con más de quinientas obras de este origen dentro de su descomunal colección de 1100 pinturas,⁶³ compró más de cincuenta obras en las exposiciones de su compatriota no solamente de arte italiano sino también de firmas holandesas, inglesas y francesas.⁶⁴ Las adquisiciones se multiplicaron a veces en una misma

obras al Museo Nacional de Bellas Artes, dos ellas - *Zampetta malatta* de Camillo Innocenti y *Le beaufre* de Lucien Simon - también adquiridas en las exposiciones organizadas por Stefani en 1907 y 1912 respectivamente.

⁶¹ Carta de Ferruccio Stefani a Eduardo Sívori, fechada "Bs Aires 28/8 1909". Archivo Sucesión de Mario A. Canale.

⁶² Cf. *La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano*. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1933. Introducción de José León Pagano.

⁶³ La presencia italiana superaba ampliamente al resto de las escuelas nacionales presentes en la colección: la segunda en cantidad era la francesa con 222 obras y muy por debajo venía la inglesa con 77 obras y la española con 64. Figuraban asimismo 17 obras bajo el ítem "Autores argentinos".

⁶⁴ En el catálogo de la colección Pellerano de 1933 figuran 39 obras como pertenecientes a la "colección Stefani" pero la contrastación de esta información con los catálogos de Stefani revela que muchas más fueron adquiridas en estos certámenes, como sucede por ejemplo con un aguafuerte de Edgar Cahine y con las telas de Ferruccio Scatola seguramente provenientes de las exposiciones organizadas en 1904 y 1914 respectivamente. Entre las adquisiciones realizadas a Stefani podemos mencionar: *Venecia* de Ricardo Bonington Parkes, (1910), *Mujer a la toilette* de Richard Miller (1910), *Lucha en Bretaña* de Lucien Simon (1912), *Meditación* de Edgar Maxence, *Perrito con caballo* de B. J. Bloomers, *Vaca en el pesebre* de A. Maure, *Retrato de señora* de George Rommey, *Paisaje de invierno* de Bartolomeo Bezzi, *Ordeñando vacas* de Beppe Ciardi,

exposición, como sucedió por ejemplo en las organizadas en 1905 y 1911. En noviembre de 1905, al menos siete de las obras expuestas escasos meses habían pasado ya a formar parte de la colección Pellerano, entre las que se destacaba *Rimpianto* o *Monja* Giacomo Grosso (Imagen 49).⁶⁵ Mientras que, en la exhibición de 1911, sus adquisiciones también fueron varias como: *Recogiendo ostras* de Hans Von Bartsels, *Día de lluvia* de Jules Adler, *Le Bain* o *Bañista* de Emile René Menard, *Una carta en Pompeya* de Domenico Morelli,⁶⁶ *Il raccolto del fieno* o *Transportando heno en la montaña* de Ettore Tito y *L'Ensommeillé* –miniatura– de Hortense Richard.⁶⁷

En un marco más amplio, Pellerano fue uno de los coleccionistas que se constituyó paralelamente a la emergencia este nuevo mercado que venimos describiendo. Así, en el último año del siglo XIX, el *marchand* valenciano José Artal anunciaba a Joaquín Sorolla la venta de una obra suya al novel coleccionista, augurando con acierto el peso fundamental que éste tendría en tanto cliente sostenido de obras de arte:

Hoy, esta tarde, hace 3 horas, he vendido el cuadrillo del niño dormido en la barca al Sr. Pellerano Gerente del Banco del Comercio.

No ha sido posible obtener mas que ptas. 1500 que el mismo comprador me ha entregado en el giro s/ Valencia á la orden de Vd. que adjunto.

Deseo que Vd. me diga que está contento, para quedar yo satisfecho. No se puede estirar mas, pues como le digo la competencia es grande y esta obra ya era conocida en Montevideo. Además el Sr. Pellerano es una excelente persona, que empieza á formar su colección y será cliente bueno y constante.⁶⁸

En este sentido, si bien muchas de sus compras se llevaron a cabo en Europa, la actuación de Pellerano en Buenos Aires estimuló fuertemente el desarrollo del mercado del arte de comienzos del siglo mediante las innumerables transacciones que realizó con prácticamente todos los *marchands* y galerías que operaron en nuestro medio como Artal,

Campesino romano a caballo de Giovanni Fattori, *Mercado en Venecia* y *Retrato del pintor Alberto Pasini* de Giacomo Favretto, *Puesta de sol* de Antonio Fontanesi, *Cabeza de mujer* y *La joven madre* de Ettore Tito y *Venecia* de Giuseppe Mentessi.

⁶⁵ Las otras obras adquiridas en este contexto fueron: *Romanticismo* o *Meditación amorosa* de Tranquillo Cremona, *Las cabritas* de Francesco Michetti, *Planánderas* de Domenico Morelli, *El canal de la Giudecca* o *Barche di pescadori alla Giudecca* de Guillermo Ciardi, *Fienatura* de Beppe Ciardi y la ya referida *En campaña* o *In montagna* de Ettore Tito. Cf. Sabal [seudónimo, autor no identificado], "Galerías particulares argentinas. La galería de D. Lorenzo Pellerano", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 13, n. 310, 30 de noviembre de 1905, pp. 344 – 345 y n. 311, 15 de diciembre de 1905, p. 360.

⁶⁶ Concluimos que se trata de la obra que aparece en el catálogo bajo el número 32 *Pompeiane*, de la cual coinciden la temática y las medidas.

⁶⁷ Véase Ferruccio Stefani. *Esposizioni di opere moderne d'artisti di varie nazioni. Catalogo Illustrato*. Buenos Aires, 1911.

Pinelo, Allard, Bernheim, la Sociedad L'Éclectique, Philipon o Moody.⁶⁹ Incluso nos consta que compró un *Paysaje* de Pollet en la exposición celebrada por Estímulo de Bellas Artes en 1903⁷⁰ y, como veremos a continuación, también efectuó importantes adquisiciones en la Exposición del Centenario de 1910.⁷¹ En varias de estas operaciones las sumas por él pagadas alcanzaron cifras altas, como los 12.500 francos abonados a Bernheim en 1914 por un gran cuadro de Alphonse Neuville.⁷² Si bien esta suma podía ser triplicada por los valores pedidos por obras de otros artistas franceses -de estéticas tan disímiles como Roybet o Claude Monet- la cantidad era sensiblemente superior a la que contemporáneamente Stefani solicitaba por las obras italianas,⁷³ reafirmando de algún modo el lugar marginal que el arte italiano contemporáneo tenía en tanto representante del arte moderno.

Evidentemente, la presencia de Pellerano era un elemento dinamizador en este mercado en ciernes, más aún para el propio Stefani quien era el principal introductor de la pintura por él preferida. Al decir de José León Pagano: "Recordemos: allá en los tiempos iniciales, el estímulo de Pellerano basta para determinar las exposiciones extranjeras de mayor interés. Lo adquirido por él en tales circunstancias, sólo eso justificaba el viaje y lo hacía

⁶⁸ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, fechada "Julio 28 de 1899", Archivo Artal - Fundación Espigas [AA - FE].

⁶⁹ Pellerano seguirá adquiriendo obras en las galerías que surgirán durante el período posterior - como Miguel A. Voglhut o Domingo Viau- proceso que excede el alcance temporal de esta tesis.

⁷⁰ "Exposición Nacional de Bellas Artes-Los premiados", *La Nación*, 28 de mayo de 1903, p. 6, c. 4-5, [Base Payró].

⁷¹ Estos datos han sido extraídos del ya mencionado catálogo de la colección Pellerano editado en ocasión del remate de 1933 y del publicado al año siguiente. Cf. *Colección Pellerano*. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1934. El primer remate de su colección se concretó en 1918, pero no figuran allí referencias a la adquisición de las obras. Por otra parte, el catálogo del remate realizado por Naón & Cía en 1938 presenta una selección de las obras ya consignadas en 1933, remitiendo a la información provista por el catálogo previo.

⁷² La obra era *Épisode de la guerre franco-allemande* y su tamaño 83 x 120 cm. Intuimos que se trata de francos aunque el catálogo, en posesión de la Fundación Espigas, no lo aclara. Por supuesto la compra de Pellerano era apenas un porcentaje menor de la adquisición más espectacular realizada en la misma exposición: *La ninfa sorprendida* de Eduard Manet, pagada en 175.000 francos por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Por una cifra similar a la abonada por Pellerano también se podían adquirir un desnudo de Charles Chaplin o un paisaje de Eugène Isabey, pidiéndose por otras obras como un paisaje de Claude Monet o una escena de costumbres de Ferdinand Roybet más de 40.000 francos. Cf. *Catálogo Arte Moderno. Escuela francesa*. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de París. Garantía de autenticidad Mr. Georges Bernheim. Salon Witcomb, Buenos Aires, 1914.

⁷³ Por ejemplo, un Lorenzo Delleani estaba tazado en 900 francos, las figuras y retratos de Antonio Mancini iban de 7.000 a 10.000 francos, un paisaje de Francesco Michetti en 1.200 francos y una figura de Lino Selvático en 3.000. Cf. *Exposición Stefani. Catálogo*. Buenos Aires, 1914. Milan, Alfieri & Lacroix, editores impresores. [Catálogo en poder de la FE].

provechoso, para el 'marchand' convertido así en colaborador de una obra definida por su propia belleza".⁷⁴

Su ánimo de posesión, que lo llevó a formar la más grande colección artística del momento, e incluso la más importante de Sudamérica según rezaba una crítica contemporánea,⁷⁵ posiblemente tuviese que ver con un ascenso social súbito. En este sentido, los registros biográficos apuntan que fue originalmente un violinista que amasó fortuna gracias a su desenvolvimiento, a partir de 1881, como corredor en la Bolsa de Comercio y posteriormente desde la gerencia del Banco de Comercio Hispano-Americano (1895) y del Banco Provincia (1906).⁷⁶

Es necesario señalar también que a lo largo de toda su vida Pellerano estuvo vinculado a las redes económicas y de sociabilidad italianas, actuando veinte años como presidente del Círculo Italiano – entre 1891 - 1894 y entre 1909 – 1925 - cooperando con el Hospital Italiano, y desde la esfera específicamente artística, integrando el comité del Monumento a Cristóbal Colón⁷⁷ y la comisión organizadora de la Sección Italiana de la Exposición del Centenario.⁷⁸

Volviendo a Ferruccio Stefani, concluimos que fue un actor moderno dentro de todo este proceso de profesionalización del mercado artístico, un personaje que se supo mover con soltura entre los compradores e instituciones de la época y que fue conciente de la importancia de estas últimas para lograr visibilidad dentro del campo artístico local. Así, en agosto 1905, el Museo Nacional de Bellas Artes le adquiere dos obras que participaron de su tercera exposición *La pecorella ammalata* (La oveja enferma) de Emilio Longoni y *Crepúsculo* de Giuseppe Miti-Zanetti, ambas pagadas en precios sensiblemente bajos para la época: \$775 y 200

⁷⁴ José León Pagano, "La colección Pellerano" En: *La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano, op. cit.*

⁷⁵ Emilio Dupuy de Lôme, "La galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano", *Plus Ultra*, a. 2, n. 9, enero de 1917, [s. p.]. Transcrita en el anexo complementario al capítulo 7.

⁷⁶ Al respecto apunta Carlos Ripamonte: "Lorenzo Pellerano deja su violín y se contrata viniendo de Italia en orquesta lírica de espectáculos, y se queda en el país para ocuparse de menesteres más utilitarios, empezando en carrera de empleado. Llega a banquero, a coleccionista de obras de arte, a millonario!..." Carlos Ripamonte. *Vida, op. cit.*, p. 102. Cf. también Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello. *Diccionario biográfico...*, op. cit., pp. 523 - 524.

⁷⁷ El comité estaba integrado por lo más granjeado de la elite italiana local, entre otros: Antonio Devoto, Tomás Devoto, Tomás Ambrosetti, Antonio Tarnassi, Juan Mondelli, Juan Buschiazzo, José Miniaci y Antonio Terrarossa. Cf. "Monumento a Colón. Reunión del Comité", *La Nación*, 4 de agosto de 1907, p. 9. c. 2. [Base Payró]

⁷⁸ Fue encomendado en esta misión por el Ministro de Instrucción Pública de Italia, contándose en la comisión varios artistas contemporáneos. Además de Pellerano, la formaban Cayetano Moretti, David Calandra, Julio Aristide Sartorio, Pedro Fragiacomio, Santiago Grosso Biraghi y Vicente de Stefani, cf. "Las fiestas del Centenario. Sección de arte italiano." *La Nación*, 1 de febrero de 1910, p. 5, c. 6. [Base Payró]

respectivamente.⁷⁹ Sobre dichas obras, Schiaffino señalaba precisamente que habían sido adquiridas “con una rebaja especial de 50% sobre los precios del Catálogo”.⁸⁰

En forma paralela, Stefani incrementó las colecciones del Museo con la donación de treinta seis y placas y medallas artísticas italianas -participantes en la misma exposición y que obviamente no tuvieron adquirentes -⁸¹ y un paisaje *Nei dintorni di Torino* de Lorenzo Delleani. Tanto por las ventas como por las donaciones, Stefani obtuvo los elogios de la prensa de la época.⁸²

Sus vinculaciones con Eduardo Schiaffino, al que llamaba “Egregio maestro” continuaron a lo largo de los años en que Stefani actuó en Buenos Aires.⁸³ Así en 1911, ante su súbita partida a Milán, el italiano invitaba al flamante ex-director del Museo, devenido ahora en diplomático, a visitarlo en Europa. Schiaffino aceptaba gustoso la oferta, aprovechando para elogiarlo por la gestión llevada a cabo en Buenos Aires:

Tomo nota de domicilio en Milan, y en mi primera excursion por Italia – adonde volvemos todos los que alguna vez hemos habitado su incomparable suelo, me será sobremano grato pasar algunas horas en la compañía del hombre de gusto, que trabaja asidua y dignamente por la cultura argentina, y del caballero que tanto aprecio.

Gracias por sus catálogos que son modelo de presentacion, en ellos veo que vd. depura cada vez mas la selección de obras y de autores.

Hago votos por el éxito de sus exposiciones⁸⁴

Las buenas relaciones de Stefani con los directores de la institución persistieron durante la gestión de Cupertino del Campo. En 1912, Stefani dona una obra del belga Henri Cassiers, que en aquel momento exponía en la galería Witcomb, y aprovecha para invitar al director a seleccionar la obra de su agrado para incrementar el patrimonio del museo.⁸⁵

⁷⁹ Recibo de Ferruccio Stefani al Museo Nacional de Bellas Artes, fechado “Buenos Aires, Agosto 30 de 1905”. AS - MNBA.

⁸⁰ Cf. Eduardo Schiaffino. *M.N.B.A. 2º Catálogo. Notas y apuntes personales*. AS - MNBA.

⁸¹ Cf. F. Stefani. *Esposizioni d'Arte. Catalogo Illustrato della IIIª Esposizione*. Prefazione di Vittorio Pica. Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, [1905].

⁸² “Museo Nacional de Bellas Artes. Donación de medallas y un paisaje”, *La Nación*, 7 de septiembre de 1905, p. 1, c. 7.

⁸³ Carta de Ferruccio Stefani a Eduardo Schiaffino, fechada: “Plaza hotel. Buenos Aires (membrete) 2 Maggio 1911”. AS - MNBA. Obsérvese que en esta fecha, Stefani no poseía residencia fija en Buenos Aires, sino que se alojaba en uno de los hoteles más lujosos de la ciudad y el más próximo a su centro de acción: la galería Witcomb.

⁸⁴ Carta de Eduardo Schiaffino a Ferruccio Stefani, fechada “Buenos Aires, 3 de marzo 1911”. AS - MNBA.

⁸⁵ Cf. Carta de Cupertino del Campo a Ferruccio Stefani, fechada “Buenos Aires, Junio 28/912”, Legajos de obras, MNBA. La obra donada fue *La gran iglesia de Verre*, gouache, 60 x 55 cm, n. inv. 5295.

Receptivo y versátil frente a las preferencias de los porteños, Stefani no dudó en complementar a “sus” pintores modernos italianos con las firmas francesas que contemporáneamente eran fácilmente ubicables en la plaza local. En esta línea, una crítica contemporánea que se ocupaba de las obras introducidas en la casa Witcomb por otro italiano —Evaristo Gismondi—⁸⁶ resumía la mirada generalizada que primaba sobre el arte contemporáneo de Italia: “todavía sucede en Italia que no ha conseguido recuperar del todo la maravillosa originalidad artística con que supo, en otros tiempos, asombrar al mundo”.⁸⁷

En este sentido, si bien la presencia del arte contemporáneo italiano enriqueció el despuntar de este mercado profesional, no obtuvo en los discursos de la época un lugar de oposición en relación con las otras escuelas artísticas. En otras palabras, veremos que cuando el arte español busque ganar posiciones en el campo artístico local su competidor principal será la producción francesa contemporánea, mientras Italia no parecía representar un rival que necesitara ser combatido.

El último lugar: el arte nacional

En esa exposición “Nexus” a la aludíamos, había sin embargo cosas muy buenas, dignas de atraer siquiera sea la curiosidad momentánea, allí descollaban algunos artistas de positivos y relevantes méritos, como Collivadino, Fader y algún otro. Y bien, hemos entrado muchas veces en el salón Costa mientras estaba abierta la exposición “Nexus” y siempre hemos encontrado ahí - ¡cuatro gatos! [...] ¡En cuanto á la elegante sociedad que forma el lánguido corso de Palermo, ni para remedios! Lo cual prueba elocuentemente que la verdadera, la sentida afición al arte es todavía un mito entre nosotros.

A. Zul de Prusia, “En las exposiciones de arte”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 15, B. n. 355, 15 de octubre de 1907, p. 292.

Durante la primera década del siglo XX, el arte argentino siguió todavía ocupando el último escalafón en las preferencias de los coleccionistas, si bien se registran ciertos gestos que permiten plantear una mayor receptividad hacia las producciones locales. Por ejemplo, en la exposición celebrada por Estímulo de Bellas Artes en 1903, fueron muchos los burgueses que

⁸⁶ Al respecto apunta Rosendo Martínez: “Evaristo Gismondi, crítico teatral de ‘La Prensa’ se encargó también de la crítica de arte durante algún tiempo. Con ese motivo en uno de sus viajes a Italia trajo algunas obras interesantes e hizo varias exposiciones en nuestro salón. No lo hacía como ‘modus vivendi’ puesto que no lo necesitaba, decía don Evaristo que era para él un sport, y para los cigarrillos que fumaba” Rosendo Martínez, *Exposiciones de arte...*, *op. cit.*, p. 18. Además de crítico musical, Gismondi (1854 – 1914) fue un industrial que, junto a su familia, instaló la primera fábrica de aceites en la Argentina. Fue también secretario y fundador del banco Italo Americano y compositor de romanzas que fueron editadas por la casa Ricordi de Milán. Cf. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, pp. 334 – 335.

adquirieron obras, entre los que se contaban más de un coleccionista como Juan Canter, Félix Bernasconi, Victoria Aguirre, Federico Leloir y el ya mencionado Lorenzo Pellerano. Sin embargo, en ningún caso se superó la cantidad de una obra por comprador. Las transacciones parecían responder más a una suerte de apoyo patriótico para con la histórica asociación de artistas, que en una voluntad por proveerse de arte argentino, parte del mismo espíritu que animaba la donación de dinero para el otorgamiento de premios a los artistas, premios que eran denominados con el propio nombre del donador: como “Premio de la Srta. Victoria Aguirre” o “Premio de la Bolsa de Comercio”.⁸⁸

Asimismo, veremos que durante esta década algunas exposiciones de artistas nacionales resultaron en relativos éxitos de venta, como fue el caso paradigmático de Martín Malharro. Sin embargo, estas pequeñas “conquistas” no se reflejaron fehacientemente en el coleccionismo del momento que claramente seguía prefiriendo las producciones europeas.

Estos hechos llevaban por ejemplo a impugnar proyectos como el duramente debatido en 1908 dentro de la Comisión Nacional de Bellas Artes que proponía – nuevamente – la libre introducción de obras de arte extranjeras al país.⁸⁹ Entre sus defensores figuraban José Semprún – presidente de la Comisión y él mismo coleccionista de arte extranjero – y la mayoría de los vocales. Entre los opositores se hallaban solamente Schiaffino y Correa Morales. La polémica fue ampliamente reseñada en las páginas de *Athinae*, la cual –claramente alineada con la postura de estos últimos-⁹⁰ sostenía que:

⁸⁷ “Exposición Gismondí”, *Athinae*, a. 2, n. 8, abril de 1909, p. 12.

⁸⁸ “Exposición Nacional de Bellas Artes – Los premiados”, *La Nación*, 28 de mayo de 1903, p. 6, c. 4 - 5.

⁸⁹ Para la transcripción del proyecto, cf. “Comisión Nacional de Bellas Artes”, *Athinae*, a. 2, n. 8, abril de 1909, pp. 12 – 13. Entre los argumentos que favorecerían a los artistas nacionales, el proyecto sostenía “Con la medida propuesta se conseguiría beneficiar á los artistas nacionales mismos, pues es provechoso para ellos todo lo que significa cultura general, porque esto irá ensanchando el círculo de los aficionados que podrán apreciar sus obras con mayor acierto y porque la competencia les obligará á trabajar con más perseverancia y más conciencia y á buscar el éxito por otro camino, por el mejor: el del estudio del ambiente argentino”.

⁹⁰ *Athinae* era la revista del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, dirigida por Mario A. Canale y Cayetano Donnis. Durante estos años, sus artículos se posicionaban abiertamente en contra de los actores – como Pío Collivadino (Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y vicepresidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes) José Semprún o Carlos Ripamonte (Presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes) - que en aquel momento ocupaban los puestos centrales dentro de las instituciones artísticas. Esta postura se entroncaba asimismo con las críticas negativas que la revista realizó sobre las exposiciones del grupo *Nexus*, integrado por varios de estos artistas. Por el contrario, *Athinae* defendía los intereses de los artistas de una generación anterior – De la Cárcova, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales, Martín Malharro, entre otros – que parecían, poco a poco, ser desplazados de los centros de poder dentro del campo. Un hecho que sin dudas contribuía a este alineamiento era que Mario Canale fuese un alumno dilecto de Eduardo Sívori.

[...] desde hace media docena de años las exposiciones artísticas extranjeras que se hacen en Buenos Aires son las más numerosas que se hacen en el mundo á pesar de los fuertes derechos que pagan las obras de arte y los negociantes que las organizan como Bernheim, Artal, Allard, Dubuffe, Pinelo, Steffani, etc. que han ganado y ganan sumas considerables. Así es que los únicos favorecidos con la libración de derechos serían los comerciantes extranjeros y algunos que otros de nuestros coleccionistas que compran obras extranjeras con exclusión absoluta de obras de artistas nacional. Habría pues dos perjudicados si este proyecto se sancionara: en primer lugar el fisco que dejará de percibir sumas cuantiosas y en segundo lugar los artistas nacionales que no podrán resistir una competencia tan ruinosa.⁹¹

Finalmente, el proyecto fue rechazado por el Ministerio de Hacienda, hecho celebrado por la revista que paralelamente comentaba la validez de sostener esta exención aduanera “hace algunos años [...] cuando Buenos Aires no era un mercado para la venta de obras de arte”,⁹² o dicho en otros términos en los tiempos en que Schiaffino se encontraba entre los propulsores de este tipo de proyectos.⁹³

La indiferencia hacia el arte nacional seguía siendo un problema incluso para fines de la primera década del siglo cuando la práctica de las exposiciones individuales y colectivas de artistas locales había logrado instalarse con cierta continuidad. Si el consumo de arte argentino no era una práctica instalada, cuando ésta se concretaba las cifras pagadas eran sensiblemente inferiores a las alcanzadas por el arte extranjero. Mientras una obra europea mediana costaba, hacia fin de la década, como mínimo \$1.000 y era frecuente pagar \$3.000 por hacerse retratar por un artista foráneo, la prensa señala que las obras de artistas argentinos apenas alcanzaban algunos pocos centenares de pesos.⁹⁴

Y las razones de este rechazo seguían siendo, en gran medida, las referidas para el caso de los coleccionistas decimonónicos. Así un duro editorial de *Athinae*, sostenía:

Todo pintor ó escultor argentino que se vea favorecido por alguno de nuestros coleccionistas, aunque no sea muy elevado el precio pagado por su obra, se debe sentir orgulloso de su victoria. Ha vencido, efectivamente, el prejuicio subsistente aún de que no

⁹¹ “Comisión Nacional de Bellas Artes. Introducción de obras de arte extranjeras al país”, *Athinae*, a. 1, n. 6, febrero de 1909, pp. 6 y 8.

⁹² Este tema continuó siendo un foco de interés para *Athinae*, ya que encontramos artículos bastante posteriores donde se sigue bregando por que las obras extranjeras paguen “los verdaderos derechos que corresponden a su valor fijado”. Godofredo Daireaux, “La aduana y las obras de arte”, *Athinae*, a. 2, n. 14, octubre de 1909, pp. 7 - 8.

⁹³ Cf. el capítulo 1 donde se reconstruye el debate sobre la exención aduanera de obras de arte que ocupó la Cámara de Diputados en 1887.

⁹⁴ Cf. “¡Pobre arte argentino!, *Athinae*, a. 2, n. 13, septiembre de 1909, p. 7 y “Un hermoso proyecto”, *Athinae*, a. 2, n. 14, octubre de 1909, pp. 15 - 16.

vale sino lo importado, de que no hay arte argentino, de que todo lo que crean los artistas del país no solamente no vale, sino que no puede valer. Habrá conquistado poca plata, es cierto, pero conquistó algo mejor, pues, ya sabe que siquiera lo aprecia bastante un conocedor para colocar su obra entre las obras importadas, que ya tiene, casi siempre, y puede estar seguro que esa obra, precisamente por ser argentina, recibirá de su dueño, hijo o ahijado de la misma tierra, ojeadas más cariñosas que las mejores pinturas extranjeras.⁹⁵

Esta situación recién comenzará a cambiar en la segunda década del siglo, de la mano de la institución del Salón Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, faltarán aun varias décadas hasta que se constituyan coleccionistas programáticos de arte argentino.⁹⁶

La avanzada del arte español y el coleccionismo: Parmenio Piñero, José Semprún, Ramón y Antonio Santamarina.

De esta exposición pueden derivar otras de mayor importancia y de resultados incalculables para los maestros españoles, pues en esta República que hasta ahora solo adquiría las pinturas francesas e italianas baratas pero malas, ya empieza a seleccionar y pide y paga los buenos cuadros de nuestros maestros.

Este será en días próximos un gran mercado para Vd. Y si en anteriores ensayos no obtuvo Vd. sus resultados, no fue culpa de las obras, sino de los que las pusieron en venta.

Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada "Buenos Aires, Julio 18 de 1897"

Sin fijarme á donde habría de llevarme mi deseo, me propuse presentar á mis compatriotas la España artística de hoy, y ya adquirido ese compromiso moral con esa nación, para mí tan querida, quiero cumplirle y representarla lo mejor que me sea posible.

Pero me falta aún mucho, muchísimo para estar satisfecho de mi obra. Si los artistas españoles comprendieran cuál es mi intención y pusieran un poco de su parte, podríamos hacer mucho. De todos modos, yo no he de abandonar la empresa.

Parmenio Piñero, citado por Emilio Vera y González, "El Museo del Sr. Piñero. Una visita á la España artística", *El Correo Español*, 3 de febrero de 1897, p. 1, c. 7 - 8.

Es innegable que el arte español hizo una entrada poderosa en la escena de Buenos Aires bajo la égida de sus principales introductores: los devenidos comerciantes de arte José Artal (1862 – 1918) y José Pinelo y Lluís (1861 – 1922). Artal actuó en Buenos Aires entre 1897

⁹⁵ "El arte y la 'Boutique'", *Atbinae*, a. 2, n. 8, abril de 1909, p. 14.

⁹⁶ Hemos abordado esta vinculación entre arte nacional y coleccionismo en el artículo publicado junto a Talía Bernejo: "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. El proceso de incorporación del arte nacional dentro del coleccionismo argentino en las décadas siguientes excede ampliamente el alcance temporal y temático de esta tesis. Así como también son externos a nuestro objeto

y 1913,⁹⁷ mientras que Pinelo, quien era él mismo un pintor de paisajes, realizó una primera exposición en 1900 en los salones Witcomb para seguir organizando exhibiciones en otras galerías de la ciudad hasta prácticamente el año de su muerte. Gracias a ellos la plaza porteña abundó en importantes producciones españolas, fundamentalmente pinturas, realizadas por los artistas más renombrados de la península e incluso fuera de ella, como José Villegas, Joaquín Sorolla, Francisco Pradilla o Santiago Rusiñol. Fue de la mano de estos pintores que el arte contemporáneo español ingresó de manera ampliada en la escena porteña.

Desde el punto de vista cuantitativo estas exposiciones, que se repetían año a año e incluso varias veces en una misma temporada, aportaron un inmenso contingente de arte español. Debemos tener en cuenta que tanto en los certámenes de Artal como en los de Pinelo el promedio de obras importadas era de entre setenta y cien por exposición, stock que si bien no se renovaba completamente de una exhibición a otra,⁹⁸ sí tenía un recambio frecuente fundamentalmente por las constantes adquisiciones de los compradores locales. En este punto, las críticas son unánimes en relación al éxito económico de las exposiciones organizadas por ambos españoles. Enriqueciendo esta variable, debemos también considerar que la burguesía porteña fue altamente receptiva a obras significativas, y por lo tanto caras, de los principales artistas españoles del momento.

Desde el viejo continente estos certámenes de arte español fueron sumamente importantes para los peninsulares principalmente en términos económicos, pero también en cuanto a la difusión y asentamiento de la cultura española en aquellas tierras que estaban

de estudio aquellos coleccionistas interesados en las producciones locales más tradicionales, como platería, pintura e iconografía argentina del temprano siglo XIX.

⁹⁷ Para una reconstrucción ajustada de las actividades de Artal en Buenos Aires, Cf. Francesc Fontbona. "El conde de Artal y la ampliación del mercado del arte español en la Argentina" y Florencio Santa-Ana. "Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida" En: Ministerio de Cultura, *Los salones Artal. op. cit.*, pp. 15 – 27 y 29 – 53. Sobre la vinculación particular de Sorolla y Artal, véase de este último autor: "Sorolla e Hispanomérica". En: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. *Los Sorolla de La Habana*. Madrid, 1985, pp. 121 – 126. Cf. también Patricia Artundo, "La galería Witcomb...", *art. cit.*, pp. 25 – 29. Sobre el comercio del arte español en Buenos Aires, véase: Fernández García, *Arte y emigración...*, *op. cit.*, pp. 83 – 89 y 125 - 147.

⁹⁸ Por ejemplo en 1905, Artal expuso en Witcomb *El baño* de Joaquín Sorolla, *Sálvese quien pueda* de José García Ramos y *Quien engaña á quien* de José Jiménez Aranda. Esas tres obras reaparecen en una exposición organizada con posterioridad a 1906, en el salón Costa. Cf. *Salón Costa. Arte Español*. Buenos Aires, [s. f.]. Asimismo en 1902, un crítico señalaba: "En el Salón Witcomb, donde tantos triunfos ha logrado, el Sr. Artal, presenta hoy pocas novedades, y lo visto ya otra vez y otra vez admirado y juzgado, tiene digámoslo así, una exposición de *répétit*. [...] Las obras que quedaron sin el tarjetón de *Adquirido*, anteriormente, hace mal efecto, verlas expuestas otra vez en el mismo sitio, y su presencia perjudica al resto de la instalación, sin que por ello neguemos la bondad y belleza que las avalora, en nuestro sentir como en el del Sr. Artal, y que le

paralelamente recibiendo millares de inmigrantes del mismo origen. Así una publicación como *La Ilustración artística*, modelo de la varias veces citada *Ilustración Sud-Americana*, contaba con corresponsalías de Justo Solsona Jofre quien, año a año, enviaba desde Buenos Aires reseñas sobre las exposiciones de Artal y Pinelo. Por ejemplo en 1898, la buena recepción de la segunda exposición Artal en terreno argentino le permitía alabar el profundo beneficio que estos certámenes acarrearían para aquella España lacerada tras la derrota de la Guerra de Cuba, en una suerte de compensación que contribuía a mejorar su imagen entre los americanos:

Mientras que de la madre patria se recibían casi á diario las infaustas noticias de sus desgracias, de sus humillaciones en la infame guerra injusta á que fué provocada, en Buenos Aires el público inteligente y la gente de dinero se reunía y estrujaba para admirar y comprar las bellezas del arte español, producto de la fantasía, del talento, del estudio y del trabajo de esa pléyade de pintores príncipes de la inteligencia y gloria del entendimiento humano.

El Sr. Artal con sus exposiciones periódicos nos ha hecho mucho bien, nos ha consolado en parte de los reveses sufridos; ha mitigado las tristezas de nuestro orgullo herido y de nuestro amor propio lastimando; ha hecho brotar una fe y una esperanza sin límites en la España del porvenir, la de nuestro porvenir, la de nuestro pensamiento y corazón; ha contribuído a que en la República Argentina fueran celebrados nuestros pintores, obligando á que se les hiciera verdadera justicia y por consecuencia ha regocijado nuestra alma y humedecido nuestro ojos ante las frases de admiración por sus méritos y de aliento para la vida futura de nuestra patria.⁹⁹

En este sentido, muchas de las crónicas que se ocuparon de las exposiciones de Artal apelaron a subrayar la calidad de las obras por sobre el móvil mercantil. Así aquel “aficionado” que había atacado duramente a la Exposición organizada por Henri Dousset en 1901, dedicaba paralelamente los siguientes cumplidos a la labor de Artal:

En efecto, lo que á primera vista resalta, en esta, como en las anteriores empresas artísticas acometidas en Buenos Aires por el expositor mencionado, es la absoluta, la completa despreocupación del mercantilismo. Quien no ha vacilado en traer, aún en

obligaría a buscar su venta por otros medios sin gastadas en la exhibición”, Un aficionado, “Bellas artes. XI Exposición Artal. Salón Witcomb, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 10, n. 227, 4 de junio de 1902, p. 162.

⁹⁹ Justo Solsona Jofre, “República Argentina. Segunda Exposición de Pinturas organizada por D. José Artal en los salones de la gran fotografía A. S. Witcomb de Buenos Aires. Arte Moderno – Escuela Española”, *La Ilustración Artística*. Barcelona, a. 16, n. 883, 28 de noviembre de 1898, p. 767. Desde una lectura similar del evento, el principal diario local de la colectividad española apuntaba: “Esta exposición en las actuales circunstancias además de presentar un esfuerzo digno de encomio, es obra patriótica mercedora de caluroso aplauso, porque con tan notable manifestación artística se contribuye á levantar nuestro espíritu tan necesitado ahora de gratas impresiones, y se da gallarda muestra en esta parte de América al éxito con que los pintores españoles cultivan tan difícil arte”, “Arte Español”, *El Correo Español*, 6 de julio de 1898, p. 2, c. 3.

tiempos de crisis como los actuales, obras cuyo precio eran de quince y veinte mil francos, sabiendo de antemano, que por ahora al menos, no iban á ser adquiridas, tiene derecho á que se lo considere “amante del arte por el arte” y ofrece á los compradores la garantía de que no se dedica á explotar la llamada entre los artistas con tono despreciativo “pintura de venta”, con el mismo tono con que el desdén llama en el lenguaje del comercio serio y amante de lo bueno y sólido “artículos para la exportación” á cierta clase de vistosas, aunque medianas mercancías.¹⁰⁰

Una percepción similar fue producida por Miguel Cané, quien en una carta dirigida a Artal y publicada en *La Nación*, aprovechaba las indelebles impresiones que le habían provocado sus cuadernillos sobre arte moderno y su última exposición de arte español para dar rienda suelta a su fanatismo personal por las producciones hispánicas del pasado.¹⁰¹ En la misma línea que el crítico de *La Ilustración Sud-Americana*, Cané concluía: “Hace V. obra de buen español haciendo conocer entre nosotros el arte contemporáneo de su patria. Hay en las exposiciones manchas deliciosas, que con razón se arrebatan los *gourmets* del color. Me consta que no es un objetivo de lucro el que mueve a V. y por eso de él con cariño y entusiasmo, estrecho su mano siempre que le encuentro, con la viva satisfacción y afectuosa simpatía con que repito hoy”.¹⁰²

Esta era la mirada que aparecía usualmente asociada a todos los emprendimientos artísticos seguidos por Artal, y también con las primeras exposiciones organizadas por su rival José Pinelo.¹⁰³ Sin embargo, hacia el final de la primera década del siglo Pinelo comenzó a ser acusado de repetición, de traer firmas por sobre obras de verdadero mérito y, ya en el decenio siguiente, fue criticado por optar por las manifestaciones más conservadoras del arte contemporáneo,¹⁰⁴ percepción certera si tenemos en cuenta que hacia los años '20 Pinelo

¹⁰⁰ Un aficionado, “Bellas Artes. Arte moderno. La Exposición de pintura española – La Exposición de pintura francesa. El concurso de Carteles de los Sres. Laclaustra y Saenz”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 10, n. 201 y 202, mayo de 1901, pp. 164 – 165.

¹⁰¹ Véase la recepción de Cané sobre el arte español en el contexto de sus viajes a Europa en el capítulo 3.

¹⁰² “De Miguel Cané. Arte Moderno. Escuela Española”, *La Nación*, 28 de mayo de 1901, p. 3, c. 4 –5.

¹⁰³ Sobre Artal hemos encontrado críticas elogiosas en *El Correo Español*, *La Nación*, *La Mujer*, *Caras y Caretas*, *La Ilustración Sud-Americana*, *Athinae*, *Atenas*, *Almanaque Peuser* y *Letras y colores*. En relación a Pinelo aparecen reseñas positivas sobre sus primeras exposiciones en *El Diario Español*, *La Nación*, *La Mujer* y *La Ilustración Sud-Americana*, publicación esta última que posteriormente se vuelve muy crítica en relación con sus muestras.

¹⁰⁴ Cf. “Las exposiciones. VIII Exposición de pintura española”, *Athinae*, a. 2, n. 12, agosto de 1909, pp. 11 - 12; Sigma [seudónimo, autor no identificado], “Ocurriencias y reflexiones sobre arte”, *Athinae*, a. 3, n. 36, agosto de 1911, p. 247; “Exposición Pinelo”, *La Nación*, Sección: Bellas Artes, 30 de agosto de 1913, p. 14, c. 6. Las críticas negativas fueron en aumento en las exposiciones que realizó durante la década siguiente, tildando sus pinturas de “adocenadas”, “cursis” y que apuntaban a satisfacer el “gusto vulgar”. Véase por ejemplo: “Exposición Pinelo. Bellas Artes”, *La Nación*, 9 de septiembre de 1919, p. 4, c. 3 – 4 y “Pintores españoles”, *La Nación*, 22 de julio de 1921, p. 4, c. 4 – 5. [Base Payró].

seguía trayendo a los típicos representantes de la pintura costumbrista decimonónica como José Moreno Carbonero, López Mezquita o Manuel Benedito Vives.

Volviendo a Artal, entre sus primeras estrategias utilizadas como antecedentes de sus exposiciones se encontraba la publicación de monografías de artistas, ilustradas cuidadosamente con imágenes de la fototipia Peuser, proyecto calurosamente recibido por la crítica del momento.¹⁰⁵ Y fue sin duda éste un recurso exitoso promocionado por *El Correo Español* como “el trabajo de mayor mérito artístico que se ha hecho hasta el día en América”. Del mismo modo que *Le Courrier de la Plata* no había ahorrado elogios a la hora de hablar de la exposición francesa organizada en 1901, el principal matutino de la colectividad española también se manifestaba sumamente interesado en el éxito de la empresa de Artal a través de las loas constantes a su proyecto.

A partir de todas estas visiones celebratorias frecuentes en la crítica, que de algún modo se han extendido a los estudios dedicados a la figura de José Artal, nuestra intención es reconstruir otro perfil de este comerciante, más relacionado con los enfrentamientos y alianzas – manifiestas o veladas – que sostuvo con otros agentes del campo artístico local. La propuesta es partir de la figura de Artal y de sus exposiciones para analizar algunos de los principales coleccionistas que se abocaron a coleccionar arte español en la primera década del siglo.

Entre los introductores de arte hispánico, Artal fue quien más claramente sintió que la escena porteña era demasiado parisina para la implantación del arte español y la extensa correspondencia que lo unió al pintor valenciano Joaquín Sorolla da cuenta de quienes eran detractores y quienes funcionales a su proyecto comercial. Las cartas revelan también lo difícil que era muchas veces obtener buenos saldos en una plaza como la porteña, cuyos burgueses estaban más que acostumbrados a pelear precios a la hora de concretar una compra.¹⁰⁶ Por último, el epistolario es también una fuente útil para reconstruir cómo en el panorama local se reproducían muchas de las luchas de poder que se debatían entonces en la escena artística

¹⁰⁵ Cf. “Arte moderno. Escuela española. Francisco Domingo”, Sección: Mozaico, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 5, n. 105, 1 de mayo de 1897, p. 175.

¹⁰⁶ En este sentido, son notables las alusiones a la “tacañería” de varios compradores. Entre ellos, el que aparece más recurrentemente referido es el chileno, residente en Buenos Aires, Matías Errazuriz quien durante la primera década del siglo encarga a Sorolla el retrato de su hijo, Diego Errazuriz Alvear (183 x 117 cm, firmado abajo a la derecha y fechado en 1901) y el de su mujer Josefina Alvear de Errazuriz (200 x 120 cm, firmado abajo derecha y fechado en 1905), abonando por el primero 2.000 ptas (aproximadamente \$600) y por el segundo 5.000 ptas (aproximadamente \$1.500), ambos en actual poder del Museo Nacional de Arte Decorativo.

peninsular, como la férrea oposición que existía entre Sorolla - Artal e Ignacio Zuloaga. Nos explayaremos sobre esta rivalidad en el apartado dedicado a la Exposición del Centenario.

En primer término, uno de los personajes que aparecen con más fuerza como opositores al proyecto de Artal es el pintor sevillano José Pinelo y Lluí quien, como ya hemos indicado, se abocó desde 1900 a la comercialización de arte español, enviando sus anuales remesas de pintura al salón Castillo primero y luego a Costa y Philipon.¹⁰⁷ Evidentemente, lo que preocupaba a Artal, que se ocupó sistemáticamente de denostar ante Sorolla la pintura traída por el sevillano, era que éste estaba logrando muy buenas ventas y que ya desde comienzos del siglo sus envíos encontraban rápida ubicación en la plaza local. En este sentido, una reseña temprana aparecida escasas semanas después de abierta su primera exposición apuntaba: "El Sr. Pinelo, organizador de la exposición sevillana establecida en Witcomb, puede estar satisfecho de los resultados obtenidos en Buenos Aires, ya en vísperas de retirarse a España. Hasta hoy hay 62 cuadros vendidos y entre otros, todos los de Jiménez, todos los de Pinelo, de Villegas, de García Ramos, etc."¹⁰⁸ A mediados de la década, las exposiciones de Pinelo seguían siendo un foco donde los nuevos grupos de coleccionistas podían adquirir obras, contándose entre sus compradores a Nicanor Newton, José Blanco Casariego, Alberto y Teodoro de Bary y Lorenzo Pellerano.¹⁰⁹

Volviendo a los porteños "adeptos" al arte español, también con algunos de ellos Artal tenía desacuerdos, básicamente porque él buscaba monopolizar el comercio de arte peninsular en la ciudad y obtener el crédito por todas las adquisiciones realizadas. Estos son los motivos

¹⁰⁷ En referencia a Pinelo, véanse las cartas de Artal a Sorolla fechadas "Buenos Aires, 30 de junio de 1902", "Buenos Aires, 22 de noviembre de 1904" y "Buenos Aires, 17 Octubre 1907". Archivo Artal, Fundación Espigas. [AA - FE].

¹⁰⁸ "La exposición sevillana", *La Nación*, 14 de noviembre de 1900, p. 5, c. 5, sobre la apertura de dicha exposición cf. "En lo de Witcomb", *La Nación*, 1 de noviembre de 1900, p. 6, c. 3 - 4. [Base Payró]. El porcentaje de cuadros vendidos era más que significativo si tenemos en cuenta que el total de obras exhibidas fue de 86. Véase *Exposición de Pintura española. Escuela Sevillana*. Catálogo de cuadros al óleo de los Maestros Alperiz, Bilbao, Clemente, Gimenez Aranda, García y Ramos, García J., García y Rodríguez, López Cabrera, Mattoni, Narbona, Parlade, Pinelo, Ramos, de la Rosa, Tirado, Villegas y otros. Salón Witcomb, Buenos Aires, [s. f.] Entre los compradores figuraron Juan Canter, Julio Mendeville y Pilades Soldani. Cf. "Exposición Española de Bellas Artes", *La Mujer*, a. 2, n. 59, 26 de octubre de 1900, p. 15 y Ricsi, "Galería Witcomb", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 8, n. 161, 16 de septiembre de 1900, p. 370.

¹⁰⁹ Cf. "Exposición Pinelo", *La Nación*, 22 de septiembre de 1904, p. 6, c. 3 - 4. [Base Payró] En esta exposición, celebrada en el Salón Castillo, Nicanor Newton había adquirido *Descansando* de José Villegas, además de obras de Gonzalo Bilbao, José Moreno Carbonero y del propio José Pinelo. Para la reproducción de estas obras y para otra crítica celebratoria sobre esta misma muestra, en la que también se confirma el resultado de las buenas ventas, véase, L. B. "Arte", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 12, n. 279, 15 de agosto de 1904, pp. 223 - 224 y "Arte", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 12, n. 280, 30 de abril de 1904, pp. 246 - 247.

básicos que lo enfrentan a uno de los principales coleccionistas de producciones españolas: Parmenio T. Piñero (1849 – 1907). Nos detendremos particularmente en este personaje ya que fue él quien formó una de las colecciones más importantes y tempranas de arte español con que contó Buenos Aires, comenzada ya a fines del siglo XIX, y cedida en 1907, año de su muerte, al Museo Nacional de Bellas Artes.

Piñero era un estanciero argentino, soltero, que había recibido la mayor parte de su riqueza por parte de su familia materna, los Gamas. Su testamento, redactado en septiembre de 1905, lo muestra como un hombre sumamente acaudalado, poseedor de muchas propiedades en la Capital Federal a las que se añadían un par terrenos y casas de fin de semana y varios cientos de miles pesos en títulos, depósitos, acciones y efectivo.¹¹⁰ Habitaba una casa en Corrientes 633, a escasos metros de la calle Florida. Había comenzado a armar su colección hacia la década de 1880, acudiendo al mercado europeo para proveerse de algunas de sus telas e incluso encargando otras a los artistas peninsulares célebres en aquel entonces como Francisco Domingo, Salvador Sánchez Barbudo y Casto Plasencia. La marca española era claramente la que dominaba en el conjunto, a la que respondían como excepción obras importantes de Ferdinand Roybet, Rosa Bonheur, Gustave Doré, Francesco Michetti y Edoardo de Martino.

Sin embargo, era en relación con las obras españolas que Artal sentía su enemistad por Piñero, principalmente por que éste no se encontraba entre sus clientes y recurría directamente a los artistas, salteando la instancia del *marchand*, al momento de incrementar su colección. Así en una carta sin fecha y explícitamente clasificada como “Confidencial” Artal arremetía duramente contra el coleccionista local, advirtiéndole a Sorolla acerca de sus mecanismos:

He sabido que por encargo del Sr. Puig Marcel está Vd. pintando ó va á pintar un cuadro para un Señor de Buenos Aires llamado Parmenio T.

Para que no sea Ud. sorprendido, considero indispensable advertir á Vd. lo siguiente. Ese Sr. es un hombre sumamente rico, pero mas inmensamente roñoso aun.

Quiere tener cuadros por cuatro ochavas y a valiéndose de mil mañas va tratando de explotar la amistad de unos y otros en provecho propio.

El Sr. Puig Marcel no conoce al Sr. Piñero mas que superficialmente y por eso es víctima de su falso amigo.

Desea el Sr. Piñero tener un cuadro grande de Vd. por 2 á 3000 pesetas á lo sumo y cree que con cuñas como el Sr. Puig logrará sus deseos.

Véase también sobre la exposición realizada en el salón Costa: “Exposición Pinelo”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1907, p. 11, c. 1. [Base Payró]

¹¹⁰ Cf. copia mecanografiada del testamento de Parmenio Piñero, AGA – FE.

Ya se ha jactado con Bermudo y conmigo de que tendrá de Sorolla lo que quiera y conviene escastrarlo haciéndole pagar caro su desco ó dejándole sin el cuadro.

Ultimamente ha procedido con nuestro amigo Domingo en una forma incalificable á recibir un cuadro de gatitos ajustado en n 5000.

Puede Vd. Preguntarle á Domingo.

También trató de explotar al maestro Pradilla que hasta ahora resiste acceder á lo que le pide.

En fin, Sorolla, se trata de uno de esos tipos, que se las dan de *amateurs* y protectores de arte y artistas pero siempre que no tengan que desembolsar mas que cuatro perros chicos.

Según parece quería que Vd. le mandase el cuadro por medio de Bermudo y si al llegar aquí le gustaba lo pagaría sino lo dejaria. No caiga Vd. en esto. Estipule tamaño y asunto y precio de pintado de antemano en Madrid, pudiendo Vd. cobrarlo al entregar la obra.¹¹¹

Más allá de las advertencias que le llegan desde Buenos Aires, Sorolla termina recibiendo encargos de Piñero. Artal se entera de que el coleccionista gira dinero al pintor a través del Banco Español, banco del cual el propio *marchand* era uno de los principales accionistas.¹¹² Las arengas contra Piñero siguen en otras cartas que Artal remite a Sorolla, donde persiste en la estrategia de menospreciar la calidad de las obras adquiridas por el argentino.

Es evidente que *marchand* y coleccionista se conocen bien, que ambos frecuentan los ámbitos de sociabilidad de la elite española en Buenos Aires y que uno y otro están al tanto de su accionar en terreno artístico. A fin de cuentas, Piñero era uno de los más fuertes compradores de arte español con que contaba Buenos Aires y las concesiones debían ser hechas, como la de recibirlo cada vez que el coleccionista deseaba jactarse ante Artal de sus más recientes adquisiciones.¹¹³

¹¹¹ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, sin fecha, se aclara al comienzo "Confidencial". Subrayado en el original. AA - FE.

¹¹² Señala Artal en una carta a Sorolla fechada "Buenos Aires, 3 de Junio de 1898": "Hace 8 días que el Dr. Parmenio Piñero tomó en el Banco Español un giro de Ptas 2.000 a la orden de Usted" y en una fechada el 25 de agosto de 1898, prosigue "Se que el Sr. Piñero ha girado á su orden ptas. 3.000. Este Sr. no ha adquirido nada en la Exposición". AA - FE.

¹¹³ En una extensa carta que Artal envía a Sorolla en agosto de 1901, continúa arremetiendo contra el escaso mérito de las obras compradas por Piñero y su constante voluntad por comunicarle toda nueva adquisición: "Ese Señor que es muy zalamero me visita siempre y me llama cuando recibe algo, pero jamas haré negocio de arte con él, porque en la primera exposicion despues de haberme comprado unos dibujos de Jimenez Aranda, cuando al cabo de un mes vino á pagarmelos dijo que habia entendido que el precio era por los dos y no por cada uno y dejó los dibujos (se trataba de 600 pesetas).

Ademas es muy chadatan y cuando compra en Europa alguna insignificancia por poco dinero, se jacta de que á los artistas españoles se les adquiere por poco dinero y molesta y daña á los que aquí luchamos. Hace tiempo que me habló de que deseaba un Sorolla de cierto tamaño y me atrevo de rogarle Joaquin que si le hace el encargo le apriete Vd. el precio y ademas le diga que siendo yo el representante de Vd. en

Así a comienzos de 1899, Artal ha compartido con Piñero sus primeras impresiones ante la obra de Sorolla y se las relata al pintor aprovechando nuevamente para criticar al coleccionista y al pintor español José Bermudo que en aquel momento comenzaba también a dedicarse a la importación de arte español:

Anteayer recibí el Sr. Piñero la marina ¡Ehl Arribal y la media figura de estudio. Son dos notas soberbias que han proporcionado una nueva ocasión de admirar al maestro Sorolla.

El Sr. Piñero ha quedado tan contento que ya siente el cosquilleo de un pendant. Como Bermudo a pesar de las protestas de amistad que me dirije se está portando mal conmigo, multandome lo que no debería, quisá hable á Vd. de esos deseos del Sr. Piñero. Deseo que esté Vd. prevenido para que no le sorprendan nuevamente ni Piñero ni Bermudo.

Este ultimo resulta tan falso que á estar yo en Madrid le pondria las orejas coloradas, pero que Dios le perdone, pues hartó tendrá con lo que le toca sufrir en este mundo siendo tan mal artista como falso amigo.¹¹⁴

La marina en cuestión era *En la costa de Valencia o Regreso de las barcas* (Imagen 50),¹¹⁵ una tela que permite adentrarnos bien en lo que fue el perfil de Piñero como coleccionista. La completaba el recorrido lógico por el arte español que el argentino ya venía realizando durante las últimas décadas del siglo: Goya, Fortuny, Pradilla, Sánchez Barbudo, Francisco Domingo, Villegas.

En la costa de Valencia y la tela de Sorolla que Piñero adquiriría posteriormente de manos de José Semprún -*El cigarrillo* (Imagen 51)- venían a cristalizar así dos momentos claves de la producción del valenciano. La escena de la costa, realizada en 1898, era una buena pintura de la serie de playas de Sorolla característica de su producción de fin de siglo:¹¹⁶ cuatro pescadores

Buenos Aires, se sirva abonarme el 10 o el 15 % de comision (como Vd. considere) que me corresponde y así Vd. recibe integra la suma que convengan y yo mi comision y el Sr. Piñero no logra su propósito de pasar por encima de su representante en Buenos Aires. Además de que es muy justa mi compensacion." AA - FE.

¹¹⁴ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada: "Buenos Aires, Febrero 9 de 1899". AA - FE.

¹¹⁵ De acuerdo al inventario de sus bienes Piñero poseía tres obras de Sorolla. En base a esta información concluimos que Artal se refiere en su carta a la marina *En la costa de Valencia o Regreso de las barcas*, óleo sobre tela, 57,5 x 88 cm, n. inv. 2638. Con respecto a la figura de medio cuerpo, Piñero va a poseer *El cigarrillo*, óleo sobre tela, 84 x 63,5 cm, n. inv. 2630, MNBA, pero a la fecha de esta carta - 1899 - esta pintura estaba aún en poder de otro de los coleccionistas que aquí analizamos, José Semprún quien luego la venderá a Piñero. Véase copia del "Inventario de los muebles que pertenecen á la sucesión del Señor Parmenio T. Piñero", AGA, FE. Por otra parte, la tercera obra de Sorolla, la acuarela *En oración*, figuraba en las colecciones de Piñero con anterioridad a 1896. cf. R. J. C. [Rafael J. Contell], "Bellas Artes", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 88 - 89, 16 de agosto y 1 de septiembre de 1896, p. 364.

¹¹⁶ Otro argentino, el también terrateniente César Cobo, adquiere hacia los mismos años en París una de sus obras más importantes de esta serie: *La vuelta de la pesca*, óleo sobre tela, 50 x 98 cm, n. inv. 2007, donada por su viuda al MNBA. En su correspondencia a Sorolla, Artal menciona a Cobo entre sus compradores, al

llevan su embarcación a la orilla al término de las faenas cotidianas. El viento hincha con fuerza la vela de la barca que se ha vuelto dorada por el sol. Mientras los hombres completan su pesada labor, un niño aprovecha para jugar con su pequeño barco, típico contraste entre el trabajo y la despreocupación infantil que aparece frecuentemente en estas obras de Sorolla. Realizada en el mismo año que la anterior, *El cigarrillo* era una obra menor del artista que sin embargo trasuntaba su oficio impecable y su gracia para la plasmación de los tipos populares. La figura del anciano andrajoso enrollando su pitillo podía dar lugar a la crítica social o la anécdota moralizante, pero aquí eso no ocurría ya que la ausencia de una ubicación espacio temporal circunscribía el cuadro a aquello que era simplemente mostrado: un viejo harapiento en la acción repetida una y mil veces de armar un cigarrillo sin siquiera mirarlo.¹¹⁷

Más allá que Artal no estuviese dispuesto a reconocerlo, la selección efectuada por Piñero estaba en estrecha consonancia con las obras por él introducidas. Piñero se había volcado tempranamente hacia la obra de Joaquín Sorolla — hacia el último año del siglo XIX— cuando el artista todavía no había ganado la fuerte reputación internacional que logrará a partir de su premiación en la Exposición Universal de París de 1900 y, fundamentalmente gracias a la exposición individual celebrada en la Galería de Georges Petit en 1906.¹¹⁸

Por otra parte, no debemos soslayar el hecho de que no todas las pinturas de Sorolla hallaron inmediatos compradores entre la burguesía local, y tal como revela la correspondencia de Artal, varias de ellas debieron regresar al taller del artista por no cuadrar dentro de la “tendencia á lo bonito” que el *marchand* atribuía al gusto de los porteños.¹¹⁹

Asimismo, Piñero había elegido el lado más luminoso y anecdótico de la España contemporánea, gustando de la escena de costumbres que tan buenos frutos había dado entre aquellos pintores que se habían alejado del gran género dominante del arte español del siglo XIX, la pintura de historia.

tiempo que deseaba atribuirse el rédito por la venta de *La vuelta de la pesca*, arguyendo su promoción constante hacia la pintura del valenciano. Cf. cartas fechadas “Buenos Aires, 13 Julio 1900” y “Tarragona, 21 de octubre de 1900”. AA – FE.

¹¹⁷ *En la costa de Valencia*, óleo sobre tela, 57,5 x 88 cm, Firmada y fechada abajo derecha: “1898/ J. Sorolla y Bastida”, n. inv. 2683 y *El cigarrillo*, óleo sobre tela, 84 x 63,5 cm, Firmada y fechada arriba derecha: “J. Sorolla/ 1898”, n. inv. 2630, ambas pertenecientes al MNBA.

¹¹⁸ Sorolla enviaba constantemente obras al Salón de París y en 1900 había recibido una medalla de oro en la Exposición Universal. A pesar de eso, se ha señalado que fue su exposición en Georges Petit, que contaba cerca de 500 obras, la que condujo a su verdadera consagración, actuando asimismo como revelación para el gran público. Cf. Camille Mauclair, “M. Sorolla y Bastida”, *Salon Costa. Arte español*. Buenos Aires, [s. f.].

En la misma tónica, una de las perlas de su colección, la tela *Carmiña* de Casto Plasencia (Imagen 52), mostraba una joven asturiana rebosante de salud, vestida con su traje típico. Una figura campesina idealizada, atemporal, hecha en un lenguaje mucho más académico que la tela de Sorolla, pero sumamente apta para un gusto burgués como el de Piñero, ya que tal como señalaba un crítico contemporáneo:

Nada mas tierno, mas dulce que la expresión de aquella cabecita rubia, bajo cuyo blanco y transparente cutis - ese delicado cutis de las mujeres asturianas que el sol y el viento en vano atacan, sin conseguir empañar su nitidez - corre la generosa sangre aldeana. Aquella tersa frente algo deprimida hácia las sienes, nunca fué empañada por complicados pensamientos y la vida instintiva de la campesina bien se deja ver en aquellos ojos claros que algo tienen en su transparencia de soñadoras pupilas de las vacas que de ordeñar acaba.¹²⁰

Precisamente, las reseñas que se ocuparon de la colección Piñero, retrataron un personaje totalmente diferente de la visión que plasmaba Artal, subrayando por el contrario su amor al arte, su desinterés, la gran cantidad de dinero invertido y su escasa voluntad de ostentación.

Otra de las figuras que aparece como un obstáculo en la campaña de Artal es Eduardo Schiaffino, calificado por el valenciano como "hispanófobo." No obstante, al igual que lo hiciera su amigo Ferruccio Stefani, Artal es conciente de la importancia de ubicar a sus artistas en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, incluso a costa de la reducción de precios. Así, en 1899 evalúa como un triunfo personal la venta de la acuarela expuesta ese mismo año *Un lobo de mar* de Sorolla, con destino al Museo, a pesar de que ésta había sido pagada en la exigua suma de 1000 pesetas, que correspondían aproximadamente a \$300.¹²¹

Sin embargo, desde las mismas instituciones artísticas algunos nombramientos parecen jugar a favor de Artal o al menos así es percibido por éste. De este modo, en 1907 celebra la designación de su antiguo cliente, el neurólogo José Semprún (1867 - 1918), como Director de

¹¹⁹ Entre estas obras se hallaron: *Cosiendo las redes* y *La lavandera*, ambas expuestas en 1902 y *La gitana* exhibida al año siguiente. Cf. las cartas de José Artal a Joaquín Sorolla fechadas: "Buenos Aires, 2 Enero 1903" y "Buenos Aires, 1 de julio de 1904". AA - FE.

¹²⁰ Luis R. de Velazco, "Apuntes artísticos", *El Nacional*, 9 de septiembre de 1889, p. 1, c. 2. La obra había sido recientemente adquirida por Piñero y había estado expuesta en el Salón de Madrid del año anterior.

¹²¹ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, fechada "Buenos Aires, Julio 28 de 1899". AA - FE. La obra es una acuarela sobre papel, 35 x 49 cm, firmada y fechada, abajo derecha: "J. Sorolla y Bastida 1894", n. inv. 2626, MNBA. Por esos años el museo también adquiere una obra de Ramón Casas - *Mademoiselle clo-clo* - artista que realizó una exposición de doce carbonos y pruebas de artista paralelamente a la exposición de arte

la Comisión Nacional de Bellas Artes, comisión entre cuyas atribuciones principales figuraba el autorizar las compras con destino al Museo Nacional y cuya dirección fue ocupada por Semprún hasta el año de su muerte. A fines de 1907, Artal compartía la noticia con su amigo pintor en estos términos:

Como Vd. comprenderá esto representa un gran triunfo para mí, pues el Presidente y la mayoría de los consejeros elegidos serán sorollistas y como esa comisión entre otras atribuciones ejercerá la superintendencia del Museo Nacional de Bellas Artes, la de las grandes obras decorativas, etc., etc., se nos facilitarán la venta de obras para el Museo, la ejecución de valiosos trabajos de decoración, y seguramente el encargo de 4 grandes composiciones que anhelaban ver realizadas, y que pueden salir de su alma traducidos por su pincel cuatro maravillas: El Plata – El Océano – Los Andes y La Pampa.¹²²

El pronóstico de Artal no se vio cumplido. Seguramente debido a las constantes pujas de poder que surgían en torno al presupuesto de la Comisión Nacional y también porque Sorolla privilegió claramente a la burguesía norteamericana y a los encargos de aquel país, cuyo fuerte poder adquisitivo pagaba con creces la producción del valenciano.¹²³ Tampoco se concretó la venida del pintor a la Argentina, más allá de las súplicas constantes del *marchand* y de la “campaña periodística” contemporánea que ya lo daban como un hecho.¹²⁴

Por otra parte, ya hemos visto cómo, lo que para Artal era una ventaja, era considerado injusto por un grupo de artistas y estudiantes argentinos, aquellos que desde las páginas de *Athinae* habían denunciado la parcialidad de Semprún para mediar en cuestiones de arte nacional si él mismo era un coleccionista de arte extranjero.

Esto era cierto. Semprún fue a su vez otro de estos nóveles coleccionistas de arte contemporáneo formados a la par de la instalación de este nuevo mercado. De profesión liberal, se había recibido de médico en Buenos Aires en 1888, realizando posteriormente su

español organizada en Witcomb por Artal en 1901. Cf. Un aficionado, “Bellas Artes. Arte Moderno. La Exposición de pintura española.....”, *art. cit.*, p. 165.

¹²² Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, fechada “Buenos Aires, 17 Octubre 1907”. AA - FE.

¹²³ Sobre el accionar de Sorolla en Estados Unidos, cf. Priscilla E. Muller. “Sorolla y América” En: Edmund Peel. *Joaquín Sorolla y Bastida*. Barcelona, Polígrafa, 1996, [1era edición 1989], pp. 55 – 73.

¹²⁴ Cf. Juan José Soiza Reilly, “Lo que dice Sorolla”, *Caras y caretas*, a. 10, n. 467, 14 de septiembre de 1907, [s. p.] donde anunciaba su venida a Buenos Aires en junio de 1908. Ese año, la revista *Atenas* daba cuenta de las distintas versiones que habían circulado sobre la venida de Sorolla, anunciando que ésta se concretaría a mediados de 1909 y hasta terminados los festejos del Centenario, y que en dicho marco además de retratos el artista brindaría algunas conferencias en la Academia Nacional. Cf. “Joaquín Sorolla y Bastida. Exposición de sus obras en Londres. Su viaje a Buenos Aires”, *Atenas*, a. 1, n. 1, 15 de julio de 1908, p. 13. En 1910, seguían los rumores anunciando su llegada en el marco de la Exposición Internacional, cf. “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *Athinae*, a. 3, n. 19, marzo de 1910, p. 21.

perfeccionamiento en Francia con facultativos destacados como Charcot y Dieulafoy. De regreso al país se desempeñó en varios hospitales llegando a ser director del Hospital Muñiz y docente de la Universidad de Buenos Aires. Todo el poder logrado desde el ejercicio de la medicina – alcanzó el puesto de director de la Asistencia Pública de Buenos Aires entre 1909 y 1910 – se acrecentaba también desde su actuación política y desde los cargos directivos en diversos centros sociales y económicos de la elite local como la Sociedad Rural, El Jockey Club y el Automóvil Club Argentino.¹²⁵

Esta diversidad de intereses por parte del Director de la Comisión Nacional de Bellas Artes, será puesta en cuestión en el marco del conflictivo alejamiento de Schiaffino de la dirección del Museo Nacional, conflicto sobre el que nos detendremos más adelante. En este contexto, el diario *El País* cuestionaba sus decisiones en materia artística valiéndose de su inespecificidad en dicho terreno:

El doctor Semprún estará muy bien en la Asistencia Pública, inmejorable en los caminos de nuestro colega 'La Prensa'; es un gran señor del automóvil y mañana si gusta, de la aviación en monoplanos y biplanos; pero el doctor Semprun, no es un genio que domina al mismo tiempo los misterios del bistrú y del pincel, de los caminos y de las ambulancias de primeros auxilios, ni creemos que pueda dirigir con igual éxito, una campaña contra el coup de chaleur y la viruela y las bellas artes de la República Argentina.¹²⁶

¿Cuáles fueron los vínculos que unieron a este polémico personaje con José Artal? Ya en las primeras exposiciones organizadas por el comerciante, Semprún le había adquirido obras. En 1902 se contaban en su colección dos telas de Sorolla: *Mucha alegría* (Imagen 53) y *El cigarrillo* (Imagen 51), compradas en la primera y la tercera exposición Artal de 1897 y 1899 respectivamente.¹²⁷ En ese entonces, Semprún realizaba transacciones para proveerse de otra tela más del artista -*Entre naranjos*- comisionada por Artal al pintor bajo la siguiente premisa: “un cuadro de valencianas de tamaño 1m 50 por 1metro con muchas figuras, ajustado en el

¹²⁵ Cf. Diego Abad de Santillán. *Gran enciclopedia argentina*. Buenos Aires, Ediar, 1961, Tomo VII, p. 522. Además de figurar entre los socios fundadores del Automóvil Club inaugurado en 1904, José Semprún ocupó la vicepresidencia de la institución por varios períodos. Cf. *Automovilismo. Órgano oficial del Automóvil Club Argentino*, a.10, n. 127, junio de 1920, p. 16 y 18.

¹²⁶ “Ukase ministerial. Exoneración del director Schiaffino. La medicina y el arte”, *El País*, 20 de septiembre de 1910. [Recorte, AS - MNBA]

¹²⁷ Patricia Artundo, “La galería Witcomb...”, *art. cit.*, p. 26.

precio de 10.000 ptas. [...] Me pide como unicas condiciones que la obra de Vd. sea de asunto alegre y buen concluda pues no comulga con nada impresionista.”¹²⁸

Los pedidos del coleccionista fueron satisfechos y dos años después Semprún desea una tela que haga *pendant* con la anterior. Sus indicaciones para con el artista surgen como muy precisas, en uno de los pocos casos en que, no tratándose de retratos, un coleccionista argentino va a condicionar el tema y la factura de una obra de un pintor extranjero:

“Para el Dr. Semprun: Desea este excelente amigo el pendant de Entre naranjos y pide lo siguiente (con un fondo de paisaje desde el cual se divise un pedazo de mar) Una juerga ó baile, de mucha alegría y movimiento. Mujeres bonitas, tipos hermosos, Gitanillos, etc., etc., quisá podría titularse el cuadro La última jota, porque desea que sea el cuadro pintado á la caída de la tarde (j). Espera Semprun y con sobrada razon que esa obra de Vd. calificará la famosa fuerza de Sargent. Tipos valencianos con trajes pintorescos, como los de Entre naranjos, ó si prefiere Vd. andaluces con pañolanes. Todas las figuras que Vd. quiera. Tamaño mas ó menos como Entre naranjos á elección de Vd.

Precio 10.000 pesetas que guardan desde ahora a la orden de Vd.

Querido Joaquín, hay que complacer al amigo Semprun y acabar el resto.

Aunque no ha señalado plazo, conviene activar la obra, porque ella traerá otras.

Deseo pues que me escriba Vd. si esta conforme, indicándome lo que será el cuadro, y sigo dando noticias para que el Doctor vea que se trabaja para él con entusiasmo y la buena voluntad de siempre.¹²⁹

En 1906, la tela en cuestión ya esta en posesión del médico, se trata de *El último jipio* o *La última copla* (Imagen 54)¹³⁰ obra donde el pintor había retratado el momento de jolgorio al final de la tarea cotidiana – más precisamente a la caída del sol – en que varias parejas aprovechan para regresar cantando de la playa. El cuadro realizado a pedido, hecho sin duda con la rapidez

¹²⁸ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, fechada en “Buenos Aires, 10 Junio de 1902” AA - FE. El óleo sobre tela *Entre naranjos*, 100 x 150 cm, pasó de la colección Semprún a la de la familia cubana de Tomás Felipe Camacho y en 1967 ingresó al Museo Nacional de La Habana, donde se encuentra actualmente.

¹²⁹ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada “Buenos Aires, 22 de noviembre de 1904”. AA - FE.

¹³⁰ Óleo sobre tela, 99 x 165 cm, firmado abajo derecha: J. Sorolla y Bastida, 1905, n. inv. 6027, MNBA. Acerca de esta obra José Manuel Cruz Valdovinos, apunta que fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes a José Artal en 1911 con destino al Museo y presenta como interrogante si no se trataría de *La última jota* encargada al artista por José Semprún. Basándonos en la correspondencia Artal-Sorolla y en la crítica sobre la colección Semprún aparecida en *La Ilustración Sud-Americana*, donde se reproduce la obra, confirmamos entonces que se trata de la misma obra. Cf. José Manuel Cruz Valdovinos. “Datos biográficos y comentarios críticos” En: *Ciento veinte años de pintura española, op. cit.*, pp. 129 – 130.

característica del artista,¹³¹ había resultado algo inconcluso para una crítica contemporánea que llegó a sostener que “tanta facilidad parece superchería”.¹³²

La práctica de los encargos directos a los artistas no fue un mecanismo que Semprún utilizó exclusivamente con Sorolla, sino que también al procurarse la tela de Francisco Pradilla *Lectura de Anacreonte* (Imagen 55), Semprún había intervenido personalmente. “pidiéndole al célebre pintor español, un cuadro de asunto idílico con mujeres lindas y el autor de *La rendición de Granada*, interpretando á maravilla tal deseo, le envió, hace un año solamente [en 1905] una obra magistral, donde, sin presumirlo quizás, ha corrido el riesgo de ser vencido por la naturaleza ó por la quimera”.¹³³ En otras palabras, Pradilla hizo comulgar el pedido del coleccionista con las pinturas de tema mitológico y tono simbolista que estaba realizando contemporáneamente, y remitió al argentino una pintura en donde cinco muchachas vestidas en togas clásicas, se rodean de una naturaleza que más que bucólica resulta amenazante.¹³⁴

Sin embargo, Artal seguía siendo un engranaje inevitable en todos estos encargos, ya que tanto *Entre naranjos* como *Lectura de Anacreonte* participan de su XVª Exposición celebrada en Witcomb en junio de 1905, suponemos que en calidad de préstamos por parte del coleccionista.¹³⁵

La marca española de la colección Semprún se continuaba en obras de Francisco Domingo, Cecilio Plá, Baldomero Galofre, Casto Plasencia y Mariano Benlliure, y en la tónica de las colecciones formadas hacia fines del siglo XIX, también integraban el conjunto algunas firmas francesas decimonónicas – Roybet, Carolus Duran, Henner, Boldini, Flameng- entre las que se destacaban una escena de granja de Charles Jacques, un soldado de Detaille, un paisaje de Henri Harpignies y una escena graciosa de Caro – Delvaille. Sin embargo, las grandes “joyas” de la colección eran las pinturas españolas, claramente la obra de Pradilla y las del

¹³¹ Acerca de la facilidad y rapidez de Sorolla para realizar sus obras, cf. el testimonio de su coetáneo Amalio Gimeno incluido en: Institución Cultural Española. *Sorolla. Su obra en el arte español y sus obras en la Argentina*. Buenos Aires, 1942, [s. p.].

¹³² Sabal [seudónimo, autor no identificado], “Galerías Particulares Argentinas - La Galería del Dr. José R. Semprún”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, n. 314, 30 de enero de 1906.

¹³³ Sabal, “Galerías Particulares Argentinas - La Galería del Dr. José R. Semprún”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, n. 313, 15 de enero de 1906, pp. 4 – 5. Cf. la transcripción completa de esta crítica y la citada en la nota anterior en el anexo complementario al capítulo 7.

¹³⁴ La obra, óleo sobre tela de 70 x 114 cm, se encuentra actualmente en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Al menos desde 1928, la obra ya estaba en poder del coleccionista chileno Santiago Ossa Armstrong, cuya viuda legó el cuadro al museo en 1955. Agradezco a Paula Andrea Parada, del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, su información al respecto.

¹³⁵ Cf. *Arte Moderno. Escuela Española. XVª Exposición. Pinturas al óleo, acuarela, pastel y dibujos originales de artistas españoles contemporáneos. Salon Witcomb*. Buenos Aires, junio MCMV.

“gran colorista español contemporáneo”, venidas del estudio de Sorolla “directamente al salón del amateur, sin que hubiera previamente exhibiciones ni reclamos”.¹³⁶

La gestión de José Semprún desde la Comisión Nacional de Bellas Artes resultó en varias adquisiciones oficiales realizadas a Artal, las que se concretaron después de 1910, cuando Schiaffino no estaba ya a cargo del Museo Nacional. Evidentemente, las relaciones con el nuevo director -Cupertino del Campo- eran más fluidas, y en este marco Artal y Semprún aprovecharon para perpetuarse con sus propias donaciones, el primero con *Antes de la corrida* de Mariano Fortuny y el segundo con la ya referida *Mucha alegría* de Sorolla.¹³⁷

Como típico representante de la elite local, Semprún tenía muchas vinculaciones con varios otros compradores de arte de Buenos Aires. Estaba casado con una de las hijas de Crotto y era el médico personal de la familia Santamarina, cuya viuda e hijos habían comenzado a coleccionar obras de arte. Analizar la formación y mecanismos estéticos puestos en juego por el principal coleccionista de esta familia, Antonio (1880 - 1975), es un objetivo que excede los alcances de esta tesis. Este coleccionista, que según él mismo confiesa empieza hacia estos mismos años a sentir su vocación por la adquisición de obras,¹³⁸ formará su colección, caracterizada principalmente las obras francesas impresionistas y post-impresionistas, ya no recurriendo a la oferta de la plaza local sino realizando importantes transacciones con las galerías extranjeras.¹³⁹

Sin embargo, nos interesa señalar cómo la impronta española fue una marca fuerte en los inicios de la colección familiar que se insertan dentro del proceso que venimos describiendo. En este sentido, no debemos soslayar que de aquel país provenía el patriarca recientemente fallecido Ramón Santamarina (1827 – 1904): un gallego que había arribado en

¹³⁶ Sabal, “Galerías Particulares Argentinas - La Galería del Dr. José R. Semprún”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, n. 314, 30 de enero de 1906.

¹³⁷ Ambas obras ingresaron en la institución en noviembre de 1911, junto a tres pinturas adquiridas a Artal por el valor de \$14.090,74. Ellas eran: *La visita a los sagrarios* de Domenico Morelli, *Los zarillos de la fiesta* de Luigi Nono y la ya mencionada *La última copla* de Joaquín Sorolla, anteriormente en la colección Semprún. Cf. recibo de José Artal a la Comisión Nacional de Bellas Artes, fechado “Buenos Aires, 2 de noviembre de 1911” y el remito del director de la Comisión Nacional de Bellas Artes -José Semprún - al director del MNBA Cupertino del Campo, fechado “Buenos Aires, Noviembre 3/911” Archivo de documentación de obras MNBA. Al año siguiente la Comisión adquiere a Artal tres obras de Charles Cottet por la suma de \$14.318,18. Cf. recibo de José Artal a la CNBA, fechado “Buenos Aires, 20 de agosto de 1912” Archivo de documentación de obras MNBA.

¹³⁸ Véase Antonio Santamarina, “My pleasure in collecting”, *Magazine of art*, v. 35, n. 2, February 1942, pp. 52 - 57.

¹³⁹ Cf. *Colección Antonio Santamarina. Venta parcial. Cuadros Antiguos y modernos. Dibujos y esculturas*. Buenos Aires, Adolfo Bullrich y Cia, 1955 y *Cuadros, dibujos y broncees franceses en la colección Antonio Santamarina*. London, Percy Lund, Humphries & Co, 1965.

1840 sin más “capital que sus brazos” y que llegó a ser “el poseedor de una de las fortunas más importantes del sudeste pampeano, propietario de más de 100 leguas de campo y veinticinco establecimientos rurales diseminados en los partidos de la provincia de Buenos Aires.”¹⁴⁰ En 1880, Santamarina había fundado junto a sus hijos y a su mujer la firma comercial “Santamarina y Cía” dedicada al ramo bancario, bienes raíces, explotaciones rurales e industriales. Luego de su muerte, sucedida en 1904, fue su numerosa descendencia la que se hizo cargo de dicha sociedad.

En 1907 el hijo mayor de la familia, Ramón Santamarina (1861 - 1909) visitó en calidad de presidente del Banco de la Nación Argentina a Joaquín Sorolla, a fin de evaluar y traer a Buenos Aires el retrato del ex presidente Carlos Pellegrini con destino al Banco. Debido al carácter público del encargo, Artal había conseguido un mejor precio para la obra – 20.000 pesetas – doblando así la cifra habitual que la burguesía porteña solía abonar al pintor por sus retratos. Artal presenta a Santamarina en los siguientes términos:

He de anunciar a Vd. oficialmente, que el 8 de marzo próximo se embarca para Europa el Doctor Ramón Santamarina, Presidente del Banco de la Nación Argentina [...].

Es uno de mis grande amigos, el hijo mayor de aquel Dr. del que ha hecho Vd. los grandes retratos.

Varias veces millonario, abogado, ex ministro, ex diputado, noble, leal y sincero amigo.

Gran admirador de nuestro arte y artistas y como se (ilegible) guiento sorollista entusiasta y conocedor.

Desembarcará en Vigo y seguirá á Madrid con el exclusivo objeto de visitar a Vd. y ver el retrato del gran Pellegrini.

Pido para él la mas grande acogida, con seguridad de que sabrá agradecerse la y la retribuirá esplendidamente en Buenos Aires.

El Dr. Santamarina lo tengo en lista para 3 retratos y esa familia nos dará de 10 a 15 retratos.¹⁴¹

Sin dudas, las esperanzas de Artal se cifraban en la gran riqueza que poseía la familia para comienzos del siglo. Ramón vuelve encantado con el retrato de Pellegrini, pero fallece pocos años después. Contemporáneamente, Antonio adquiere de Sorolla *La primavera*, en una de las pocas transacciones por las que Artal dice haber recibido ganancias.¹⁴² No obstante, no fue esta la única compra que el joven Santamarina realizó al valenciano, registrándose cuadros

¹⁴⁰ Andrea Reguera. “Biografía histórica de un inmigrante español en América: Ramón Santamarina y sus estancias en la Argentina (1840 – 1904)”. *Revista de Indias*, Madrid, v. LV, n. 204, mayo – agosto de 1995, p. 422.

¹⁴¹ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada: “Buenos Aires, 28 Fbro.1907”. AA - FE.

de Manuel Benedito-Vives, Antonio Casanova y Estorach, Pradilla, Francisco y Roberto Domingo como provenientes de la misma fuente.¹⁴³ Asimismo, el novel coleccionista adquirió al menos una obra española de las ofrecidas por Pinelo: *Viejo de casación* de José Jiménez Aranda.¹⁴⁴

Sin embargo, más allá de estas presencias tempranas, su colección va a tomar un perfil totalmente diferente, en consonancia con los nuevos patrones que regían el coleccionismo internacional. Al ritmo de la construcción de los relatos del arte modernista, que posicionaban al impresionismo como cabeza de serie de las vanguardias del siglo XX, Antonio se dedicará en los años siguientes a adquirir importantes obras de Manet, Degas, Renoir, Berthe Morisot, Van Gogh y Toulouse Lautrec cuyo tamaño y calidad solo eran posibles para una fortuna como la suya. Ya no era Buenos Aires, sino nuevamente París, el sitio donde acudir para procurarse sus obras. La formación y circulación de esta colección es parte de otra historia.¹⁴⁵

Volviendo a todo este proceso de implantación del arte español en nuestro medio, nos preguntamos en qué punto aquella cruzada que Artal había asumido de manera personal fue exitosa. Evidentemente, para fines de la primera década del siglo Buenos Aires se había convertido en una de las plazas más receptivas para el arte peninsular y la cantidad de pintura que llegó y se radicó aquí no tuvo parangón en ninguna otra ciudad fuera de España. En esta empresa, fueron muchos los actores participantes, tanto leales como opuestos a Artal. A las figuras aquí reseñadas, como Pinelo, Piñero o Semprún, debemos agregar aquellos periodistas, anónimos o célebres, que desde las páginas de los diarios funcionales a este proyecto – con *El Correo Español* a la cabeza – lo promocionaron y sostuvieron intelectualmente. Asimismo, no podemos dejar afuera de este proceso a la recuperación sobre el arte español, pasado y contemporáneo, que paralelamente estaban realizando los principales intelectuales porteños, ya hablamos de Cané y retomamos especialmente aquí los discursos de Ricardo Rojas y Manuel

¹⁴² Véase carta de Artal a Joaquín Sorolla, fechada “Buenos Aires, 9 Abril 1909”. AA - FE.

¹⁴³ Las obras eran de Benedito Vives: *Marinero y grumete*, óleo sobre tela, 53 x 41 cm, firmado y fechado, abajo derecha: “M. Benedito 1907” y *Joven romana*, acuarela, 72,5 x 53 cm, firmado, arriba derecha: “M. Benedito, Roma”; de Casanova y Estorach: *Cabeza de anciano*, óleo sobre tela, 45,5 x 37, 5 cm; de Francisco Pradilla: *Otoño*, óleo sobre tela, 51 x 63 cm, firmado y fechado, abajo izquierda: “Francisco Pradilla, Madrid 1901”; de Roberto Domingo: *Retrato de anciano*, aguada sobre cartón, 17 x 15 cm, firmado abajo derecha: “R. Domingo” y de Francisco Domingo: *Goyescas*, pastel, 74 x 106 cm, firmado y fechado, arriba derecha: “F. Domingo. París, 1886” Cf. *Colección Antonio Santamarina. Venta parcial, op. cit.*, pp. 16, 19 – 20 y 27.

¹⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 23. En este catálogo figuran también tres obras españolas como adquiridas directamente a los artistas: *La sopa en el convento* de José Benlliure, *En la playa* de Joaquín Sorolla y *Mi prima Cándida* de Ignacio Zuloaga.

¹⁴⁵ Este es uno de los puntos de trabajo que se abren a partir de la concreción de la presente tesis.

Gálvez. Este último se dedicó de manera personal a la organización de exposiciones, como la de Darío de Regoyos celebrada en el Salón Witcomb en 1912, y también a la práctica de la crítica de arte desde la revista *Nosotros*, donde otorgó un lugar destacado a las producciones españolas.

Sin embargo, a pesar de todo este desarrollo nos preguntamos en qué medida el paradigma artístico por antonomasia de las elites porteñas no siguió siendo el francés y si el plan de importación del arte español no tuvo más que ver con concebir una empresa cultural y económica que se correspondiera con la inmensa llegada de inmigrantes españoles a Buenos Aires.

Parte de estas preguntas quedan respondidas a partir de la repetidamente citada correspondencia de Artal, quien en 1903 recomienda a Sorolla hacer una pintura parecida “a los farolillos japoneses de Sargent ó a esas cosas deliciosísimas de Helleu”,¹⁴⁶ dos paradigmas de lo que era entonces el gusto de las clases altas locales. Más allá de su gusto personal y de la voluntad por ayudar a sus amigos artistas, este hombre era principalmente un comerciante, que percibiendo con suspicacia hacia donde se dirigían las preferencias estéticas de los porteños, no duda en involucrarse en la organización de la primera exposición de Georges Bernheim en la galería Witcomb celebrada en 1907. Al término de la misma, un exultante Artal le comunica a su amigo: “la exposición de franceses que organicé, fué un gran éxito que ha entusiasmado á los negociantes de París. Vendí en 30 días 159.000 francos. Mr. Bernheim quiere que me comprometa para el año próximo”.¹⁴⁷ En última instancia Artal era un hombre pragmático, como también había demostrado serlo Ferruccio Stefani. Si el público de Buenos Aires pedía arte francés, entonces Francia sería también proveedora de las obras por él introducidas.

¹⁴⁶ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada “Buenos Aires, 2 Enero 1903”. AA - FE.

¹⁴⁷ Carta de José Artal a Joaquín Sorolla y Bastida, fechada: “Buenos Aires, 21 Julio 1907”. AA - FE.

En torno a la exposición del Centenario

El florecimiento económico determinó un admirable florecimiento artístico entre todos los grandes Estados antiguos y modernos. Por cierto que la República Argentina, rica, ahora, Estado poderoso en un porvenir no lejano, demostrará, también en esta Exposición, ya sea por el concurso de su joven arte, como por la manera de disponer de sus riquezas que ella es una rama nobilísima de la raza latina, maestra del arte por la secular tradición histórica, y Buenos Aires la futura Atenas de la gran civilización americana.

Ricardo Ligonto, Comisario General de Exposición Internacional de Arte del Centenario. *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo*. Primera Edición, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910, p. 13.

Nuestra época de internacionalismo monigotero, con sus innumerables congresos y sus conferencias y su intercambio intelectual, hace de las exposiciones un festival extraordinario y que rinde grandes resultados material y "morales" á los países organizantes. Necesariamente, ya que la producción artística ha entrado decidida en la explotación comercial, ya que todos los gobierno quieren ser los "fenicios" de su arte nacional, ocupa lugar importante, en un certamen universal, una exposición de arte.

Augusto Gozalbo, "Exposición Internacional de Arte del Centenario. Notas críticas", *Athinae*, a. 3, n. 23, julio de 1910, p. 14.

Todas estas tensiones entre las distintas escuelas nacionales tuvieron un momento de cristalización: la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Nos interesa particularmente analizar esta gran muestra, celebrada entre julio y noviembre de 1910 pero comenzada a organizar mucho tiempo antes, desde la óptica del mercado del arte.¹⁴⁸ Creemos que la exhibición de 1910 es un momento particularmente rico para evaluar todo este nuevo desarrollo del comercio artístico y la emergencia del nuevo coleccionismo surgido a lo largo de la década. En este sentido, la Exposición del Centenario fue, en términos de ventas, una empresa exitosa que demostró que Buenos Aires no era una mera plaza pasajera para las obras de arte sino que contaba con una fuerte burguesía ya habituada al consumo artístico que podía pagar altos precios, fundamentalmente si se trataba de artistas reputados.

¹⁴⁸ Este certamen ha sido estudiado por varios investigadores fundamentalmente en relación con la constitución de un arte nacional y en términos del desarrollo iconográfico producido en torno al Centenario de la Revolución de Mayo. En este sentido, son puntos de consulta obligada los dos textos de Miguel Ángel Muñoz ya citados a los que se agregan: "La Exposición internacional de Arte del Centenario y la cuestión de la 'Escuela Argentina'" En: Margarita Gutman y Thomas Reese (ed.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 255 - 266. Cf. en el mismo volumen el artículo de Roberto Amigo. "Imágenes de la historia en el Centenario nacionalismo e hispanidad", pp. 171 - 184. Véase también del autor: "Iconografía y artes visuales del Centenario" En: Margarita Gutman. *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 1999, pp. 348 - 355.

Asimismo, el Museo Nacional de Bellas Artes aprovechó para efectuar muchas compras en dicho certamen, compras en torno a las cuales surgieron polémicas por los artistas y tendencias privilegiados, y que resumieron en sí varias de las luchas simbólicas que entonces enfrentaban a los protagonistas del campo artístico. No olvidemos que en torno a esta fecha, y en estrecha vinculación con este hecho, fue exonerado Eduardo Schiaffino en su cargo de director de la institución.

En agosto de 1910 había sido debatida y sancionada la ley propuesta por el senador Joaquín V. González que autorizaba a gastar 200.000 pesos nacionales en la adquisición de obras de la Exposición Internacional del Centenario con destino al Museo Nacional, designando a su director como responsable de la selección de obras.¹⁴⁹ Mediante un decreto del Ministro de Justicia e Instrucción Pública Rómulo Naón, Schiaffino es dejado cesante en septiembre, bajo los cargos de no haber elaborado un inventario del Museo y de demorarse en su reapertura en la sede del Pabellón Argentino.¹⁵⁰ Ni sus contactos con el poder, ni sus ruegos al Presidente electo Roque Sáenz Peña consiguen detener su remoción del cargo.¹⁵¹ Finalmente es la propia Comisión Nacional de Bellas Artes, dirigida por Semprún, la que decide qué obras serán adquiridas con destino al Museo. En esta línea, este certamen permite adentrarnos en uno de los ejes de nuestro último capítulo, la función del Museo Nacional de Bellas Artes como receptor de colecciones y de la institución misma como coleccionista.

¹⁴⁹ La ley González fue discutida y sancionada en agosto de 1910, Cf. *Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores. Año 1910*, tomo 1, 29a Sesión Ordinaria, 20 de agosto de 1910, pp. 452 – 458 y *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1910*, tomo 1, Sesiones ordinarias, Mayo-Agosto, p. 444. Este hecho fue duramente criticado por algunos medios de prensa, como *La Razón* y defendido por otros como *La Nación*. Cf. “Adquisición de obras de arte. Algo inaudito”, *La Razón*, 5 de septiembre de 1910 y “Adquisición de obras de arte. Resolución oportuna”, *La Nación*, 4 de septiembre de 1910. [Recortes, AS - MNBA].

¹⁵⁰ Para un resumen de las distintas etapas de este conflicto desde una visión favorable a Schiaffino, cf. “En la Academia de Bellas Artes. Un conflicto. Reportaje al Sr. Schiaffino”, *El País*, 18 de septiembre de 1910, [Recorte, AS - MNBA]. Cf. también la carta de defensa publicada por Schiaffino en los diarios *La Nación*, *El País* y *El Tiempo* el 22 de septiembre de 1910, [Recortes, AS - MNBA]. Para una mirada opuesta, cf. “La dirección del Museo Nacional de Bellas Artes. Separación del Sr. Schiaffino. Causas que han motivado esta resolución ministerial. Con el doctor Semprún”, *La Argentina*, 20 de septiembre de 1910, [Recorte, AS, MNBA] Miguel Ángel Muñoz ha abordado algunas de estas cuestiones en su artículo: “Un campo para...”, *art. cit.*, 51 – 52.

¹⁵¹ En un carta dirigida por Roque Sáenz Peña a Eduardo Schiaffino, fechada en “Buenos Aires, Septiembre 19 de 1910” [AS – MNBA] éste se excusaba por no intervenir en su favor con los siguientes argumentos: “Como candidato primero y como Presidente Electo ahora, he observado y observo, como regla invariable de conducta la más absoluta y completa prescindencia en todas las funciones del Gobierno. Entiendo acatar así un deber de delicadeza y practicar mi concepto constitucional sobre la integridad de las atribuciones, en los hombres que tienen con el desempeño, la plena responsabilidad de sus cargos”.

Los preparativos de la exposición son un largo recorrido que se inicia más de un año antes de inaugurada la misma.¹⁵² La revista *Albinae* constituye al respecto un observador interesado de todo lo que va sucediendo a lo largo del año, relatando paso a paso las distintas etapas de la organización.¹⁵³ Varias pujas se instalan sobre quienes tomarán las decisiones finales acerca de la aceptación de las obras, culminando por constituirse un complejo entramado de autoridades: una comisión ejecutiva a cargo de Ricardo Ligonto encargada de cursar las invitaciones a los distintos artistas, diversas “comisiones organizadoras y de aceptación” por los distintos países participantes y por último una serie delegados, donde sobresalían los extranjeros en Buenos Aires, que actuaban como nexos entre el Comisario General y las diversas comisiones nacionales. Entre estos delegados se encontraban varios de los protagonistas de este capítulo: por Bélgica Théo Fumière, por España José Artal y por Italia Lorenzo Pellerano.¹⁵⁴

El catálogo oficial también delimitaba claras normativas en relación con la comercialización de las obras: el expositor debía indicar por anticipado si sus obras estaban a la venta y cual era su precio, valor que no podía ser modificado *a posteriori* sin el consentimiento del Comisario General, quien percibía un 10 % del precio de venta “por cuenta de la Exposición”. Por otra parte, se habilitaba también la franquicia de Aduanas para las obras expuestas, proyecto que como vimos no había llegado a sancionarse como ley pero era de hecho concedido a algunos importadores de obras extranjeras como había sucedido en 1908 y 1909 con las exposiciones de arte francés. En el contexto del Centenario, si la obra era adquirida en el país, entonces los expositores debían hacerse cargo de los derechos aduaneros. Todo hacía auspiciar que el certamen sería en realidad una gran vidriera para la oferta de obras de arte, ampliando el ámbito restringido de la galería al multiplicarlo por los cientos de metros que tenía el Pabellón construido especialmente para alojar la Exposición Internacional de Arte.

¹⁵² Cf. al respecto Miguel Ángel Muñoz, “Obertura 1910...”, *art. cit.*, pp.16 – 20.

¹⁵³ Para una reconstrucción de las distintas etapas de la organización, cf. los artículos aparecidos en mayo de 1909, p. 8 – 9; septiembre de 1909, pp. 8 – 10; octubre de 1909, pp. 23 – 25; noviembre-diciembre de 1909, pp. 13 – 15; enero de 1910, pp. 19 – 20; marzo de 1910, pp. 21 – 22; abril de 1910, pp. 18 – 19; mayo de 1910, pp. 27 – 28 y junio de 1910, p. 26.

¹⁵⁴ Sobre las diversas personalidades que ocuparon cargos en estas comisiones véase: *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo*. Primera Edición, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910, pp. 15 – 21.

El otorgamiento de las salas a los distintos países fue una cuestión difícil, ya que prácticamente todos los comités nacionales bregaban por un mayor espacio para sus artistas.¹⁵⁵ La distribución final de estos espacios (Imagen 56) es ya un primer síntoma de cuales fueron las naciones claramente privilegiadas: Francia, Italia y luego España e Inglaterra.

La tensión entre España y Francia seguía presente y ambos países buscaron remitir el mayor contingente posible de obras para provocar el más fuerte impacto en el público y en la crítica. En términos numéricos, contando tanto las pinturas como las esculturas, dibujos, grabados y arte decorativo el primer lugar fue para Francia con 480 obras, seguido por España e Inglaterra – ambas con 269, Argentina con 235, Italia con 205, Suecia con 132, Alemania con 111, Chile con 81, los Países Bajos con 66 y Uruguay con 55.

España, de la mano de Artal, había planeado una apuesta fuerte: exhibir grandes obras históricas de Goya, Ribera, Greco, Murillo y Velázquez, proyecto para el que el comerciante había ofrecido hacerse cargo de los gastos de embalaje, seguro y traslados, llegando incluso a ser investido por el gobierno español con “el cargo de conservador en comisión de los museos nacionales”.¹⁵⁶ Sin embargo, el envío histórico no llegó a concretarse. España debió conformarse con la exhibición de lo más granjeado de su arte contemporáneo y con la simple alusión a los antecedentes peninsulares en el prólogo del catálogo firmado por el comisario general, el pintor Gonzalo Bilbao. El resto de la comisión estaba completamente integrada por artistas: el escultor Mariano Benlliure y los pintores José Villegas, Alejandro Ferrant y Antonio Muñoz Degrain.

El conjunto de arte contemporáneo remitido por España exhibía tal variedad que volvía evidente la búsqueda de una conciliación entre las diversas tendencias incluso las más novedosas como el impresionismo –Darío de Regoyos y Ramón Casas – el simbolismo – Romero de Torres y Santiago Rusiñol- e incluso las manifestaciones de la pintura negra y vasca más reciente como Isidro Nonell y Valentín Zubiaurre. No faltaban tampoco los artistas más

¹⁵⁵ Este es un tema que aparece repetidamente en las crónicas que anteceden a la Exposición, cf. por ejemplo “Centenal art exhibition”, *The Buenos Aires Herald*, January 15th 1910, p. 6, c. 2. En julio de 1910 una crónica del mismo diario se quejaba de la distribución desproporcionada de los espacios en los siguientes términos “Unfortunately, the allotment of space has been disproportionate to the demand, American and British exhibitions both having suffered in consequence, for, whereas the hanging space allowed to Italy is so commodious that only one line of pictures need appear on each wall and even then permit of plenty of wall space between each exhibit, those of English and American artists have to be cramped inconveniently close and at least two and sometimes even three rows of pictures have had to be hung in each wall” “International exhibition of art”, *The Buenos Aires Herald*, July 12th 1910, p. 7, c. 5.

¹⁵⁶ Cf. “Exposición Internacional de Arte del Centenario”, *Athinae*, a. 2, n. 15 – 16, noviembre y diciembre de 1909, p. 14 y a. 3, n. 17, enero de 1910, p. 20.

tradicionales del siglo XIX, a los que el público local estaba más que habituado, como Moreno Carbonero, Roberto Domingo y Manuel Benedito Vives.

Sin dudas, el impacto más grande lo provocó la sala completa dedicada a Ignacio Zuloaga, que participaba con treinta obras. Se había publicado además un catálogo individual que citaba la importante fortuna crítica que el pintor poseía en terreno europeo y norteamericano, compilado por el escritor Ramiro de Maetzu.¹⁵⁷ Una eficaz presentación en sociedad para un artista que hasta el momento no había sido introducido con éxito por los comerciantes de arte español, ni estaba representado en las colecciones artísticas de Buenos Aires.¹⁵⁸ Unos meses antes del Centenario, Eduardo Schiaffino y el propio Artal, antes férreo opositor de la pintura del vasco, habían propiciado su llegada al terreno argentino. Zuloaga era consciente de la importancia que tenía conquistar el receptivo mercado argentino pero tenía sus reservas, precisamente porque conocía el éxito que Sorolla gozaba entre el público local. Así se expresaba ante Eduardo Schiaffino:

Por intermediacion del Sr. Dn. José Artal de esa (persona que no conozco, pero quien muy finamente e desinteresadamente, me ha invitado) me he comprometido a mandar 36 o 38 cuadros míos, que han de figurar en la próxima exposición, que creo se inaugurará en B. Aires el 5 de Junio.

Es la primera vez que espongo en esa; y creeme que lo hago, con cierto miedo = por dos causas.

1º= Porque mi pintura es algo salvaje y particular para quien, por primera vez la ve.

2º= Porque van a esa todos los pintores de Europa y sobre todo, porque van Benlliure, Sorolla, etc. etc... quienes naturalmente han de hacerme todo el daño que puedan.

El Señor Artal me ha invitado, e insiste, en que yo personalmente vaya pero no quiero hacerlo porque : Me mareo terriblemente; y porque me horroriza el exhibirme (me gusta pasar inapercibido)

Ademas creo que van a ir a esa todas las notabilidades de por aca, lo cual no ha de ser muy bien conceptuado por los Argentinos.

Además; a mí no me interesa el artista; me interesa su arte. [...]

Los cuadros llegaran a esa, hacia el 20 de Mayo.

Ademas mando unos 3000 catalogos Ilustrados que deseo se repartan a los principales visitantes de mi exposicion.

Me voy a gastar en este asunto 7 o 8000 francos pero lo hago con gusto; pues Buenos - Aires es muy Español y sobre todo muy Vascongado.¹⁵⁹

¹⁵⁷ AAVV. *Ignacio Zuloaga*. [s. l.], 1910.

¹⁵⁸ En marzo de 1909, un breve artículo de la revista *Athinae* citaba declaraciones del artista que sostenían que en Buenos Aires no había hasta el momento obras suyas auténticas. Cf. "De España", *Athinae*, a. 2, n. 7, marzo de 1909, p. 24.

¹⁵⁹ Carta de Ignacio Zuloaga a Eduardo Schiaffino, fechada: "París 26 de Marzo de 1910", Legajo 9 - 3333, AS - AGN.

El enfrentamiento con el pintor valenciano, que se había tornado en España un debate más amplio del que participaba la intelectualidad del momento,¹⁶⁰ se lidiaba también en terreno argentino y actuaba al mismo tiempo como un desafío que lo impulsaba a venir. El potente arribo de Zuloaga había desplazado a su contrincante, quien curiosamente no participaba de la exposición del Centenario, y sí había elegido remitir obras a otros certámenes oficiales americanos celebradas ese mismo año como la Exposición Internacional de Bellas Artes en Santiago de Chile y la Exposición Española de Arte e Industrias Decorativas en México. Sin embargo, era la comitencia norteamericana la que en esos días desvelaba a Sorolla, ocupado en cumplir con los encargos de la Hispanic Society de Nueva York y en planificar el viaje que emprendería a comienzos del año siguiente.¹⁶¹

En tanto a la relación del propio Artal con Zuloaga, el mismo personaje que unos años antes no había dudado de catalogar a su pintura de moda “elefantiásica”¹⁶² estaba ahora dispuesto a colaborar con la proyección del vasco en el terreno local, seguramente en vistas al suceso comercial futuro.

No tan unánime fue la recepción del conjunto de obras de Hermenegildo Anglada Camarasa (Imagen 57), artista catalán que fue derivado a último momento en la sección internacional, para subsanar la primera decisión de no incluirlo dentro del envío.¹⁶³ De hecho, en la primera edición del catálogo no figura su nombre entre los expositores, omisión rectificada en la segunda edición donde sus dieciocho obras aparecen al comienzo del envío español. Según Augusto Gozalbo, sus producciones no fueron comprendidas por el público porteño, juicio que, como veremos, no incidió a la hora de definir las adquisiciones con destino al Museo Nacional.¹⁶⁴

Francia también apostó por el arte contemporáneo, en un conjunto donde el arte simbolista y cercano al decadentismo *fin-de-siècle* fue una marca distintiva. No faltaron algunas obras impresionistas de artistas como Renoir, Monet, Guillaumin, ni tampoco las académicas,

¹⁶⁰ Cf. Francisco Calvo Serraller “Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España.” En: *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pp. 197 – 231. Nótese que varios de los artículos que el autor cita como fuentes de este debate, escritos por Unamuno y Azorín, fueron publicados por primera vez en el diario *La Nación* de Buenos Aires.

¹⁶¹ Cf. Blanca Pons Sorolla. *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. [s. l.], Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001, p. 578 – 581.

¹⁶² Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, fechada “Buenos Aires, 6 Abril 1905”. AA - FE.

¹⁶³ Cf. “Exposición de Bellas Artes. Arte Español”, *El Diario Español*, 27 de julio de 1910, p. 2, c. 6 - 7.

¹⁶⁴ Augusto Gozalbo, “Hermen Anglada y Camarasa”, *Athinae*, a. 3, n. 31, marzo de 1911, pp. 65 – 73.

firmadas por Jean Paul Laurens, Jules Flandrin o Jules Lefebvre. No obstante, el resto del conjunto se distinguía o por las escenas burguesas realizadas con las estéticas derivadas del impresionismo: Gaston Latouche, Le Sidaner, Alfred Roll, Albert Besnard, Gaston Hochard o por su cercanía con aquel amplio espectro que era el arte simbolista, tendencia que agrupaba a artistas disímiles como Aman Jean, Paul Chabas, Maurice Denis (Imagen 58); Odilon Redon, Paul Vuillard y Pierre Bonnard. El grupo de esculturas también era significativo, reuniendo obra de Bourdelle, Desbois y Rodin que además participaba con quince dibujos. Era evidente que Francia había captado con acierto la importancia económica del evento, complementando la remesa de pinturas y esculturas con una gran cantidad de piezas decorativas y objetos de arte – porcelanas de Sèvres, vasos de cristal, cajas, platería. Una opción acertada que como veremos atrajo la mirada y los billetes de los porteños.

En relación con el envío italiano también los proyectos habían sido más ambiciosos que su efectiva concreción. En los meses previos a la apertura, se anunciaba que dos obras históricas de Domenico Morelli y Francesco Michetti, *Le tentazioni di Sant Antonio* (1878) y *La figlia di Jorio* (1895) respectivamente, serían traídas al certamen porteño.¹⁶⁵ Sin embargo, no sólo las obras no llegaron sino que ni siquiera se contó con la participación de dichos artistas. Elogiado por la crítica contemporánea por su calidad uniforme, el envío italiano reunió a un grupo de artistas contemporáneos conocidos para el público porteño, ya que muchos coincidían con los introducidos por Ferruccio Stefani, como Antonio Mancini, Francesco Sartorelli, Beppe Ciardi, Ferruccio Scattola o Ettore Tito. No obstante, así como habían fallado las obras emblemáticas de artistas de renombre, también estaban ausentes algunos de los principales cultores de las nuevas tendencias como Giovanni Segantini.

En un plano general, muchas de las expectativas de los organizadores no fueron cubiertas, arrojando el certamen un gran déficit de \$230.000, principalmente por costos de la construcción del pabellón, por los seguros y porque afluyeron muchos menos visitantes de los previstos. Las entradas eran onerosas y esto atentaba contra el carácter masivo previsto.¹⁶⁶ El abono general por todo el tiempo de la exposición costaba \$20, la entrada del día de *vernissage* \$5, los días de inauguración y moda –viernes - \$2 y en las jornadas ordinarias \$1. La comisión

¹⁶⁵ "Centenary art exhibition", *The Buenos Aires Herald*, January 8th 1910, p. 7, c. 1 – 2.

¹⁶⁶ "International art exhibition, Deficit \$230.000", *The Buenos Aires Herald*, September 11th 1910, p. 7, c. 2 – 3. Nótese que también la exposición de Agricultura había arrojado un déficit de \$400.000. La única que había resultado en un éxito financiero fue la Exposición de Ferrocarriles. Cf. "Les expositions du Centenaire. Les déficits", *Le Courrier de la Plata*, 9 août 1910, p. 3, c. 5.

aspiraba a vender entre 3.000 y 5.000 abonos, pero solo veintinueve fueron adquiridos. Los precios de admisión delimitaban claramente que la Exposición de Arte era un centro de sociabilidad para la clase alta, si consideramos que un sueldo promedio de un empleado municipal para esa misma fecha era \$70 mensuales.¹⁶⁷ Hacia el final de la exposición el día de moda fue suprimido, unificando la entrada en un peso. Cuando ya la exhibición se estaba desmontando y se deseaba atraer compradores para la lotería que sorteaba —a \$2 el billete— un grupo de 113 obras que no habían sido vendidas, la entrada al pabellón fue gratuita.¹⁶⁸

En términos de ventas, los resultados habían sido satisfactorios y parejos para aquellos cuatro envíos nacionales que no casualmente habían gozado de los mayores espacios de exhibición: Italia había vendido obras por un total de \$103.370, Francia por \$102.927, España por \$91.484 y Gran Bretaña por \$81.335. Por debajo, con prácticamente la mitad de los réditos venían los Países Bajos con \$46.176, Argentina con \$40.215 y Alemania con \$34.738. Las ventas totales arrojaban una suma de \$592.876,¹⁶⁹ cifra que llevó a ciertos periódicos a subrayar que raramente se alcanzaban dichos valores en las exposiciones artísticas del viejo continente.¹⁷⁰

Por su parte, el Museo Nacional de Bellas Artes contó con un presupuesto importante para incrementar su patrimonio, que sumaba a los \$200.000 otorgados por la ley González \$50.000 obsequiados por la Municipalidad.¹⁷¹ De este modo, el museo capitalizó más de un tercio de las ventas de la Exposición, con un total de 85 obras adquiridas y un valor promedio de \$2.912 por obra.¹⁷²

Al repartir su presupuesto, la institución otorgó un claro privilegio a las producciones francesas a las que se destinaron \$48.517 que superaban los \$34.087 gastados en la sección española, los \$33.187 en la italiana y los \$29.090 en la alemana. La apuesta por el arte nacional había sido sensiblemente menor, destinándose \$8.565 para adquirir obras que en general no

¹⁶⁷ Cf. "Número y sueldo mensual de los empleados municipales según presupuesto de los años correspondientes" En: Dirección General de Estadística Municipal. *Annuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*. a. XX y XXI. 1910 – 1911. Buenos Aires, Imprenta "El Centenario" de Alegre y Quincoces, 1913.

¹⁶⁸ Véase "Art exhibition. Pictures for the Museum", *The Buenos Aires Herald*, December 12th 1910, p. 7, c. 2.

¹⁶⁹ "Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones", *Albinae*, a. 3, n. 29, enero de 1911, p. 25. La cifra total de dinero gastado en la compra de obras variaba levemente en un artículo publicado en diciembre de 1910 en *La Nación*, seguramente porque fueron incluidos entonces los resultados de la lotería artística realizada durante ese mismo mes.

¹⁷⁰ "Exposition Internationale d'art", *Le Courrier de la Plata*, 11 novembre 1910, p. 4, c. 3.

¹⁷¹ "Notas de arte. Obras para el Museo Nacional. El obsequio de la Municipalidad", *La Prensa*, 23 de diciembre de 1910. [Recorte, AS - MNBA].

superaban los mil pesos, con la excepción del óleo *Ribas* de Cesáreo Bernaldo de Quirós valuado en \$2.500.¹⁷³ Confirmando el lugar hegemónico que los integrantes de *Nexus* ostentaban en el campo artístico, Quirós había sido entre los argentinos quien había sacado mayores réditos – tanto simbólicos como económicos- de la exposición. Había obtenido el Gran Premio de Honor y, con posterioridad al certamen, su obra *Carrera de sortijas en un día patrio* fue adquirida por el Gobierno de Entre Ríos, provincia natal del artista, en una suma altísima: \$20.000.¹⁷⁴

No obstante, esta transacción, que suponemos equivalía a un apoyo de la provincia para con su “hijo dilecto”, fue una excepción única; ya que, como demuestran las compras realizadas por el Museo Nacional, éstas no hacían más que reproducir las inclinaciones que regían el gusto de los amateurs privados. El arte nacional no era el favorito a la hora de realizar las compras, y confirmando las quejas de los propios artistas, los precios eran notablemente inferiores respecto de los del arte extranjero.

La mayor cantidad de dinero dispensada a Francia hizo que fuera la nación mejor representada en términos de cantidad. Fueron adquiridas en otras: *Vidrio de Venecia* de Jacques Blanche (Imagen 59), *Bacanales* de Claude Bourgonier, *La manicura* de Henri Caro Delvaile (Imagen 60), *Vista de Pont-on-Royans* de Charles Cottet, *Manzanas y limones* de H. Déziré, *Las lavanderas* de Etienne Dinet, *Canto a la belleza* de Clementine Dufau, *Cristiana* de Guirand de Scévola, *Ronen* de Louis Gillot, *Un anciano pescador con su hija* de Auguste Lópero, *Busto de Falguière* de Auguste Rodin y *La barra del Sena en Argenteuil* de Claude Monet.

Las compras de arte español fueron contadas, pero sin lugar a dudas contundentes. A lo gastado en la sección nacional debemos sumar los \$6.143 abonados por las dos obras de Anglada Camarasa exhibidas en la sección Internacional. En este sentido, los españoles fueron los únicos artistas representados más de una vez en las compras realizadas por el Museo, el propio Anglada con *La Espera* y *Chica inglesa* y Zuloaga con tres obras: *Las Brujas de San Millán* (Imagen 61), *La vuelta de la vendimia* y *Españolas e inglesa en un balcón*, alcanzando las dos primeras los precios más elevados de toda la exposición: \$13.625 cada una y superando incluso los

¹⁷² Para el detalle de las obras véase “Bellas Artes. Las adquisiciones del museo”, *La Nación*, 31 de diciembre de 1910, p. 10, c. 7 y p. 11, c. 1.

¹⁷³ Se trataba del retrato del pintor mallorquí Antonio Ribas, óleo sobre tela, 117 x 110 cm, n. inv. 5354, MNBA.

¹⁷⁴ Cf. Ignacio Gutiérrez Zaldivar, *Quirós, op. cit.*, p. 81.

valores pagados por un paisaje de Claude Monet o un busto de Auguste Rodin.¹⁷⁵ Si bien las telas del vasco eran notablemente mayores en tamaño al paisaje impresionista de Monet, el conocimiento de los altos precios alcanzados nos permite postular que existía una voluntad explícita por parte de los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes por proveerse obras, no de arte español en general, sino de estos artistas específicos.¹⁷⁶ Artistas que, por otra parte, habían recibido una fuerte legitimidad en el plano simbólico, Hermenegildo Anglada Camarasa con el otorgamiento de la gran medalla de honor, y Zuloaga con los sostenidos elogios que recogió por parte de la prensa contemporánea.¹⁷⁷

Esta parcialidad en la elección de obras españolas dio lugar a varias quejas. En 1913, desde las páginas de la revista barcelonesa *Museum*, Manuel Gálvez aprovechaba su reseña sobre el Museo Nacional de Bellas Artes, para recordar la indiferencia manifestada frente a aquella nueva generación renovadora de pintores españoles:

¿Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representado en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto; un hermano espiritual de Rafael Lauzio y al heredero de Goya que es Ricardo Baroja. ¿Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?¹⁷⁸

El resentimiento de Gálvez era entendible. La exposición de Darío de Regoyos celebrada en Witcomb el año anterior, de la que Gálvez participara activamente, había sido poco más que un fracaso económico.¹⁷⁹ No se habían cumplido las previsiones del propio

¹⁷⁵ Por *La Barca del Sena en Argenteuil* de Claude Monet se pagaron \$8.363 y por el *Busto de Fauguère* de Auguste Rodin \$4.090. "Bellas Artes. Las adquisiciones del museo", *La Nación*, 31 de diciembre de 1910, p. 11. c. 1.

¹⁷⁶ Fueron adquiridas también *Jurado de carrera* de Vila y Prades y *Abetos Centenarios* de Juan Botas, obras que no figuraron en el artículo anteriormente citado de *La Nación*. Cf. "Notas de arte. Adquisiciones para el Museo Nacional. Obras para la municipalidad", *La Prensa*, 26 de noviembre de 1910. [Recorte, AS - MNBA]

¹⁷⁷ Cf. por ejemplo "Exposición Internacional de Arte", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 18, n. 422, 30 de julio de 1910, pp. 214 - 215.

¹⁷⁸ Manuel Gálvez, "El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires", *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, Barcelona, v. 3, a. 3, n. 8, 1913, pp. 269 - 284.

¹⁷⁹ Al respecto, el propio Regoyos escribía a Miguel de Unamuno: "... le diré a usted que mi exposición en Buenos Aires ha sido un fracaso: es decir, que he vendido cinco cuadros de cuarenta y tantos enviados, y como siempre, hasta en América, vendo a precios bajos comparándolos con los precios de los nombres consagrados, resulta que he sacado para cubrir los gastos de esos locales argentinos. Me han dicho, y con razón, que soy artista para los artistas y no para aquel público, que no compra más que a los *arrivés*, pero a los

artista que aspiraba a atraer los bolsillos de los burgueses vascos y asturianos radicados en la capital a partir de la identificación afectiva con los paisajes del terruño.¹⁸⁰ A diferencia de lo ocurrido con Zuloaga, Regoyos no se había podido sobreponer al gusto instituido que prefería la España luminosa de Fortuny, Moreno Carbonero y Sorolla.

Retomando las quejas de Manuel Gálvez, ni siquiera el recambio institucional ocurrido en el Museo Nacional de Bellas, que desde septiembre de 1910 era dirigido por Carlos Zuberbülher, había fructificado en la adquisición de nuevas firmas españolas, así como tampoco había gravitado de manera fundamental la injerencia de la Comisión Nacional dirigida por Semprún.

José Artal tampoco conservó una buena imagen de su participación en la Exposición del Centenario. Además de no poder concretar su ansiado proyecto de traer a los grandes artistas españoles, el rédito económico fue negativo para él que corrió con casi todos los gastos del pabellón español.¹⁸¹

Si pasamos a las compras privadas, veremos que no fue un hecho menor la coincidencia entre la nacionalidad del comprador y las obras, produciéndose frecuentemente esta alianza en el caso de la sección italiana, donde por ejemplo el Círculo Italiano concretó varias adquisiciones importantes. Por otro lado, el principal diario de la colectividad inglesa en la capital era consciente de esta predilección, vanagloriándose de las buenas ventas concretadas a pesar del exiguo número de ingleses radicados en Buenos Aires: "The success of British artists is all the more worthy, from the fact that it has been gained on the merits only of their works, and do not due to any support or encouragement received from their countrymen in Buenos Aires. We have searched in vain for an English name on the works labeled 'sold' in the three galleries devoted to British painting in oil."¹⁸²

discutidos no se permiten la osadía de comprarlos, por miedo de ser engañados." Citado en Manuel Fernández Avello. *Pintores Asturianos*. Oviedo, Banco Herrero, 1972, tomo II, p. 65.

¹⁸⁰ En una carta dirigida a Miguel de Unamuno, fechada "Las Arenas 15 diciembre, 908" Regoyos proyectaba su exposición porteña en los siguientes términos: "Aunque predomine la pandilla madrileña y valenciana y se juzgue el arte más o menos al través de la Puerta del Sol, yo no dejaré de vender cosas vascongadas apuntando a los de esta tierra que están allí algo nostálgicos y a los cuáles no les debe hablar al alma las playas valencianas de Sorolla, los paisajes de Sol duro de Moreno Carbonero, ni los lienzos fortunianos de otros muchos españoles. Sobre todo el snobismo de poseer este arte no les impedirá comprar cosas de la tierra Vasca. Creo que podría hacer algo allí aún sin trasplantarme pero necesito saber si V. se ocupará de la pintura Vasca y si en fin la prensa hablará algo de mis montañas, pueblos y escenas de Cantabria." Citado en Fernández Avello, *op. cit.*, pp. 78 - 79.

¹⁸¹ Cf. Florencio Santa-Ana, "Sobre Don José Artal...", *art. cit.*, p. 50.

¹⁸² "Argentine centennial exhibition", *The Buenos Aires Herald*, October 20th 1910, p. 7, c. 1.

No solamente en la sección inglesa se registraron buenos saldos, sino que también en los otros envíos nacionales los particulares efectivizaron sus compras con celeridad, incluso a escasas semanas de abierta la exposición. En la sección española las compras no fueron demasiado numerosas, pero el envío de Zuloaga fue sin dudas un éxito de mercado. A pesar de los crecidos valores, para fines del mes de julio Antonio Santamarina ya había adquirido *Paulette la completista*,¹⁸³ Rafael Bosch *Teodora* y el propio Artal *Un requiebro*.¹⁸⁴ Con relación a esta última compra, creemos que más que un cambio en las predilecciones estéticas de Artal lo que allí operaba era la sagacidad del comerciante para percibir la creciente escalada internacional que aguardaba al artista.

En la sección italiana se destacaron las compras de Lorenzo Pellerano y las de la familia Devoto y en la francesa¹⁸⁵ las del propio intendente de la ciudad y presidente de la Comisión Ejecutiva del Centenario Manuel Güiraldes,¹⁸⁶ quien a pocos días de abierta la exposición ya era dueño de *La fillette au chien* de Hermann, *Les pins* de Paul Madelin, *Rue de village* de Le Sidaner, *Le bain* de Lucien Simon y *Le marche d'Hondsbotte* de Braquaval.¹⁸⁷

También su hermana, María Güiraldes de Guerrico, viuda del fallecido coleccionista, realizó adquisiciones que se correspondían con el perfil de la colección definido en el capítulo anterior. En este sentido se proveyó de una importante escultura de Auguste Rodin, *La défense* (Imagen 36)¹⁸⁸ y de otras piezas menores que se insertaban dentro de su gusto personal por los bronce y *bibelots*, como *Mastín de Rusia* del norteamericano Wheelock, porcelanas de Sèvres y piezas en cristal del célebre René Lalique.

Con su estilo característico, Pellerano había aprovechado del certamen del Centenario para realizar treinta y cuatro adquisiciones en las secciones de Bélgica, Estados Unidos,

¹⁸³ Atilio Chiappori señala que hacia esa misma fecha – en el invierno de 1910 – conoció a Ignacio Zuloaga “en su barrio de Montmartre, cierta mañana en la que, con Antonio Santamarina, recorriamos los talleres de fuste”, cf. Atilio Chiappori. *Maestros y temperamentos*. Buenos Aires, 1943, p. 63.

¹⁸⁴ “International art exhibition. Sales d’objets d’art”, *The Buenos Aires Herald*, July 27th 1910, p. 7, c. 5. Los precios fueron: *Un requiebro* \$8.695, *Teodora* \$4.090 y *Paulette* \$8695. Cf. “Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales...”, *art. cit.*, p. 26.

¹⁸⁵ Para la nómina completa de los objetos adquiridos en la sección francesa, cf. “À l’Exposition Internationale des arts – Sa fermeture – Informations diverses”, *Le Courier de la Plata*, 23 octobre 1910, p. 4, c. 1.

¹⁸⁶ Cf. la actuación de este personaje en relación con la familia Guerrico en el capítulo 5.

¹⁸⁷ Los valores pagados por las obras habían sido: Braquaval \$203, Le Sidaner \$1.012, Lucien Simon \$3.542, Hermann \$203, Madeline \$345. Cf. “Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales...”, *art. cit.*, p. 27. Los precios indicados en las siguientes notas al pie en las que no se aclara la fuente han sido extraídos de este mismo artículo.

¹⁸⁸ Cf. “Le succes de la section française a l’exposition internationale des arts”, *Le Courier de la Plata*, 24 juillet 1910, p. 4, c. 2. La coleccionista pagó por esta obra \$4.553.

Francia, Inglaterra, Italia y Holanda. Todas sus compras eran de precios bajos y medios y ninguna superaba los \$2.600 pagados por el óleo *Hojalatero* del inglés Frank Brangwyn. No obstante, el total invertido por el banquero italiano sumaba un significativo monto de \$30.446, el equivalente en aquel momento a un inmueble de aproximadamente 100m² en una de las parroquias más exclusivas de la capital como el Socorro.¹⁸⁹

Resumiendo, la exposición del Centenario fue una gran feria comercial que mostró que en Buenos Aires existía una burguesía afectada al consumo de arte y un coleccionismo que comenzaba día a día a ganar adeptos. En esta línea, prácticamente todos los coleccionistas que se estaban formando hacia la primera década del siglo se valieron del certamen para engrosar sus patrimonios, configurando una larga lista entre los que podemos citar a Francisco Recondo, Victoria Aguirre, Celina y Alfredo González Garaño, José Blanco Casariego, Emilio Furt y Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo. También los nombres de los propios organizadores, participantes y jurados de la exposición figuraron entre los compradores, aunque en general con adquisiciones menores. Ya hemos mencionado a Artal, quien además de la obra de Zuloaga, compró *Niños jugando* de Ignacio Pinazo, *Sueños* de Alfredo Protti y un bronce del sueco Millies. Hallamos también entre los adquirentes a Marcel Horteloup comisario del envío francés, al propio José Semprún, al pintor Julio Vila y Prades, a los arquitectos Julio Dormal y Paul Chambers, al constructor del Pabellón Emilio Lavigne, al pintor Gonzalo Bilbao y al Dr. Pedro Lagleyze miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

En relación con las jerarquías de precios, Zuloaga había sido el gran favorito, el artista mejor pago de toda la exposición, tanto por parte de las compras oficiales como por los particulares. El resto de las obras que obtuvieron los mejores precios habían sido en su mayor parte adquiridas por el estado para diversos destinos, primordialmente el Museo Nacional. Por un lado, se hallaban las grandes esculturas y monumentos comprados por la Municipalidad para ornamentar la ciudad. No obstante, en estos casos era el propio valor material de los objetos – en tanto piezas realizadas en mármol o bronce– el factor que se superponía al valor simbólico como obra de arte aumentando perceptiblemente su tasación.¹⁹⁰ También entre las

¹⁸⁹ Estos precios fueron extraídos de “Transferencia de inmuebles. Resumen por circunscripciones en 1910” En: Dirección General de Estadística Municipal. *Anuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*. a. XX y XXI. 1910 – 1911. Buenos Aires, Imprenta “El Centenario” de Alegre y Quincoces, 1913, p. 258.

¹⁹⁰ Como por ejemplo los \$8.500 pagados por la *Victoria alada* de Eduardo Rubino, los \$7.500 por una fuente de mármol del alemán Ernest Müller o los \$5.000 abonados al argentino José M. Aguirre por una figura de mármol.

obras más caras figuraban las pinturas de un grupo diverso de artistas contemporáneos, casi todos ellos franceses o alineados con las estéticas que hacia el fin de siglo se desarrollaron en París. Entre ellos, se contaban los escasos impresionistas canónicos representados en la muestra -como Monet- el sueco Andrés Zorn y el norteamericano William Merritt Chase y los distintos artistas que, hacia comienzos de siglo, realizaban las escenas burguesas de apariencia moderna ya mencionadas, como Jacque Blanche, Henri Caro -Delville o Lucien Simon (Imagen 62).¹⁹¹ También algunas obras italianas, belgas e inglesas fueron tasadas en altos valores. Las italianas, realizadas por Faldi y Pio Joris fueron adquiridas por dos miembros conspicuos de la colectividad italiana local, Bartolomé y Antonio Devoto, hecho que puede haber ayudado a la paga de precios altos en una suerte de apoyo para con los artistas oriundos del país.¹⁹² Por último, dos escenas de costumbres realizadas por artistas holandeses de estética naturalista - que gozaban de gran demanda en el mercado internacional - fueron piezas por las que se pagaron altas sumas,¹⁹³ al igual que lo sucedido con dos obras también naturalistas de los contemporáneos belgas el premiado Jef Leempoels y Franz Courtens.¹⁹⁴ Las cuatro fueron adquiridas por la Comisión Nacional con destino al Museo Nacional de Bellas Artes.

El envío francés salió victorioso de la Exposición del Centenario. Sus producciones hallaron la mejor ubicación en el mercado local, mientras que las españolas - a excepción de Zuloaga - no tuvieron demasiada buena acogida entre un público acostumbrado a recibir contingentes de aquel origen. Los porteños afectos a las producciones españolas ya habían tenido numerosas oportunidades para adquirirlas y lo que es más significativo: estas exposiciones habían fomentado un gusto alejado de las nuevas estéticas arribadas en 1910 - como Darío de Regoyos o Anglada Camarasa - privilegiando el costado más costumbrista de la plástica española con firmas como Moreno Carbonero, José Villegas o Francisco Pradilla.

En terreno artístico, Buenos Aires era una ciudad donde la impronta francesa era un patrón difícil de modificar, y si bien se constituyeron durante el despuntar del nuevo siglo conjuntos fundamentales de arte español, estos estuvieron siempre a la saga de las

¹⁹¹ Los precios fueron los siguientes: Zorn *Gops mor* \$6.100; Chase *Los peces* \$4.000; Caro Delville *La manicura* \$4.545; Blanche *Vidrio de Venecia* \$4.545 y Lucien Simon *La persecución* \$3.636.

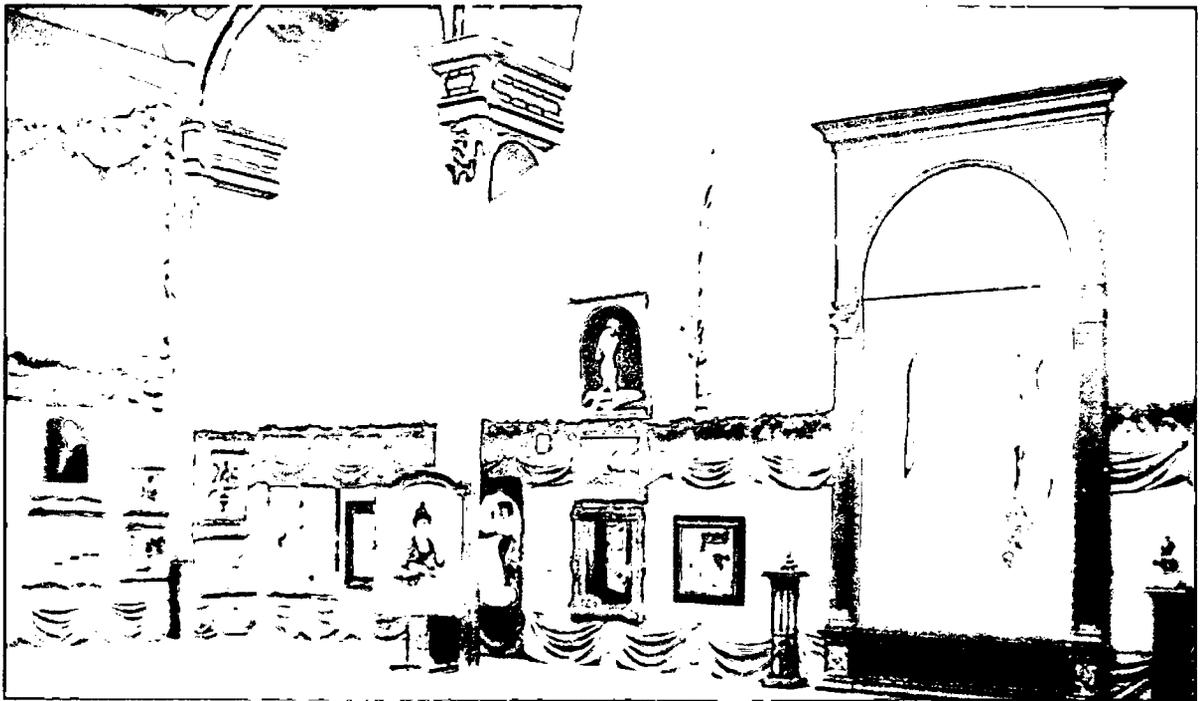
¹⁹² Antonio Devoto adquirió *Primavera* de Arturo Faldi en \$4.000 y Bartolomé *La ammantate* de Pio Joris en \$5.454.

¹⁹³ Se trató las obras de Bernardus Johannes Blommers, *Sábado* adquirida en \$9.544 y de Albert Neuhuijs *Madre e hijo* en \$10.498. Sobre la recepción de ambos artistas en el ámbito local y en el extranjero, véase "Exposición Internacional de Artes. Las adquisiciones para el Museo Nacional. En la sección holandesa", *La Prensa*, 27 de octubre de 1910. [Recorte, AS - MNBA].

producciones francesas. En cierto sentido, las palabras de Marcel Horteloup desde las páginas del catálogo oficial del Centenario, que recomendaban a los espectadores porteños la apertura ante ciertas “audacias inesperadas”¹⁹⁵ resultaban demasiado prejuiciosas para un público que, fundamentalmente en términos de cultura francesa, desde hacía décadas era receptivo a las producciones modernas que estaban a su alcance.

¹⁹⁴ Las obras eran *Amistad* de Jef Leempoels adquirida en \$6.817 y *Los rijos* de Franz Courtens adquirida en \$10.000.

¹⁹⁵ Véase M. Horteloup, “Francia” En: *Exposición Internacional de arte del Centenario... op. cit.*, pp. 175 – 181.



46. "Ala norte del Salón de Arte Francés [en el Pabellón Argentino]",
La Ilustración Sud-Americana, a. 14, n. 376, 30 de agosto de 1908.

- 8 -

COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES
COMPRA DE CUADROS

Como lo anunciamos en el número anterior, la comisión nacional de Bellas Artes, adquirió en exposiciones clasificadas

Los cuadros que reproducimos son los adquiridos, y si bien, por una parte aplaudimos a la comisión de Bellas Ar-



GUILLAUME DURRÉ - "Eros y Psique"

to ha mucho tiempo, algunas obras destinadas a enriquecer nuestro museo de Bellas Artes.

tes, por su adquisición, debemos lamentar también que se haya dejado entorpecer la parcialidad en la valoración de sus



JOSEPH HAN. - Le Déjeuner de servantes.



JULES ADLER - Les Bouteillers.

47. "Comisión Nacional de Bellas Artes. Compra de cuadros",
Athinae, a. 1, n. 2, octubre de 1908.



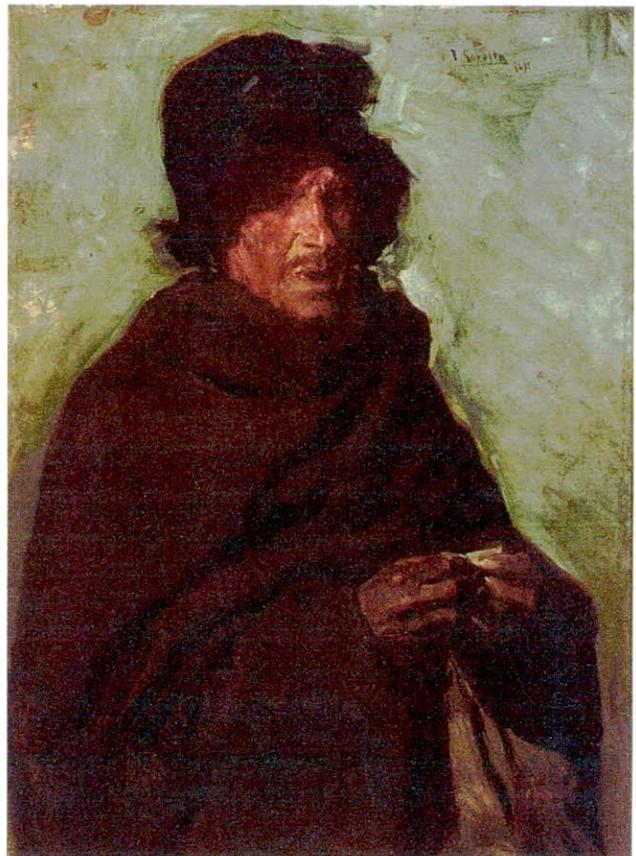
48. Ettore Tito. *In montagna*, óleo, 46,5 x 60 cm.
Colección Lorenzo Pellerano.



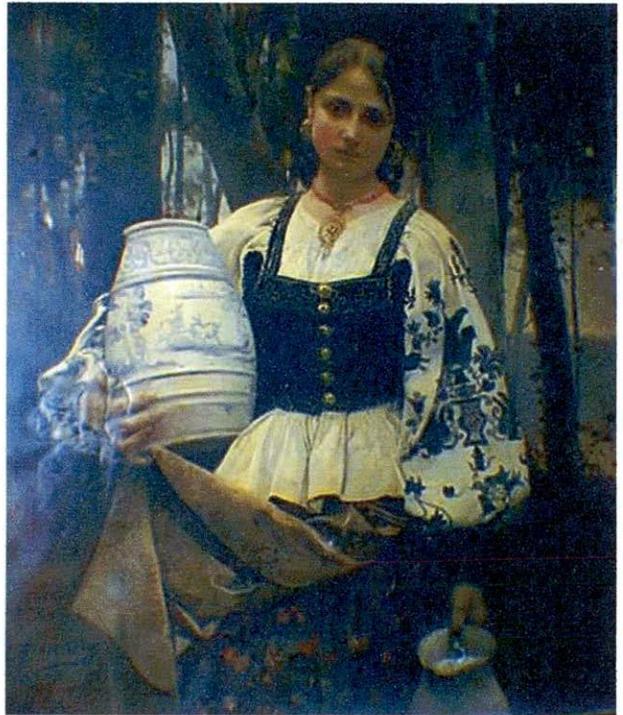
49. Giacomo Grosso. *Rimpianto o Monja*, óleo, 52,5 x 97,5 cm.
Colección Lorenzo Pellerano.



50. Joaquín Sorolla y Bastida. *En la costa de Valencia*, óleo sobre tela, 1898, 57,5 x 88cm.
Donación Parmenio Piñero, MNBA.



51. Joaquín Sorolla y Bastida. *El cigarrillo*, óleo sobre tela, 1898, 84 x 63,5 cm.
Donación Parmenio Piñero (ex-colección J. Semprún),
MNBA.



52. Casto Plasencia. *Carminña*, óleo sobre tela, ca. 1889, 120 x 100 cm.
Donación Parmenio Piñero, MNBA.



53. Joaquín Sorolla y Bastida. *Mucha alegría*, acuarela sobre papel, 51 x 97 cm.
Donación José Semprún, MNBA.

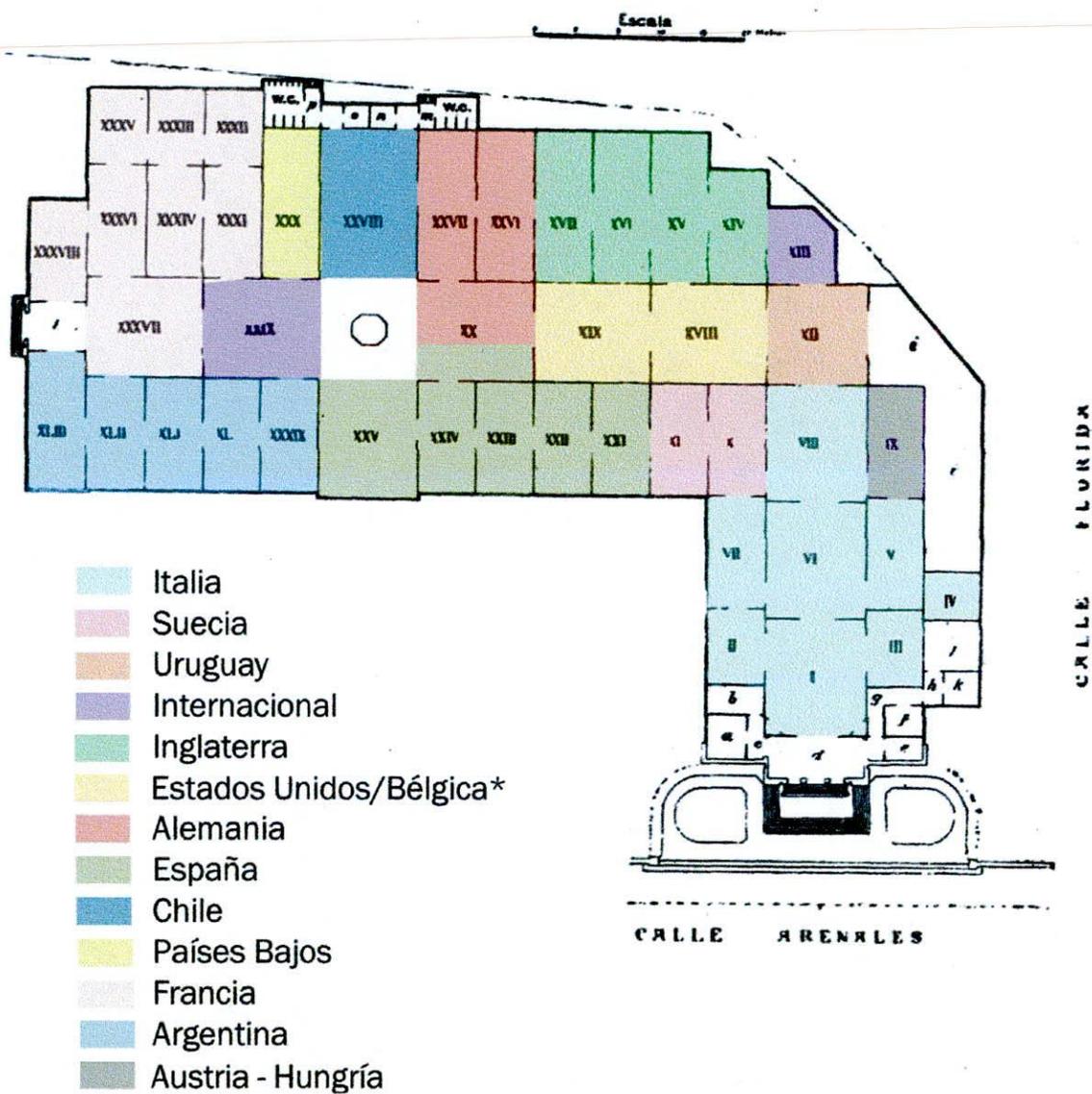


54. Joaquín Sorolla y Bastida. *La última copla*, óleo sobre tela, 1905, 99 x 155 cm.
Ex-colección José Semprún, MNBA.



55. Francisco Pradilla. *Lectura de Anacreonte*, óleo sobre tela, 1904, 70 x 114 cm.
Ex-colección José Semprún, Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile.

PLANTA DE LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE ARTE DEL CENTENARIO



56. Plano de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, con detalle de la distribución de salas de acuerdo a los envíos nacionales.

* En el mes de Septiembre la sección de Bélgica sustituyó a la de Estados Unidos.



57. Hermenegildo Anglada Camarasa. *Los ópalos*, óleo sobre tela, 85 x 150. Exhibido en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, MNBA.



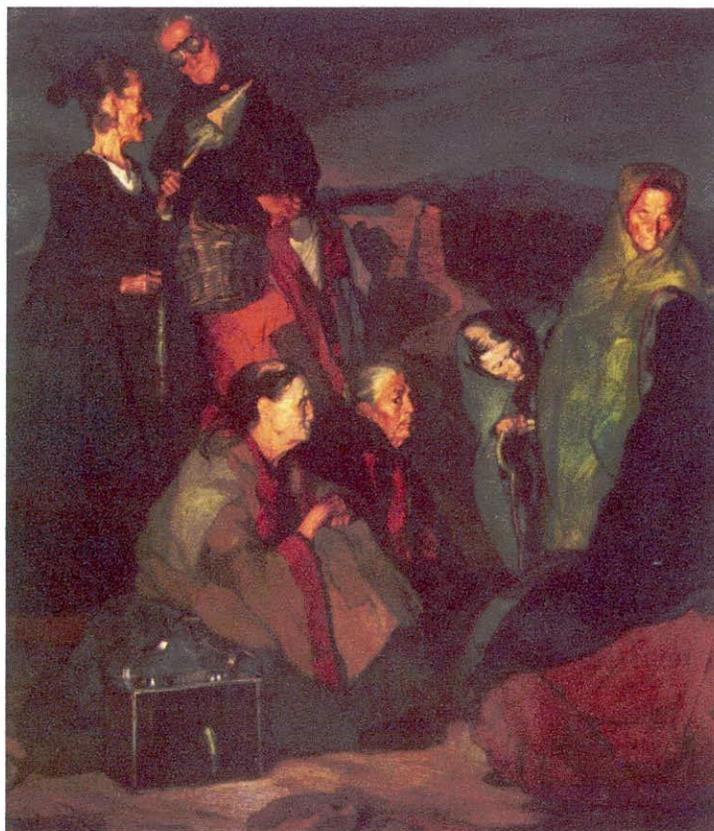
58. Maurice Denis. *Nuestra Señora en la escuela*. Exhibido en la Exposición Internacional de Arte del Centenario.



59. Jacques Blanche. *Vidrio de Venecia*, óleo.
Adquirido por el MNBA en la Exposición Internacional de Arte del Centenario.



60. Henri Caro Delvaile. *La manicura*, óleo.
Adquirido por el MNBA en la Exposición Internacional de Arte del Centenario.



61. Ignacio Zuloaga. *Las brujas de San Millán*, óleo sobre tela, 190 x 204 cm. Adquirido por el MNBA en la Exposición Internacional de Arte del Centenario.



62. Lucien Simon. *La persecución*, óleo. Adquirido por el MNBA en la Exposición Internacional de Arte del Centenario.

CAPÍTULO 7

EN BÚSQUEDA DE LA TRASCENDENCIA

Capítulo 7: En búsqueda de la trascendencia

Circulación visual y escrita del coleccionismo privado: exposiciones y críticas

¿Cuál fue la cara pública de este coleccionismo privado? ¿Es posible hablar de una circulación más amplia de las colecciones antes de que éstas pasen a integrar los patrimonios de los Museos? Algunas de estas cuestiones ya han sido abordadas en el análisis de los casos particulares. Sin embargo, nos interesa detenernos aquí en los mecanismos utilizados por los propios coleccionistas o por diversos actores del campo para divulgar estos acervos particulares. En segundo término, examinamos algunos de estos pasajes del ámbito privado al dominio público, pasajes que consideramos como el principal dispositivo utilizado por los coleccionistas para la concreción de la ya referida búsqueda de trascendencia que distinguió al fenómeno en el caso de Buenos Aires. En este punto, es central el rol del naciente Museo Nacional de Bellas Artes en tanto receptor de donaciones y también en su accionar como adquirente, ya sea de obras de colecciones privadas o en el mercado local e internacional. En otras palabras, proponemos pensar al Museo mismo como coleccionista.

En relación con las exposiciones organizadas con obras de colecciones particulares ya hemos indicado que fue una práctica recurrente a fines del siglo XIX, fundamentalmente utilizada con fines benéficos. Asimismo, han sido mencionadas las dos exposiciones que fueron centrales en tanto exhibición pública de consumos privados: las celebradas en el Bolsa de Comercio y en el Palacio Hume en 1887 y 1893 respectivamente.

Ambos eventos permitieron a la “sociedad elegante” de Buenos Aires, como solía llamarla la prensa, entrar en contacto con contingentes inmensos de obras privadas, doscientas cincuenta en la primera exposición y quinientas sesenta en la segunda,¹ entre las que se destacaban las pertenencias más significativas de varios de los coleccionistas y adquirentes analizados y referidos a lo largo de esta tesis: Aristóbulo del Valle, Vicente Casares, José Prudencio de Guerrico, Angelo Sommaruga, Leonardo Pereyra, Francisco Ayerza, Manuel

¹ Eduardo Schiaffino señala que en 1893, fueron expuestos 125 cuadros, 68 muebles y 367 objetos de arte. Sobre los preparativos de esta exposición y para la transcripción de algunas de sus críticas producidas en aquella ocasión, cf. Eduardo Schiaffino. *La pintura y la escultura...*, *op. cit.*, pp. 324 – 346. Por su parte Francisco Palomar reconstruye la exposición – con algunas imprecisiones – sobre la base de los artículos de Schiaffino publicados en *La Nación*. Véase Francisco Palomar, *Primeros salones de arte...*, *op. cit.*, pp. 91 – 95.

Quintana, Federico Leloir, Manuel Güiraldes, etc.² Es importante subrayar aquí que la circulación que proponían estos certámenes tuvo un carácter netamente endogámico entre los propios miembros de la clase, como acertadamente lo marcan las crónicas que se encargan de su reseña.³ El hecho es confirmado además por el oneroso precio de entrada que debía pagar cualquier espectador que deseara disfrutar de las obras.⁴ En cierto sentido, las crónicas periodísticas que se examinan más adelante propusieron una apertura mayor del coleccionismo privado, aunque por supuesto también restringida a aquel grupo lector que podía costear la suscripción mensual de un periódico.

Volviendo a las dos exhibiciones de fin de siglo, ambas fueron ocasiones capitalizadas por la naciente crítica artística para constatar el grado de progreso alcanzado por el consumo artístico de la ciudad, ya que gracias a la generosidad de los particulares se habían podido conformar aquellas dos inmensas muestras en las que el arte contemporáneo era la marca distintiva.

De este modo, la exposición de la Bolsa de Comercio organizada por las Damas de Misericordia y comandada personalmente por Carlos Pellegrini en junio de 1887, constituyó la primera oportunidad para evaluar positivamente el proceso de depuración del gusto de los porteños que, poco a poco, dejaban de elegir las malas copias de Murillos, Rafaelles y Velázquez para optar por “obras de mérito de maestros contemporáneos”. En este sentido, un anónimo crítico del diario *La Nación* leyó la muestra desde una óptica “modernista” al apelar al canon del impresionismo como vara para medir aquello que podía observarse. A pesar de la escasa presencia francesa en dicha exposición, en la cual sobresalía numéricamente la escuela italiana, las obras de Favretto, Lancerotto y Guidici constituyeron excusas que el crítico eligió para explayarse sobre el método impresionista y denostar la producción artística posterior a Manet

² Para la nómina de las obras participantes en la exposición de la Bolsa, con el detalle de sus poseedores, cf. “La exposición de Bellas Artes”, *El Diario*, 24 de junio de 1887, p. 1, c. 1 – 3. En relación con la exhibición de 1893, cf. Manuscrito de Eduardo Schiaffino, “Exposición Hume – 28 Octubre 1893”, AS – MNBA en el que se incluyen los nombres de 26 de los coleccionistas que cedieron sus obras.

³ Por ejemplo un artículo aparecido en la prensa señala entre los presentes a las familias Terrero, Lezica, Lanús, Estrada, Obligado, Grondona, Lamarca, Alvear, Quintana, Benítez, Sucre, Anchorena, Álzaga, De la Barra, Esnaty, Ocampo, González Segura, Tonckison, Anasagasti, López, Lynch, Varcla, Cobo, Roca y Calzadilla. Cf. “En el Palacio Hume”, *La Prensa*, 5 de noviembre de 1893, p. 5, c. 2. Cf. también “Palacio Hume”, *La Prensa*, 8 de noviembre de 1893, p. 5, c. 3.

⁴ En 1893 las entradas costaron \$5 por la noche y \$2 durante el día, precio que luego se reduce a \$1 durante el día y \$2 durante la noche.

Esta pintura de impresión, degenera desde Corot, Courbet y Manet, pues ellos si pintaban á nota cortada, bien ponían la fusión en ella, para rendir en un golpe dado la impresión múltiple que el ojo debe recibir.

Los que han seguido la escuela, no han sorprendido el secreto del genio y van con la pintura en los mismos rumbos literarios de la Francia, haciendo del naturalismo que no era más que la revolución literaria por las teorías de Darwin, la pornografía naturalista.

Obras modernas reclamaban entonces una apropiación moderna, y de este modo fue utilizada la estética impresionista de "color puro", "observación tonal" y "golpes de impresión" para analizar producciones como *Los músicos ambulantes* de Favretto (Imagen 37) – propiedad de Aristóbulo del Valle, *I Morticelli* de Francesco Michetti – perteneciente a León Gallardo o *Alto* y *En la frontera* de Alfred Paris, de las colecciones de José Prudencio de Guerrico y Federico Leloir.⁵

Por su parte, la exposición de 1893 fue, en palabras de uno de sus organizadores – Eduardo Schiaffino- una oportunidad privilegiada para observar "ejemplares únicos que tienen un puesto señalado en los museos de Europa, eslabones inapreciables en la historia cronológica del arte contemporáneo y aún del antiguo."⁶ La marca inequívoca del arte moderno como característica del consumo local fue el argumento central de la mayoría de las críticas, que destacaron precisamente que "todas ó la mayor parte, son obras de los autores modernos, que han llamado la atención en el mundo entero; también hay antiguas, pero son las menos."⁷ En el caso de esta segunda exposición, la impronta francesa fue aquello que distinguió a las mejores obras exhibidas, corporizando ese viraje en el gusto de la época – de Italia a Francia – que hemos registrado a fines del siglo XIX y que, tal como vimos, no hará más que acentuarse hacia los comienzos del nuevo siglo.

Durante los años que siguen, no contamos con demasiados testimonios que den cuenta de la organización de exposiciones sobre la base de los patrimonios privados con la excepción de la comandada por la Cruz Roja Británica en mayo de 1918, en la residencia del coleccionista Lorenzo Pellerano. Previo pago de \$5, el eventual visitante podía tomar un té y entretenerse al son de la orquesta mientras accedía a los cientos de cuadros colgados en la casa de la calle Talcahuano 1138, abierta al público por primera vez. En dicho marco, los cuadros eran demasiados para un edificio que, más allá de su amplitud, resultaba estrecho para tal contenido.

⁵ "Exposición de bellas artes", *La Nación*, 15 de junio de 1887, p. 1, c. 1 – 2.

⁶ Eduardo Schiaffino, "En el Palacio Hume. La exposición artística de caridad", *La Nación*, 6 de noviembre de 1893, p. 1. La reseña de la exposición continúa en los artículos aparecidos el 9 de noviembre de 1893, p. 1, c. 8 - 9 y el 13 de noviembre de 1893 p. 1, c. 6 - 7.

El tono amable del artículo publicado en *La Nación* no podía evitar notar que “la muchedumbre de sensaciones es excesiva” y que ante tanto agrupamiento de obras “la impresión estética se fatiga al fin y necesita un verdadero latigazo para despertar de nuevo”. De este modo, la crónica social del evento introducía un tópico – el del abarrotamiento y el cansancio del espectador – que veremos reaparecer en los diversos artículos que se ocuparon de la colección del italiano.⁸

Por otra parte, los fines filantrópicos de la empresa no impedían sin embargo un costado comercial en el gesto. Escasos meses después, Pellerano concretará un importante remate donde sale a la venta una gran parte de sus pertenencias. Es probable que tuviera la futura operación en mente al momento de abrir generosamente su casa con un propósito benéfico.⁹

Recién a mediados de la década de 1920 encontraremos nuevamente la organización regular de exposiciones armadas sobre la base de los patrimonios privados, de la mano de dos asociaciones formadas casi en su integridad por coleccionistas: la Asociación Amigos del Arte, fundada en 1924 y en la década siguiente, la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes que organizó varias exposiciones sobre la base de las colecciones privadas en la sede del mismo Museo.¹⁰

Un foro privilegiado: la prensa

El encuentro entre el coleccionismo privado y la crítica de arte ha sido un factor que ha acompañado insistentemente el recorrido que hasta aquí hemos desarrollado. En esta ocasión, nos centraremos específicamente en los textos, para observar, a partir de un corpus de escritos críticos producidos entre fines del siglo XIX y comienzos de segunda década del siglo XX, cómo la prensa periódica apropió y difundió la conformación de las primeras colecciones de arte de nuestro país.

⁷ “Gran exposición”, *La Tribuna*, 28 de octubre de 1893, p. 2, c. 3.

⁸ “En la galería Pellerano. Fiesta de la Cruz Roja Británica”, *La Nación*, 14 de mayo de 1918, p. 8, c. 7 y p. 9, c. 1.

⁹ *Colección Lorenzo Pellerano. 1128 Talcahuano*. Buenos Aires, Naón y Bustillo, 1918. El remate se celebró los días 12 y 13 de septiembre de ese año.

¹⁰ Cf. sobre Amigos del Arte: Diana Wechsler. “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”. En: *Desde la otra vereda...*, *op. cit.*, p. 129 – 130. Acerca de la difusión del arte francés, tanto por parte de esta entidad como por los Amigos del MNBA, cf. nuestro artículo “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”, *art. cit.*

El proceso de emergencia de un coleccionismo “profesional”, de “corte moderno”, tuvo un doble correlato dentro de la crítica artística. Por un lado, ésta se dedicó a plasmar certeramente dicha “evolución” al pasar de la descripción de las abarrotadas mansiones decimonónicas a la crítica de las colecciones exhibidas, temporaria o permanentemente, en los museos de arte. A su vez, durante esos años la crítica artística asistió a su propio proceso de “profesionalización”.¹¹ De los escritores de crónicas y sociales de los diarios de gran tirada a los noveles críticos de arte de las revistas culturales o artísticas, registramos cambios notables que se vuelcan claramente en una aproximación distinta y mucho más específica al objeto artístico.

Como bien se ha señalado, desde la historia de la literatura, en estos años en los que se presencia la conformación del “escritor profesional”,¹² también se asiste a la configuración del crítico profesional de arte. Si bien en las últimas décadas del siglo XIX, existieron hombres que ejercieron la crítica desde una sólida formación artística, y en este sentido son paradigmáticos los casos de Carlos Gutiérrez y Eduardo Schiaffino, fue principalmente durante las primeras décadas del siglo XX cuando diversos personajes del campo cultural comienzan a especializarse en la práctica de la crítica de arte.

Por otro lado, veremos cómo a medida que nos adentramos en la configuración del público lector de cada medio, las apreciaciones sobre las bellas artes tendrán menor o mayor especificidad. Evidentemente, no se le hablaba de la misma manera al gran público que consumía un diario masivo como *El Nacional*, que a los españoles emigrados a la Argentina que constituían los principales lectores de *El Correo Español*. Por su lado, estos diarios utilizaron un lenguaje diferente de aquel de las revistas ilustradas que, desde su aparición periódica y su costo más elevado, propiciaban una lectura más detenida a la vez que apuntaban al estrato alto de la burguesía porteña, como fue el caso de las repetidamente citadas *La Ilustración Sud-Americana* y *Plus Ultra*. Por otra parte, las revistas culturales o específicamente artísticas - *Nosotros*, *Pallas* o *Augusta* - propondrán una mirada por momentos cómplice con un lector que se suponía inscripto dentro de los “aficionados” o incluso practicante de las bellas artes. Sin embargo, debemos evitar caer aquí en simplificaciones o reducciones de cualquier tipo. No todas las revistas artísticas respondían a los mismos intereses, ni todas percibían a su “lector ideal” de

¹¹ Para la conformación de una crítica artística en las últimas décadas del siglo XIX, cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, capítulos V y IX; para su consolidación en la década de 1920, véase Diana B. Wechsler. *Crítica de arte: condicionadora del gusto...*, *op. cit.* Sobre su autonomización en el ámbito europeo, cf. Darío Gamboni. “The relative autonomy of art criticism.” En: Michael Orwicz. *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France, op. cit.*, p. 182 y siguientes.

¹² Véase Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario...”, *art. cit.*

igual manera. En relación con esto último, creemos que la mayor riqueza de nuestro análisis se obtiene en el estudio de cada caso en particular, es decir aquellas ocasiones concretas en que coleccionista, obras, crítico, y medio gráfico entraron en juego.

Primeros encuentros del coleccionismo con la crítica de arte: los diarios de gran tirada.

Las críticas concienzudas, autorizadas por respetables firmas literarias, las reseñas semanales sobre obras dramáticas, ó musicales, no se han aclimatado todavía en la prensa bonaerense, no forman parte integrante y metódica de los trabajos periodísticos. Se hacen con irregularidad, con interrupciones, á saltos.
Aníbal Latino. *Tipos y costumbres rioplatenses*, 1886.¹³

Con estas palabras, el periodista italiano Aníbal Latino, diagnosticaba el carácter excepcional que la crítica artística tenía en la prensa de Buenos Aires en 1886. A pesar del registro negativo, que el periodista atribuye al mayor interés del público argentino por cuestiones comerciales e industriales sobre aquellas que “deleitan el espíritu”, Latino se permite augurar para los años próximos un futuro equiparable al de las mejores publicaciones europeas. Seguro del elemento intelectual que se hallaba en muchas redacciones, el italiano auspicia que la crítica se perfeccionará de la mano de la extensión del gusto artístico y literario. A su vez, esta precariedad en el estado de la crítica contrastaba para Latino con la amplitud y el detallismo alcanzado por las crónicas europeas, que permitían a los lectores porteños mantenerse totalmente actualizados de las noticias del viejo mundo.

El lugar de la crítica de arte en los diarios de gran tirada es fundamental para cualquier estudio de la crítica artística de fin de siglo XIX en Buenos Aires. Hacia la década de 1880, la ciudad no contaba aún con revistas exclusivamente dedicadas a las bellas artes. El único antecedente, la fugaz aparición de un solo número de *El arte en el Plata* publicado por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1878,¹⁴ recién encontrará sus seguidores en la primera década del 1900. Los diarios constituían entonces el medio preeminente en el que hacían su aparición las críticas artísticas, exclusividad que será compartida en la década siguiente por las revistas ilustradas de interés general. Por otra parte, ya hemos referido la importancia de la

¹³ Aníbal Latino [José Ceppi]. *Tipos y costumbres rioplatenses* (1886). Madrid, Hyspamérica, 1984, p. 216.

¹⁴ Con respecto al abrupto fin de la revista, es casi seguro que obedeció a la tambaleante economía que regía la Asociación Estímulo. Hemos analizado el contenido de esta revista en “*El arte en el Plata* o el fugaz

circulación de periódicos por habitante, que colocaba al mercado periodístico argentino entre los primeros del mundo.¹⁵

Durante 1880, la mayor parte las críticas de arte aparecían en ocasión de las distintas exposiciones celebradas en Buenos Aires. En este contexto, las crónicas de colecciones privadas no eran cosa de todos los días. En los años previos a la apertura del Museo Nacional de Bellas Artes, para visitar estas colecciones era necesario penetrar en la privacidad del interior burgués. Es en este sentido que estas primeras críticas del coleccionismo artístico se van a enlazar con las crónicas sociales, aquellas narraciones pormenorizadas de los eventos que llenaban las horas de la clase ociosa porteña— casamientos, bailes, premios en el hipódromo, estrenos teatrales, etc.

En su estudio de la crítica de arte de 1880, Laura Malosetti Costa ha señalado acertadamente que la crítica emergía entonces como una actividad intelectual que convocaba a un amplio espectro de hombres de letras y algunos pintores-escritores, que aprovechaban para debatir en torno a cuestiones como la acción civilizatoria y benéfica de las bellas artes.¹⁶ Sin embargo, las primeras crónicas sobre el coleccionismo no estuvieron, en líneas generales, en manos de literatos ni de artistas sino que fueron realizadas por periodistas profesionales que — si bien aparecen interesados por el fenómeno artístico — se acercaban a estos personajes curiosos que solían ser los coleccionistas del mismo modo que escribían sobre otros “temas de interés”. Es decir, la descripción de una colección de arte a fin del siglo XIX aún no requería de aquella especificidad que comenzaban a solicitar las críticas de las exposiciones de arte. Y en más de una oportunidad nuestros cronistas se disculparán de su incompetencia en materia artística, delegando en los “verdaderos” críticos de arte la tarea futura de evaluar el valor estético del conjunto.

Pasemos entonces a los casos concretos. En 1887, el periodista uruguayo Daniel Muñoz, oculto bajo el seudónimo de Sansón Carrasco dedica un extenso comentario a la

proyecto de una revista de artes plásticas en la Buenos Aires de 1878”. En: María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo (direc.). *Leer las artes...*, *op. cit.*, pp. 25 – 38.

¹⁵ Los datos proporcionados por Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* le permiten concluir que en 1877 la cantidad de diarios que circulaban en la Argentina por habitante sólo era superada por Estados Unidos, Suiza, y Bélgica, mientras que en 1882 la Argentina pasa a ocupar el tercer lugar. Cf. Adolfo Prieto, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Cf. Laura Malosetti Costa, “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires.” En: Diana Wechsler. (coord.) *Desde la otra vereda...*, *op. cit.*, especialmente pp. 17 – 19.

colección de Aristóbulo del Valle.¹⁷ Para ese entonces Del Valle no sólo ocupaba una banca en el senado sino que estaba estrechamente vinculado con el diario en que aparecía la crónica: *El Nacional*, del que constituía uno de sus más tempranos colaboradores.¹⁸ Al momento en que Sansón Carrasco se aboca a la colección de Del Valle, éste era ya un viejo conocido y amigo personal del entonces director del periódico Samuel Alberú,¹⁹ preanunciando una valoración laudatoria por parte del periodista.

La contraposición resulta la primera estrategia que Carrasco elige para comenzar su artículo. Sin hacer referencias directas al protagonista del mismo, el periodista empieza por describir la fealdad y poca funcionalidad que distinguía a la arquitectura porteña antes de la llegada de los “buenos arquitectos europeos”. Esta larga disquisición, le viene a la mente ante la nueva casa construida por Del Valle, propiciando un acercamiento a la colección artística que parte, no de su contenido, sino de su continente. La casa, que sirve de marco a la colección, sirve también a Carrasco para clasificar socialmente a Del Valle. Frente a los estratos altos de la burguesía (“no es palacio como el de don Torcuato de Alvear, ni una mansión suntuosa como la [...] de] Juarez Celman”) la “casi sencilla” y “casi modesta” residencia de Del Valle lo acerca más al pasar de un medio burgués que al un pretencioso terrateniente con aires aristocráticos. De allí en más el resto de la crónica contribuye a alimentar esta imagen de *self made man* ya referida en nuestro estudio sobre el coleccionista.

A esta representación de Del Valle como personalidad pública por mérito propio, Carrasco venía ahora a sumar su perfil más desconocido: el de coleccionista. Faceta novedosa, en la medida que hacía poco que Del Valle había regresado de su viaje europeo exhibiendo su nueva propensión por coleccionar.

No obstante, cuando llega el momento de enumerar las obras de la colección, el periodista es sumamente escueto y más de una vez cae en imprecisiones, dando cuenta de su

¹⁷ Sansón Carrasco [Daniel Muñoz], “Del Valle at home”, *El Nacional*, Buenos Aires, 10 de enero de 1887, p. 1, c. 2 - 3. [Cf. Crítica I del Anexo documental complementario al capítulo 7].

¹⁸ *El Nacional*, órgano privilegiado del autonomismo argentino, apareció en Buenos Aires entre 1852 y 1893, contando entre sus colaboradores a los protagonistas de la escena política de aquel entonces como Bartolomé Mitre y Domingo F. Sarmiento. Con respecto a este diario, Aníbal Latino señalaba en 1886: “El abuelo de los diarios bonaerenses. *El Nacional*, hace como dos años creyóse que iba á morir de pesadez y cansancio de vida, tan descuidado salía; pero de repente tuvo un arrebato de exaltación y arranque juvenil [...] mejoró su redacción, aumento su servicio telegráfico, cuidó más su servicio noticioso, ensancho su tamaño y volvió á ocupar el lugar que en derecho y justicia le corresponde.” Continúa Latino, elogiando los artículos “amenos, ligeros, entretenidos y bien escritos de Sansón Carrasco” y remarcando su circulación “considerable”, como uno de los dos diarios que se disputan el público lector de la tarde. Cf. Aníbal Latino, *Tipos y costumbres...*, op. cit., pp. 228 - 229.

impericia en materia artística. Menciona un Meissonier, un Favretto y un Santoro, aunque sin proveer mayores detalles de las obras. Solamente el Meissonier²⁰ es descrito brevemente, sin siquiera citar su título original y por supuesto sin referirse a las cualidades técnicas de la obra. Se refiere luego a “Una Dolorosa”, sobre la que aclara “creo que no tiene firma, y si la tiene no la recuerdo”, poco importa el nombre del hacedor a los fines de la crónica periodística, la Dolorosa termina siendo “la de del Valle”.²¹

Por último dedica dos párrafos a los artistas argentinos presentes en la colección: Giudici y Ballerini.²² Es aquí el único momento en que nuestro improvisado crítico se aparta del tema de la obra para deslizar alguna consideración estilística. Destaca “la corrección del dibujo y el efecto de perspectiva” junto a la “luz cruda”, verdadera, de la obra de Giudici, y “el estudio de fisonomías” y “la prolija ejecución de los detalles” de la tela de Ballerini. Ante unos nombres que por sí solos remitían al status de obra de arte como los de Meissonier y Favretto, no era necesario extenderse en mayores calificativos, lo que sí era imperioso cuando se trataba de legitimar la obra de jóvenes pintores de la escena local.

Carrasco parece cansarse de la enumeración de las obras, confiando la tarea a un verdadero “cataloguista”. A los fines perseguidos por su crónica, da igual: “habrá cien o ciento cincuenta cuadros: es lo mismo”. En esta frase se resume claramente todo el sentido de la prosa que llena las columnas de *El Nacional*. Lo que se busca no es describir, ni analizar la colección artística de Del Valle, sino subrayar la medida en que la tarea de coleccionar, desarrollada “personalmente” por el político, alimenta su imagen de filántropo y hombre que desde todos los aspectos de su vida se interesa en el progreso y adelanto de su país. Para estos propósitos bastaba describir algunas obras y deslizar unos cuántos nombres célebres, no importaba la cantidad real de piezas en la colección, ni las escuelas representadas. Todo descansaba en la voluntad y sabiduría misma del coleccionista que, de no ser por su escasa fortuna, hubiese adquirido “miles de obras” con tal de satisfacer su gusto artístico.

En la última frase de su texto, Carrasco reafirma el carácter íntimo de su relación con el político. Al parecer, su relato no fue más que un “vicio de periodista” en el que Carrasco

¹⁹ Samuel Alberú había adquirido el periódico a Eduardo Dinot en 1873.

²⁰ Se trataba de *Les retameurs*, acuarela sobre papel, 27,5 x 32 cm, n. inv. 1505, MNBA.

²¹ La obra en cuestión es *Mater dolorosa*, óleo sobre tela, 92 x 66 cm, n. inv. 2382, hoy atribuida a Pedro Nuñez de Villavicencio, MNBA.

²² El nombre de este último aparece deletreado erróneamente como BALLARINI. Este tipo de faltas – más que frecuentes en la crítica decimonónica – podían obedecer tanto a un falla tipográfica como a un

transforma una aparente visita personal en una crónica pública que revela los tesoros que un modesto Del Valle supuestamente mantenía ocultos.

Varios reparos podemos esgrimir sobre esta última aseveración, ya que nos consta que hacia estos mismos años Del Valle prestaba obras para su exhibición en exposiciones locales, práctica que persistió en la década siguiente. Por otra parte, las obras de la colección también eran accesibles desde la letra escrita. Escasos meses después de publicado el artículo de Carrasco encontramos en el mismo periódico una descripción pormenorizada de una de las telas recibidas recientemente de Europa: un *Don Quijote* obra del pintor español Manzano.²³ El tono general de la crítica es diametralmente distinto del planteado en la crónica anterior, si bien ambas comparten el núcleo de atención. Nuevamente el punto de partida es la casa y el arreglo general de las piezas, pareciendo imposible dedicarse a hablar sobre una obra precisa sin antes describir su entorno. Se aborda un cuadro como se relata un baile o un banquete, comenzando por la manera en que los anfitriones han decorado la casa para la ocasión.

No obstante, a la inversa del suelto de Carrasco, no hay aquí intención de remarcar la modestia del adquisidor. El cronista, en este caso también un periodista de oficio y no un experto en Bellas Artes, el uruguayo Julio Piquet,²⁴ no presenta reparos al dejarse encantar por los contrastes que exhibe la residencia. La Sala Morisca con sus tapices del Oriente lo deleita al punto de compararla con las sensaciones reparadoras provocadas por el opio y el hachís. Frente a estas reminiscencias de la Alambra, se yergue el solemne y lujoso escritorio, ámbito preferencial del incansable abogado que lo presenta, aquí también, como un “hombre de trabajo”. Luego de este “marco de situación” llega entonces el momento de tratar la nueva “joya de la galería” el *Don Quijote*. Una cita de *L'ideal dans l'art* de Taine, ya parafraseado al comenzar el artículo, actúa como introducción eficaz, en términos de legitimidad, para comenzar a hablar de la obra. Sin embargo, la aprehensión del texto taineano es, si se quiere, superficial. En ningún momento explicita nuestro redactor qué entendía Taine por “caracteres dominantes” y como éstos se plasmaban en las producciones artísticas. Sencillamente, la pintura de Manzano se ocupaba de uno de los personajes que Taine proponía como ejemplo de carácter profundo y firme: el *Don Quijote*, y es en este sentido que Piquet lo cita como

desconocimiento por parte de quien escribía. Por otra parte, estas erratas tipográficas no eran exclusivas de los críticos argentinos.

²³ Julio Piquet, “El ‘Don Quijote’ de Manzano. Una joya de la galería del Valle”, *El Nacional*, 27 de febrero de 1888, p. 1, c. 1 - 2. [Cf. Crítica II del Anexo documental].

²⁴ De acuerdo a lo aclarado por Piquet en su crónica, ésta debía haber sido escrito por el propio Carrasco, a quien reconoce como “maestro” en dicha tarea.

garantía de valuación positiva de la obra, acatando la afirmación taineana que sostenía que “el valor de la obra aumenta y disminuye con el valor del carácter manifestado”.²⁵ Entonces, la pintura de Manzano, por más que procediese de un artista de segunda línea y que, aparentemente, no mostrase grandes méritos, se constituía en una “gran obra” porque se encargaba de un “gran tema”.

La descripción del cuadro se efectúa por los parámetros usuales utilizados por la crítica decimonónica para evaluar los méritos de una obra: su verosimilitud y los medios para lograrla: luz, perspectiva, dibujo, color. Tal como lo notáramos en la crónica anterior, una obra es más o menos buena en tanto obtenga ese “efecto de verdad”, fundamental para una crítica que probablemente no estaba del todo interiorizada con el abanico de posibilidades expresivas utilizados por las últimas tendencias artísticas. La corrección del dibujo y el consecuente parecido de la obra con la realidad eran parámetros fáciles de valorar para estos periodistas no especializados. Variables sobre las que el intuitivo crítico podía opinar y esgrimir juicios de valor seguro de tener al menos un elemento que “debía” permanecer inalterable: el modelo de la realidad. En este caso particular se contaba además con un ingrediente adicional: el texto de Cervantes. Las citas del clásico, regadas a lo largo de la crítica, aportaban a Piquet otro elemento con el cuál podía contrastar la veracidad de la transposición puesta en juego en la pintura.

En ninguno de los dos artículos analizados, se menciona la palabra “coleccionista” aplicada a la figura de Del Valle, así como tampoco ninguno detalla los mecanismos o conocimientos puestos en juego por el personaje a la hora de adquirir sus obras. La crítica de Carrasco apunta principalmente a completar el perfil público de una figura reconocida, esbozando someras características de su colección de arte. En este sentido, se aleja de una crítica artística ortodoxa ya que escasean los análisis de las obras y el énfasis está puesto en el esfuerzo y buen gusto del adquirente. Por su parte, el texto de Piquet sí se centra en el análisis de obra, aunque las referencias al dueño de casa se cuecen en más de un momento incluso implícitamente, por identificación con el emblema del *Quijote* “idealista” que no descansa en su sed de justicia.

Esta mirada era radicalmente distinta a la propuesta en el artículo, ya analizado, de Eduardo Schiaffino dedicado a la memoria póstuma del coleccionista. Una crónica que, como

²⁵ Hipólito Taine. *Del ideal en el arte*. (1867) Buenos Aires, Tor, 1930, p. 51, véanse a este respecto capítulos I y II.

vimos, se encargaba de subrayar la competencia artística de Del Valle y la del propio Schiaffino que como experto había guiado sus adquisiciones.²⁶ El homenaje consignaba además los mecanismos y lugares donde el coleccionista había adquirido sus piezas sin olvidarse de ubicar las obras paradigmáticas del conjunto dentro de las avanzadas escuelas artísticas modernas. Al legitimar de esta manera las obras, Schiaffino realizaba una doble operación. No sólo justificaba el acertado gusto de Del Valle, sino también el suyo propio y lo que era más importante, contribuía a avalar solapadamente la adquisición de dichas obras por parte del Museo, compra que como veremos fue concretada hacia esos mismos años.

El resto de las críticas que encontramos en el período, se asemejan a las ya citadas de Carrasco y Piquet. Tal es el caso de los dos artículos que Emilio Vera y González, periodista español radicado en Buenos Aires desde 1889, dedica al coleccionista Parmenio Piñero.²⁷ Los artículos fueron publicados en 1897 por *El Correo Español* y aparecían precisamente en ese medio debido a la primacía del arte hispánico dentro del conjunto artístico reunido.

Los intereses de los peninsulares emigrados, razón de ser de *El Correo Español*, condicionaban directamente sus apreciaciones artísticas. Es decir, la mayor parte de los comentarios sobre arte que encontramos en el matutino se circunscribían a expresiones españolas, ya se tratara de artistas residentes en nuestro país o activos del otro lado del océano, o de producciones de firmas españolas arribadas al mercado local. La colección Piñero aparecía entonces como un caso ineludible y aleccionador ya que, como analizamos en el capítulo anterior, constituyó la primera colección privada con preponderancia hacia el arte español formada en Buenos Aires.

Al igual que lo hicieran con Del Valle, Vera y González descarta cualquier intento de autoglorificación, para subrayar el propósito filantrópico de la empresa. Sin embargo, a diferencia del caso anterior, todo el énfasis de este primer artículo de *El Correo Español* está puesto en la persona de Piñero como coleccionista y en la manera en que fue acuñando su patrimonio, perfil que se complementará con la descripción de obras que ocupan el suelto siguiente.

²⁶ Nos referimos al artículo: "Del Valle Coleccionista. (Fragmento de un estudio en preparación)", *Argentina*, a. 1, n. 12, 29 de febrero de 1896, p. 117, analizado en el capítulo 5. [Cf. Crítica III del Anexo documental].

²⁷ Emilio Vera y González, "El Museo del Sr. Piñero. Una visita a la España artística.", *El Correo Español*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1897, p. 1, c. 7 - 8 y 14 de marzo de 1897, p. 2, c. 1 - 3. *El Correo Español* fue un diario político, mercantil, industrial y agrícola publicado en Buenos Aires entre 1872 y 1905. [Cf. Críticas IV y V del Anexo documental].

Los comentarios del propio Piñero se citan alternados con los juicios de Vera y González, confundiendo y transformándose en una sola voz. No hay lugar a dudas que el articulista, y a través de él el propio diario, celebran incuestionablemente el altruismo de Piñero. No obstante, algunas de las apreciaciones de Parmenio están cargadas de un elitismo que nos hace olvidar el carácter benefactor publicitado por Vera y González. En ellos, el coleccionista se ubica como juez de gusto al diferenciarse por sobre una mayoría "incapaz de saber apreciar" las obras por él adquiridas. Asimismo, queda claro que si bien Piñero abre su colección a aquellos que lo soliciten, la génesis de la misma tenía aún el destino privado del goce personal. La misión patriótica del coleccionar estaría, no tanto encarnada en la apertura al público de la colección, sino en la opción por el arte español. Es decir, en un "compromiso moral" que Piñero asume no para con su país de origen, la Argentina, sino para con la nación de sus pintores, España.

Arribamos a la parte del artículo con intención más polémica y cuya opinión se sabe compartida entre los inmigrantes que consumían el periódico. Se resalta que, a diferencia de otros argentinos que viajaban a Europa cargados de preconcepciones y que visitaban sólo París como capital artística, Piñero se había dejado seducir por el arte español. Incluso había privilegiado las ciudades hispánicas por sobre la "ciudad luz", y en ellas adquirió cuadros de la escuela española "no sólo para recreo propio, sino para, de regreso a su patria, sacar de su error á los suyos y demostrarles con obras y no con palabras que España, la desdeñada España [...] es hoy, como fue en otros tiempos, la maestra en el arte".

Las palabras de Vera y González intentan ser contundentes. La impronta de París como centro artístico era fuerte y tratar de imponer a Madrid en su reemplazo era una operación difícil de sostener, que hacía necesario aludir a los grandes nombres de la pintura española -Murillo, Velázquez, Ribera, Goya- más allá que éstos no se encontraran entre las posesiones del argentino.

Por último Piñero desliza subrepticamente un llamado a los pintores peninsulares: "si los artistas españoles comprendieran cuál es mi intención y pusieran un poco de su parte, podríamos hacer mucho." Ciertamente el fin último de esta crítica era éste, promocionar la colección para propiciar donaciones o al menos precios acomodados por parte de los pintores españoles. Si leemos entre líneas, las percepciones de Artal sobre el ventajismo del

coleccionista parecen tener bastante asidero.²⁸ En este sentido, observamos que esta crítica, al igual que las anteriores, tiene una funcionalidad que va más allá de los cuadros a evaluar, y que no se despega ni un momento del hombre que selecciona y adquiere las obras.

En su segunda crónica, el redactor va pasando revista a los distintos cuadros de la colección, advirtiendo al comenzar que ésta aún se encuentra en germen. Los nombres van desfilando uno a uno: Plasencia, Puig Roda, Pradilla, Fabrés, Masriera, Galofre, entre otros. Someramente, se mencionan los sujetos de las telas y se incluyen algunas templadas apreciaciones sobre el uso del color y el dibujo. Todas las referencias discurren por los carriles que ya hemos mencionado. El análisis formal no abunda, mientras que las temáticas elegidas son omnipresentes.

Una excepción se produce al ocuparse del boceto de Villegas *El bautizo*²⁹ donde Vera y González intenta analizar los medios expresivos de la obra, elogiándola por su carácter inacabado y por lograr con sintéticas pinceladas una “composición grandiosa”. Corresponde subrayar esta valoración positiva del *non-finito*, en un medio muchas veces reacio a este tipo de producciones. Las demás obras destacadas por el periodista fueron tres piezas de Francisco Domingo – un carbón titulado *El público* y dos retratos al óleo – y la tela *El Santo del abuelo* de Sánchez Barbudo. A esta última le consagra Vera y González las apreciaciones más extensas, pero su análisis no supera el ensayado para el caso del Villegas, limitándose a un interminable regodeo con los detalles pintorescos de la escena.

Los propósitos de la crítica retoman, por último, los perseguidos en el suelto anterior. La mención de los artistas es sólo un catálogo, una lista de firmas adquiridas. Poco importan las calidades plásticas de las telas sobre la diversidad de autores que Piñero cuenta en su colección. El ritmo de la enumeración se acelera en los últimos párrafos donde, ante la inminencia del final, los nombres se suceden obviando las obras: Cusachs, Bermudo, Rosales, los dos Benlliure, Esteban Melida, Jiménez y Fernández, etc., etc. Lo fundamental es marcar las presencias, la medida en que la colección es “representativa” de la plástica española contemporánea, para así atraer con su “decidido apoyo” a todos los pintores españoles “honrados y beneficiados” por el engrandecimiento de esta colección.

A partir de estos ejemplos, vemos cómo diverso tipo de intereses se filtraron en los artículos que la prensa general dedicó al coleccionismo obras artísticas. Con esto no

²⁸ Cf. el capítulo 6 donde se analizan los conflictos que separaban a Artal y Piñero.

²⁹ Óleo sobre tela, 30 x 82 cm, n. inv. 2102, MNBA.

pretendemos afirmar que en el resto de los medios gráficos primaron exclusivamente los fines estéticos. Al contrario, veremos que esta combinación -entre juicios artísticos e intereses políticos, corporativos, inmigratorios, etc. - persistió en los órganos periodísticos que analizamos a continuación. En el caso de la prensa diaria, entre el fragor de las rotativas y los servicios telegráficos, no abundaba una atención específica a la sección de bellas artes. Y cuando ésta hacía su aparición -entre los editoriales políticos y las noticias policiales- muchas veces estaba totalmente atravesada por el resto de factores extra-artísticos que regían la orientación del diario. Poco contribuía a otorgarle una mayor especificidad el hecho que sus articulistas no fuesen expertos en las bellas artes, así como la novedad que el fenómeno del coleccionismo tenía para el público de la ciudad. Era innegable que los nombres de ciertos personajes, como Aristóbulo Del Valle o los Guerrico eran, para los lectores, mucho más célebres que los de los artistas que se hallaban en sus colecciones. Era inevitable entonces introducir la colección a partir de lo que era, no sólo conocido, sino también relevante para un público que tampoco era especializado y que compraba el diario en busca de una información general que excedía el dominio exclusivo del mundo artístico.

En el apartado que sigue, se observa cómo algunas de estas estrategias siguieron siendo utilizadas, incluso hasta entrado el siglo XX, en las lujosas revistas ilustradas. Medios que a su vez emplearon mecanismos específicos de comunicación originados en las nuevas posibilidades técnicas, la paulatina diferenciación de los grupos de lectores, y la mayor visibilidad que poco a poco tendrán las colecciones privadas de arte.

Imágenes de colecciones privadas a la vista pública: las revistas ilustradas

Con los grabados circulantes, reproductores de obras conocidas y composiciones maestras, el dibujo contribuye a educar los sentimiento y son pasos hacia la más completa cultura.

Las revistas ilustradas atraen en mucho la atención, y, a la curiosidad o pasatiempo que las solicita sucede el grato difundir con programa para las mentes.

Las revistas se leen los tranvías, en los trenes durante los viajes, pasando de la campaña inmediata a las provincias lejanas.

La revista mejor su presentación a medida que el progreso se produce en aceptarla, y dentro de su faz noticiera y comercial resulta vehículo apropiado para el adelanto de la cultura artística.

Carlos Ripamonte, *Vida, op. cit.*, p. 77.

El primer día de diciembre de 1892 ve la luz en la ciudad de Buenos Aires *La Ilustración Sud – Americana*,³⁰ lujosa revista quincenal que como su subtítulo lo indicaba (*Periódico Ilustrado de las Repúblicas Sud – Americanas*) apuntaba no sólo a los sectores burgueses de la capital sino también a sus pares en el resto de Latinoamérica. La publicación, una cuidada edición de veinticuatro páginas de gran formato (Imagen 63), se dirigía claramente a un público más selecto que el de los diarios masivos, orientación ya que estaba estipulada en el precio sensiblemente mayor que tenía la revista.³¹ Este medio, así como los muchos otros que hicieron su aparición dentro del boom editorial que registró Buenos Aires hacia 1890, suponía también un modo de lectura distinto del propuesto por los matutinos y vespertinos. No sólo su mayor costo, sino también su periodicidad fomentaba un mayor grado de participación e identificación por parte del lector con las ideas propias de cada publicación al proponer una lectura más atenta y pausada.³²

El contenido de la revista era de interés general, incluía editoriales con algunas reflexiones políticas, poemas, biografías de argentinos destacados activos hacia la fecha, detalles de los eventos sociales más importantes de la quincena, críticas teatrales – las cuáles eran una sección fija – y eventualmente críticas de arte, en general relacionadas con hechos puntuales como exposiciones, salones, necrológicas, etc.

Todo este corpus se enriquecía con las ilustraciones que eran una marca característica de la publicación, que exhibía un gran interés por contar con los últimos métodos técnicos de reproducción desarrollados en el ámbito editorial europeo. Vistas de la ciudad, retratos de los personajes biografiados, ilustraciones realizadas *ex profeso* para acompañar poemas, cuentos o noticias y, por supuesto, las infaltables obras de arte. Estas aparecían no sólo ilustrando noticias de arte sino también en la portada de la revista con el epígrafe “de nuestra colección artística”, leyenda que daba a entender que los editores poseían un repertorio de imágenes del que abreviar para ilustrar la publicación. Las piezas de la “colección artística” eran en su mayoría grabados de cuadros europeos, en general de artistas oficiales o participantes del salón si se trataba de contemporáneos o de “clásicos” del pasado como podían ser Rafael, Murillo o

³⁰ Apareció en Buenos Aires entre 1892 y 1906, fue fundada y dirigida por Rafael J. Contell y F. M. Conte.

³¹ Tomando como parámetro los precios de 1906, veremos que si bien la suscripción mensual de un diario de gran tirada y de *La Ilustración Sudamericana* costaban lo mismo [aproximadamente \$2 moneda nacional] la suscripción a los matutinos o vespertinos de aparición diaria (por ejemplo *La Nación* o *El Diario*) suponía 30 ejemplares por mes, mientras que la suscripción mensual de *La Ilustración Sud-Americana* correspondía solamente a dos números de la revista.

³² Cf. Adolfo Prieto, *El discurso criollista...*, op. cit., p. 41.

Rubens. Existían algunas salvedades en las que aparecían obras de artistas nacionales o rioplatenses de aquel momento.

Dentro de este cúmulo de imágenes, había algunas que estaban explícitamente orientadas a reproducir piezas importantes en poder de los coleccionistas privados de la ciudad. Hacia fines del siglo XIX fueron incluidas las piezas de Aristóbulo del Valle, Parmenio Piñero, Rufino Varela o la familia Guerrico. A comienzos del nuevo siglo, la revista también va a reflejar la conformación de nuevos acervos particulares reunidos por personajes como Lorenzo Pellerano, Juan Canter, Pilades Soldaini o José Semprún. En general las imágenes ilustraban artículos más extensos que se referían a las colecciones, aunque en varias oportunidades no necesitaron de un anclaje textual para aparecer.

Pasemos entonces a analizar una de estas crónicas, la que el director e ilustrador Rafael J. Contell dedica, en 1896, a la colección de José Prudencio de Guerrico.³³

La primera diferencia que debemos marcar en relación con los periodistas anteriores es que Contell poseía cierta experiencia en la propia práctica artística. Si bien desconocemos los detalles de su formación, las ilustraciones que realizó para la revista evidencian su familiaridad con el dibujo. Asimismo sabemos que era él quien se encargaba de los procesos técnicos de reproducción de imágenes de la publicación, y que gran parte de los artículos dedicados a exposiciones artísticas llevan su firma.

El texto consagrado a la colección de los Guerrico, comienza con una referencia al embrionario ambiente porteño, definido como de “infancia artística”. Esta visión evolutiva del desarrollo plástico local, compartida con otros críticos e historiadores decimonónicos, servía a Contell para plantear la importancia de ser un coleccionista de arte en un medio como aquel. Al no haber un mercado afirmado, el coleccionista muchas veces “camina a ciegas” y compra obras de gusto y atribuciones dudosas. Frente a este estado de cosas, los Guerrico poseían el mérito de haber formado una sólida colección de arte, guiados por su real conocimiento estético adquirido en sus viajes y por su contacto con críticos y artistas europeos.

Tratando al gusto cómo a un factor mensurable, y recurriendo a una metáfora científica, Contell afirmaba que José Prudencio de Guerrico había llegado a la “precisión matemática de su juicio artístico”, precisión en la que se combinaban su curiosidad personal con la afición artística heredada de su padre. Sin embargo, para lograr tal grado de sensibilidad

³³ R. J. C. [Rafael J. Contell], “La Galería Guerrico”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 90, 16 de septiembre de 1896, pp. 391 – 394. [Cf. Crítica VI del Anexo documental].

artística, José Prudencio no se había dejado tentar por “las innovaciones peligrosas que deslumbran a los novicios”. Contell se definía entonces a favor de una visión conservadora en la que, si bien no ignoraba las búsquedas de los artistas más radicales, parecía no aprobarlas. En este sentido, existe una primera gran diferencia con los artículos trabajados anteriormente –a excepción del de Eduardo Schiaffino- que consiste en “ubicar” la colección particular dentro del movimiento artístico general. Si bien Contell no se explaya demasiado a este respecto –hubiera sido de gran riqueza que nombrase a aquellos detentores de las “innovaciones peligrosas” – sí deja en claro que la colección de los Guerrico posee una marca claramente parisina, y que no se ha volcado hacia el arte de las vanguardias más radicales: el impresionismo y post-impresionismo.

La descripción de la casa es pasada por alto en este artículo, pero no porque carezca de importancia, sino porque los grabados de las vistas interiores suplen la descripción verbal. Luego, se comienza con la reseña de los cuadros presentes. Las dos obras referidas con cierto detalle son *Diana sorprendida* de Jules Lefebvre (Imagen 26) y *Odalisca* de Mariano Fortuny (Imagen 27) y, en consonancia con la definición amplia de modernidad artística debatida en el quinto capítulo, de ambas se destaca su carácter moderno. La *Diana* muestra los que considera “rasgos característicos” de la moderna escuela francesa: soberbio dibujo, buena composición, delicadeza, tonalidad simpática y exactitud fisonómica. Contell confirma aquí su posicionamiento con respecto a las tendencias de la plástica contemporánea. Para él aquella *Diana*, que actualmente podemos catalogar de convencional y repleta de fórmulas académicas, era un exponente de la escuela moderna.

La *Odalisca* de Fortuny no es merecedora de demasiadas descripciones, sino que conduce a Contell a hablar de su autor, descrito como maestro y centro de una bohemia que, a diferencia de lo común en estas formaciones, tenía su centro de reunión en la propia institución académica. En estos párrafos, Contell demuestra estar imbuido de noticias artísticas, estableciendo relaciones históricas y categorizaciones estéticas que no habíamos encontrado en las crónicas de Carrasco, Piquet y Vera y González.

Luego prosigue con su listado de obras y artistas, en el que aparecen adjetivos - “simpática”, “lindo”, “bello tipo de mujer”- que nos remiten más al gusto de una lectora decimonónica que al escritor especialista, pero estos a su vez están atravesados por apreciaciones que dan a entender que Contell domina la producción de los artistas por encima de las obras concretas de la colección.

Los grandes nombres presentes en la colección pasan desapercibidos para el autor. Mientras algunos son apenas mencionados –Tiépolo, Zurbarán– otros son inexplicablemente ignorados – Courbet, Goya, Tintoretto. Contell había preferido claramente las escenas contemporáneas, aquellas que se insertaban en forma lógica dentro de la “colección artística” armada por la revista.

A través de su selección de reproducciones *La Ilustración Sud-Americana* construyó una colección virtual de obras “modernas” – fundamentalmente españolas e italianas – que tuvieron muchos puntos de encuentro con las preferencias de los aficionados y coleccionistas locales. En este sentido, veremos cómo esta “coincidencia” se mantuvo en los números posteriores de la publicación, siendo constante la relación entre las reproducciones elegidas por la revista y el arte de los amateurs en ella promocionados.

En esta línea, durante 1905 y 1906 la revista abundará en crónicas dedicadas al tema en lo que aspira a ser una sección acerca de los coleccionistas argentinos. A las figuras tradicionales - Piñero, Guerrico – se agregan los nuevos nombres ya referidos, aquellos que forman sus colecciones, principalmente de arte español e italiano, bajo la égida de las renovadas galerías y comerciantes extranjeros.

Seleccionamos entre éstos, cuatro artículos profusamente ilustrados y firmados bajo el seudónimo de Sabal³⁴ que se ocuparon de las figuras de José Semprún y Pilades Soldaini.³⁵

El tono benévolo y el criterio de veracidad, a la hora de la evaluación artística, siguen siendo la tónica general que guía ambas reseñas. Sin embargo, ciertos elementos establecen algunos matices con respecto a estas constantes que venimos observando.

Pasemos al análisis. Ante lo exhibido en la residencia de José Semprún el crítico exclama: “Este vibrar de espíritus superiores da vida á una especie de telegrafía sin hilos entre lo divino y lo profano y en ella los museos son estaciones centrales y las pinacotecas estaciones intermedias.” Este fragmento presenta un tema inédito hasta el momento: la diferenciación entre museos públicos y colecciones privadas -recordemos que con respecto a la colección Piñero el articulista no había dudado en denominarla “museo”- pero lo que es aún más relevante, plantea la distinta jerarquía que ambos ocupan en el terreno artístico. Esta

³⁴ Lamentablemente no hemos podido identificar al personaje oculto tras este seudónimo.

³⁵ Sabal, “Galerías particulares argentinas. La galería del Dr. José R. Semprún”, *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, a. 14, n. 313, 15 de enero de 1906 y n. 314, 30 de enero de 1906 y Sabal, “Galerías particulares argentinas. La galería artística del Señor Pilades Soldaini”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, n. 317, 15 de marzo de 1906, pp. 68 - 69 y n. 318, 30 de marzo de 1906, pp. 84 - 85. [Cf. Críticas VII y VIII del Anexo documental].

percepción se ratifica en el párrafo final de la crítica donde se cifra el crecimiento de la cultura nacional en este tipo de emprendimientos, ya fuesen públicos o privados. Más allá de esto, algo era innegable. La última instancia de legitimación, por sobre el buen gusto y el conocimiento de un coleccionista, pasaba a estar ahora encarnada en una institución: el museo.

Por otra parte, ya al comenzar Sabal aclara el recorte temporal que ha sido privilegiado en la colección Semprún: “desde el año 1830 hasta las variantes del impresionismo”. Recorte que nos indica, no sólo un mayor ánimo clarificador por parte del crítico, sino también la proyección hacia un lector con mayor competencia, que se supone tiene al menos una idea de qué artistas pertenecen a dichas tendencias.

La segunda parte de la crítica de la Galería Semprún comienza con un somero *paragone* en el que la pintura es vencida por la arquitectura y la escultura. Dicho escalafón servía a Sabal para explicar la mayor variedad de escuelas y estilos pictóricos por sobre los escultóricos y arquitectónicos. En otras palabras, la pintura no había llegado aún a la cima de su perfección y en tanto ensayaba más y nuevas “empresas” y lidiaba nuevos “combates”.

El resto del artículo está casi en su totalidad dedicado a analizar las obras de Joaquín Sorolla en posesión del coleccionista,³⁶ en un diagnóstico donde los juicios laudatorios no sorprenden si tenemos en cuenta que, paralelamente, la publicación fue una constante promotora de las exposiciones organizadas por Artal en Witcomb.

Por su parte, la crítica de la colección Soldaini es menos rigurosa, así como también se perfila como menos profesional el rol del propio Soldaini como coleccionista de arte. Según Sabal, lo que domina en las obras de esta galería es el tono “alegre” y la ausencia de “notas tristes” que hacen placentera la contemplación. Esta cuota de frivolidad con que comienza la crítica no impide sin embargo que se juzguen la mala disposición de las piezas y lo inadecuado de la instalación. Presurosamente, Sabal trata de atemperar sus apreciaciones negativas leyéndolas por el lado de su “originalidad”. Una originalidad entendida exclusivamente en la manera *sui generis* en que han sido colgados los cuadros pero que no basta para justificar convincentemente las falencias recién señaladas.

Teniendo en cuenta el tipo de coleccionista que era Soldaini – un aficionado y no un profesional que seleccionaba telas por sus temas amables y no tanto por sus méritos artísticos – y las obras que tenía en su poder –la mayoría pertenecientes a artistas contemporáneos de

³⁶ Cf. el análisis de estas pinturas en el capítulo 6.

segunda línea³⁷ permitía al escritor esbozar algunas opiniones peyorativas. En síntesis, la galería de Pilades Soldaini no era de las más renombradas ni prestigiosas de la ciudad y su presencia en la prensa era relativa. Esta escasa visibilidad de la colección y de la figura del coleccionista permitía al crítico, sorteando la amabilidad que implicaba el poder entrar en la residencia privada, deslizar los únicos comentarios negativos que encontramos hasta el momento.

Si bien Sabal no lo hace explícito, suponemos que Soldaini constituía uno de aquellos ejemplos de personajes que consumían arte más que nada guiados por un fuerte afán de ostentación y búsqueda de diferenciación social. En la descripción de sus pinturas italianas, de firmas que por otra parte abundaban en las exposiciones organizadas por Stefani hacia aquellos años, no aparece una tela que sobresalga sobre las otras, al tiempo que escasean las “obras maestras” que entusiasmen la prosa del redactor.

Distinta será la situación cuando trate las obras españolas, con las que evidentemente nuestro crítico se siente más a gusto. La segunda parte del artículo comienza haciendo referencia a la primacía del arte español e italiano entre las colecciones porteñas. Protagonismo que Sabal explica en el mayor número de inmigrantes de aquellos países que activaban el mercado artístico de la Buenos Aires de principio de siglo.

Al momento de ocuparse de la pintura hispánica Sabal utiliza un recurso que ya había aparecido parcialmente en la crítica de Vera y González: aludir a la historia del arte español para legitimar, mediante una genealogía de pintores célebres, las compras del argentino. Sólo que aquí las referencias son más extensas. El periodista se remonta a los orígenes de la pintura española y elabora una sucinta carrera en la que los distintos nombres parecen haberse pasado la posta del legítimo arte español: Ribera, Zurbarán, Alonso Cano, Velázquez, Murillo, Goya, y los contemporáneos capitaneados por “el gran Sorolla”. Y este es precisamente el punto adonde quiere llegar nuestro cronista: alabar la marina de Sorolla en poder de Pilades Soldaini. A diferencia de las críticas que venimos analizando, aquí el crítico se permite ser más literario. Su pluma se suelta a la hora de describir los episodios reflejados en las pinturas, llenándose de agregados de elaboración personal que por momentos rozan la cursilería. Comentarios que sin duda agradaban al público femenino o al lector no especializado que consumía la revista,

³⁷ Algunos de los artistas incluidos en la colección eran: Cesar Vianello, Eugenio Gignous, Sartorelli, Delleani y Ferruccio Scattola entre los italianos y Manuel Bedito, Marcelino Unceta, Ulpiano Checa y López Cabrera entre los españoles. Sobresalía entre ellos el nombre de Joaquín Sorolla representado con su obra *La vuelta de la pesca*.

quienes posiblemente se identificasen más con los sucesos pintorescos que ilustraban las telas que con sus cualidades plásticas. Con respecto a estas últimas no son muchos los aportes que introduce Sabal en esta última crítica, aunque sí se atreve a enjuiciar las vertientes españolas del impresionismo, sosteniendo que “la escuela española es toda luz y no necesita de rebuscamientos y disloques para encontrarla.”

Aparecida en 1916 como suplemento mensual del magazine *Caras y Caretas, Plus Ultra* retomó, con un lujo aún más marcado, algunas de las estrategias de mercado propuestas por la revista de Contell. En primer lugar, fueron constantes la inclusión de reproducciones de obras artísticas que ahora gozaban con el agregado del color. La gran parte de estas ilustraciones no provenían de “la colección artística” de revista, como lo explicitaba *La Ilustración Sud-Americana*, sino que habían sido elegidas entre las más selectas colecciones particulares y públicas de la capital.³⁸ A su vez, estas pequeñas muestras del coleccionismo privado eran complementadas mediante las notas dedicadas a los protagonistas de aquel fenómeno. Reseñas de las ricas familias porteñas que se habían interesado, parcial o decididamente, por el consumo de objetos de arte, y que incluían, indefectiblemente, fotografías mostrando los distintos “ámbitos artísticos” de la residencia familiar.

Retomando aquí lo esbozado en el primer capítulo, muchos de estos personajes no eran verdaderos “coleccionistas” de arte en el sentido más estricto del término, sino simplemente miembros de la alta burguesía que adquirían obras de arte como una forma ampliada de consumo suntuario. La revista era funcional entonces a aquella ecuación en la que – según señala Diana Wechsler – arte, lujo y *status* aparecían como términos intercambiables definiendo el estilo de vida de la clase alta argentina.³⁹

Otras de estas figuras, como el ya analizado Lorenzo Pellerano, eran claramente referidas como coleccionistas. A él *Plus Ultra* dedicó dos extensos artículos, que se sumaban a las reproducciones individuales de las piezas que poseían el infaltable epígrafe: “de la Colección del Sr. Lorenzo Pellerano.”

³⁸ En este acercamiento a las reproducciones artísticas y al lugar del arte en general dentro de la revista *Plus Ultra* han sido de gran guía las consideraciones elaboradas por Diana Wechsler en “Revista *Plus Ultra*. Un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”, *art. cit.*

³⁹ Diana Wechsler, “Revista *Plus Ultra*...”, *art. cit.*, p. 201.

El primero y más significativo de estos artículos, firmado por el periodista y fundador de la publicación Emilio Dupuy de Lôme⁴⁰ aparece en 1917.⁴¹ Los elogios constituyen la antesala que permite esbozar veladas críticas a la colección. El “noble” y “patriota” italiano Lorenzo Pellerano es, a decir de Dupuy de Lôme, “el más importante de todos los coleccionistas de Sud América”. Sin embargo, la sensación que invade al entrar a su casa es la de desconcierto. Dupuy de Lôme conoce el valor de lo coleccionado por Pellerano: menciona como pruebas dignas de mérito la adquisición directa de las obras en Europa, y las elevadas cifras con que “peritos” en la materia habían tasado la colección. Sin embargo frente al abarrotamiento de los más de mil doscientos cuadros colgados en la residencia no puede más que sentirse ahogado (Imagen 64).

El periodista descansa entonces en la autoridad de los verdaderos críticos artísticos que han juzgado la colección, lo que le posibilita asimismo evitar las incómodas preguntas acerca de la autenticidad de tantas obras de maestros célebres. A su vez, se permite ser irónico con aquellos “técnicos” en la materia que como los cronistas sociales poseen un tesoro inagotable de términos, en donde ‘el eufemismo y la cortesanía’ se disfrazan de tecnicismos”. En otras palabras, el propio Dupuy es consciente de los recursos de una crítica demasiado complaciente que, homologada justamente con la crónica social, se llena de adjetivaciones y formulismos para evitar criticar a fondo las obras artísticas. ¿Qué otra cosa sino son las descripciones de Vera y González y Sabal que hemos analizado?

Dupuy vuelve explícitas las “recetas” utilizadas por el periodismo a la hora de ocuparse de las obras artísticas, “recetas” que su texto evita precisamente porque elude las referencias directas a los cuadros. Hace una lista de las obras poniéndolas unas tras otras, construyendo un interminable catálogo en el que no hay jerarquías. Se pasa de Giulio Romano a Hobbema, y de Bronzino a Michetti y Courtens. Las épocas y escuelas aparecen mezcladas, así como quizás lo estaban en las paredes de la propia casa. A fin de cuentas, *Plus Ultra* no es una revista de arte, y como bien lo señala el cronista en aquellas páginas los juicios críticos “a nadie importarían”. Sin embargo, lo que sí aparece como relevante es el poder modélico que encarna la figura del propio Pellerano. Así como Pellerano, el resto de los “privilegiados de la fortuna”, supuestos

⁴⁰ Emilio Dupuy de Lôme había nacido en París en 1886 pero desde su niñez estaba radicado en Buenos Aires, donde se dedicó siendo muy joven al periodismo, colaborando en diversos diarios y revistas de la capital.

⁴¹ Emilio Dupuy de Lôme, “La galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano”, *Plus Ultra*, a. 2, n. 9, enero de 1917, [s. p.]. [Cf. Crítica IX del Anexo documental].

lectores de la revista, tenían una misión: actuar de mecenas y coleccionistas estimulando a los artistas del presente y protegiendo las obras del pasado.

Notamos entonces un procedimiento que no habíamos registrado hasta aquí: el coleccionista es comparable con el público lector del que se espera una labor similar a la llevada a cabo por el protagonista del artículo. Por otro parte, y tal como se insinuara templadamente en la crítica referida a Pilades Soldaini, aquí el crítico no se ubica en un escalón por debajo al del sujeto de su crónica. Es decir, el periodista y la propia revista, se atreven a juzgar, a criticar, actúan como jueces de gusto, siendo capaces aquí de exhibir su asfixia ante las interminables telas colgadas "sin orden de escuelas ni clasificación", como un "laberinto artístico".

La función de *Plus Ultra* como órgano de recreación, a la vez que "vidriera" de la alta burguesía porteña, permite deslizar ciertos juicios impensables en otro tipo de medios. Y para esto no era imprescindible un crítico especializado en artes plásticas, sino un cronista sumamente al día con respecto a las relaciones, los gustos y modos de vida de los sectores altos de la capital. En este sentido, aquella mayor especificidad en temas artísticos que asomaba en las columnas de *La Ilustración Sudamericana*, desaparece en este último ejemplo. Quizás porque ya había habido algunos proyectos exitosos de revistas exclusivamente dedicadas a las bellas artes.⁴² Pero fundamentalmente porque las artes eran, para los lectores de *Plus Ultra*, uno entre los muchos intereses -como el *sport*, la moda o la decoración- que ocupaban el tiempo ocioso de la clase alta.

Juicios estéticos, críticos especializados y coleccionismo: las revistas artísticas.

Promediando la primera década del siglo XX comenzaron a aparecer en Buenos Aires las primeras revistas de artes plásticas. Asimismo es durante este primer cuarto del siglo cuando asistimos al nacimiento de numerosas revistas culturales que, fundadas y dirigidas por escritores, compartían intereses literarios, políticos y artísticos. Analizar los diálogos establecidos entre la crítica de arte y estas publicaciones excede los alcances temporales de la presente tesis. Sin embargo, deseamos detenernos en dos críticas sobre una colección que en

⁴² Entre varias revistas dedicadas a las bellas artes podemos mencionar, como antecedentes: *Albinae* (1908 - 1912) y *Pallas* (1912 - 1913) y como contemporáneas a la aparición de *Plus Ultra*: *El grabado* (1916), *Ars* (1917) y *Augusta* (1918 - 1920). Todas ellas editadas en Buenos Aires.

1912 cobró estado público: la del médico y filántropo Carlos Madariaga (1860 – 1935)⁴³ y su mujer Josefa Anchorena, en la medida que su análisis nos permite vislumbrar el tratamiento distinto que el coleccionismo privado recibió por parte de las revistas culturales y artísticas.⁴⁴

En esta línea *Pallas* y *Nosotros* constituyen dos ricos ejemplos de la intensa vida artística argentina en torno a 1910. A su vez los dos artículos seleccionados se refieren a una colección que, a diferencia de las analizadas hasta aquí, estaba expuesta a la vista pública a partir de su donación al Museo Nacional de Bellas Artes. Este factor propiciaba un acercamiento crítico notablemente distinto en la medida en que el lector podía acceder libremente a confrontar las obras reseñadas, si es que ya no las había contemplado, con el agregado que la colección estaba legitimada por su inclusión en la institución más importante de la escena plástica nacional.

Pallas era una revista lujosa, dedicada enteramente a las artes, dirigida por el entonces secretario del Museo Nacional de Bellas Artes Atilio Chiappori, que ve la luz en Buenos Aires entre 1912 y 1913.⁴⁵ La crítica en cuestión se encuentra rubricada por las iniciales de Chiappori, quien, por otra parte, intervenía en la mayoría de los artículos publicados.

A diferencia de los articulistas mencionados hasta el momento, el editor de *Pallas* fue un crítico artístico en sentido estricto. Es decir, desde diversos medios gráficos –como los diarios *La Nación* y *La Prensa* y las revistas *Ideas* y *Nosotros* – Chiappori practicó de manera ininterrumpida la crítica de arte, sosteniendo una visión que cómo señala Diana Wechsler estaba dirigida en general a las producciones plásticas más conservadoras.⁴⁶ Siguiendo a Wechsler, Chiappori era consciente de su lugar de poder dentro del campo artístico y en este sentido conocía el valor de sus aseveraciones y la relevancia de su tarea como crítico en la evaluación de obras artísticas.

Por otra parte, el medio gráfico en que se encontraba la reseña condicionaba fuertemente las apreciaciones del crítico. *Pallas* era una revista que obedecía directamente a los

⁴³ Carlos Madariaga ejerció la medicina por poco tiempo, dedicándose con énfasis a las labores filantrópicas. Además de la donación mencionada, Madariaga fue mecenas de escritores, fundador del pueblo de General Madariaga – al que dotó de una escuela, iglesia, hospital y parque – y contribuyó también a la construcción de una maternidad para mujeres policías y bomberos en la Ciudad de Buenos Aires.

⁴⁴ La donación fue ampliamente reseñada y elogiada por la prensa en general, cf. “Literatura y artes. La donación Madariaga – Anchorena”, *La Semana Universal*, a. 1, n. 45, 7 de noviembre de 1912, [s. p.] y “Bellas Artes [...] La donación Madariaga”, *La Nación*, 15 de noviembre de 1912, p. 13, c. 1. A su vez *La Ilustración Sudamericana* reprodujo, entre enero y marzo de 1912, muchas de las obras donadas por este coleccionista, cf. por ejemplo: a. 20, n. 457, 15 de enero de 1912, p. 12.

⁴⁵ Véase a este respecto: Cecilia Lebrero. “*Pallas* (1912-1913): una revista de artes plásticas” En: María Inés Saavedra y Patricia M. Artundo (direc.), *Leer las artes, op. cit.*, pp. 59 – 81.

intereses del Museo Nacional de Bellas Artes, en el que Chiappori trabajaba. En sus páginas encontraremos constantes noticias de los movimientos internos de la institución, reproducciones de obras de su acervo e incluso escritos de su director, el pintor y crítico Cupertino del Campo.⁴⁷ Teniendo en cuenta que los ciento tres cuadros legados por los Madariaga Anchorena había sido recientemente aceptados y expuestos en dicho Museo,⁴⁸ descontamos de antemano una valoración positiva por parte de *Pallas*.

Contemporáneamente, Manuel Gálvez escribió un artículo referido a la misma colección para la revista literaria *Nosotros*, publicación considerada como "el documento más importante de la vida intelectual argentina de las primeras cuatro décadas del siglo".⁴⁹ Esta revista, aparecida en dos etapas entre 1907 y 1943, otorgó un lugar importante a los artículos sobre bellas artes, las que constituían una sección fija que alternaba con los otros intereses de la revista como las letras argentinas, europeas y americanas, las crónicas de música, los comentarios de actualidad y las encuestas sobre temas de interés general. A diferencia del caso de *Pallas*, que era una revista profusa en ilustraciones, éstas serán casi inexistentes en *Nosotros* constituyendo las críticas analizadas dos ejemplos claros de estas diferencias: mientras la nota de Chiappori abunda en reproducciones de los cuadros de la colección, la de Gálvez se restringe al uso exclusivo del texto.

No era la primera vez que Chiappori y Gálvez disentan sobre un mismo tema. Ambos escritores ya habían figurado como oponentes desde el campo de batalla de la crítica artística al reseñar el Salón Nacional del año anterior desde las mismas tribunas: *Pallas* y *Nosotros*.⁵⁰ En este caso, nos interesa ver cómo funcionaban las críticas en dos medios que tenían intereses diferentes, pero que coincidían en su canon artístico al preferir "la medida y la preservación de los valores instituidos"⁵¹ por sobre el lenguaje rupturista de las vanguardias.

⁴⁶ Diana Wechsler. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-30)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica n. 7, en prensa.

⁴⁷ Cf. Cecilia Lebrero, "Pallas...", *art. cit.*

⁴⁸ Las obras habían sido donadas por la pareja con el destino de formar la sala "General Juan Madariaga" y la exposición abrió en noviembre de 1912.

⁴⁹ Héctor Rene Lafleur, Sergio Di Provenzano, Fernando Alonso. *Las revistas literarias argentinas 1893 - 1967*. Buenos Aires, CEAL, 1962, p. 42.

⁵⁰ Mientras Gálvez criticaba duramente el segundo Salón Nacional por su falta de profesionalismo y la ausencia de artistas consagrados, Chiappori le contestaba comparando el devenir del Salón argentino con su paralelo parisino y aseguraba la participación de los consagrados en el próximo certamen. Véase Diana Wechsler. "Salones y contra-salones". En: Marta Penhos y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma*, *op. cit.*, pp. 45 - 46.

⁵¹ Con estas palabras Diana Wechsler define la orientación estética de *Nosotros*, creemos que pueden extenderse, más allá de algún matiz particular, a la mirada de *Pallas*.

En primer lugar, ambos artículos habían sido escritos varios meses después de la exposición de las obras en el Museo, a manera de mirada retrospectiva. Se establecían entonces como balance, como evaluación de lo exhibido. Mientras el de Gálvez apareció en abril de 1913, el de Chiappori se halla en el último número de la revista *Pallas* que no especifica mayor datación que la del año, también 1913. Sin embargo, a la luz del tono polémico utilizado por Chiappori y de las solapadas alusiones a la prosa de su contrincante, concluimos que la crítica de *Pallas* es posterior a la *Nosotros* funcionando precisamente como una respuesta a la misma.⁵²

En su crítica Gálvez es sumamente estricto con respecto a los ciento once cuadros donados por los Madariaga Anchorena. A diferencia de todas las crónicas estudiadas en los apartados anteriores,⁵³ aquí el crítico se posiciona claramente en el lugar del “conocedor”, dedicándose a juzgar los méritos estéticos de las obras artísticas. Comienza su artículo afirmando tajantemente que más allá de las firmas célebres, hay apenas veinte cuadros interesantes. El tono es sumamente distinto al estilo amable que hasta ahora veníamos observando. Por el contrario, Gálvez afirma que la mayoría de “esos artistas renombrados” eran en realidad “espíritus absolutamente mediocres”, cuya fama había sido obtenida a fuerza de dinero y amiguismo por sobre mérito real.

Después de esta apreciación lapidaria, Gálvez se dispone a reseñar aquellas obras que, según su criterio, contienen “belleza verdadera”. Pero, más allá de este parámetro de selección, no encontraremos una crítica del todo positiva, sino que el escritor aprovecha para deslizar sentencias mordaces cuando lo cree necesario.

La función normativa de la tarea del crítico es aquí evidente, y para Gálvez ésta se sostiene en su saber personal, el que es demostrado en cada párrafo. Compara distintos pintores, evalúa los cuadros de la colección Madariaga Anchorena en relación a otras obras de la producción del artista y se atreve a formular ciertas filiaciones posibles. Se lanza incluso a criticar artistas claramente legitimados por la historiografía de la época, cómo sucede con Gustave Courbet. Ante su marina donada por los Madariaga, se expresa como un entendido en la obra del francés, ubicándola en el resto de su producción y concluyendo que dentro de ésta “las marinas constituyen lo menos valioso”. Otros artistas, también célebres al momento en

⁵² Manuel Gálvez, “La donación Madariaga – Anchorena”, *Nosotros*, a. VII, n. 48, abril de 1913, pp. 202 – 206 y Atilio Chiappori. “Donación Madariaga – Anchorena”, *Pallas*, n. 6, 1913, pp. 130 – 138. [Cf. Críticas X y XI del Anexo documental].

⁵³ En la crítica referida, Eduardo Schiaffino también se había ubicado claramente en el rol de experto, pero de un experto muy involucrado en la formación misma de la colección más que como un juez “imparcial” capaz de evaluar su calidad artística.

que la crítica fue escrita, son criticados duramente. De *La mujer del espejo* de Caro-Delvaille dice que es una obra mediocre, incomparable con otras semejantes debidas a Degas. Algo similar afirma frente a *La emperatriz Theodora* de Benjamin Constant, sólo que aquí el paradigma de comparación pasa de Degas a Gustave Moreau. A *Sarah la baigneuse* de Fantin Latour también le falta carácter y lo mismo sucede con las telas de Gastón Latouche.

En este punto, Gálvez cuestiona las cualidades de dichas obras para formar parte de la colección de un Museo, tema que como veremos a continuación había también desvelado al primer director de la institución Eduardo Schiaffino. Para Gálvez los cuadros de museos eran aquellos que podían considerarse como obras maestras, y de no ser así, los producidos por autores de obras maestras que presentaban algún interés para el estudio del arte. En sus palabras un museo debía funcionar como una “antología pictórica”, alojando solamente “los mejores cuadros que haya sido posible encontrar”. Gálvez es crítico frente a los cuadros de la colección Madariaga, pero lo que es aún más importante, impugna de esta manera la tarea del museo al alojar en su patrimonio las donaciones ofrecidas sin hacer una selección previa rigurosa.

A pesar de estas fuertes críticas, algunos cuadros sí son destacados por el cronista: *En la ribera* de Paul Chabas, *La mensajera de Satán* de Dinét, dos interiores de Guillermo Schuer, *La interpelación a Briand* de Veber y *Día de Mercado* de Willaert. “Vigoroso”, “bien ejecutado”, “poderosamente realista”, “soberbiamente compuesta” son algunos de los calificativos utilizados para alabar dichas pinturas. No obstante, el recurso principal del crítico sigue siendo el mismo utilizado al enjuiciar negativamente otras obras: contraponerlas con aquellos artistas o escuelas que para él representaban el canon estético. Frente a Barthold José de Ribera, frente a Dinét Eugène Fromentin, Schuer evoca a Adriaen Brouwer y Veber hace lo propio con Honoré Daumier.

Con esta misma estrategia, el pico más alto del aplauso, lo alcanza con *El leñador y su perro* de Raffaëlli. Al hablar de la pintura Gálvez se suelta y no ahorra en elogios. “Este hombre sí que es un gran artista”, “es uno de los más grandes intérpretes de la vida moderna que hoy existen”. Menciona otras obras del pintor y se anima a augurar una fortuna crítica que rescatará sus obras como las más “representativas y bellas” de esos tiempos. Como criterio de validación menciona la aprobación Huysmans y coloca al pintor en una genealogía de artistas en la que aparecen pintores y escritores como Steinlen, Emile Zola, Bruant y Jehan Rictus.

El examen formal de las obras es escaso, sólo algunas consideraciones, que se rigen por parámetros semejantes a los que venimos observando, esbozadas de tanto en tanto. Los temas de las obras y la manera en que han sido desarrollados funcionan como el criterio de juicio de las distintas telas.

El análisis discute por el terreno específico de las bellas artes, aunque no tanto por el estudio estilístico de las obras como por su cotejo con otras obras y artistas. No olvidemos en este sentido que Gálvez es un escritor y no un pintor de oficio. Sin embargo, su análisis es más específico que aquel realizado por los cronistas sociales o periodistas profesionales. No hay aquí referencias a la labor ni a la figura de los coleccionistas. La crítica se restringe, por primera vez, al contenido de la colección. La atención pasa claramente de los personajes a las obras.

Ya desde su comienzo el tono del artículo de Chiappori es netamente diferente. Si bien dice no querer ocuparse en esta oportunidad del acto de donación de la colección, las referencias son ineludibles. Como carta de presentación se mencionan las personalidades concurrentes en tal acto y se elogian las tareas llevadas a cabo por el museo y la Comisión Nacional de Bellas Artes para alojar las nuevas obras. Es evidente, ya en esta primera parte, la adscripción institucional de la revista y por ende de la crítica.

El valor de la colección Madariaga Anchorena tiene para Chiappori una prueba incuestionable: el alto precio de su tasación. Una cifra -1.200.000 francos- un índice al parecer imparcial que se yergue como el primer criterio de legitimación ante los cuestionamientos que, seguramente, han llegado a oídos de Chiappori.⁵⁴ Y son estos juicios de “entendidos” y “amateurs” la razón de ser de esta crítica publicada meses después de la efectiva donación de la colección.

Más específicamente, creemos que gran parte de este artículo funcionaba como una respuesta al texto de Gálvez. Por ejemplo, frente al hecho que éste último apenas había mencionado al término de su crítica la presencia de una obra de José de Ribera, Chiappori exclama: “Dejemos pues á los hombres repentina e imprevistamente ungidos críticos de arte, la ingenuidad de descubrir en el año de gracia de 1913, á un José de Ribera, por ejemplo. Ese es trabajo de paciencia y de biblioteca, que no necesitamos para nuestra sintética conciencia de la historia del arte”. Precisamente, para Chiappori la pertinencia de su crítica provenía de su manejo de la disciplina. Él era un crítico formado, no un improvisado o un aficionado “en

Medicina, en Derecho, ó en Burocracia” como otros. Y aquí posiblemente se estuviese refiriendo al propio Manuel Gálvez que además de ostentar el título de abogado, ocupó durante toda su vida el puesto de Inspector de Escuelas como parte de las labores burocráticas del Ministerio de Educación.

Para Chiappori el valor de la colección descansaba entonces en la utilidad que ésta reportaba al Museo, al ayudar a cumplimentar una de las funciones primordiales de la institución: ser representativa de todas las escuelas y tendencias que se sucedieron en la historia del arte. Y por este cauce - la función de un museo de arte - discurrirá la polémica con Gálvez.

Diferenciándolos de otros coleccionistas que forman su galería sobre la base de sus gustos personales, Chiappori observa los fines con los que los Madariaga - Anchorena han adquirido sus obras: completar las escuelas ya representadas en el Museo de Bellas Artes. Frente a un Gálvez que sostenía que un museo debía sólo recibir obras maestras, Chiappori asevera lo contrario. Para este último, en un museo que debía ser ilustrativo del desarrollo artístico a lo largo de los siglos, eran bienvenidas las obras de segunda línea, así como los primitivos y los anónimos hallaban su lugar en las instituciones modélicas: el Louvre y la National Gallery.

Chiappori no desconoce las falencias de algunas de las telas pero todas son evaluadas en función de los beneficios que le acarrearán al público del Museo, tanto al artista argentino como al visitante ocasional. El Ribera, más allá de la eventual colaboración de un discípulo, es al menos “auténtico, y esto ya es mucho”. La obra de Benjamin Constant venía, por su parte, a completar la escasa presencia del artista en el acervo del Museo, apenas representado por un *esquisse*. La marina de Courbet era arbitraria en su color y dramática pero debía aceptarse por su valor documental. Lo mismo sucedía con *La emperatriz Theodora* más allá de sus evidentes “fallas pictóricas”. Ante este artista catalogado por muchos como *pompier*, Chiappori llega a cuestionar los distintos rescates realizados en toda construcción historiográfica de un pasado artístico. En otras palabras, si en ese entonces los defensores del impresionismo cuestionaban los méritos del arte académico quizás en un futuro cercano, los “cubistas triunfantes” harían lo propio con el impresionismo. Es decir, Chiappori daba vuelta los argumentos de aquella crítica que denostaba la producción más convencional del siglo XIX no sólo para legitimar la

⁵⁴ Contemporáneamente, la *Semana Universal* informaba que su valor equivalía \$600.000 una cifra más que impresionante si tenemos en cuenta que para esa fecha, un automóvil de lujo costaba entre \$8.000 y \$11.000. Cf. aviso de automóviles Stoddard Dayton, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 20, n. 476, 30 de octubre de 1912.

inclusión de estas producciones en el museo sino para advertir de los posibles peligros de las vanguardias contemporáneas, las que evidentemente rechazaba.

En última instancia, sería el propio paso de la historia el que haría decantar las obras carentes de mérito. “El que no vale no queda, y el que vale (el que tiene talento o genio) ya pinte con betún o ya declame con el Arco Iris..... Ese sobrevive.....!” afirma Chiappori, soslayando *ex profeso* el rol de los museos en ese proceso de selección artística, que era precisamente aquello que exigía Gálvez.

Por último, el secretario del museo elogiaba sin reparos aquellas obras que encuentra más de su agrado y que coincidían en las rescatadas por Gálvez: las dos telas de Willaert, *La mensajera de Satán* de Dinet y la obra de Paul Chabas. Al igual que lo señaláramos para el caso de Gálvez, el análisis formal no corre por rumbos muy distintos de los registrados en la crítica decimonónica. Las referencias al tratamiento de los temas, al uso del color y a la corrección del dibujo constituyen, una vez más, los parámetros usuales.

Vimos entonces cómo, en estas dos últimas críticas, los recursos de análisis continúan en muchos sentidos el lenguaje utilizado en el siglo XIX. Sin embargo, en la medida que se dedican a debatir problemáticas circunscriptas al campo artístico, como la función de un museo de arte o los rescates historiográficos, creemos que estos textos avanzan un paso más con respecto a la especificidad de la crítica de arte. En este sentido, suponen un lector mucho más especializado que el de un magazine o revista de interés general. Un público ávido en conocer la valoración que el crítico proyectaba sobre el conjunto artístico, más que en saber los últimos chismes sobre sus adquirentes. Como ya lo venimos señalando, este deslizamiento del foco de interés del coleccionista a sus obras llega finalmente a la institución que las hace públicas: el museo. La colección privada es ahora un punto de partida para debatir sobre cuestiones más amplias y complejas como la función del estado en tanto receptora y difusora de los acervos privados.

Las críticas analizadas a lo largo de este ensayo recorren un camino singular en relación con el corpus global de críticas artísticas del período. Son textos que, de una u otra manera, se han acercado a aquellos objetos complejos que son las colecciones artísticas. Esta diversidad era, a la vez, confrontada por un abanico diverso de críticos y periodistas que hacían uso de los recursos o lenguajes que estaban a su alcance para aprehender dichos objetos artísticos.

A la luz de todas las críticas analizadas, y teniendo en cuenta que constituyen sólo un grupo paradigmático seleccionado entre otros posibles, creemos que el corte más drástico se

produce no tanto entre los periódicos de gran tirada y las revistas ilustradas, sino a partir de la aparición de las revistas artísticas. Y en esta ruptura fue clave el estado público adquirido por las colecciones artísticas.

Entrar en la intimidad de una casa obligaba, en primer lugar, a retribuir el gesto de amabilidad del habitante. En este sentido, ¿qué tan crítico podía ser un texto que ya contaba con este fuerte condicionante? Esto es visible en todas las crónicas de colecciones aquí analizadas. El periodista, en mayor o menor medida, se siente en deuda con el coleccionista que cordialmente le ha permitido ver su “tesoro” artístico, muchas veces expuesto incluso en los ámbitos más inaccesibles a la vida pública de la residencia como los dormitorios o el *boudoir*.

Cuando la revista ya se sienta fuerte entre los miembros de elite porteña, como será el caso de *Plus Ultra*, quizás se cuelen algunos comentarios mordaces con respecto a la colección particular, pero estos no se referirán a los méritos plásticos de las obras. En esta línea, las críticas artísticas en sentido riguroso aparecen cuando la colección cobra verdadero carácter público, cuando pasa, por la donación, a poder del estado y ya no implica el contacto personal del periodista o crítico con el adquisidor. Entonces la autoridad deja de estar encarnada en el “entendimiento” del propio coleccionista para descansar en la institución que aloja las obras.

En el momento en que la colección pertenezca al museo, los juicios críticos “más específicos” serán posibles. Es decir, si bien cada crítico o revista seguirá poniendo en juego -de manera más o menos explícita- sus propios intereses y valores a la hora de examinar una colección, sus juicios remitirán de manera más directa a los elementos propios del lenguaje artístico, al mismo tiempo que se colarán intereses relativos a las luchas propias de la constitución del campo del arte.

En el proceso que hemos analizado, el juicio de valor circulaba del coleccionista que había adquirido las piezas al crítico que ahora las evaluaba. Y en esta línea, los críticos que escriben en las revistas de arte se saben ungidos por el poder de determinar qué obra vale y cuál no. La práctica dentro de la disciplina crítica, la ocupación de puestos centrales dentro del campo - como fue el caso de Chiappori - y sobre todo el hecho de producir discurso dentro de una “revista de arte” confirmaban este lugar de poder que ostentan los dos últimos críticos para determinar el mérito estético de una obra o conjunto.

Por último, invirtiendo la caracterización de Martha Ward con respecto a la crítica finisecular parisina, la crítica del coleccionismo de arte en Buenos Aires partió “de las noticias

de arte hacia la crítica artística”⁵⁵ plasmando un proceso diferencial con respecto al europeo. Precisamente porque nuestro país adaptó rápidamente el uso de los medios gráficos masivos, que hicieron su eclosión en Europa hacia las últimas décadas de siglo en paralelo a la formación de las primeras colecciones de arte, siendo entonces la prensa masiva, y los noveles periodistas de oficio, los testigos privilegiados del crecimiento de estas primeras colecciones. Europa, y sobre todo Francia, poseían una larga tradición de crítica artística. Allí las revistas y periódicos especializados aparecían desde mediados del siglo XIX. Y obvio es decirlo, dicha implantación hubiese sido imposible en estas tierras en un momento en que la “Argentina moderna” aún se estaba organizando y las instituciones artísticas eran sólo el quimérico proyecto de algunos ilustrados. Entendibles paradojas de una periferia artística, que a pesar de todo, no renunció a su aspiración de coleccionar y criticar.

Estado y coleccionismo: El Museo Nacional de Bellas Artes

Como *lo que empieza* necesita siempre opinión indulgente, llamamos nuestras impresiones á pesar de ciertas *tendencias* marcadisimas que se notan en una simple inspección: se “ha dado de mano” á muchas cosas, fundándose en la necesidad de tener un Museo, y como este está en sus inicios, demos tiempo al tiempo, para juzgar con acierto sobre ciertas “preferencias”. Hay base ya para una escogida pinacoteca, aunque no todo es bueno: falta ahora “ojo de artista” é “imparcialidad” de miras, para formar una colección en que se representen escuelas y estilos de los más renombrados en el mundo del arte.
La Ilustración Sud-Americana, a. 6, n. 121, 1 de enero de 1898, p. 15.

Cuando considero, reunidos en Buenos Aires, estos centenares de obras y de bibelots, que encontré en los distintos países, muchos de ellos sumerjidos [sic] en el maremagnum de los anticuarios, en los bajo fondos poblados de millares de restos como resaca suntuaria lentamente depositada por los vaivenes de la fortuna, me asalta la aprehensión de que esta reunión no es definitiva, y quisiera vivir lo necesario para ver esa cosecha artística, labrada por tantas manos, amasada por tantas lágrimas y fruto de tantos desvelos á cubierto de azares adversos.
Eduardo Schiaffino, carta a Leopoldo Lugones, fechada “Buenos Aires, Julio 3 de 1908”.⁵⁶

⁵⁵ Nos referimos al título de su artículo: “From art criticism to art news: journalistic reviewing in late nineteenth-century Paris.” En: Michael Orvitz (ed.), *Art criticism...*, *op. cit.*, pp. 162 – 181. En este artículo la autora analiza cómo la crítica artística francesa fue influida, y en muchos sentidos banalizada, por el desarrollo masivo de la prensa periódica a fin del siglo. Si bien el estado del campo artístico parisino finisecular es muy distinto al porteño de la misma época, el artículo ha servido para pensar algunas cuestiones relativas al periodismo y crítica de arte en Buenos Aires.

⁵⁶ Reproducida bajo el título “Por la casa del Musco”, *El Diario*, 6 de julio de 1908, [Recorte, AS - MNBA].

La mayoría de los proyectos de colecciones privadas que hemos estudiado hasta aquí tuvo un punto de confluencia: el Museo Nacional de Bellas Artes, institución que desde su génesis estuvo explícitamente orientada a alojar las donaciones fundadoras cedidas por Adriano Rossi (1893) y José Prudencio de Guerrico (1895) a las que posteriormente se agregaron las de Parmenio Piñero (1907), Ángel Roverano (1910), Madariaga-Anchorena (1911) y Manuel Güiraldes (1911). A estas donaciones de contingentes importantes se sumaron un sinnúmero de legados menores que buscaban, a partir de la sesión de un par de obras, contribuir y perpetuarse en la historia de la novel institución. Entre estas donaciones podemos mencionar las de Rafael Igarzabal (1895), José León Gallardo (1896), Domingo D. Martinto (1898), Félix Bernasconi (1899) y Alejandro Sívori (1900). A su vez el Museo hizo tres importantes adquisiciones sobre los fondos de la colección del Valle concretadas en 1897, 1901 y 1907 respectivamente, coleccionista que ya había contribuido con tres obras de su patrimonio al momento de la apertura del museo.

Firmado por el Presidente Uriburu y del Ministro de Instrucción Antonio Bermejo, el decreto de creación del Museo, con fecha el 16 de julio de 1895, justificaba la creación de la institución sobre tres ejes. En primer lugar, la necesidad de dotar a las obras, que tan generosamente habían sido donadas por los coleccionistas, de un lugar apropiado para su conservación y cuidado, objetivo que se encontraba estrechamente ligado con el segundo móvil: el pedagógico. En tercer término aparecía el apremio por proporcionar al naciente arte nacional “de la institución oficial á la que tiene derecho.”⁵⁷

El primer sentido surgía como una obligación moral contraída con quienes habían legado las obras con la función específica de crear un Museo. La importancia que los coleccionistas tendrían para el incremento del patrimonio de la institución fue cetteramente captada por Schiaffino quien, ya en el catálogo inaugural, consignaba detalladamente las donaciones recibidas así como el número de obras cedidas por cada donante. Este reconocimiento continuó en las siguientes administraciones, tal como hemos visto en el caso de Atilio Chiappori que, siendo secretario del Museo Nacional dirigido por Cupertino del Campo, utilizó la revista *Pallas* para promocionar los eventos de la institución, otorgando un lugar destacado al coleccionismo local.

⁵⁷ Reproducido en *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, 1896, pp. 5 – 7.

A su vez, los coleccionistas fueron concientes de la proyección social que tenía donar sus pertenencias al estado y buscaron explícitamente perpetuarse en la memoria de la institución a través de los distintos cargos implicados en la donación de sus colecciones – fundamentalmente la exhibición permanente de las piezas en salas especiales y la denominación de dicho espacio con el nombre del donador. Estas habían sido las condiciones requeridas por Parmenio Piñero, a las que Schiaffino consideró una “práctica justiciera, universalmente establecida” que debía ser complementada con una placa conmemorativa que registrase el hecho y con un retrato al óleo del donador que se colocaría en el testero de la sala en cuestión.⁵⁸

Evidentemente, mucho tenía que ver en este traspaso las relaciones personales que vincularon al primer director con los coleccionistas. Hecho más que claro en el caso de Aristóbulo Del Valle, donde el propio Schiaffino se encarga de alabar públicamente las obras seleccionadas para integrar la donación fundadora, así como el desprendimiento del donante, evaluado en términos patrióticos:

Distinguido amigo:

No podía inaugurarse el primer Museo Nacional de Bellas Artes sin alguna donación suya, y cumple declarar que á raíz de la decisión oficial creando este Museo, ya me indicó usted cual había de ser su importante ofrenda.

El *Viejito leyendo* de Wilkie hizo siempre las delicias de cuantos artistas pudieron examinarlo; el *Retrato de Alejandro Dumas (hijo)* es un magnífico specimen de pintura contemporánea que honra al maestro que lo firma, y agrega, al mérito artístico que todos le reconocen, el de ser un hermoso documento, interesante por más de un concepto, para la historia intelectual del siglo.

Ambas obras son dignas de exhibirse para pública enseñanza y hablan tan alto como corresponde en pro del gusto y de la generosidad del donante.

En cuanto a la *Virgen del Buen Ayre* que tuve la fortuna de hallar en el Convento de San Francisco de Córdoba, en condiciones accidentales, tan especiales, que hasta cierto punto me autorizaron a gestionar su adquisición, hela aquí reintegrada – y es de esperar que para siempre – a su buena ciudad de Buenos Aires [...]

La adhesión que V. trae hoy al Museo Nacional de Bellas Artes es doblemente valiosa, pues une a su mérito intrínseco el prestigio intelectual y moral del donatario; V. es que aquellos que prueban con los hechos la sinceridad de su afición por las obras de arte, no solo se deleita V. con ellas sino que se acuerda también de la masa anónima del pueblo, privada hasta ahora de comunicar su espíritu con el alto pensamiento de otras mentes superiores.⁵⁹

⁵⁸ Cf. Carta de Schiaffino al Ministro de Instrucción Pública Dr. Federico Pinedo, fechada “Buenos Aires Junio 25 de 1907”. AS – MNBA.

Por estos mismos carriles discurre la mayoría de los artículos aparecidos en la prensa sobre las donaciones que se fueron sustanciando en la primera década del siglo. Sin embargo, al menos hacia fines del siglo XIX, esta proyección pública que se aspiraba para una colección mediante su integración al Museo no alcanzó a la “masa anónima” pretendida por Schiaffino. Su propio balance de 1898 arrojaba que sobre un total de 5.968 visitantes recibidos por el Museo, el promedio diario era de apenas veinte espectadores.⁶⁰ A su vez, durante los primeros años del siglo son varios los artículos periodísticos que mencionan la poca afluencia de público recibida por la institución.⁶¹ Poco a poco, la concurrencia del Museo irá incrementándose para contar en 1911 – ya en su nueva sede del Pabellón Argentino – con un total de 16.381 visitantes anuales y un promedio de 1.365 mensuales, cifra que casi se duplica en 1912 que registra el promedio de 2.345 visitantes por mes.⁶²

Por otra parte, no siempre fue fácil para el novel director poder cumplir con las obligaciones asumidas con los coleccionistas y artistas, como sucedió en los casos puntuales de las compras efectuadas a Julia Tejedor -viuda de Del Valle-⁶³, a la galería Rosenberg⁶⁴ y al pintor francés Jean François Raffaëlli.⁶⁵ De algún modo, muchas de las fuentes referidas al modo en que las obras ingresaron al museo corroboran aquella imagen que Schiaffino gustó erigir de sí mismo: la de un luchador abnegado que logró, a pesar del escasísimo presupuesto asignado, convertir al Museo argentino en uno de los más importantes de Sudamérica. La

⁵⁹ Carta de Schiaffino a Aristóbulo del Valle, fechada “Buenos Aires, Octubre 25 de 1895.” AS - MNBA. Publicada junto con la respuesta del coleccionista en *La Nación*, 27 de octubre de 1895, p. 3, c. 7.

⁶⁰ Cf. informe de Eduardo Schiaffino al Ministro de Instrucción Pública Dr. Osvaldo Magnasco, donde se informa que en 1898 el museo estuvo abierto durante 304 días, y “ha sido visitado por 5.968 personas, á razon de 19,63 al día. En 1897, la proporción fue de 14 visitantes por día”. AS - AGN.

⁶¹ Cf. “Museo Nacional de Bellas Artes. Nuevas adquisiciones”, *La Prensa*, 28 de julio de 1905 y Leopoldo Lugones. “El Museo de Bellas Artes”, *El Diario*, 1 de julio de 1908. [Recortes, AS - MNBA].

⁶² Cf. “Memoria del ministro de J. I. Pública. El capítulo de Bellas Artes”, *La Nación*, 18 de noviembre de 1912, p. 7, c. 6.

⁶³ Julia Tejedor debió esperar más de dos años para, reclamos mediante, recibir el pago total de la compra gestionada en enero de 1901. Cf. carta de Eduardo Schiaffino al Sr. Ministro de Instrucción Pública Dr. Juan R. Fernández, fechada “12 de julio de 1903”. AS - AGN.

⁶⁴ En 1908 el Museo aun no había saldado la compra del cuadro de Eugène Boudin *Le rivage de Portrieux* comprado a crédito en la suma de fr 2.800 a la Galería L & P Rosenberg de París. Cf. carta de Eduardo Schiaffino al Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes Dr. José Semprún, fechada “Buenos Aires Junio 19 de 1908”. AS - MNBA.

⁶⁵ En 1910 todavía se adeudaba parte del importe de los cuadros comprados en el taller del artista varios años antes. Véase carta de Eduardo Schiaffino al Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Dr. José R. Semprún. Fechada “Abril 27 /1910”. AS - AGN.

prensa fue funcional a su proyecto, publicitando las grandes adquisiciones realizadas y subrayando la habilidad del comprador para conseguir verdaderas “joyas” a precios nimios.⁶⁶

No obstante, el interés por ensanchar el patrimonio no implicaba que el director recibiese todo lo ofrecido a la venta, ni incluso todo lo cedido en forma gratuita. Son numerosos los casos en que Schiaffino se niega a aceptar una donación por considerarla carente de mérito.⁶⁷ A este respecto son esclarecedores los argumentos esbozados en 1902 en ocasión del rechazo de la pintura de Masiera *Odalisca* ofrecida por Pedro P. Martínez.⁶⁸

La negativa a incluir la obra – tildada de pintura “de bazar”- en el patrimonio del museo lleva a Schiaffino a explayarse en las que considera las funciones principales de un museo: la pedagógica, realizable por medio de obras “ejemplares”, la función de “reunión y conservación de las manifestaciones más características del genio” y la de construcción de un sentimiento artístico nacional. El eclecticismo y la liberalidad de ideas surgen como condiciones indispensables para el cumplimiento de tales funciones. El director espera con ansias el momento en que el museo avale la obra de un artista por el mero hecho de acogerla en sus salas. Mientras tanto, son las obras las que otorgan legitimidad a la nueva institución, y es preciso ser cuidadoso en la elección de las mismas. Con gran ímpetu, Schiaffino defiende su imparcialidad en lo referente a escuelas y artistas representados, apelando al rol didáctico del establecimiento. Si una de sus funciones primordiales consiste en fomentar el sentimiento artístico, entonces las obras no deben suscitar duda alguna del mérito del que son depositarias.

Sin embargo, detrás de estas referencias a la objetividad de sus selecciones estéticas, se va a erigir con fuerza su gusto personal por el arte contemporáneo y su particular versión por el arte moderno que, como ya vimos, influyó en la conformación de una de las colecciones más importantes del momento, la de Aristóbulo Del Valle.

En consonancia con el eje central de esta tesis, el museo de Bellas Artes fue constituido como un museo de arte moderno y en esta definición mucho tuvo que ver la figura

⁶⁶ Cf. por ejemplo, “En el Museo de bellas artes. Excursión de amateur. Los nuevos cuadros. Los maestros de la pintura. Adquisiciones del Museo”, *El País*, 26 de marzo de 1900; “Ecos de la fiesta internacional. Visita presidencia. En el Ateneo y en el Museo de Bellas Artes”, *La Nación*, 6 de noviembre de 1900; Paul Gallimard, “Las bellas artes en Buenos Aires. El Museo”, *El Diario*, 23 de julio de 1904 y “El enriquecimiento del Museo de Bellas Artes La campaña Schiaffino. Telas, esculturas y muebles”, *El Diario*, 26 de noviembre de 1906, [Recortes, AS – MNBA].

⁶⁷ En 1897, rechaza por ejemplo el “cuadro de india Ona”, donado por Jorge Grande, por ser una “interpretación de fotografías”. Cf. carta de Eduardo Schiaffino a Jorge Grande, fechada “Buenos Aires, Junio de 1897”, AS – AGN.

⁶⁸ Cf. carta de Eduardo Schiaffino al Sr. Ministro de Instrucción Pública Dr. Juan R. Fernández, fechada “Bs. Ayres octubre 16/902” AS – AGN.

de Eduardo Schiaffino, que materializó sus selecciones sobre un doble eje: a través de las donaciones recibidas y en las compras realizadas en Europa.

El museo como coleccionista bajo la gestión de Eduardo Schiaffino

Si el siglo XIX nos trajo la libertad de pensar, el siglo XX trae consigo la libertad de sentir. Ya no hay en las exposiciones esa uniformidad de visión y de procedimiento impuesta por uno o dos autores de moda, hay diversidad y anarquía de estilos, como en los museos.

Eduardo Schiaffino "La orientación del arte" *La Nación*, 28 de diciembre de 1906.

Infinidad de gente no comprende aún las sutiles conquistas de la pintura moderna, deslumbrada precisamente por el boato de las modas transcurridas y seducida por el fácil artificio del relieve de los cuerpos [...] El pueblo prefiere instintivamente la pintura contemporánea porque algo reconoce a lo que está vinculado: el arte del pasado es para él lengua muerta.

Eduardo Schiaffino: "El crepúsculo de los ídolos" *La Nación*, 20 de mayo de 1909.

¿Cuál era el lugar del arte nacional en el ansiado proyecto de museo de Schiaffino? A simple vista, vemos que son sus artistas amigos y compañeros, muchos de ellos cercanos a él desde la temprana fundación de la Sociedad Estímulo, los representados dentro de la institución: Giuseppe Aguyari, Graciano Mendilaharsu, Ángel Della Valle, Augusto Ballerini, Eduardo Sívori, el propio Schiaffino, Emilio Caraffa, Martín Malharro, Ernesto De la Cárcova, Lucio Correa Morales, Francisco Caferatta, Arturo Dresco y Alfred Paris. Sin embargo, las predilecciones del director no implicaban que éstos recibiesen altas retribuciones a cambio de sus obras. Por el contrario, existen testimonios que dan cuenta de los escasos precios pagados por Schiaffino y de los modos en que convence a los artistas de la utilidad que les reportaría el figurar en el Museo Nacional. En este sentido, Eduardo Sívori vende en 1899 dos acuarelas *Chacra La Porteña* y *Bañado de Moreno* en la sumas de \$200 y \$150 respectivamente. Los montos habían sido sugeridos por el propio director, argumentado que "los museos deben ser privilegiados en los precios respecto de los particulares por cuanto sirven a la pública enseñanza y difunden el mérito de los autores cuyas obras exhiben".⁶⁹ Paralelamente, varias

⁶⁹ Véase carta de Eduardo Sívori al Director del Museo Nacional de Bellas Artes, fechada "Abril 25/99". AS - MNBA.

acuarelas de Augusto Ballerini son compradas en valores similares.⁷⁰ Al año siguiente, el Museo adquiere *Sin pan y sin trabajo* de De la Cárcova, cuadro emblemático de su producción que había sido exhibido y elogiado en el marco de la segunda Exposición del Ateneo. El precio también es sumamente bajo para los estándares del momento: \$1.000,⁷¹ una cantidad notablemente más baja que la que el mismo Museo pagaba contemporáneamente por las obras francesas —de mucho menores dimensiones — provenientes de la colección Del Valle.⁷² También perteneciente a la colección Del Valle, el óleo de Ballerini *El coro de la Iglesia dei frari* fue abonado en \$500 en la segunda compra concretada en 1901.

En relación con las esculturas, la mayoría de las obras de Arturo Dresco había sido donada, con la excepción del mármol *La pena* adquirido en \$1.500.⁷³ De las obras de Correa Morales en poder de la institución el bajorrelieve de bronce *Olegario Andrade* había sido donado por el Ateneo y la escultura *Abel* adquirida al artista en \$800. También en precios bajos había sido compradas las esculturas de Caferatta, pagándose en 1905 por un grupo de once obras la suma de \$15.000.⁷⁴

En relación a los artistas del grupo *Nexus* varios de ellos figuraban también entre las colecciones del nuevo Museo: Pío Collivadino con dos obras: *La hora del almuerzo* y el dibujo *Cabeza de muchacha*, Carlos Ripamonte con una: *Cabeza de muchacha* y Cesáreo Bernaldo de Quirós con tres: *Anciano leyendo*, *Ángelus* y *Pax*. No obstante, su presencia parecía obedecer más a una situación de compromiso —en tanto el museo debía ser representativo de la producción nacional contemporánea— más que a una voluntad del director por poseer obras de estos artistas. La obra de Ripamonte surgía como una compra “inevitable” ya que había sido

⁷⁰ En 1899 el museo compra las acuarelas: *Cerro de la Piedra Movediza* en \$150; *Panorama de las Sierras de Tandil* en \$150, *Cerro de la Piedra Movediza — efecto gris* en \$ 100 y el óleo *La Cascada del Iguazú* en \$200. Cf. Eduardo Schiaffino, 1897 M.N.B.A. 2do Catálogo. Notas y apuntes personales. AS—MNBA.

⁷¹ Cf. Carta de Ernesto De la Cárcova a Eduardo Schiaffino, fechada “Buenos Aires, octubre 17 de 1900”, Legajo 1 — 3325, AS — AGN.

⁷² Véase “Tasación Colección del Valle”, presentada al Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Julio 20 de 1897, realizada por Schiaffino, De la Cárcova, Della Valle y Ballerini. AS — AGN. Entre los cuadros más caros figuraban: *Pasiphae* de Roll \$ 8.450, *Costumbres venecianas* de Favretto \$ 7.800 y *Les retameurs* de Meissonier \$6.500. Una pintura pequeña como *Junto al piano* de Albert Aublet (óleo sobre tela, 41 x 32 cm) había sido adquirida en \$1.950 y *Réverie* del célebre Chades Chaplin (óleo sobre tela, 46 x 31 cm) en \$2.275.

⁷³ Las otras obras eran: *Bacante* (yeso) donación del Ateneo, *Boceto del mausoleo del General Manuel Belgrano* (yeso) donación de la Comisión del Mausoleo y *Estudio —ninfas de Diana—* (yeso) donación del autor en 1900.

⁷⁴ Las obras eran: *Mariano Moreno* (yeso), *Meditación* (yeso), *El dolor* (yeso), *Soldado argentino* (mármol), *General Lavalle* (bronce), *Mulata* (busto de yeso), *Mulato* (busto de yeso), *Cabeza de esclavo* (yeso), *La República* (busto en mármol), *Jura de la Independencia* (boceto de yeso) y *Conducción de los restos del General Lavalle* (boceto de yeso). Conjuntamente la familia del escultor había donado el yeso *Boceto de Falucho*.

premiada en la exposición de artistas argentinos celebrada en 1898. Con respecto a Quirós, las reticencias de Schiaffino eran aún más explícitas, encargándose él mismo de aclarar que sus obras habían sido adquiridas “por el Ministerio de Instrucción Pública en 1906 (en ausencia del Director del Museo).”⁷⁵ Este recorte agrega otra variable para comprender porqué los artistas pertenecientes al *Nexus* se encontraban – en los años cercanos a 1910 – en férrea oposición con el primer director de la institución.

Ya hemos visto cómo durante la primera década del siglo el museo también aprovechó para adquirir algunas obras en las exposiciones celebradas en ese momento en las nuevas galerías de la ciudad, como Witcomb y Costa. Sin embargo, descamamos detenemos en las selecciones realizadas por Schiaffino en sus viajes de compras a Europa en 1905 y 1906, ya que fue en dichas ocasiones cuando éste pudo explayarse a sus anchas para corporizar mediante sus compras su clara concepción de “arte moderno” que debía ser exhibido en un museo de arte. Estos dos viajes presentaron una situación de gran libertad para el primer director, ya que a partir de 1907 deberá responder ante la Comisión Nacional de Bellas Artes, estando por tanto mucho más limitado en sus decisiones.

En 1905, con motivo de su viaje a Estados Unidos como comisario del envío argentino a la Exposición de Saint-Louis, Schiaffino había pasado por Europa retornando a Buenos Aires con cuarenta pinturas, dibujos y grabados y un panel de madera tallada. Entre las obras antiguas la prensa destacaba las realizadas por flamencos y holandeses: *Retrato de hombre* de Van Oost, *Santa Catalina a los pies de la virgen* de Van Thulden –presentado como discípulo de Rubens – y *Bebedor* de Adriaen Brauwer. También se celebraban varias pinturas firmadas por nombres franceses contemporáneos: *Nonchalance* de Raphael Collin, los bocetos de los paneles del Pabellón Argentino regalados por su autor Albert Besnard y por último el retrato de *Juan Manuel de Rozas* obra de Monvoisin redescubierta por el director en Boulougne-Sur-Seine.⁷⁶

En mayo del año siguiente, Schiaffino se embarca a Europa con el objeto de adquirir calcos y pinturas por el valor de 250.000 francos, concretando la compra más importante de todas las efectuadas en los quince años de su dirección: un total de ciento cincuenta y seis pinturas y esculturas y doscientos calcos escultóricos.

⁷⁵ Cf. Eduardo Schiaffino, *1897 M.N.B.A. 2do Catálogo. Notas y apuntes personales*. AS –MNBA.

⁷⁶ “Notas de arte. En el Museo de Pintura. Nuevas adquisiciones artísticas”, *La Razón*, 4 de junio de 1905, “Regreso del sr. Schiaffino – Las adquisiciones para el Museo de Bellas Artes”, *Caras y Caretas*, 6 de mayo de 1905 y “El Museo Nacional de Bellas Artes. Su quinto ensanche”, *La Nación*, 3 de agosto de 1905. [Recortes, AS – MNBA].

Sus comentarios sobre los métodos utilizados a la hora de concretar sus adquisiciones merecen ser citados *in-extenso* en tanto Schiaffino se considera a sí mismo como un coleccionista “de raza”, sólo que aquí no busca el deleite personal sino el enriquecimiento del museo público, que en última instancia es su propia obra:

Entre los prejuicios públicos en materia de adquisiciones artísticas, uno de los más comunes, es que las obras de los maestros antiguos son inaccesibles ‘porque se hallan en los museos’ ó cuestan sumas enormes cuando aparecen de tiempo en tiempo en las grandes ventas. Esto no es exacto. No hay un solo maestro cuya obra esté catalogada integralmente, y todos los años se descubren piezas nuevas, de propiedad privada; de allí pasan generalmente al antro del anticuario, á manos del comisionista, del coleccionista ó del negociante establecido en grande. Hay, pues, varios modos de adquirir obras antiguas y otros tantos de ser coleccionista. [...]

El coleccionista no puede sino por casualidad estar en contacto con el primer propietario del objeto de arte, pero conoce en la ciudad ó en el país los paraderos de los anticuarios, y frecuenta sus cavernas, donde el vaivén de la vida deposita las resacas removidas por el flujo y reflujo de la existencia diaria. [...] Se interesa por diez cosas á la vez; pero, emocionado y sereno, provoca agitaciones en el vendedor y cierra trato bruscamente por uno ó dos objetos, las piezas capitales, antes de que el anticuario haya vuelto de su sorpresa. Volveré por lo demás, suele decirle al retirarse con su presa. [...]

Raros son los directores de museo que puedan proceder como los coleccionistas verdaderos: ir a las fuentes y descubrir personalmente las obras de arte que yacen en los limbos ó que aparecen todos los días en las exposiciones públicas; no ya seguramente porque carezcan de competencia, sino porque están supeditados á comisiones consultivas, que paralizan su iniciativa a favor del museo que dirigen.⁷⁷

Por otra parte, el entusiasmo de Schiaffino frente a lo conseguido en el viejo mundo lo lleva a afirmar la preeminencia del museo argentino, no sólo sobre los latinoamericanos, sino sobre muchísimos europeos, estableciendo la paridad con los norteamericanos, que como hemos sostenido, eran sus modelos por antonomasia.⁷⁸ Para reforzar el valor de sus adquisiciones, Schiaffino cita los cumplidos que éstas suscitaron ante Mr. Bénédite, Conservador del Museo del Luxemburgo. A estas referencias se agregan las reacciones de miembros de otras instituciones prestigiosas –como Thiebault-Sisson o Armand Dayot-⁷⁹ admirados ante las acertadas y económicas elecciones del director sudamericano. Era evidente que Schiaffino necesita legitimar sus compras europeas para frenar la avanzada de visiones

⁷⁷ Citado por Enrique Gómez Carrillo, “Progresos artísticos de Buenos Aires”, *El Nuevo Mercurio*, París, n. 2, febrero de 1907, pp. 156 – 158. [Recorte, AS – MNBA].

⁷⁸ Carta de Schiaffino al Exmo. Señor Ministro de Instrucción Pública, fechada “Florence le 18 Smbre 1906”. AS - MNBA.

adversas, como la del diario *La Razón*, que ya a fines de 1906 ponían en cuestión la autenticidad de sus compras europeas, en una campaña que, como vimos, culminó con su exoneración en el cargo en septiembre de 1910.⁸⁰

Varias son las compras importantes concretadas por Schiaffino en su segundo viaje. En este sentido, el propio director se jactaba de haber concretado adquisiciones de arte antiguo, necesarias en un museo que abundaba en lo moderno. Entre las principales obras atribuidas a maestros del pasado figuraban *Cristo del Greco*, *Magdalena de Murillo*, *Filósofo de Ribera*, *Adoración de los pastores* de Tiziano, *Retrato de Señora* de Goya y *Cristo* de Pacheco. A esta serie se sumaba también la colección de seiscientos dibujos de John Bayley, conjunto que arribará a Buenos Aires en 1907, permitiendo al director y al Museo argentino poseer una amplia representación de artistas del Renacimiento en adelante, al menos a partir de su producción sobre papel.⁸¹ La colección también levantó reparos en torno a su autenticidad principalmente por el escaso valor en que había sido pagado un conjunto de esas características.⁸²

Con relación a los artistas del presente, dos importantes esculturas de españoles - *Sagunto* de Agustín Querol y una copia de *Los primeros fríos* de Miguel Blay- fueron encargadas en el marco de este viaje, explícitamente por recomendación del intendente municipal que había sugerido la conveniencia de comprar obras españolas y belgas para contrarrestar la abundancia de esculturas francesas en la ciudad.⁸³

⁷⁹ Thiebault-Sisson era crítico de arte del diario *Le Temps* y encargado de prologar los catálogos anuales del salón de París. Armand Dayot era hacia 1906, inspector general de Bellas Artes y director de la revista *L'art et les artistes*.

⁸⁰ "Adquisiciones pictóricas. Autenticidad de las obras", *La Razón*, 29 de diciembre de 1906. Schiaffino responde explícitamente a *La Razón* desde las páginas de *La Tribuna*, mencionando la animadversión del diario a raíz del asunto de Pardo de Tavera y de su rechazo al proyecto de Lola Mora para realizar el monumento a Aristóbulo del Valle. Cf. "Las adquisiciones artísticas. Presentación de cuentas", *La Tribuna*, 9 de febrero de 1907. [Recortes, AS - MNBA]. Los conflictos entre Schiaffino y el escultor Pardo de Tavera se había desarrollado a partir del rechazo del director de enviar una obra suya a la Exposición de Saint Louis de 1904, cf. Marta Penhos, "Sin pan y sin trabajo...", *art. cit.*

⁸¹ La colección había sido ofrecida a Schiaffino por Darío Rossi quien lo tentaba con la reducción de precios y argumentado que "La rebusca activísima de los aficionados, cuyo número es siempre creciente; la de los Museos y Galerias europeas y sobretudo la concurrencia de los Estados-Unidos, ha hecho desaparecer casi completamente - del mercado de las Bellas Artes - los dibujos de los antiguos Maestros, de manera que si alguna pieza importante sale a la luz y es ofrecida en venta, hay que pagarla precios excesivos". Carta de Darío G. Rossi a Eduardo Schiaffino, fechada "Roma, Bocca di Leone, 25, 1ºp. 21 de Octubre 1906". AS - MNBA.

⁸² Cf. Ángel Miguel Navarro. "Los dibujos antiguos en el Museo Nacional de Bellas Artes". En: *Dibujos italianos (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie Monográfica n. 2, 1997, pp. 21 - 35.

⁸³ "La misión artística del Sr. Schiaffino", *La Nación*, 13 de diciembre de 1906. [Recorte, AS - MNBA].

Sin embargo, era el corpus de arte francés contemporáneo el que una vez más primaba en las compras del director, que a la hora de procurarse las obras se había dirigido tanto a los talleres de los artistas como a las más reputadas casas de venta de París -Georges Petit, Durand Ruel, Rosenberg y Bernheim Jeune. En el resultado sobresalían los nombres de Boudin, Renoir, Cottet, Ribot, Raffaëlli, Blanche, Carrière, Forain, Le Sidaner, Henner, Ménard y Fantin Latour. La mayoría de los cuadros poseía como carta de presentación el haber figurado en el último salón de mayo.

A la vuelta de su viaje, desde las páginas de *La Nación* Schiaffino publicaba un artículo que, sin hacerlo explícito, apuntaba directamente a justificar las compras realizadas en su periplo europeo.⁸⁴ Frente a un agónico arte académico, que hallaba sus representantes más conocidos en Bouguereau y Meissonier, el crítico retomaba el mito del artista marginado para celebrar la producción de los “grandes independientes” como Delacroix, Manet, Millet, Puvis de Chavannes, Degas, cuyas vidas considera un “vía crucis” comparadas con las “existencias triunfales” de los académicos. De acuerdo a su razonamiento, el derrotero de la “hora presente” era más que auspicioso gracias a la acción benéfica del impresionismo que había llegado para arrasar con escuelas y tradiciones. La riqueza del nuevo siglo radicaba, para él, en la feliz convivencia de los más opuestos temperamentos. Las compras europeas, le servían entonces como rotundos ejemplos, no sólo de la amplitud de las tendencias estéticas contemporáneas sino de la liberalidad de su adquirente.

Schiaffino habla con igual apasionamiento del arte de Manet o Whistler, que del de Besnard o Carrière. Quizás aquí radique una de las claves para comprender la modernidad perseguida en sus compras de 1906. Las obras elegidas representan para él ejemplos paradigmáticos de las nuevas escuelas artísticas. Frente a la recalcitrante pintura académica, estos artistas, sin ser imitadores pero sí seguidores del camino abierto por los impresionistas y naturalistas, representan una posibilidad de llevar la pintura moderna al museo argentino.

Schiaffino es claro en su proyecto: lo que más nos debe interesar como pueblo joven y nuevo “no son precisamente las más lejanas obras de arte divorciadas ya de nuestro ambiente, que es menester ser erudito para saborearlas plenamente; sino la evolución moderna, posterior

⁸⁴ Eduardo Schiaffino, “La orientación del arte”, *La Nación*, 28 de diciembre de 1906. [Recorte, AS - MNBA].

al Renacimiento”. Las obras de nuestro tiempo, al igual que las antiguas “llegarán á ser clásicas cuando les llegue la hora.”⁸⁵

Conocemos el valor pagado por el director en sus compras efectuadas en París. La confrontación de estos datos con los aparecidos en catálogos de otras ventas parisinas realizadas en aquel año de 1906 nos dan una idea de los precios alcanzados por los pintores modernos. La comparación entre ambos datos nos lleva a afirmar que Schiaffino practicó una política de adquisiciones en la que hizo jugar fuertemente sus predilecciones personales y no optó simplemente por obras “de ocasión”.

Entre los cuadros más caros adquiridos por el director en París,⁸⁶ podemos mencionar *Retrato de Mlle. J.L.B. de Charles Cottet* y *Madre e hijo* de Renoir ambos en 8.000 francos, *Mujer mirando* de Eugène Carrière en 7.000, *Junto al fuego* de Albert Besnard en 6.000, *Flores* de Fantin Latour en 5.000, y *Soledad* de Emile René Ménard en 4.000. Debemos hacer una salvedad: todas estas cifras quedaban ampliamente superadas por los 13.000 francos que Schiaffino pagó, durante el mismo viaje, por el mármol original adquirido directamente a Auguste Rodin: *La tierra y la luna*.

Es evidente que Schiaffino no hubiera podido pagar los 92.000 francos alcanzados por una pintura de Corot vendida por la Galería Georges Petit en 1906.⁸⁷ Quizás tampoco hubiese abonado los 13.000 francos solicitados por un paisaje de Courbet en esa misma venta. Sin embargo, los precios pedidos por la pintura impresionista son similares o incluso inferiores a los abonados por Schiaffino en sus compras parisinas. Gran parte de las telas de Pissarro y Sisley rondan los 2.000 y 3.000 francos. Por su parte, Monet es un artista notablemente más costoso por cuyas obras llegan a pagarse 19.000 francos.⁸⁸ Pese a esto, es posible hallar en la misma venta pinturas de este artista adjudicadas por 8.000 francos y otras que no superan los 5.000, que eran precios pagados por Schiaffino por varios de los cuadros antes mencionados. Los óleos de Daumier y Daubigny se presentan como otras de las opciones a las que el museo argentino hubiera podido acceder, si solamente de precios se hubiera tratado.

⁸⁵ “Por la cultura artística. Carta del maestro Schiaffino. En apoyo de nuestra iniciativa. El museo nacional de Bellas Artes”, *Diario del Comercio*, 27 de octubre 1908. [Recorte, AS – MNBA].

⁸⁶ Véase: *Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes. VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. Obras Expuestas al público en junio de 1908.* AS - AGN. (Ejemplar en cuyos márgenes aparece manuscrito el precio –en la moneda respectiva– de muchas de las obras adquiridas).

⁸⁷ Véase: *Catalogue de Tableaux Modernes, Collection de feu de M. F. Stumpf, Galerie Georges Petit, Mai 1906.* [Ejemplar en poder de la Biblioteca MNBA].

⁸⁸ *Collection de M. Ch. Viguier Tableaux Modernes, Aquarelles, Pastels, Dessins, Mars 1906.* [Ejemplar en poder de la Biblioteca MNBA].

Esta información empieza a desdibujar la imagen de un funcionario escudriñando los bajo fondos de talleres y casas de remate en pos de la procuración de piezas. Schiaffino paga bien por la pintura francesa contemporánea o al menos se atiene a los precios alcanzados por ésta en los remates parisinos. La escasez de la pintura realista e impresionista se debe a una elección personal del director, quien desde su primer viaje europeo se siente fuertemente atraído por las producciones francesas contemporáneas. La pintura académica que lo había subyugado hacia 1884 deja el lugar a una producción moderna que es deudora del impresionismo, pero en la que resuenan muy fuertemente los ecos de aquel simbolismo que lo cautivaba desde su juventud.⁸⁹

En los años que siguen, ya no podrá Schiaffino explayarse a sus anchas a la hora de concretar sus adquisiciones, debiendo respetar la jerarquía de la Comisión Nacional de Bellas Artes, reorganizada en 1907. Sin embargo, si bien son recurrentes sus quejas sobre las pocas transacciones realizadas durante los últimos años de la década, ya hemos notado cómo el tono de estas adquisiciones no varió mucho de aquellas elegidas únicamente por Eduardo Schiaffino, persistiendo el arte moderno francés como el gran privilegiado.

De este modo, las compras del primer director del Museo y las de los principales coleccionistas de la ciudad parecían regirse por criterios semejantes. El arte moderno – con sus distintas acepciones – fue la vertiente favorita en uno y otros conjuntos.

Las selecciones estéticas de los compradores privados y del museo en tanto coleccionista, junto a los distintos mecanismos utilizados por los órganos de prensa contemporáneos para promocionarlas, daban cuenta de una multiplicidad de intereses imbricados en la adquisición de obras de arte. Intereses económicos y de legitimidad entre el grupo de pares, intereses filantrópicos y de reconocimiento social que se jugaban en la cesión pública de la colección. Luchas de poder dentro del propio campo artístico, al privilegiar a unos artistas por sobre los otros – como Schiaffino – o al sostener una colección desde una lectura institucional, en el caso de Chiappori.

Las adquisiciones y los legados recibidos por el Museo Nacional de Bellas Artes se presentaban como una palestra para los conflictos en tanto era central, en términos de legitimidad, figurar en su patrimonio, ya fuese como artista o como coleccionista. La lucha se dirimía fuertemente en un nivel simbólico ya que, como hemos observado, durante la primera década del siglo la afluencia de público a la institución fue escasa. En esta línea, el registro del

⁸⁹ Cfr. Ana María Telesca y José Emilio Burucúa. "Schiaffino, corresponsal de *El Diario*.", *art. cit.*

coleccionismo en la prensa contemporánea, y principalmente en los diarios de gran tirada, contribuyó a su circulación y proyección social en un nivel más amplio. Las reseñas periodísticas fueron un dominio no específicamente artístico que, buscando diferenciar a los coleccionistas de los simples consumidores y de los ignorantes rastacueros, no pudo dejar de referirse a la ampliación del consumo del arte a la hora de hablar de coleccionar.



63. Portada de *La Ilustración Sud-Americana*,
a. 17, n. 46, 15 de octubre de 1909.



64. "La galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano",
Plus Ultra, a. 2, n. 9, enero de 1917.

CONSIDERACIONES FINALES

Consideraciones finales

De tres años a esta parte Buenos Aires se ha convertido en un mercado de arte; y la expresión no es demasiado vulgar, porque como en todos los mercados el olor de las legumbres neutraliza el perfume de las flores y el de las vistosas frutas. Las exposiciones se suceden y ya no se parecen como en un principio.

Los muros antes vacíos de los interiores se pueblan de cuadros poco a poco. Ya la desconfianza de la primera hora, que daba preferencia al bronce, acaso por el valor intrínseco del metal, acoge las pinturas como si fueran cheques al portador, bajo la garantía de ciertas firmas. Nuevos coleccionistas asoman y el monto de las ventas sube en los meses de invierno a medio millón de francos.

En la calle Florida las salas de exposición se multiplican, pero no dan abasto: todas están tomadas con notable anticipación. A la venta de pintura española, que abrió la marcha, hoy se agregan la italiana y la francesa.

El género anecdótico sigue interesando al profano sobre las sensaciones de la vida; y el disfraz de personajes, con trajes abolidos por el tiempo, mucho más que la natural y verídica existencia nuestra. [...]

El pueblo prefiere instintivamente la pintura contemporánea porque algo reconoce a lo que está vinculado: el arte del pasado es para él lengua muerta.

Eduardo Schiaffino, "El crepúsculo de los ídolos", *La Nación*, 20 de mayo de 1909.

En el balance que realizaba Schiaffino, hacia el final de la primera década del siglo, varias de las problemáticas recorridas a lo largo de esta tesis parecían haberse cumplido: configuración de un mercado artístico en Buenos Aires, formación de un coleccionismo paralelo que se alimentaba de este mercado, consumo de obras artísticas como un uso generalizado entre los sectores del altos recursos, fundamentalmente como parte del enriquecimiento de la vivienda. A su vez, Schiaffino también refería a las características de este gusto generalizado que se orientaba hacia producciones de tipo anecdótico, principalmente contemporáneas.

Por supuesto, el relato de Schiaffino no intentaba ser objetivo, al posicionarse él mismo en el centro de esta evolución, tanto a partir de su acción fundadora en el Ateneo como en el "acontecimiento trascendental" para esta "gestación artística" que fue su labor a cargo del Museo Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, nos interesan particularmente sus palabras, en tanto representativas de una mirada que encontramos frecuentemente ya desde mediados de la primera década del siglo XX: el panorama artístico de Buenos Aires, y fundamentalmente el consumo del arte, parecía ser mucho más alentador y consolidado que aquel que distinguiera al siglo anterior. En esta celebración del nuevo "estadio" artístico alcanzado, muy pocas veces aparecía subrayada la

importancia que los antecedentes decimonónicos tenían en la situación presente. Las continuidades y rupturas establecidas entre el incipiente sistema artístico de fin del siglo XIX y el, aparentemente más sólido, del nuevo siglo han sido uno de los ejes que guiaron los distintos capítulos de esta tesis.

Dedicada al estudio del coleccionismo artístico, nuestra tesis ha debido necesariamente ocuparse también del consumo y el mercado del arte. Estas problemáticas constituyeron una parte central de nuestro trabajo, no sólo por la ausencia de estudios referidos al arte argentino del período centrados en dichos fenómenos, sino también porque consideramos que el primer coleccionismo de obras de arte surgido en Buenos Aires se vinculó de manera estrecha con estos factores.

De este modo, hemos analizado cómo Buenos Aires -ya a fines del siglo XIX- funcionaba como una plaza atractiva para comerciantes de arte extranjero que comenzaban a divisar la potencialidad de la naciente burguesía local, percepción que no hará más que acentuarse a comienzos del nuevo siglo. Por otra parte, se han reconstruido las características específicas del mercado artístico del siglo XIX, mercado muchas veces errático y de desarrollo pendular pero que, por momentos, registró verdaderos éxitos comerciales, primordialmente en relación al arte contemporáneo.

El fenómeno del consumo de objetos artísticos, tanto en un sentido eminentemente material como en términos de apropiación simbólica, fue un dispositivo nuevo y extendido durante las últimas décadas del siglo XIX, del que se ocuparon la crítica periodística, la literatura de ficción, los ensayos y las memorias. La generalización de la práctica fue tal que aquellos que se sabían miembros selectos de la élite, ya fuese por su pertenencia histórica al patriciado local como por su más reciente protagonismo en los círculos de poder, buscaron diferenciarse de quienes consumían arte sin la orientación o competencia necesaria. Desde la literatura y la crítica periodística fue frecuente la sátira en torno a la figura del rastacuero, desde la esfera del consumo material surgió el recurso de comprar inmensas y onerosas piezas artísticas, muchas veces premiadas en exposiciones extranjeras, que buscaban también distinguirse del gusto medio. Asimismo, el tema del consumo artístico recorrió con énfasis uno de géneros característicos -podríamos decir fundantes- de la literatura argentina decimonónica: el relato de viajes.

Como parte de todo este proceso de distinción y apropiación de bienes simbólicos emerge el coleccionismo de arte. Con sus ojos fuertemente puestos en las ciudades europeas,

faros que guiaban no sólo la producción artística sino también los modos de consumo de las obras, Buenos Aires estuvo constantemente informada del desarrollo artístico del viejo mundo y del derrotero seguido por sus principales coleccionistas privados. Estados Unidos, que en términos de nueva sociedad burguesa adquiriría poderosamente arte europeo, se presentó como un modelo mucho más plausible de ser emulado por la burguesía local.

En consonancia con el coleccionismo practicado hacia el último cuarto de siglo en la América del Norte, los coleccionistas argentinos se volcaron hacia las producciones “modernas”, dentro de una acepción de “modernidad” plástica que incluía muchos más artistas y tendencias que los seleccionados por los rescates historiográficos posteriores. En este sentido, una de nuestras hipótesis principales ha sostenido que los coleccionistas argentinos no tuvieron una mirada asincrónica ni desinformada acerca del arte moderno, sino que por el contrario optaron por aquellas obras que en aquel momento estaban en boga en los círculos burgueses de Europa y de los Estados Unidos.

En estrecha relación con esta hipótesis se encontró otro de los propósitos centrales de esta tesis: comprender cómo la apropiación en clave burguesa de ciertas obras fue una característica distintiva del consumo artístico local ya desde las últimas décadas del siglo XIX, prolongándose durante todo el período que nos ocupa. Y esta definición de un gusto burgués no se desprende directamente del hecho de que los coleccionistas y consumidores pertenecieran a la burguesía, sino de que entendemos que había ciertas características plásticas y temáticas de las obras que respondían a una ideología burguesa y que fueron asimiladas en términos burgueses por quienes consumieron y generaron discursos sobre dichas obras. Dichas características tenían que ver, por un lado, con el valor burgués asociado con el trabajo – de allí que fueran preferidas las obras que daban cuenta del oficio cuidadoso y el virtuosismo utilizados por el artista – y que, por otra parte, plasmaran temáticas agradables en general exentas de cuestionamientos sociales. Es frecuente también la aparición de escenas y personajes rurales cuyas vestimentas y faenas parecían no mutar con el paso del tiempo, las escenas de animales, los paisajes despoblados o con figuras pequeñas – que respondían a una visión idealizada de la naturaleza como lo no contaminado- y el alejamiento del desnudo a través de diversos recursos – la idealización del cuerpo, la referencia mitológica o la alusión orientalista. Asimismo, fue muy usual la autorrepresentación del coleccionista a través del retrato, efigie que vuelve visible y refuerza la certeza de sí del burgués. En menor medida, pero también con una representación importante, encontramos personajes urbanos, ya sea los

asociados a los sectores burgueses - generalmente mujeres realizando distintas tareas- o aquellos marginados, como mendigos o borrachos, pero era aquí el tono anecdótico y gracioso utilizado en la plasmación del tipo, que acudía a dulcificar lo representado. No todas las obras respondieron estrictamente a esta lectura, ya hemos observado los cuestionamientos que produjeron algunos desnudos comprados por Aristóbulo Del Valle, sin embargo esto no nos impide concluir que fue dicho patrón de apropiación burgués el que predominó entre los consumidores de arte de Buenos Aires. Esta dimensión no anula sin embargo el status complejo de estas pinturas y esculturas en tanto obras de arte. Es decir, estos objetos iban mucho más allá de la mera decoración de la vivienda ya que además de permitir lecturas múltiples y encontradas en tanto imágenes, se esperaba de ellos una función más elevada - pedagógica, formativa, de espiritualización de la vida material- misión que se imbricaba directamente con el destino público proyectado para gran parte de estas colecciones.

El poder de la burguesía local fue certeramente captado por los productores artísticos extranjeros y en estos términos es que se planteó una tensión entre las diversas escuelas nacionales que remitieron sus producciones al mercado porteño. A su vez, este hecho fue estimulado por las propias comunidades extranjeras residentes en la capital que hacían de Buenos Aires una ciudad particularmente cosmopolita en la que diversos inmigrantes, fundamentalmente italianos y españoles, comenzaron a ascender socialmente hasta ganarse una posición en la élite local. Este nuevo status se volcó muchas veces en un consumo de obras artísticas en el que las producciones del país de origen tuvieron un peso fundamental. En este sentido, esta ha sido una clave, aunque por supuesto no la única, para comprender las selecciones de personajes como Adriano Rossi, Ángel Roverano, Lorenzo Pellerano y la familia Santamarina.

En general esto sucedió con las obras italianas y españolas, no así con las francesas, cuyo consumo se insertó dentro de la hegemonía que poseía Francia en tanto paradigma cultural y civilizatorio ya desde mediados del siglo XIX. Hacia 1880, incluso antes, París ya ocupa para los argentinos el sitio de capital artística por antonomasia, imagen que aparece claramente presentada en los relatos de viajeros. Esta ubicación predominante persistió en los comienzos del nuevo siglo, así como la superioridad del campo cultural y artístico francés como proveedor de obras de arte y sancionador de qué constituía el arte moderno. Esta variable operó ostensiblemente en la formación colecciones como las de José Prudencio de Guerrico y Aristóbulo Del Valle.

En estrecha vinculación con este último punto, los coleccionistas porteños fueron ampliamente receptivos a las producciones europeas en una proporción similar a su soslayo por las pinturas y esculturas argentinas. Ya hemos visto cómo la vinculación de los coleccionistas con artistas y proyectos artísticos centrales del campo de Buenos Aires no derivó necesariamente en una voluntad de adquirir sus obras. Por el contrario, el arte argentino surgía como algo que debía ser estimulado, fomentado, pero aún no digno de ser coleccionado.

Dentro de todo este panorama, y prácticamente desde su génesis, el coleccionismo de obras de arte gozó de una promoción y difusión pública que se postuló como constitutiva del propio mecanismo de coleccionar. El coleccionista se define por su posición social y por la faceta pública de su consumo que, como hemos visto, tuvo diversas expresiones: la apertura de la casa para permitir la fruición de la colección en un nivel social más amplio, la reseña de la visita a la mansión particular en la prensa periódica, la cesión pública del patrimonio o de parte él con el destino de fundar o engrandecer el Museo Nacional de Bellas Artes. En varios actores registramos además la intervención en la esfera pública a partir de la escritura en la prensa y la elaboración de proyectos, como hicieron José Prudencio de Guerrico y principalmente Juan Benito Sosa. Desde el origen de su colección, Sosa tuvo el propósito explícito de donarla al estado, a semejanza de lo que sucederá después con Ángel Roverano, caso en que también van a transcurrir escasos años entre la acuñación de la colección privada y su pasaje al dominio estatal.

Uno de los móviles principales que originaron la investigación de esta tesis era reconstruir la injerencia que el coleccionismo privado y los coleccionistas de arte, en tanto actores sociales, tuvieron en la conformación de un campo artístico local. En otras palabras, ampliar y complejizar el estudio de la historia del arte argentino a partir del análisis de las acciones, los hábitos y las opciones estéticas de protagonistas que no fueron necesariamente quienes produjeron las obras.

En el imaginario de la época, las colecciones artísticas fueron centrales en tanto reservorios que permitieron demostrar el grado de buen gusto y sofisticación adquirido por la clase alta de Buenos Aires. Fueron conjuntos rodeados de cierta mística por los discursos contemporáneos, que los referían habitualmente como museos y daban cuenta de la pasión y amor desinteresado que unía al dueño con las obras de arte de su posesión.

Sin embargo, más allá de las construcciones discursivas erigidas en torno al coleccionismo y a las colecciones locales, desde mediados del siglo XIX, fueron los

coleccionistas de arte – con Manuel José de Guerrico a la cabeza – los encargados de introducir la práctica del consumo artístico en Buenos Aires. Fue gracias a sus viajes y contactos con el viejo mundo que importantes obras artísticas llegaron al escenario porteño, en un movimiento que, como hemos analizado, no fue del todo correspondido con la efectiva inserción de los grandes contingentes de obras enviados de Europa.

Durante la primera década del nuevo siglo, la llegada de arte europeo halló una radicación más duradera entre los compradores de la ciudad, dando cuenta de que el mercado comenzaba a instituirse, estimulado por la extensión del fenómeno del coleccionismo que encontraba ahora nuevos adeptos que no necesitaban ir a Europa para procurarse sus obras.

En términos del arte nacional, el coleccionismo decimonónico y del temprano siglo XX no creó un mercado receptivo a sus producciones. De este modo, si bien registramos algunas presencias, que se van multiplicando a medida que avanzamos en el tiempo, no podemos sostener que el primer coleccionismo haya sido un elemento activador para los artistas argentinos, como bien lo revelan sus múltiples quejas ante la escasez de compradores para sus pinturas y esculturas.

Con respecto a su dimensión social, el primer coleccionismo de arte fue ante todo una práctica intra-élite, de legitimación social entre el grupo de pares y extendida a aquellos artistas, estudiantes o aficionados interesados en las bellas artes, que se instituyó paralelamente al gran poder económico obtenido por la burguesía local. En este sentido, el coleccionismo de arte puede ser considerado como otra de las manifestaciones visibles de este momento de oro de la burguesía porteña, que permitió que obras sumamente caras y emblemáticas del sistema artístico europeo llegasen a estas tierras.

El coleccionismo proyectó -a través de la cesión pública del patrimonio- una circulación extendida entre la sociedad, pero ésta no llegó a adquirir los niveles de masividad esperados, al menos durante nuestro período de estudio. Sin embargo, son estas mismas obras las que hoy en día constituyen una parte fundamental del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, las que llenan sus salones y están actualmente colgadas en las paredes de la institución para todo aquel que quiera acercarse a ellas, con el infaltable epígrafe de “colección de”.

APÉNDICES

Anexo complementario al capítulo 1

Principales exposiciones celebradas en bazares, salones y espacios diversos de Buenos Aires durante las últimas décadas del siglo XIX*

Fecha	Lugar	Organizador	Artistas	Compradores	Observaciones
Octubre de 1878	Teatro de la Opera	Sociedad Damas de Caridad	Pintura argentina y extranjera		Inauguración domingo 6 de Octubre – se avisa que permanecerá abierta por 15 días
Junio de 1882	Galli		Miniatura de Charles Quirino		
Octubre de 1882	Ruggero Bossi		Alfredo Paris, Eduardo Sívori		
Marzo de 1885	Club Gimnasia y Esgrima		Cándido López, (29 óleos de batallas)		Se publicó un catálogo
Junio de 1887	Bolsa de comercio (calle San Martín)	Damas de Misericordia, bajo de la dirección de Carlos Pellegrini	Pintura de coleccionistas locales		Exposición con fines benéficos
Julio de 1887	Angelo Sommaruga		80 cuadros Italianos	Gallardo, Ramos Mejía, Manuel Podestá, Alfredo Marchi, Manuel Quintana	
Julio de 1887	Burgos		Francisco Faostini (escenas de género y retratos)		
Agosto de 1887	Foyer del teatro Colón		Tristán Lacroix (un paisaje de grandes dimensiones)		
Septiembre de 1887	Burgos		<i>El nacimiento de la República Argentina de Victorine du Jardin</i>		
Septiembre de 1887	Ruggero Bossi	Envío de Manuel Gúiraldes	Pintura europea (12 telas, se destaca <i>Rêverie de Chaplin</i>)		
Septiembre de 1887	Ruggero Bossi		Ángel Della Valle (5 cuadros sobre costumbres nacionales)	Adquiridos por Juan Cobas en \$1.000.	
Octubre de 1887	Bossi & Botet (Florida)		Reinaldo Giudici <i>La sopa de los pobres</i>	Adquirido por Wilde para el despacho presidencial en \$4.000.	

* Esta lista y la incluida a continuación delimitan el corpus de exposiciones (y sus respectivas críticas) consideradas para la reconstrucción del proceso de emergencia y consolidación de un coleccionismo artístico en Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Noviembre de 1887	Burgos		Arte italiano (atrib. a Cimabue, Carracci y otras piezas flamencas)		
Mayo de 1888	Repetto y Nocetti (Florida 190)	Envío de Manuel Güiraldes	Pintura europea		
Junio-Julio de 1888	Jardín Florida	Delpech	Exposición de Pintura Francesa (850 obras)	Lucio Mansilla, Aristóbulo del Valle, Juan Silvano Godoi.	
Julio de 1888	Salón Mondelli (Perú 326)	Eneas Salvi (obras adquiridas en los talleres de Italia)	Arte italiano – (Astori, Novi, Tivoli, Barrucci, De Grosi, etc.)		Inauguración del Salón con esta exposición
Julio de 1888	Bullrich, en los altos del Teatro Nacional		Colección del Sr. Nogués		REMATE
Agosto de 1888	Salón en la calle de Alsina 161		Pintores europeos siglo XVI al XVIII (Murillo, Tintoretto, Guercino, Van Dyck, Paolo Veronese, etc.)		Un artículo de prensa contemporáneo aclara que se trata de copias
Agosto de 1888	Fotografía Salinas (Defensa 7)	Con ayuda y recomendación del cónsul argentino en Barcelona.	Moya (imitación de cuadros antiguos y algunos estudios de costumbres actuales)		
Agosto de 1888	Galli		Bordonetti y de Pari (busto de una de las hijas de J. P. Guericco)		
Agosto de 1888	Costa		Pintura italiana		La prensa señala el éxito de ventas
Septiembre de 1888	Angelo Sommaruga		Guido Boggiani, Caprile, Cortese, Taffuri, Michetti, Manzini, Coleman, Lancerotto, Campriani. (50 obras)		
Septiembre de 1888	Cámara de Comercio de España	Esteban Lazárraga	Exposición Colectiva de arte español (326 cuadros)		
Septiembre de 1888	Casa Hardoy y Cia (editora de música e importadora de instrumentos musicales) sobre Florida	Francesco Romero	Bouvier, Fonace, Chaplin		
Noviembre de 1888	Ruggero Bossi		Pintura española		La prensa señala que se han vendido todas las obras
Mayo de 1889	Granja Nacional	Colección de M. E. Van Hinsbergh (Bruselas)	Pintura belga		
Julio de 1889	Angelo Sommaruga		Pintura española e italiana (Rivera, Masriera, Mancini, Boggiani, Michetti, Lancerotto, Favretto, etc.)		

Julio de 1889	Costa		<i>Odalisca</i> de De Martini, obras de Van Hyes, Scala, mármoles de Andreoni		
Julio de 1889	Ruggero Bossi		<i>La batalla de Malpú</i> de Villanueva y obras del pintor mejicano Felipe S. Gutiérrez		
Septiembre de 1889	Bolsa de Comercio		57 cuadros antiguos		
Septiembre de 1889	Angelo Sommaruga		Fabrés y Román Ribera (1 obra de cada uno)		
Noviembre de 1889	Repetto y Nocetti		Domenico Morelli – Ricardo Madrazo – José Villegas – Luna – Van der Bos – Una cabeza de Giacomelli	<i>Un dux</i> de Villegas, adquirida por Parmenio Piñero	
Marzo de 1890	Ruggero Bossi		De Martino y Severo Rodríguez Etchart		
Septiembre de 1890	Cámara de Comercio de España		Pintura española (127 cuadros 40 de ellos de Nicolau Cotanda)		
Noviembre de 1891	Galli	Sociedad de Damas de Nuestra Señora del Carmen	Schiaffino, Ballerini, Guidici, Della Valle, Sivori, Correa Morales, Mendilaharsu, Rodríguez Etchart y Sofía Posadas, además de obras españolas cedidas por coleccionistas locales.		Exposición con fines benéficos
Junio de 1892	La Jouanne		Corot, Fortuny, Domingo, Casimiro Sainz, etc.		Ex -colección de Larsen del Castaño
Julio de 1892	Repetto y Nocetti		Ángel Della Valle <i>La vuelta del malón</i>		
Diciembre de 1892	Durán Hermanos (Piedad y Artes)		Envío a Chicago (<i>La vuelta del Malón</i> de Della Valle y <i>La visión de Fray Martín</i> de Nicolau Cotanda)		
Abril de 1893	Bossi, Boote y Galli		Bernabé Demaría (escenas gauchescas)		
Mayo- Junio de 1893	Av. de Mayo 291	ATENEO	Schiaffino, Sivori, Rodríguez Etchart, Della Valle, Vaamonde, Cotanda, Caraffa, Belin Sarmiento, Sofía Posadas, etc.	Francisco P. Moreno, Basualdo, Alberto del Solar, Vega Belgrano	
Mayo de 1893	Costa		Vicente Scala (4 obras)		

Julio de 1893	Lavalle 622	Alfonso Romano	Bronces, cuadros pequeños, de género y acuarelas de los pintores: Brancaccio, Capuano, Postiglione, Volpe, Tito, Duranti, Diodato, Checchi		
Octubre de 1893	Palacio Hume (Av. Alvear)	Círculo de Santa Cecilia, dirección de Eduardo Schiaffino	Cuadros y esculturas de colecciones argentinas		No hay venta es una exposición benéfica
Octubre - Noviembre de 1893	Guerrico y Williams (Piedad 737 - altos)		Colección Andrés Lamas		REMATE
Octubre noviembre de 1893	Casa Av. Alvear 1681		Colección Juan Cruz Varela		REMATE
Enero de 1894	Ruggero Bossi		Daniel Hernández, Juan Luna y E. Sierra		
Septiembre de 1894	Salón del Ateneo	Schiaffino y Ballerini	Graciano Mendilaharsu (97 obras)		
Noviembre de 1894	Salón del Ateneo	ATENEO	De la Cárcova, Schiaffino, Sivoñ, Della Valle, Ballerini, Malharro, etc. (176 obras)	Aristóbulo Del Valle, Delpech, Domingo Martinto, entre otros.	
Julio de 1895	Freitas y Castillo		Vicente Nicolau Cotanda <i>Los últimos momentos de Dorrego</i>		
Julio de 1895	Ruggero Bossi		H. Estevan (dos pequeños cuadros, lavanderas y cisnes)		
Agosto de 1895	Costa	Obras traídas por Francisco Costa de Europa	Duez, Gervex, Dumoulin, Guillemet, Robert Fleury, Jacque y otros (también pintura italiana)		
Octubre de 1895	Salón del Ateneo	ATENEO	Artistas Argentinos (180 obras de 71 expositores)		
Julio de 1896	Bravo & Cía		Colección Rufino Varela	Edmond Robert; Alfredo Israel, Cámere, Soto y Calvo, Manuel Gonet, Zemborain, Mayol, Moll, Domingo D. Martinto y Schiaffino para MNBA.	REMATE

Octubre de 1896	Salón del Ateneo	ATENEO	Sivori, Schiaffino, Della Valle, Ballerini, Diana Cid García, Graham de Witt, etc.		
Mayo de 1897	Bazar de Samuel Boote - Florida 218		Julia Wemicke		
Septiembre de 1897	Witcomb		Manolo Larravide (Marinas)		
Noviembre de 1897		Coimena artística	Casado del Alisal		
Noviembre de 1897	Witcomb	José Artal	1ª Exposición Pintura española (87 obras)		
Junio de 1898	Pedro Nocetti y Cia [Florida 632]	Alejandro Zorzi	Exposición Latina de Bellas Artes (175 obras de pintores italianos)		Se publicó un catálogo del remate celebrado en el mes de diciembre.
Julio - Septiembre de 1898	Witcomb	José Artal	Pintura española (109 obras)		
Agosto de 1898	Costa		José Quaranta (varios cuadros)		
Diciembre de 1898	Pabellón Argentino		Artistas Argentinos (Rodríguez Etchart, Sivori, Fernández Villanueva, Schiaffino, Quaranta, Ripamonte, Arduino)		
Junio de 1899	Witcomb	José Artal	Pintura española (Plasencia, Galofre, Jiménez Aranda, Pradilla) 123 obras		

Anexo complementario al capítulo 6

Principales exposiciones celebradas en Buenos Aires
entre 1900 y 1913

Fecha	Lugar	Organizador	Artistas	Compradores	Observaciones
Mayo de 1900	Ateneo		Eliseo Meifrén (92 obras)		Se publicó un catálogo con texto de Eduardo Schiaffino
Julio de 1900	Florida 365	Ortega Morejón y Villegas Brieva	Pradilla, Muñoz Degrain, Jiménez Aranda, Benlliure, Villegas		
Julio de 1900	Witcomb	José Artal	III Exposición de Pintura Española		
Septiembre de 1900	Witcomb	José Pinelo	José Pinelo, García Ramos, José Villegas, Jiménez Aranda, Herrera y Serra	Julio Mendeville, Pilades Soldaini, Juan Canter	
Abril de 1901	Witcomb	José Artal	IV Exposición de Arte español (62 obras)		
Mayo - Junio de 1901	Witcomb	José Artal	Ramón Casas (carbones y pruebas de artista)	<i>Mademoiselle Clo-clo</i> adquirida por el MNBA	
Mayo - Junio de 1901	Freitas y Castillo	Henri Doussset	Arte francés	<i>Retrato de Mile B. de Joseph Granié</i> adquirida por el MNBA.	
Julio de 1901	Freitas y Castillo		Arte retrospectivo: Obras italianas, flamencas, holandesas, inglesas, grabados		Las obras no están a la venta. Se promocionan como "desinteresada propaganda artística"
Septiembre de 1901	Freitas y Castillo	Henri Doussset	Artistas argentinos (Schiaffino, De la Cárcova, Sívori, Della Valle, Ballerini, Guidici, Caraffa)		Inauguración 01-09 Se publicó catálogo.
Septiembre de 1901	Casa Moody		Ulpiano Checa (tres obras)		
Septiembre de 1901	Witcomb	Asociación artística italiana	Alice, Arduino, Bonifanti, Barberis, Coppiere, Della Vedove, Villar, Lavarello, Tommasi, Quaranta, Orlandi, Parisi. (142 obras)		Se trata de una agrupación de artistas italianos residentes en el país.
Octubre de 1901	Freitas y Castillo		Severo Rodríguez Etchart		
Febrero de 1902	Witcomb		Alfredo Berisso		
Marzo de 1902	Witcomb	José Artal	Arcadio Más y Fondevila (15 pasteles y 15 acuarelas)		

Abri - Mayo de 1902	Salón Castillo		Augusto Ballerini (38 obras)	<i>Panorama de Ascochinga</i> adquirido por MNBA	
Mayo de 1902	Witcomb		Martín Malharro		
Mayo - Junio de 1902	Witcomb	José Artal	XI Exposición Arte español (72 obras)		
Julio de 1902		José Pinelo	Pintura española	E. Alemán; José Blanco Casariego, N. Sánchez, Lorenzo Pellerano	
Julio de 1902	Freitas y Castillo		Artistas argentinos (Alonso, Correa Morales, Ricardo Garcia, Della Valle)	Ministerio de Instrucción Pública para el MNBA, <i>Retrato de la Sra. A. F. C. de Ernesto de la Cárcova</i>	
Julio de 1902	Witcomb		Ana de Carrié		
Mayo 1903	Witcomb		Eliseo Meifrén		
Mayo de 1903	Salón Costa		Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados		
Mayo de 1903	Sala San Rafael – Bon Marché Florida	Sociedad Estímulo de Bellas Artes	Arduino, Correa Morales, Fresco, Schiaffino, Sivori, Meghi entre otros.		
Mayo de 1903	Witcomb		Eliseo Meifrén		
Junio de 1903	Salón Pagneux (Florida 602)		Bonifati, Barberis y otros artistas italianos		
Julio de 1903	Witcomb		Artistas Argentinos Pensionados en Europa		
Agosto de 1903	Witcomb	José Artal	XIII Exposición Pintura española (Vázquez, Helleu, Benedito, entre otros)		
Marzo de 1904	Witcomb	Ferrucio Stefani	II Exposición de Pintura Italiana y Edgar Cahine (aguafuertes)		
Mayo de 1904	Witcomb	Ferruccio Stefani	Francesco Sartorelli (80 obras)	Francisco Recondo (<i>Barcas de pescadores</i>) Lorenzo Pellerano (<i>Sendero</i>)	
Mayo de 1904	Witcomb		Fermín Arango		Inauguración 04.05
Julio de 1904	Witcomb	José Artal	XIV Exposición Artal		
Agosto -Septiembre de 1904	Salón Castillo	José Pinelo	Arte español (256 obras)	N. Newton, Blanco Casariego, Salá, Tomquist, Alberto y Teodoro de Bary, Delpech, Mandeville, Polledo, Pellerano, Chávez Paz, Madero, Serrano	Inauguración 17.08
Marzo de 1905	Witcomb		Luque (45 marinas)		
Mayo de 1905	Witcomb		Julio Vila y Prades		
Junio de 1905	Salón Castillo		E. Brughetti		

Julio de 1905	Salón Castillo		María Filomena P. de Schuller		
Julio - Agosto de 1905	Witcomb	Ferruccio Stefani	III Exposición de Pintura italiana (113 obras)	Lorenzo Pellerano, MNBA adquirió <i>La oveja enferma</i> de Emilio Longoni y <i>Paisaje</i> de Giuseppe Miti-Zanetti.	
Agosto de 1905	Salón Castillo (Florida)		Hermanos Alonso (Mateo Alonso)		
Agosto de 1905	Salón Costa		Graham A. de Witt		
Agosto de 1905	Salón Castillo		Arturo Dresco		
Junio - Octubre de 1905	Witcomb	Artal	Pintura Española (113 obras)		
Octubre de 1905	Salón Castillo	José Pineo	Pintura española (94 obras)		
Noviembre de 1905	Witcomb		Eduardo Schiaffino (28 obras)		
Noviembre de 1905	Salón Costa		Fernando Fader (54 obras)		
Noviembre de 1905	Witcomb		Van Ostade, Ziem, Fortuny, Fromentln, Henner, entre otros (20 obras)		
Junio de 1906	Salón Costa		Gaston Guignard		
Junio de 1906	Witcomb		Pelaez (pintor español)		
Agosto de 1906	Witcomb		Mateo Alonso		
Septiembre de 1906	Salón Costa		Ulpiano Checa (41 telas y dibujos)		
1907	Salón Borgarello (sobre Florida, frente al Jockey)	J. Allard	Pintura contemporánea francesa y europea (193 obras)		
Julio - Septiembre de 1907	Salón Costa		Tristan Lacroix (ampliaciones fotográficas coloreadas)		
22 de Julio - 18 de Agosto 1907	Witcomb	Ferruccio Stefani	IV Exposición Pintura italiana (Michetti, Morelli, Grosso, Sartorelli, Boldini, Bistolfi y Calandra)		Catálogo escrito por Ugo Ojetti La prensa señala buen éxito de ventas
19 de Agosto - 14 de Septiembre de 1907	Witcomb	Ferruccio Stefani	Ettore Tito (25 obras)		Catálogo con estudio de Ugo Ojetti
Septiembre de 1907	Witcomb		José Llaneces (38 obras)		Catálogo ilustrado con ensayo biográfico de Augusto Martínez Olmedilla y Mariano de Cavio.
Septiembre de 1907	L'Aiglon		Ferruccio Pagni y Ethienne Vence		
1907	Salón Castillo		Feragutti Visconti		No tuvo buenas ventas
1907	Witcomb		Manuel García Rodríguez		Valores entre \$ 2.500 y \$ 60.

1907	Witcomb	Georges Bernheim, con colaboración de José Artal y José Semprún.	Exposición de Pintura Francesa	Pedro O. Luro, Jockey Club, Matías Errazuriz, Antonio Santamarina, Norberto Crotto, José María Méndez, Diego Lézica de Alvear, Rodolfo Alcorta, María Jáuregui de Pradere, Santiago Luro, Lorenzo Pellerano y Jaime Liavallol, entre otros.	
Septiembre de 1907	Salón Castillo		Emile Troncy (17 cuadros)		
Septiembre de 1907	Salón Costa		Sociedad de Aficionados (66 expositores y más de 140 obras)		
Septiembre de 1907	Salón L'Aiglon		Juan Pinós (28 óleos)		
Octubre de 1907	Salón Costa		Nexus (Fader, Ripamonte, Collivadino, Dresco, Linch, Méndez Texo)		Según Carlos Ripamonte hubo un "balance nulo en ventas"
Noviembre de 1907	Salón Costa	José Pinelo	Pintura Española	<i>Lectura de una poesía de Jiménez y Aranda adquirida por el Jockey Club.</i>	
Junio de 1908	Witcomb		Martín Malharro (52 acuarelas y dos pasteles)		
Julio de 1908	Salón Artal Viamonte 549	José Artal	XIX Exposición (Barbudo, Benedito, Benlliure, Casas, Casanova, Domingo, Moreno Carbonero, Jiménez Aranda, Sánchez Perrier, Sorolla, etc.)		
Julio - Agosto de 1908	Witcomb	Georges Bernheim	Pintura francesa y europea concurrente a los salones de París (89 obras)		Catálogo con prólogo de L. Roger - Milès
Septiembre de 1908	Salón Costa		Pedro Bienes Viale		
Octubre de 1908	Salón Costa		Nexus		
Octubre de 1908	Pabellón Argentino	Comité permanente de las Exposiciones de Bellas Artes en el Extranjero y Exposición retrospectiva de cuadros pertenecientes a Boussod, Valladon y Cía y J. Mancini, de París.	Arte francés + Schiaffino, Sivori y De la Cárcova.	<i>Eros y psiquis de Dubuffe, Le repas des servants de Bail, Les boulevards de Adler, El puente de Henri Martin, Le 14 juillet Place Pigalle de Devambes, El baño de Dusau y Retrato de Alfonso XIII, adquiridas por la CNBA, con destino al MNBA.</i>	

Octubre de 1908	Witcomb		IV Exposición artística de aficionados. De la Torre, Enrique Prins, del Campo, Zuretti, Tavera		
Octubre de 1908	Salón Florida (Altos de Smart, Florida 112 y Bartolomé Mitre)	José Pinelo	VII Exposición de Pintura Española		Buenas ventas
Noviembre de 1908	Salón Costa		Georges Scott (acuarelas) y E. Cusachs		
Diciembre de 1908	Witcomb		Andrea Moch		
Marzo de 1909	Pabellón Argentino		Gustavo Eberlein (estatuas, bustos, bocetos)		
Abril de 1909	Witcomb	Evaristo Gismondí	Exposición de Arte italiano antiguo y moderno		
Abril – al 15 de Junio de 1909	Salón Costa	Galerie J. Allard	Arte francés (Neuville, Pissarro, Guirand de Scevola, Ribot, Chabas, Detaille, etc.)		Gran éxito de ventas por: 200.000 francos
Mayo de 1909	Laurak Bat		Andrea Moch (78 obras)		
15 de mayo y 15 de julio de 1909	Witcomb	Georges Bemheim	III Exposición Bemheim. Arte francés y de otras naciones concurrentes a los Salones de París.		Catálogo con prólogo de L. Roger -Milès
Mayo de 1909	Salón Artal (Bon Marché)	José Artal	XX Exposición de Arte español		
Mayo de 1909	Salón L'Aiglon		Pierre Calmettes (interiores de la casa de Anatole France en París)		
Junio de 1909	Pabellón Argentino	Delegado Sr. Frank Smithson	2do Salón Oficial de Arte francés (263 pinturas y 38 esculturas)		La entrada costaba 1 \$
16 al 30 Junio de 1909	Salón Costa	Cenáculo Artístico Latino Americano	Artistas italianos (D'Orsi, Gemito, Barberis, Caraffa, Coppini, Del Monaco, De Navazio, Lazzari, Méndez Texo, Moretti, Oriandi, Pagneux, Quaranta, Sacchetti y Stalleng)		
Julio de 1909	Witcomb	Feruccio Stefani	V Exposición de Arte italiano (77 obras)		
Julio de 1909	Salón Costa		Kethie Ross - Boglia (cuadros de flores y paisajes)		
Agosto de 1909	Salón Costa	Sociedad de Artística de Aficionados	V Exposición (Cupertino del Campo, Malinvemo, Doglio, De la Torre)		
Julio de 1909	Salón L'Aiglon		Chauvelot (paisajes)		

Agosto de 1909	Salón Costa	José Pinelo	VII Exposición de pintura española (234 cuadros)		
15 al 31 Agosto de 1909	L'Aiglon – Florida 654	"Exposition de Peintres de la Société des Artistes Français"	Arte francés (aprox. 100 obras, entre otros: Pagneux, Magne de la Croix, Maillaud y Fournier)		
Agosto de 1909	Salón sobre calle Florida		José Llaneces		
Agosto de 1909	Salón Costa		Laureano Barrau		
Agosto de 1909	Witcomb		Manuel J. Castilla		
4 al 15 septiembre de 1909	Salón Costa (Florida 163)	Sociedad Estímulo de Bellas Artes			
Septiembre de 1909	Witcomb		Eliseo Meifrén (60 obras)		
Marzo – Abril de 1910	Witcomb	Feruccio Stefani	Richard Miller		
Abril de 1910	Salón Costa		Giacomo Grosso		
Abril de 1910	Salón Moody		Santiago Rusiñol (48 telas)		
1 al 31 de mayo de 1910	Salón Witcomb	Georges Bernheim	Arte Moderno. Escuela francesa de 1830.		
Mayo de 1910	Salón Costa		Exposición Allard		Inauguración 04.05
Junio de 1910	Salón de Théo Fumiére (Tucumán 698)		Société Artistique Française "L'Eclectique"		
Junio de 1910	Salón Moody	Juan Mancini	Obras de arte francés (Sisley, Henri Martín, etc.)		
Junio de 1910	Witcomb	José Artal	Exposición de Arte Español (Domingo, Benedito, Sotomayor, Pradilla, Benlliure, M. Carbonero, Barbudo, Sorolla, Casas, etc.)		
17 al 30 de junio	Salón Costa		Société des Artistes Français (Maillad, Jean Remond y Chigot)		
1910	Salón L'Aiglon (Florida 654)	José Pinelo	IX Exposición de Arte español		
Julio – Noviembre de 1910	Plaza San Martín frente al Pabellón Argentino	Comisión Nacional del Centenario	Exposición Internacional de Arte del Centenario (2419 obras)		Inauguración 12.07
Septiembre de 1910	Salón L'Aiglon		Antonio Alice (63 telas)		
Septiembre de 1910	Witcomb		Germán Taibo (28 telas)		
Enero de 1911	Witcomb		Carlos M. Herrera / Álvarez Dumont (32 obras)		
Enero de 1911	Salón Costa		Exposición Fotográfica de Aficionados		
Abril de 1911	Witcomb	Feruccio Stefani	Exposición de artistas modernos		

Mayo de 1911	Salón Costa	J. Allard, Bousoud, Valadon y Cie.	Arte francés		
Mayo de 1911	Witcomb	Bernheim	Exposición de arte francés	CNBA adquiere obras de Jongkind, Harpignies, Monet y Van Marck.	
Mayo - Junio de 1911	Salón Costa	Société des Aquarellistes Français. Allard, Bousod, Valadon y Cie	IV Exposición de artistas contemporáneos franceses y europeos (170 obras)		Se aclara que esta exposición era anteriormente organizada por T. Fumiére
Abril de 1912	Witcomb		Darío de Regoyos (31 cuadros)		Catálogo con texto de Manuel Gálvez.
Abril de 1912	Witcomb		Gonzalo Bilbao		
Abril de 1912	Salón Costa		Pintores holandeses		
Mayo - Junio de 1911	Salón Fumiére Tucumán 698.	Pierre Calmettes, Fondateur de l'Eclectique	Pintura antigua y moderna francesa y europea.		
Agosto de 1911	Jockey Club	Damas de San Vicente de Paul	Exposición artística de retratos		
1912	Salón Costa	Maison J. Allard et Bousod, Valadon et Cie de París	V Exposición de arte francés.		
Mayo de 1912	Witcomb	Georges Bernheim	Escuela francesa de 1830 y pintores europeos contemporáneos (70 obras)		
Mayo de 1912	Salón Costa		Eugène Carrière. Exposición Japonesa		
Junio de 1912	Salón Costa	Société des Aquarellistes Français, organizado por Mrs. J. Allard, Bousod, Valadon y Cia	Élisabeth Souret y Emile Meyer		
Junio de 1912	Pabellón Argentino	Comité de Exposiciones Sud-americanas á iniciativa del notable pintor Guirand de Scevola	3er salón de Arte Francés (Guirand de Scevola y Paul Chabas)		
Septiembre de 1912	Witcomb		Pascual Monturiol (Pinturas)		Inauguración 04.09
Septiembre de 1912	Salón Philipon	José Pineo	XVII Exposición de Pintura Española		
Octubre de 1912	Witcomb		Leonie Matthis		
1913	Galerie des Artes Miguel V. voglhut 578 - Florida	Exposition de la Galerie A. M. Reitlinger de París			
Mayo de 1913			Manuel Barthold (60 obras)		

Julio de 1913	CNBA (Local de la calle arenales)	José Semprún (director de la CNBA)	Maestros antiguos		
Julio de 1913	Salón Costa (Florida 660)		Arte moderno italiano (Celentano, Palizzi, Biondi, Caprile, etc.)		
Julio de 1913	Salón Philipon (Lavalle 633)		Henri Le Riche		
Julio de 1913	Witcomb	José Artal	Pintura Española		
Agosto de 1913	Witcomb	Evaristo Gismondi	V Exposición de arte Italiano		
Agosto de 1913	Salón (Calle Florida 578 frente al Jockey Club)	José Pinelo	Pintura Española		

Anexo documental complementario al capítulo 7

Transcripción de las críticas analizadas

Crítica I

Sansón Carrasco: "Del Valle at home" *El Nacional*, 10 de enero de 1887, p. 1, c. 2 y 3

Se empieza á saber vivir en estos países donde por tanto años ha hecho otra cosa que morar á la buena de Dios, en viviendas mal hechas, peor distribuidas y pésimamente decoradas. El plano era invariable: un zaguan de enfiladas, según la anchura del terreno, el comedor cuadrando el primer patio, otro zaguan para el segundo, y otro mas para un tercero ó corral.

Si se quería ventilar la casa, el transeunte podía ver desde la calle hasta las últimas alcobas, merced á la disposición de las puertas interiores abiertas en la misma direccion. No era conocido ese sagrado retiro del *home* inglés, libre de la curiosidad de los de afuera, en piezas de tal manera dispuestas que no dejan sentir el frio en el invierno ni el calor en el verano.

Parece que la influencia de la pampa se hacia sentir en la edificación. Con solares espléndidos, de veinte varas de frente por setenta y cinco de fondo, no se ocurría á los propietarios otra cosa que seguir la rutina de los grandes patios dividiendo las habitaciones de manera de no poder cruzar de unas á otras en invierno sin empaparse con la lluvia ó tomar en verano un tabardillo de sol. Todas las piezas á raíz del suelo, recibiendo las miasmas y la humedad de la tierra que pudrían los entablados, bajo cuya armazon de tirantillos se albergaban con toda comodidad las ratas que minan por millones el sub-suelo de esta ciudad.

Poco adelantó la edificación despues que se suprimieron los tejados para reemplazarlos por las azoteas, que es la forma mas absurda para las techumbres, é innecesarias de todo punto en estos países en que nadie vive recluso. La azotea era la tradicion andaluza, conservada desde los tiempos de la dominacion de los moros, quienes la usaban como sitio de desahogo y de solaz para sus mujeres, obligadas por sus ritos y sus costumbres á no salir de la casa.

Lo que trajo la reforma de la edificación despues de suprimidas las tejas fué la pérdida de todo sello arquitectónico. La distribución de las viviendas se conservó la misma, pero las fachadas empezaron á revestirse con todas esas molduras churriguerescas que mas que otra cosa parecen sobrepuestos de repostería, como esos con que los confiteros adornan los ramilletes de maní acaramelado, y de cuyo género tenemos dos muestras recientes en la torre del Cabildo y el arco principal de la casa de Gobierno, que es algo de lo mas deplorable como mal gusto y cargazon que he visto en uno y otro lado del Plata.

La falta de arquitectos explica ese atraso de la edificación en un país tan adelantado bajo otros conceptos. Albañiles erigidos en empresarios constructores eran los que tenían á su cargo la edificación, y como lo propietarios no eran mucho mas avisados en la materia, resultaban todas las casas como vaciadas en el mismo molde, dispuestas de manera á ocupar todo el terreno, haciendo piezas como patios, patios como plazas y puertas como portones, prodigando de tal manera los vanos que muchas veces no habia un testero de pared en que acomodar un mueble.

Pero de pocos años atrás, la frecuencia de viajar por Europa y la llegada de algunos buenos arquitectos ha traido una reforma radical en la manera de edificar, y se ven ya casas que pueden servir de modelo como modalidad de distribución, agrupadas todas las habitaciones bajo un solo techo abohardillado, de modo á dejar espacio y aire entre el cielo raso y el techado, librando así á las piezas del contacto directo del calor veraniego ó del frio del invierno, y comunicándolas entre sí sin tener que salir á la intemperie como sucede con el sistema corriente de los patios pampeanos.

Con estos planos modernos se edifica solamente la mitad de los solares, dejando el resto para jardines, con lo cual queda ventajosamente suplido el patio, y aliviado en mucha parte el manejo interno de la casa, sin necesidad de hacer viajes de media cuadra cada vez que se necesita ir de un extremo á otro de la vivienda.

Estas consideraciones generales me ocurrían al visitar la nueva casa que ha construido el doctor Aristóbulo del Valle en la Avenida Alvear. No es un palacio como el de don Torcuato Alvear, ni una mansion suntuosa como la que edifica el doctor Juarez Celman sobre el Paseo de Julio. Es una casa sencilla, casi modesta en su apariencia, pero perfectamente distribuida y decorada con esquisito gusto.

Mucho podrá influir en las inclinaciones y aficiones el medio en que cada cual se ha formado, pero indudablemente lo que mas influye en las modalidades del espíritu y del carácter es el

cultivo intelectual, y cito como ejemplo de esta tésis al doctor del Valle, hijo de un militar, nacido en época en que los soldados argentinos no tenían tiempo ni medios para entregarse á solaces artísticos, ni había en el país cómo ni con que cultivar tales aficiones. No guerreó del Valle como su padre en los campos de batalla, pero no por eso fue para él menos ruda la jornada en la lucha de la vida, viviendo en sus primeros años entre estrecheces que hacen más honrosa su holgura del presente, fruto de sus afanes realizados con su talento y su integridad de carácter.

Son bien conocidos los comienzos del joven que desde las alas modestas en las que se formó se abrió paso hasta llegar á ser una de las personalidades mas descollantes en el país, así es que sobre inoportuno, sería redundante rehacer una biografía que está en la memoria de todos. La única faz desconocida de la vida de del Valle es esta última en que ahora se nos presenta. Se conocía en él al orador, al periodista, al hombre del foro y del Congreso, al político, mas honrado que astuto, al erudito nutrido de vastos conocimientos literarios y científicos, pero se ignoraba que hubiese en él un espíritu esencialmente artístico, con refinamientos de sibarita y generosidad de Mecenas.

Esto es lo que revela el decorado y amueblado de su casa, donde no se vé un solo objeto de pacotilla, nada de banal, de comercio corriente con que acostumbran nuestros ricos almacenar sus habitaciones. Si no hay lujo, hay buen gusto, y sobre todo, hay arte, representado en cuadros originales, en bronces, en porcelanas de Saxe y tapices persas y otomanos, en delicadas cinceladuras de Eibar y lacas brillantes del Japón.

El principal adorno de la casa de del Valle son los cuadros. Es tal vez la suya la colección mas valiosa que hay en Buenos Aires y también la mas variada. En su reciente viaje á Europa cultivó relación con varios artistas y adquirió de ellos sus mejores telas. De nombres ya hechos lo mejor que tiene es un Meissonier, y de los que empiezan á sonar un Favretto y un Santoro, veneciano el uno y napolitano el otro. El asunto del cuadro de Santoro es interesantísimo y tienta á hacer una descripción con los comentarios que el argumento sugiere, pero desisto de hacerla por no desflorar un tema que los lectores de EL NACIONAL leerán en breve tratado por la pluma del escritor napolitano Giovanni Bovio, el ilustre pensador napolitano, quien ha dedicado un bellissimo artículo al cuadro de Santoro pintó para del Valle.

El Meissonier es una acuarela: uno de esos interiores que tan delicadamente trata el afamado maestro; un viejo hojalatero que remienda un tacho ayudado por su aprendiz. Solo las manos del viejo valen todo un cuadro, como vale por todo un grupo una cabeza de bailarina pintada por Van der bos.

En medio de toda esa pintura mundana y brillante, tiene del Valle un cuadro místico de subido mérito: una Dolorosa. Creo que no tiene firma, y si la tiene no la recuerdo, pero sí recuerdo y conservo aún la impresión de dolor que aquella cabeza de mujer infunde. No tiene la pureza de una Virgen murillana, pero mas tristeza que la que aquellas facciones reflejan y mas lágrimas que las que aquellos párpados hinchados no creo que puedan encontrarse en ninguna paleta. Es el género mas difícil para la pintura porque le falta al artista el modelo. La alegría, el enojo, la desesperación, el despecho, tienen expresiones que pueden fingirse para que el pintor las copie en la naturaleza, pero ese hondísimo dolor de la madre que llora por su hijo no puede remedarlo nadie, y solo la intuición del arte puede retratarlo con esa verdad é intensidad que revela la Dolorosa de del Valle.

Figura también en su colección el último y el mejor cuadro de Giudici, que ha estado expuesto en el Bazar de Bossi hace pocos días. Es un estudio al aire libre; una paisana acostada sobre el pasto acariciando un cordero al que se allega la oveja apartándose de las demás que pacen al pié de la montaña. Aparte de la corrección del dibujo y del efecto de perspectiva, ha encontrado Giudici en ese cuadro la nota indispensable para que tuviese un sello de verdad: la luz, una luz cruda, reverberante, de un medio día primaveral.

También tiene un buen cuadro de Ballarini un joven enfermo asistido por una hermana de caridad, y á quien el médico le toma el pulso. Es una gran tela, en que los personajes aparecen casi de tamaño natural. El estudio de las fisonomías es bastante bueno y muy prolija la ejecución de los detalles. En este cuadro y en el de Giudici tiene el doctor del Valle las dos mejores obras de esos jóvenes pintores argentinos.

La enumeración minuciosa de los cuadros que forman una galería es tarea para cataloguista, así es que no entraré en la operación del recuento. Habrá cien ó ciento cincuenta cuadros: es lo mismo. Si del Valle fuese rico los tendría por miles, porque hay en él esa afición desprendida que no repara en el costo cuando se trata de adquirir algo que satisfaga el gusto artístico.

Indudablemente no hay entre las diversas especies vivientes familia mas variada que la del hombre. Entre dos sujetos igualmente conformados en la apariencia y por igual dotados de medios de vivir, suele existir mas diferencia de aptitudes y de inclinaciones que la que puede separa á un pez de un ave. Hablan la misma lengua, visten las mismas ropas, coexisten bajo el mismo clima, se nutren con iguales alimentos, pero con todas estas similitudes no se entienden ni se conocen. Bajo la misma corteza hay sávia distinta, una médula completamente dispar que alimenta el espíritu con opuestas tendencias.

Y así se esplica la existencia de estos séres que nacidos en la riqueza, amamantados en la abundancia y crecidos á cubierto de los embates de la vida, pasan por el mundo indiferentes á todo, bien comidos, irreprochablemente vestidos, ajenos á todos los atractivos que el arte brinda al espíritu, mientras que en cambio, otros, nacidos en la estrechez, combatidos por todas las dificultades que asedian á la cuna humilde, entran á la vida llenos de intuiciones delicadas, ávidos de admirar y poseer todo aquello que concurre armónico al amueblado y entapizado de la pieza.

Es la delicadez del espíritu la que trae estos refinamientos del gusto que hacen tan agradable la tarea de ir coleccionando en cada pais la especialidad artística que lo distingue, como ha hecho el Doctor del Valle, eligiendo uno por uno los objetos que adornan su vivienda, dirigiendo personalmente el decorado de los techos y paredes para que el conjunto de los dibujos y de los colores resulte de esa armonía del arte, tan delicada en el arreglo de un salon como en la instrumentacion del gusto ó de estilo que interrumpe el concierto.

Hay en la visita á la casa de del Valle el doble atractivo del conjunto artístico que ofrece en su ornamentacion y decorado, y el del erudito comentario con que le distinguido huésped ilustra cada uno de los objetos del mobiliario y de los cuadros de su galeria, con esa llaneza característica en él y con esa delicadeza propia de su espíritu abierto á todas las expansiones del arte, con intuiciones casi inesplicables en un hombre cuya juventud ha sido una constante de lucha y cuya corta vida ha sido incesante trabajo.

Nadie mas que él merecia haber nacido rico, para que el arte tuviese tambien en estos paises su Mecenas, pero aún sin serlo, ha sabido de tal manera aprovechar el fruto de su juventud laboriosa, que posee una de las viviendas mas confortables y artísticas de Buenos Aires, un sitio de ameno retiro sobre las barrancas del rio, que se divisa en toda la serena amplitud azul de estas tardes de verano desde la terraza del jardin, apenas interrumpida la monótona llanura del agua por una que otra vela de algun balandro que navega hacia el delta del Paraná.

Este artículo es un indiscrecion. Habia prometido hacer la visita olvidando el oficio, pero ha podido mas el vicio que la palabra empeñada y queda delatado el doctor del Valle como poseedor de un tesoro artístico que su incurable modestia mantenía oculto.

SANSÓN CARRASCO

Crítica II

Julio Piquet, "El "Don Quijote" de Manzano. Una joya de la galeria del Valle". *El Nacional*, 27 de febrero de 1888, p. 1, c. 1 y 2

Dans Don Quijote, vous voyez d'abord, l'Espagnol chevaleresque et malade d'esprit, tel que huit siecles de croisades et de réves exagerés l'avaint fait, mais, en outre, un des personnages éternels de l'histoire humaine, l'idealiste heroique, sublime songe-creux, maigre et battu.
H. Taine, "De l'ideal dans l'Art"

Nunca he sentido vacilar tanto mis fuerzas ni me he dado cuenta mas exacta de mi flaqueza como al empuñar la pluma para escribir este artículo. Sin embargo, pudiendo optar entre escribirlo o no, me decido por lo primero, lo cual evidenciará que si no tengo talento ni estilo, sóbrame al menos una cualidad, que no será ella más meritoria, pero que en los tiempos que corren, es sin duda inestimable: la audacia.

Y es necesaria, efectivamente, ser muy audaz para atreverse a recoger la pluma abandonada momentáneamente por Sansón Carrasco y escribir en El Nacional un artículo que, a ser el nuestro compañero de tareas, le pertenecería de derecho y habría de ser una de las páginas más hermosas que ha producido su brillante ingenio.

¡Qué observaciones tan exactas, tan sutiles y tan bien dichas sobre todo, no habría hecho Sansón Carrasco, al expresarnos su juicio sobre una de las telas más notables que en estos últimos tiempos ha venido á enriquecer la galería del Dr. del Valle, el *Don Quijote*, pintado por Manzano, artista español, muerto en la plenitud del talento y que pertenecía á la gloriosa falange de Fortuny, de Pradilla, de Madrazo y de Falero!

Ahora bien, proclamada mi audacia, que el más benevolente, no ha poner en duda, y ha de encontrar de la mejor calidad, dejadme expresar también que el premio a que únicamente aspiro al acometer la ardua empresa, es que el lector formule este juicio al acabar de leer mi pobre prosa: ¿qué crítica nos hemos perdido? ¡Qué página soberbia no habría escrito Daniel Muñoz si hubiera tratado semejante tarea! Hechas estas declaraciones previas, que debo no tanto al público como al maestro y al amigo muy querido, entro resueltamente en materia.

Cuando se penetra á la más artística "villa" de la Avenida Alvear y se experimenta el deslumbramiento que producen las altas paredes de su sala morisca, recubiertas con tapices de Oriente bordados de oro y decoradas con caprichosos arabescos en que se combinan del modo más inesperado los tintes primitivos, el azul, el amarillo y el rojo, se comprende cuán poderosa influencia ejercen el medio ambiente sobre las funciones y las modalidades de la inteligencia.

En aquella sala, inútil sería pretender urdir los periodos lógicamente trabados de un discurso, ni meditar sobre los fundamentos de una abstrusa cuestión jurídica.

Aquel derroche de líneas y de tonos vivos revuelto en quimérico laberinto, distrae, no deja fijar la atención un minuto sobre idea ninguna y por fin deleita, así como absorbe la imaginación del niño durante horas enteras la variedad de infinitas figuras geométricas embellecidas por la luz, que cuatro trocitos de cristal toscamente partidos, forman mirados al través de un prisma.

Y tal es precisamente el destino de esa vasta sala, proporcionar descanso á la mente fatigada por la meditación y el estudio, produciéndole una embriaguez de colores, que reemplazando el zumo de hachís o á los vapores del opio repare las perdidas fuerzas dando nuevos bríos á la inteligencia sin llegar jamás á entorpecerla ni enervarla.

Saliendo por una de las puertas de aquella estancia, que evoca recuerdos de las fantásticas magnificencias de la Alhambra, se acierta con un pasadizo decorado con severo estilo con esos tintes á que tanta afición tienen hoy la alta burocracia y la alta banca, elevándose la escalera de lustrado cedro que conduce a primer piso, por entre paredes en que predominan los grises muertos y se ostentan antiguas tapicerías de colores desmayados por el tiempo.

Se presiente por allí se vá a un sitio de recogimiento, de meditación, de labor mental.

En efecto, al rematar la escalera abre sus puertas la amplia sala de estudio.

Aquí todo es lujoso, pero el lujo es solemne, ordena silencio. Alta, monumental estantería de nogal, artísticamente tallada, recubre hasta la altura de dos metros las paredes y sobre ella, en los espacios libres, veuse telas inspiradas en motivos serios y que solo sugieren pensamientos graves.

La mesa de trabajo está ahí dando testimonio evidente en el revuelto mar de hojas de papel y de libros abiertos y esparcidos en desorden, que un hombre que vive de su saber y su talento acaba de poner allí en actividad misteriosa esencia de la fuerza germinal de las ideas.

Frente á esta mesa está pendida del muro la obra maestra de Manzano.

Esta bien ante el taller de trabajo del jurisconsulto y del tribuno la tela que reproduce, según la expresión de Taine, al idealista heroico, sublime y loco; á ese personaje eterno de la historia humana ora se llame Prometeo, Segismundo, Hamlet o Don Quijote!

Es que apacigua el espíritu y lo retempla, contemplar la imagen de aquella grande alma extraviada en su sed de justicia, que solo obtiene burlas, palizas y manteos por recompensa de sus arranques generosos, que no desmaya jamás y esta siempre pronta á hacer el sacrificio de la vida en aras del ideal, cuando á cada instante se tropieza en la vida con Sanchos burdos, egoistas, sensatos y gordos y con Gil Blases acomodaticios, sonrientes, hipócritas y serviles como lacayos, que todo lo encuentran bueno y se contentan con la propina que se les arroja aunque ella se sustraiga de los dineros públicos....

El cuadro de Manzano no es notable ni por sus dimensiones ni por la animación de su colorido, las dos cualidades que en seguida atraen los sufragios boquiabiertos del público.

La tela medirá un metro y veinte centímetros de alto por ochenta de ancho, y su tinte general es, como decíamos, apagado, grisáceo.

Véase á Don Quijote antes de la primera salida, cuando absorbido por la lectura de los libros de caballería se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio. Sentado en un sitial de baqueta claveteada, abierto el busto con un raído jubón verde aceituna, y vestidas las enjutas piernas con la malla de unas bragas grises, vésele sustentando en la mano izquierda un *in-folio* que lee con febricitante interés, empuñando en la derecha, casi crispada por la ira, el pomo de una espada.

¡Qué vida tan real, que expresión tan intensa en aquella faz amarillenta, apergaminada de pómulo y mandíbulas angulosos, de nariz larga y afilada, de ojos dilatados que se salen de las órbitas, en los que se ven mezclarse la indignación y el asombro y chispea la resolución de ponerse luego en marcha á partir en dos y de un solo revés, como el Caballero de la Ardiente espada, á dos fieros y descomunales gigantes!

Manzano eligió precisamente el momento más difícil de representar, aquel en que se le va á declarar la locura á Don Quijote, y en que “rematado ya su juicio, vino á dar en el más extraño pensamiento que, jamás dio loco en el mundo, y que fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra, como para el servicio de su república, hacerse andante caballero, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo á buscar las aventuras”

La empresa era bien ardua, pero el artista la realizó con verdad soberana, inspirándose y haciendo suyos de tal manera los colores y las líneas que al original caracterizaban, que si Cervantes hubiera dominado el pincel así como manejaba la pluma, tal hubiera trazado sobre la tela la escuálida efigie del andante caballero.

Todo en este cuadro es real. Don Quijote no tiene aquí ni remoto parentesco con esas caricaturas suyas, creadas por la imaginación francesa, y en las que sus rasgos se mezclan con los de Mefistófeles.

Ni es desmesuradamente alto, ni tiene las mejillas hundidas á punto de que los pómulos parezcan cuerno, ni lleva el bigote retorcido y afilado como si fuera pomada húngara, ni son sus cejas “como dos arcos de correr la sortija”.

Es sencillamente el arquetipo, eterno del castellano amarillento de piel y enjuto de carnes. Representa, siguiendo la indicación de Cervantes, cincuenta años, su cabello está entrecano; y lo está también su barba, que lleva cortada en punta tal cual hoy se usa, destacándose sobre ella el poblado y largo bigote que cae oblicuo á los lados, por que este no es el caballero andante afeitado, con los bigotes retorcidos á fierro y naturalizado francés, pero si es el señor Don Quijote de la Mancha, “un hidalgo de los que lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”. Pasando al conjunto de la obra puede decirse de ella que es un resumen perfecto de todo el primer capítulo del Quijote, habiendo conseguido esto el artista con la mayor sobriedad de medios, y habiendo impreso tal carácter de verdad á la composición que, después de contemplarla algun rato, sugiera la convicción de que Don Quijote no es un personaje fantástico pero si un ser que ha vivido vida muy real y positiva.

Allí, á su izquierda, están en al peña estantería los *in-folios* encuadernados en pergaminos que encierran la “Crónica de los muy valientes caballeros D. Florisel de Niquea y el fuerte Anaxártes”, que eran los libros que más hallaba de su agrado; sobre el pequeño anaquel vése el morrion sin celada, al cual habrá de fabricarle una con cartones, que la espada que empuña haría volar hecha trizas al primer golpe; y ahí, tirada, á sus pies, está la coraza, otro resto de las armas “que había sido de sus bisabuelos y que, tomadas de orin llenas de moho, luengos siglos hacia que estaban puestas, y olvidadas en un rincón”

Hay, en resumen; en el personaje que motivo la tela y en todo lo que lo rodea y complementa, tal armonía, tal carencia de efectismo, verdad tan lisa y llana que no ocurre hacerle otra crítica que censurar su exceso de realidad.

El vulgo la preferiría con más vida, es decir con colorines y exageraciones de “images d'Épinal” pero el *amateur* que tiene criterio propio se queda fascinado ante ella y cuando lleva su análisis hasta los más ínfimos detalles, vé que no es imaginable pintar con mayor exactitud el más pequeño pliegue de las ropas, que el asiento de la silla de banqueta ceda al peso del cuerpo que soporta y que las manos nervadas del héroe manchego, las manos, ese escollo en que tropiezan la

mitad de los pintores, son un estudio anatómico soberbio que serían la perfección misma si fuera dado al hombre alcanzarla alguna vez en absoluto.

*

Tal es la joya, diría, si tuviera conciencia de haber acertado á expresar cuales son sus mas notables calidades, pero convencido como estoy de que no he conseguido y de que al través de las brumas de mi prosa, el lector habrá entrevisto en modo muy turbio la admirable tela de Manzano — me asocio á él para exclamar ¡Qué crítica nos hemos perdido! ¡Qué página soberbia no hubiera escrito Daniel Muñoz si el hubiese tratado soberbio tema!

JULIO PIQUET.

Crítica III

Eduardo Schiaffino, "Del Valle Coleccionista. (Fragmento de un estudio en preparación)", *Argentina*, a. 1, n. 12, 29 de febrero de 1896, pp. 117 — 118.

En la conversación, Del Valle se complacía removiendo cuestiones de estética; solía provocarlas a menudo y su curiosidad sobre el particular parecía inagotable. En materia de crítica de arte, leía cuanto llegaba á Buenos Aires publicado en lengua francesa, siguiendo con vivo interés el movimiento artístico europeo.

Se hallaba siempre al tanto de las exposiciones y ha debido dejar entre sus libros la série continuada de los catálogos del Salón de París, correspondiente á la última década. Amaba seguir, año a año, la marcha de sus artistas predilectos en su ascensión gloriosa.

Su gusto personal — desde que le conocí en París, en 1885 — había sufrido una transformación tan completa como lógica, que él mismo solía reconocer con cierta satisfacción no exenta de legítimo orgullo.

Por ejemplo, en la fecha indicada, acababa de recorrer la España y la Italia; llegaba deslumbrado, y París no producía sobre su espíritu sino esa sensación gris, tan propia de la Ciudad — Enigma, burlona y esquiva, impenetrable durante meses.

Los gérmenes del arte preexistían en él siendo inherente á su organización intelectual, cual lo demuestran y, con que brillo, todos los discursos de aquel artista de la palabra, pero respecto del arte plástico, era, por obra y gracia de nuestro medio, el ciego de nacimiento que abre por primera vez el párpado sobre la vida real de las artes visibles y tangibles. Artista él mismo, no era de principios de estética que necesitara saturarse, los tenía de raza, le venían de instinto y probado los había en sus lecturas, en lo que si fuera menester le empapara su espíritu como sediente esponja, era en los resultados obtenidos por los demás artistas, de todo tiempo y de toda laya.— El progreso humano es colectivo, necesita de antecesores.

El predominio del desnudo en el *Salón*, que visitó en París, llamó vivamente su atención y lo comentaba maliciosamente.

Es, le dije, la causa principal — sino la única de la supremacía actual de la escuela francesa.

Una afición nacional, agregó sonriendo.

Pero, bien poco tardó en darme razón, en reconocer ampliamente que solo en ese yunque viviente é inquieto del desnudo, es donde se forjan los grandes dibujantes.

Creo que en aquella estadía suya y a pesar de varias excursiones motivadas por asuntos de arte, no adquirió en mi presencia sino un cuadrito de flores sin mayor importancia (empero, data de esta época una brillante adquisición, la de un auténtico Meissonier, que firmado con iniciales y vendido *en duda* en el Hotel Druout, fué comprado por del Valle, demostrando ya la oportunidad é independencia de su juicio; mas adelante volveré sobre este cuadro); en cambio traía consigo de España é Italia pinturas de Villavicencio, Villegas, Plasencia, Martínez de la Rosa, Barbudo, etc. y telas de Favretto, Lancerotto y Volpi.

Regresó á Buenos Aires en este orden de ideas, conduciendo la primera parte de su colección, y es preciso creer que en el espacio de pocos meses, todas aquellas obras entrevistas de paso en los museos, en el Luxemburgo especialmente, — porque siguiendo una ley fatal los antiguos no nos conquistan sino á la larga — todas aquellas obras hijas recién venidas de una estética nuevamente modificada, prorrumpieron dentro de su alma privilegiada en un concierto de voces, que acalló para siempre la de sus primeros entusiasmos.

En efecto casi al llegar me escribía y encargaba "*Floreale*" de Collin, cuyo poético nombres arrebatado al calendario de la Revolución, estaba tan de acuerdo con la obra así bautizada que su joven autor pudo exhibirla en París, como quien tremola la insignia de un verbo estético nuevo.

Recuerdo que durante el lapso enorme de un *Salón* parisiense, aquella ninfa adorable, ingenuamente desnuda y tendida en la yerba, cual si tomara posesión de los campos por el amplio derecho de su hermosura, sino reunió el mayor número de sufragios, realizó el milagro de poner de acuerdo en un terreno momentáneamente neutral á dos falanges de enemigos acerbos; quizá por primera vez Cabanel y Puvis pudieron aplaudir la misma cosa.

Este, mi maestro, me dijo noblemente, sabiendo que su elogio llegaría por mi intermedio á oídos de Collin: "Acabo de ver el desnudo de M. Collin, no es una forma graciosa, sino la gracia misma".

Y la obra que tenía en París esta resonancia por sus veleidades innovadoras, que era un desnudo en pleno triunfo de la carne, un aire libre altivo, impregnado de aristocráticas tendencias, en donde contorno y modelado se disimulan dentro del refinamiento de una ejecución portentosa, á fin de obtener la vibración de la luz junto con la síntesis de la forma, pensad el efecto que producía trasplantada entre nosotros á tantas leguas de sus antecedentes estéticos.

Ha debido parecer un extraño aerolito á muchos visitantes de la colección del Valle; en cuanto á su dueño, siguió demostrando con hechos que esta elección no había sido un capricho de su espíritu, sino una tendencia natural obediente á la ley de su desarrollo.

Pidió en seguida las tapicerías *d'après* Boucher que decoran su salón, y afirman la toma de posesión de su espíritu por el desnudo, á consecuencia del alto concepto que del arte plástico se había formado.

Simultáneamente y á requisición suya, un amigo le traía "*Pasiphae*" de Roll, y al año siguiente recibía el luminoso mármol de Falguiere "*Diana cazadora*" que hubo de serle disputado para el Luxemburgo, por el gobierno francés.

Detengámonos un momentos sobre estas grandes obras cuya presencia es rara entre las colecciones particulares, casi fantástica en Sud-América....
EDUARDO SCHIAFFINO

Crítica IV

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

Qué en Buenos Aires, donde la generalidad tiene tan pobre idea de lo que es el arte en nuestra patria exista un verdadero museo de pinturas, esencialmente español, es cosa que no puede creerse si no se ve.

Yo por mi parte, confieso ingenuamente que, no obstante habérmelo dicho personas que me merecían entero crédito, no dí á sus palabras más valor que el de una broma y por broma, seguí teniéndolas hasta que la suerte quiso que fuera presentado al señor D. Parmenio Piñero, dichoso poseedor de ese riquísimo tesoro artístico y viera por mí mismo que cuanto se me había dicho acerca de la bellísima colección de cuadros que posee, era poco al lado de la verdad.

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.

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.

Por otra parte, el Sr. Piñero es artista de los pies á la cabeza, aunque nunca haya dado una pincelada ni escrito una nota de música; y como artista tiene sus *cosas*, nacidas en el amor al arte entrañable que por sus cuadros se siente.

- Cuando adquiero uno nuevo - decía - me aconsejan muchos amigos que haga lo que hacen otros; que le exponga al público durante algunos días en cualquier escaparate á fin de que le pueda ver todo el mundo. No lo he hecho nunca ni lo haré jamás. Perdería para mí parte de su mérito si le expusiera á los comentarios y juicios necios de la mayoría, incapaz, por desgracia, de saber apreciar una obra de esa índole. Una alabanza á su marco, por ejemplo, me haría daño como una bofetada. Además, veo en los cuadros algo más que un lienzo ó una tabla pintada con mayor ó menor arte; entiendo que el genio del artista les comunica algo así como un soplo de vida que les eleva de su condición de sustancias inertes á la de seres inanimados, susceptibles de sentimiento y por eso capaces de hacer sentir. Y pensando así, considero herejía exponerles al roce de quien no ha de saber tratarles, de quien no ha de saber apreciarles y comprenderles.

Muchas veces me encierro solo con ellos y en su compañía paso horas enteras; si me encuentro afligido, ellos me consuelan con su mudo lenguaje; si abatido, ellos me dan alientos; si aburrido ó fastidiado, ellos me inspiran ideas que me apartan de la realidad y me elevan á otras esferas donde todo es dicha y alegría, porque todo es luz, vida y belleza. ¿Cómo no he de amar mis cuadros? ¿cómo no he de suponerles dotados de vida y sentimiento si ellos me muestran que tienen la fuerza y poder para modificar el alma humana, para endulzar las penas, para ennoblecer el pensamiento?

Estas palabras, que retratan de cuerpo entero al poseedor del museo español de Buenos Aires y revelan cuán lejos de su ánimo está la idea de hacer de él objeto de ostentación y vanagloria, aunque bien pudiera, deben bastar también para dar á entender que aun más lejos esta de su imaginación el pensamiento de especular con su museo.

Pensarlo sólo, sería la mayor de las injurias que pudieran inferírsele. Motivos tiene para estar contento con la vida, pero seguro estoy que se la dejaría arrancar antes que desprenderse de uno sólo de sus cuadros.

El amor al arte ha sido la causa principal de la existencia de ese rico tesoro artístico en Buenos Aires. Por ese amor guiado, abandonó su patria el Sr. Piñero - pues debo aquí decir que es argentino - para recorrer Europa, y ver las maravillas que encierra. No pensaba entonces en formar ninguna colección; su única idea era, deleitarse en la contemplación de las obras de los grandes maestros y, recreando su espíritu, acabar de formar por sí mismo su gusto artístico.

Casi todos los argentinos que visitan Europa, se dirigen desde luego a París. La rutina les ha hecho creer que esa ciudad es lo único que hay que ver en el Viejo Mundo y ellos obedecen ciegamente á la rutina. Algunos prolongan su gira á Londres y á Roma, para adquirir á su regreso derecho de suponerse versados en asuntos económicos y en cuestiones de arte, y los menos hacen una visita á España, los indispensables para llegar á Madrid y regresar inmediatamente. Con cuyo viaje cobran autoridad para hablar de la ignorancia de nuestro pueblo, del atraso de sus industrias, de la falta absoluta de hombres de ciencia y del fanatismo que impera en campos y ciudades; cosas todas que no conocen de oídas, sino que han comprobado por sí mismos durante su larga estadía en aquel mismo país.

No procedió así el Sr. Piñero: iba a Europa para conocerla y no para poder tener la tonta satisfacción de decir que la había visto toda desde un balcón de la fonda en que se alojara en París; quería rendir tributo al arte y no á la moda, que le importaba muy poco. Y así, en donde menos residió fué en la capital francesa, en la que, sin embargo, aprovechó bien su tiempo, pues contrajo íntima amistad con la mayor parte de los artistas allí residente. En España estuvo mucho más tiempo y en ella fué donde, al visitar los estudios de nuestros pintores, adquirió los primeros cuadros.

No tenía aún, cuando los compró, el propósito de formar su museo; pero tal impresión le produjo esa escuela tan distinta de todas las demas, esa escuela real y valiente como ninguna, é inspirada y grande hoy como en las épocas que immortalizaron Ribera, Juan de Juanes, Velázquez, Murillo y Goya, que sintió la necesidad de hacerse con algunas de sus obras, no sólo para recreo propio, sino para, de regreso en su patria, sacar de su error á los suyos y demostrarles con obras y no con palabras que España la desdeñada España, la incapaz de pensar y de sentir, es hoy, como fué en otros tiempos, la maestra en el arte.

Así comenzó la hoy rica colección del señor Piñero. Aun no es muy numerosa, pero sí escogidísima, y ya en ella figuran obras de casi todos los artistas españoles contemporáneos de primera talla.

“Estoy ahora en el principio – dice el señor Piñero á cuantos van á visitar su museo; - pero ya que he comenzado mi obra, he de seguirla hasta donde mis fuerzas alcancen.

Sin fijarme á donde había de llevarme mi deseo, me propuse presentar á mis compatriotas la España artística de hoy, y ya adquirido ese compromiso moral con esa nación, para mí tan querida, quiero cumplirle y representarla lo mejor que me sea posible. Pero me falta aún mucho, muchísimo para estar satisfecho de mi obra. Si los artistas españoles comprendieran cuál es mi intención y pusieran un poco de su parte, podríamos hacer mucho. De todos modos, yo no he de abandonar la empresa.”

En efecto, nuestros compatriotas podrían, con pequeño esfuerzo, ayudar en su hermoso pensamiento al Sr. Piñero, y á fe que no serían ellos quienes menos ganaran en la partida. El crédito artístico de nuestra patria en estas tierras, á ellos, más que a nadie, había de beneficiar.

He de hacer una ligera reseña, en otro artículo, de cada una de las obras que D. Patmenio Piñero posee, y en ese artículo expondré la forma en que, á mi juicio, pueden y deben prestar su concurso los pintores españoles á quien en esta tierra y sin haber nacido en España, está realizando una obra de titán en el honor del arte español.

EMILIO VERA Y GONZALEZ

Crítica V

Emilio Vera y González, “El Museo del Sr. Piñero. Una visita á la España artística.” *El Correo Español*, 14 de marzo de 1897, p. 2, c. 1, 2 - 3.

Dí á conocer en un anterior artículo el dueño del museo español de pinturas que existe en Buenos Aires, las causas á que obedeció su formación y los nobilísimos fines que persigue el Sr. Piñero al invertir una respetable fortuna en esa obra magna; creo ahora oportuno que el elector tenga noticia de algunos de los cuadros que forman hoy la galería privada, para que pueda darse cuenta de su importancia.

Y aquí creo conveniente repetir que, hasta ahora, no ha hecho el Sr. Piñero más que me empezar y que su intención es poder presentar una colección verdaderamente completa de nuestros pintores contemporáneos – de los de primera fila, se sobreentiende – a fin de echar por tierra las gratuitas afirmaciones, aquí tan en boga, acerca del atraso artístico de nuestra patria y de que los jóvenes que se dediquen á la pintura tengan dónde inspirarse y dónde aprender y puedan conocer esa admirable escuela de la que hoy sólo tienen noticias tan pobres como erróneas.

El primer cuadro que atrae la atención de cuantos visitan la casa del Sr. Piñero, es un magnífico lienzo de Plasencia, pintado por el genial artista poco tiempo antes de morir. Representa y se titula *Una Asturiana* y es una obra acabadísima que por sí sola bastaría para dar nombre á una colección. Fué pintada por encargo del Sr. Piñero, según consta en el número de *La Ilustración Española y Americana*, en que se reprodujo en grabado y expuesta en la exposición bienal de Bellas Artes, siendo declarada *fuera de concurso*.

Puig Roda está representado por una acuarela en que aparece de tamaño natural el busto de un anciano andrajoso y arrugado que enciende una pipa. La cara del viejo es un trabajo que suspende y maravilla por la maestría del dibujo, por la verdad del colorido y la expresión y la mano con que sostiene la pipa es, por su coloración y por los destellos que en ella aparecen, un verdadero *tour de force*.

De Pradilla hay un retrato; el de un señor de larga barba, vestido con un grueso gabán de pieles.

Sé que el Sr. Piñero quiere adquirir algo que represente mejor al autor de *Doña Juana la Loca* y *La Bendición de Granada*.

La firma de Fabrés aparece en dos cuadros. Uno es una de esas bellísimas acuarelas que han dado justa celeridad en toda Europa al nombre de este pintor. En ella vemos un ligero cochecillo de mimbres en el que pasean un caballero anciano y una joven que se guarda de los rayos del sol con una sombrilla: el otro cuadro es un óleo y nos presenta un antiguo guerrero que empuña su espada con mano nerviosa y firme.

De Moreno Carbonero hay también lienzo y una acuarela. El primero es un contrabandista, guarda rural ó cosa así, vestido á la jerezana. Está sentado sobre un pequeño pretil de ladrillos y tiene al lado la escopeta. Este cuadro es de pequeñas dimensiones, pero de un dibujo y un color irreprochable; el fondo, formado por las copas de unos árboles que aparecen en último término, es lo menos bueno de este cuadrado, que, de todos modos, puede ser considerado como obra de mérito.

La acuarela es una mora lánguida, reclinada sobre un diván.

Masriera ha contribuído con tres lienzos á la colección. Uno, de grandes dimensiones, es un admirable estudio del desnudo, rico en vigor, en colorido y en vida. Nos presenta una á modo de amazona y que cubre su cabeza con un casco y esgrime una reluciente espada corta; de la cintura pende una piel que oculta sus piernas. La actitud amenazadora de esta figura está sentida y expresada con verdadera maestría. Es de lo más valiente que he conocido en obras de este género.

Sus otros dos lienzos son dos cabezas de estudio; las dos son bellísimas, pero una de ellas, sobre todo, atrae poderosísimamente la atención por la infinita delicadeza del color.

Villegas nos ofrece en un lienzo la venerable figura de un obispo de la Edad Media, cuadro acabadísimo y de gran valor, en otro más pequeño y de forma apaisada podemos recrearnos en la contemplación del primer boceto que trazó para su cuadro *El bautizo*, célebre en el mundo artístico y reproducido por casi todas las ilustraciones de la época.

Ese boceto es, para mí gusto, una de las mejores obras que posee hoy el Sr. Piñero. Casi todo el lienzo se encuentra al descubierto y tan sólo se ven sobre él una docena de pinceladas ó de chafarrinones de pintura hechos, al parecer, con la espátula más que con el pincel. Pero estas manchas, puestas de prisa y corriendo, ¡cuánto genio revelan! Apenas se aparta uno tres ó cuatro pasos ve surgir en ellas figuras y más figuras, ricas en detalles, hermosas por sus actitudes. De una sola pincelada se forman el niño que van á bautizar, el cura, de reposado continente y la alegre madrina que sostiene, sonriente á la criatura. De otras manchas puestas como al descuido, vemos salir la multitud de convidados, los monaguillos, el altar; una porción de seres y de objetos de cuyo conjunto resulta una composición grandiosa.

Un cuadro pequeño por sus dimensiones, pero grande por su belleza y por la perfección con que está pintura, es de Jiménez Aranda. Es un capricho de ese pintor; un individuo, vestido modestamente y á la usanza de fines del pasado siglo, que está sentado en un sofá y en la expresión de su rostro revela el aburrimento de una larga espera.

Luis Jiménez, hermano del anterior, firma otro cuadro también de pequeñas dimensiones. Es una playa hecha con tal dominio de la perspectiva, que en poco más de un palmo de lienzo ha encerrado leguas de playa y de mar.

Entre los dos cuadrillos de que acabo de hablar hay un boceto de Sánchez Carrión. El asunto es la conversión del Duque de Gandía y está desarrollado con tal acierto, que aun después de ser visto el célebre lienzo de Moreno Carbonero, produce honda impresión en el ánimo.

De Gessa, el especialista sin rival en *Flores y Frutas*, hay cuatro lienzos.

García Ramos nos presenta una chupalona que parece que quiere salirse del cuadro; con lo que haría muy mal, porque es seguro que si tal hiciera habría más de un conflicto en Buenos Aires.

De Martino hay tres marinas, de las cuales una, la más pequeña, vale un mundo.

Es asimismo hermoso, sobre toda ponderación, un *Crepúsculo* de Urgell. La soledad de la inmensa llanura que se extiende ante la vista de quien le contempla, aquella luz difusa y vaga tan bien sentida por el pintor, infunden sentimientos de dulce melancolía y traen á la memoria los recuerdos de otros tiempos que por desdicha pasaron. Nunca he podido mirar ese cuadro sin que á mis ojos acudieran las lágrimas y sin que sintiera algo así como una fuerza invisible que me mantiene clavado delante de él.

Entre tanta obra maestra, entre tanta joya, se destacan tres obras de Francisco Domingo, el coloso del arte que ha sabido burlarse de los copistas con sus indescifrables combinaciones de tonos y sus inimitables *toques de vida*, según la expresión de Meissonnier. Una de sus obras, la última que ha adquirido el Sr. Piñero, para quien ha sido hecho, es un carbón al que el gran artista ha titulado *El público*. Viene á ser un *pendant* de *El jurado*, ya conocido por las reproducciones que nos han presentado las revistas ilustradas; pero éste, *El público*, me gusta aún más; le encuentro más acabado y perfecto. Otra es un lienzo al óleo, hecho también por encargo del Sr. Piñero; representa un tipo de alcoholizado. La tercera es también una cabeza pintada allá por el año 70, cuando Domingo comenzaba su carrera. Una casualidad hizo que llegase á manos del Sr. Piñero; casualidad

felicísima, porque le puso en posesión de la obra mejor, tal vez, de su colección y de las que existen hoy en Buenos Aires. No hay en ese cuadro nada rebuscado ni caprichoso, pues es simplemente la cabeza de un joven de barba rubia que tiene puesta una montura murciana; pero en ese asunto tan simple hay algo que no se puede definir, pero que subyuga, que anonada, que le grita á una al oído - ¡Inclínate ante el genio!

Otra tela con la que puede estar orgulloso el Sr. Piñero, es la que por encargo suyo pintó Barbudo. Se titula *El Santo del Abuelo* y es una de las de mayor mérito que encierra la colección. En ella todo es frescura, belleza, alegría. Un anciano, sentado en un sillón, recibe la visita de sus hijos y de una nietecilla que le trae un ramo de flores con el que apenas puede, porque la niña ni casi sabe andar aún. El abuelo y la nieta son las dos principales figuras del cuadro. La expresión de él es la cosa más hermosa que puede imaginarse. ¡Qué alegría rebosa aquel rostro! El buen anciano se ha echado hacia atrás en su sillón, como para contemplar más á su sabor á la niña y está embobado y sin saber qué hacer, si dejarse deshacer allí de gusto, ó levantarse y comerse á besos a la chiquilla.

Esta también parece indecisa; en medio de la sala y apretando su ramo, mira á su abuelo con la cabecita coquetamente inclinada y con esa expresión de picardía inocente propia de los niños que saben que hacen gracia; vacila en acercarse más porque no confía mucho en sus piernas y así, entre risueña y pensativa, se deja admirar y adorar, no sólo por el abuelo, sino también por la abuela que esta más próxima y también en contemplación, y por los papás, quienes desde la puerta se recrean con la hazaña de la niña y con la alegría de los ancianos.

En este precioso lienzo no hay un solo detalle que no sea admirable. Los lujosos muebles, el fondo, las plantas y las flores que adornan la sala, la piel sobre la que descansan los pies del anciano, todo está hecho con verdadera maestría, en todo se ve al artista inspirado y concienzudo.

De Sorolla es una bellísima figura que parece arrancada de un retablo de una catedral gótica; representa una mujer en oración; viste las tocas de la monja y está arrodillada ante un reclinatorio en el que apoya su devocionario. En este cuadro, que es una acuarela, resalta sobremanera la originalidad de la escuela; está en él expresado de soberbia manera el misticismo de la época del Renacimiento, á la que pertenece la figura.

Un paisaje de Galofre es digno también de especial mención. Representa un camino á cuya derecha se levanta un viejo edificio con aspecto de molino, y en último término aparecen campos y cerros pintados de tal manera que representan un verdadero alarde de perspectiva. EL cielo, el piso, la luz que se refleja en las tapias, todo indica que estamos en un día de calor asfixiante y pesado.

Un precioso paisaje de Gomar, que representa los alrededores de Oñate, y que está pintado en forma de paisaje de abanico, atrae al visitante, que una vez que ha comenzado á mirarle, tiene que hacer no pequeños esfuerzos para separarse de allí. Tiene esa luz tan bella y tan alegre y hay tanta frescura y tanta riqueza de color, que al mirarle parece que el alma se inunda de contento y que se respira con más libertad.

Pero, insensiblemente, he ido extendiéndome demasiado; muchos más cuadros dignos de mencionarse y describirse hay en el museo del Sr. Piñero, y por eso, porque son muchos, no puedo permitirme la satisfacción de hablar de todos. Mi deseo, por otra parte, era sólo demostrar que la galería del Sr. Piñero, aun estando todavía en sus comienzos es algo de carácter serio, algo en que puede verse que el arte español puede competir ventajosamente con el de las demás naciones, algo que revela cuáles son los proyectos de su poseedor. Y esto creo haberlo conseguido con citas las obras que he citado y más aun si agregó que hay también cuadros de Cusachs, Bermudo, Rosales, Benlliure (de los dos), Esteban Melida, Jiménez y Fernández, etcétera; y que, como *excepción*, por no ser españoles, hay dos hermosísimos óleos de Gustavo Doré, una admirable cabeza de niña de Roybet, y un lienzo de Vanleemputen.

Que una empresa así comenzada merece el decidido apoyo de cuantos aman el arte, no necesitaré decirlo, especialmente el de nuestros pintores que son los directamente honrados y beneficiados por el hermoso pensamiento del Dr. Piñero.

EMILIO VERA Y GONZÁLEZ

Crítica VI

R. J. C. [Rafael J. Contell] "La galería Guerrico", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 90, 16 de septiembre de 1896, pp. 391 - 394.

[Obra reproducida: "El Mariscal Ney" - Dibujo original de Meissonier]

Lo nuevo, en materia de arte, deslumbra y desconcierta y mucho más si lleva el sello, la marca innovadora de la ciudad cosmopolita por excelencia, París. Allí todo aparece informado, por lo íntimo, por lo subjetivo, lo idealista y lo simbólico, y si la corriente de moda extravía á más de un principiante, los estragos son aún mayores en el aficionado de *buena voluntad* que, en pocos años, ha visto sucederse escuelas, gusto y sentimientos estéticos los más opuestos, dejándole en esa indecisión penosa que tropieza á cada paso, y es causa de muchísimos desaciertos.

Aquí, por lo tanto, donde vivimos en un ambiente de *infancia artística*, el coleccionista de cuadros tantea torpemente y camina á ciegas en la mayoría de los casos, y por tal motivo, acusan las *compras de cuadros*, ó un gusto extraviado ó una desorientación deplorable en la elección de sus galerías de arte en sus aspectos pictórico y escultórico.

No sucede así en la colección de obras de arte iniciada por D. Manuel J. de Guerrico y continuada después por su hijo D. José Prudencio, en la que se ve el sentido estético, el criterio guiado por el arte que se siente, venciendo el afán de ostentación vanidosa, que priva en los mimados de la fortuna, en muchas ocasiones. El iniciador de esta preciosa pinacoteca y su continuador, han escogido cuadros, estatuas, acuarelas y demás objetos de arte con esa gran minuciosidad escrupulosa del que *vé y entiende*, aportando de remates y ventas particulares, obras de valor sólido, que son hoy base firmísima de esta "galería". Breve será nuestra reseña, y no de todos los cuadros que en ella figuran, porque faltaríanos tiempo y espacio, para dar ligera idea de lienzos tan admirables como los de G. Villamil, que en número de 14, número mayor que el de ningún museo ó galería particular, figuran en esta colección, haciendo *pendant* felicísimo con otras joyas de los pintores más afamados, entre las que destaca un interesante lienzo *El delfín de Francia*, Entrango en la Santa Capilla las reliquias obtenidas en Tierra Santa por San Luis, pintura concienzuda de la época de la reacción de la escuela francesa á principios de este siglo, donde se ven retratados todos los hombres ilustres de la época.

Ejemplares de mérito y de valor en porcelanas de Sajonia y Sevres, colección de abanicos antiguos de Wateau, monetario escogidísimo y antigüedades de inapreciable valía, completan esta célebre "galería" que enriquece año tras año D. José Prudencio de Guerrico, con ese golpe de vista que su vasta cultura y su decidido amor por el arte de lo bello han creado en él, perfeccionándolo en sus viajes por Europa y en su larga permanencia en París, en contacto con los artistas de mayor nota, con los críticos de más acabada enseñanza y con el renuevo de gustos y aficiones en la escala sucesiva de las producciones artísticas más notables.

La "galería Guerrico" es un verdadero "templo del arte" que puede servir de modelo á los jóvenes que en Buenos Aires se dedican á la pintura. Allí ante aquellos refinamientos de gusto estético, ante las bellezas que resaltan por doquier, se explica y comprende que D. José Prudencio ha adquirido la precisión matemática, por decirlo así, de su juicio artístico, tras una empeñada lucha del gusto heredado y la voluntad pesquisadora, contra las innovaciones peligrosas que deslumbran á los novicios en el campo de batalla de los museos, de las exposiciones y de los talleres de los maestros mas acreditados del arte contemporáneo.

Volviendo al punto de partida, y comenzando nuestra visita por el *Hall* de la casa, cuya vista reproducidos en uno de los grabados del presente número, á fin de dar idea más aproximada de la belleza del conjunto y de la excelente presentación de cuantos objetos encontramos en medio de los principales *échantillons* del arte modernos que sorprenden y hieren la vista del curioso espectador, entremos en la rápida reseña prometida.

Una tela de gran tamaño llama nuestra atención: es un "Gran Premio" de la Exposición de París; de 1889, el renombrado cuadros de Jules Le Febvre *Diana sorprendida en el baño* que también reproduciremos en nuestras páginas oportunamente.

Huelga toda descripción del cuadro: los azorados y bellos rostros de las *bañistas* revelan la presencia de un inoportuno observador del sexo feo. Destacan en este admirable lienzo, los rasgos característicos de la escuela francesa moderna: soberbio dibujo, buena composición, delicadeza suma y distinción de línea, tonalidad simpática y acertadísima interpretación de rasgos fisonómicos sobre todo en la viril actitud de la sorprendida protagonista.

Acompaña á este cuadro "la Mariposa" de Mariano Fortuny, boceto muy celebrado y la preciosa "Odalisca" entre ropajes celestes y blancos sobre fondo oscuro, cuyo estudio nos recuerda la época de su ejecución, cuando el gran maestro del color y la factura, en compañía de Rosales, Villegas, Madrazo, Morelli, Bertuny, Tusquets, Agrasot, Lorenzo Vallés, L. Alvarez y otros

que luego siguieron su escuela, se reunían por la noche, después de terminadas sus tareas del taller, en completa armonía de la academia, donde, entre otras maravillas, fué ejecutada la figurita de que estamos hablando. Todo aquel plantel de artistas ha hecho más tarde honor y justicia á los consejos y escuela del insigne Fortuny, cuya muerte prematura sus amigos y la pintura española, deploran.

Continuemos nuestra reseña descriptiva: siguen Ziem con una marina, representando "Los jardines públicos de Venecia"; "Las preciosas ridiculas" de E. Bayard; un paisaje al pastel, de Lhermitte, un desnudo de Linch; "Rebaño" de C. Jacque, una "Vieja" de Ribot, "Marina" de Weber, de L. Leloir "El Martir" y una figurita representando "El músico" de F. Vineca, "Costumbres del siglo XVI"; una simpática figura de mosquetero de Roybet, vacas de Van Marcke, cabeza de Henner un lindo grupo de yeguas y potrillos del especialista R. Goubie, una cabecita de L. Deschamps, y "Los Ministros" y "El bebedor", pequeño *paneau* de Salvador S. Barbudo.

E. Demartino está dignamente representado con tres soberbias marinas sobre los acontecimientos navales del años 1826, que pertenecen a la buena época del autor y por lo tanto carecen del amaneramiento de los últimos años: como también, Román Rivera, figura con una de sus mejores producciones, bajo todos los puntos de vista, en color, dibujo, toque y naturalidad, en la composición "Lección de Música", cuya excelente tabla nos prometemos reproducir más adelante en las páginas de esta revista.

Dos paisajes de Daubigny y uno de Corot, "Descanso del modelo", por E. Sala y una mancha de Checa, "Las lagunas pontinas", destacan en esta "galeria".

Aquí ya nos encontramos con otro gran lienzo el mayor de la colección, y también de gran mérito, pues además lo justifica el cartel que tiene colocado "Medalla de oro exposición Univ. 1889" es de Gabriel Ferrier y titulado "Primavera".

Allí se siente renacer la vida, en aquellas gentiles bellezas de la naturaleza vigorosa y muestran bajo el mágico pincel del artista, que la sangre se renueva y la sangre surge viril y fecunda ante la achacosa vejez.

Pintado con valentía, el desnudo del viejo de la derecha está tratado á lo Ribera; tal es el brío del toque y la seguridad del trazo.

Un gran dibujo de Meissonier "Retrato del Mariscal Ney" que aparece en uno de nuestros grabados del presente número; "Una caravana" de Pasini y una "Cabeza de mujer", pintada por Raimundo de Madrazo, que es un bello tipo de mujer, envuelta en tules rosados y sujetando una rosas en la mano, la propiedad de los ropajes, el contraste de éstos con las carnes, caracterizan la distinción y elegancia de la pintura de este artista español tan justamente admirado en el gran mundo del arte europeo.

Completan este gran salón, entre los ricos y artísticos muebles y valiosa colección de medallas y otros objetos, trofeos de armas antiguas etc., etc., que armonizan con el conjunto dos estatuas de mármol de A. Tantarini - "En el baño" - y la dama del Poema de Manzoni "El soldado" modeladas con el gusto y morbidez - otras dos fundidas en plata de Falconi y una hermosa terracota original de Gustavo Doré.

SALAS INTERIORES Y COMEDOR

En estas habitaciones e ve la mano femenina con carácter más acentuado que en las otras; muebles japoneses, de Luis XV, bibelots, antiguos trabajos en marfil de extraordinario mérito, colección de abanicos, y miniaturas bien escogidas, especialmente de las que representan retratos de la familia, viéndose firmas de Hall, Huet y Guerin, todo elegantemente presentando, acusando refinado gusto, y ese "buen tono" imposible de describir, que se siente, que se deja ver por doquiera, satisfaciendo al más caprichoso y voluntarioso, de los exigentes, que ora pasa de un mérito artístico á otra novedad ingeniosa, ora divisa un cuadro de valor sobre un caballete ó repara con atención en las acuarelas de gran mérito también, entre las que anotaremos en primera linea, un media figura de Ch. Chaplin, "El rapto" de C. Delort, tan conocido por las ricas reproducciones que de él se han hecho, una interesante escena gatuna de Lambert, y Saffo, de J. Spiridon.

El grupo de acuarelas lo representan especialmente importante ejemplares de E. Marchetti, un "Pendant" "Saludo en bosque" y "Silla de manos"; "Marina" por Demartino, "El cardenal" por G. Signorini, cabeza de tamaño natural y el "Heraldo" de S. Barbudo, "Animales" de Rosa Bonheur, Rosas de Madeleine Lemaire y un pastel de Rossano, todo de primer orden.

Los muebles del comedor son ricos trabajos de talla del renacimiento italiano y las pinturas no son menos valiosas que las citadas anteriormente. Allí se ve una linda tablita de Daniel Hernández - calle de Capri - Una tela de Deschamps, bocetos de E. Sala y J. Villegas, Cabeza de

Andreotti, Domingo Muñoz "asuntos militares" Marina de B. Galofre y una espléndida plancha en cobre del renombrado Johannes Fitt, el especialista de animales.

GABINETE DE TRABAJO

Nuestra grabado retrata una buena parte de esta elegante y rica estancia propia de un príncipe, aquí es donde se hallan colocados los 14 Villamiles, notables ejemplares del autor y figuran Zurbaran, Ribera, Esquivel, Charpanteir, Greuze, Dupre, Alongué, Ticiano, de Geest, "Retrato" por Vandick, "El zapatero" de Horemans, Van der Meonlen, Van Drouais, etc., las miniaturas de familia, un busto de mármol del Sr. Manuel de Guerrico, una pequeña cornucopia con el retrato del general Castaños, pintada por el célebre Paco Domingo, ejemplares de ricas espadas del siglo XVI y XVII, trabajos de la estatua de la "Diana de Falguier", etc., etc., y pequeños bronce, curiosidades, todo un mundo pequeño al que aportan elementos artísticos los individuos todos de esta honorable familia, afectada de contagio en gustos y aficiones que pudieran sintetizarse, llamándola la "familia artística".

Aquella "galería", aquellos objetos que el talento y el ingenio han puesto en manos de la fortuna, deleitan las triste horas del Sr. De Guerrico, cuyos sufrimientos físicos de arraigada y pertinaz, dolencia, le impiden tomar iniciativa vigorosa en este medio artificial que para el arte bello hemos creado en nuestro gusto de "infancia" artística.

¿Quién mejor Mecenas que el Sr. Guerrico? ¿Quién pudiera guiar mejor que él con su consejo y su experiencia á la extraviada juventud que bate sus alas en nuestro país, en los primeros escalones del arte?

Deploramos, y el arte argentino ha de deplorar la desdichada imposibilidad que nos priva de la enseñanza de tan cumplido caballero. Por vuestra parte, modesto óbolo al arte y sincero acto de justicia, es el artículo que cerramos, y así proseguiremos reproduciendo otras obras de la reseñada "galería" como delicado tributo espontáneo.

R. J. C.

Crítica VII

Sabal [seudónimo, autor no identificado], "Galerías Particulares Argentinas - La Galería del Dr. José R. Semprún", *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, n. 313, 15 de enero de 1906, pp. 4 - 5.

[Obras reproducidas: Ch. Jacques - Interior de una granja; C. Detaille (óleo) Husar de la guardia; Francisco Pradilla (óleo) Lectura de Anacreonte; F. Domingo, Preparativos para la casa (óleo), Cecilio Plá (óleo) - Navidad y B. Galofre (guach) La trata de Burgos]

El simpático propósito de dar noticias de las buenas galerías que se encuentran en esta capital, dimos con nuestros ojos codiciosos con la del doctor Semprún.

Nos alegramos porque el momento allí pasado con tal motivo fué de... [ilegible]... bellos son fruto de vibraciones de espíritus artistas. Este vibrar de espíritus superiores da vida á una especie de telegrafía sin hilos entre lo divino y lo profano y en ella los museos son estaciones centrales y las pinacotecas estaciones intermedias.

En la del doctor Semprún, hay cuadros de las diversas maneras ó estilos que surgieron desde el año 1830 hasta las actuales variantes del impresionismo, pasando por algunos intermediarios ó precursores de éste, como Ziem y Duhem.

La interesante y valiosa colección que hoy nos ocupa ha ido formándola el doctor Semprún, ya con adquisiciones hechas personalmente en Europa, ya por encargos directos á los artistas, apuntándoles desde aquí ideas y asuntos, en lo cual ha estado feliz, como lo prueba el cuadro de Pradilla que pasamos á describir, titulado, Lectura de Anacreonte.

Pidióle al célebre pintor español, un cuadro de asunto idílico con mujeres lindas y el autor de La rendición de Granada, interpretando á maravilla tal deseo, le envió, hace un año solamente una obra magistral, donde, sin presumirlo quizás, ha corrido el riesgo de ser vencido por la naturaleza ó por la quimera.

Adviértase en ese lienzo como responde la belleza á la voluntad del maestro.

En ese poema pictórico hay ideales y dificultades, verdad y felicidad.

En su presencia hay que decir: he ahí la naturaleza reina, y he ahí de manifiesto su inmediato soberano, el artista.

Fuése Pradilla con sus pinceles mágicos al Monasterio de Piedra, en Aragón; punto donde concurren á saborear la miel de su luna los recién casados, y allí dando rienda suelta á la imaginación brillante, congregó cinco mujeres griegas de una belleza típica y singular.

Una de ellas da lectura á unos versos de Anacreonte, y las demás la escuchan arrobadas.

Demás esta el decir que los versos del célebre poeta heleno son de amores y que en los beben aquellas almas juveniles, como beben en los remansos del río las ramas de los sauces melancólicos á cuya sombra descansan las bellas griegas sobre fresca fronda.

Es un lienzo hermoso, de perfecto sentimiento idílico, donde todas las figuras viven, atienden y palpitan, donde hay escorzos difícilísimos, donde hay luz, placidez, época, color, en una palabra, hay derroche de inspiración.

Con el transcurso del tiempo, con el avance de la edad, cambian los ojos del espíritu y mejor y más serenamente ven los del cuerpo, (artísticamente hablando) sobre todo cuando en el alma no entraron amaneramientos perniciosos, como á Pradilla le sucede.

Interior de una granja - Es un cuadro de la buena época de CH. Jacque, de mucha luz y entonación hermosa. El grupo de gallinas que se ve en el centro es primoroso.

Preparativos de caza - Como la mayor parte de los cuadros de Domingo, este es de sumo gusto, de bueno tono,.... grave y bello.

[..]

Como la galería del doctor Semprún tiene mucho bueno, nos permite hacerle una segunda visita, y para cuando demos noticia de ella nos reservamos hablar de algo muy superior que allí atesora debido al pincel del gran colorista español contemporáneo: Sorolla.

*

Sabal, "Galerías Particulares Argentinas - La Galería del Dr. José R. Semprún", *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, a. 14, n. 314, 30 de enero de 1906.

[Obras reproducidas: Sorolla (óleo) - El último jipio; Sorolla (óleo) - Entre naranjos; C. Plascencia (óleo) - Un tercio de los de Flandes; Benlliure (óleo) - Parada de Aragón; H. Harpignies (óleo) Paisaje; H. Caro - Delville (óleo) - "La Patisserie"] [Nota: Se han intercalado aquí puntos suspensivos en aquellas secciones donde la revista estaba muy dañada y era imposible la lectura]

El arte es sol que vivifica el espíritu y establece entre los hombres el más puro é ideal de los comercios.

En tal intercambio palpitan las ideas, sensaciones, notas vibrantes, sentimiento, amor, inspiración, sinceridad, luz y color, culto á lo bello, secretos de lo divino, misterios del genio.

La nota más saliente en la superioridad del hombre sobre los demás seres de la tierra, resulta de la facultad que él sólo tiene para reproducir lo bello.

Ningún aislamiento acerca más a Dios que el buscado por el hombre artista en plena naturaleza.

En el arte la arquitectura y la escultura han llegado á las cumbres más altas; mientras que la pintura, la música y las letras, si bien ascendieron triunfantes iguales alturas, han de hacer todavía ondear su pabellón en otras cimas. De ahí el cambio y surgimiento de escuelas y estilos en que los hombres templan sus armas espirituales para nuevas empresas y nuevos combates.

Breves disgresiones, como esta, salen espontáneas al visitar galerías como la del doctor Semprún donde pueden admirarse mucho selecto en pintura.

Dije en mi artículo anterior que reservaba para éste la descripción de dos obras bellísimas, y que muy pocos conocen, porque del estudio del artista vinieron directamente al salón del amateur, sin que hubiera previamente exhibiciones ni reclamos. Refiérome á los dos cuadros de Sorolla "El último jipio" y "Entre naranjos".

Sorolla parece que por instinto obtiene en sus lienzos todas las virtudes estéticas: sentimiento, unidad, simplicidad.

Son dos cuadros de manera muy diferente y en "El último jipio" tanta facilidad parece superchería.

Representa lo siguiente: Han terminado las dos *fuerzas*, la del sol que durante el día echó fuego a chorros sobre la tierra y la de los hombres que, a chorros también, echaron entre pecho y

espalda los buenos vinos, acompañados de alegres mozas. Todo en el campo y con el conjunto pintoresco que á los cuadros presta el pueblo del medio día en España.

El sol se acuesta enrojecido y al parecer cansado por la refriega de unas cuantas horas, iluminando débilmente las cumbres y las copas de los árboles. Estos, llenos de flores, se entrelazan sobre un camino que se alarga en el lienzo hasta parar en el mar, y por ese camino, a caballo, y a pie, tornan de la fiesta algunas parejas, cantando unos y diciendo chulerías otros.

El último jipio lo dan un vejete cantando entusiasmado al calor de una joven y bella compañera que, con guana manifiesta en su cara hechizera, lo acompaña.

Es una preciosidad ... dándose ... factura resuelta... y jugoso... composición discreta alegre ambiente, luz y fondo.

“Entre naranjos” retrata el alma verdadera...

En este lienzo reunió el artista amor y belleza, bajo ramas cuajadas de naranjas amarillas como antiguas peluconas.

El follaje rápido y riquísimo verde, las redondas frutas, los pintorescos trajes... y ellas, el conjunto movido y alegre hacen del cuadro uno de los más hermosos de Sorolla.

La manera que en el se advierte es muy res...te a la de “El último jipio”, es mas fina, ...el cuadro está concluido y se aleja de todo asomo de impresionismo.

“Una consulta” de Etcheverry: es un cuadro al óleo donde el artista ha pintado admirablemente el interior de una habitación.

... cariñosa de una mujer joven enferma y los hijos reunidos en con... deliberan sobre el ... de la elegante ... ana, que al parecer no se resigna a dejar la ... vida que la llevo a estado.

Es un lienzo de factura elegante con mucho sentimiento en las figuras, y sobre todo en la enferma.

Los accesorios están y bien pintados.

La luz que entrada filtrada por cortinas amarillas da al cuadro una entonación justa, entonación otoña, de vida que termina, y así es, porque en aquella mujer caída se advierte la terrible mordedura de un mal muy grave.

“Un tercio de los de Flandes”: Plascencia ha pintado en este lienzo la arrogancia española de los tiempos antiguas y la pintó con un color envidiable; uniendo al color un perfecto dibujo. Al contemplar aquel cuadro, se avivan a nuestra mente los históricos recuerdos de un pasado glorioso; aquel soldado militaba sin duda bajo las banderas del imperial hijo de Gante.

El mayor número de los cuadros del doctor Semprún son del mismo empuje y de la misma fuerza, pues el coleccionista sabe seleccionar con tino y sobre todo con exquisito gusto.

Para bien de la cultura nacional, hacemos votos porque tenga muchos imitadores, ya que la cultura de un pueblo se mide por las riquezas que atesoran sus museos públicos y por el número de galerías particulares y es menester convenir en que éstas, que encierran verdaderas riquezas pictóricas, son ya algunas en Buenos Aires. Ojalá vayan en aumento para regocijo de los amantes del arte de Rafael.

SABAL

Crítica VIII

Sabal, “Galerías Particulares Argentinas - La Galería artística del Señor Pilades Soldaini”, *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, a. 14, n. 317, 15 de marzo de 1906, pp. 68 – 69.

[Obras reproducidas: El anticuario (óleo) César Vianello; Bosque tranquilo (óleo) Eugenio Gignous; Tarde melancólica (óleo) Sartorelli; Rancho (óleo) Delleani; Pesquería en Bura (óleo) Ferruccio Scattola; Cabra nodriza (óleo) Filippo Palizzi.]

La pinacoteca del señor Pilades Soldaini atesora cuadros de los mejores pintores contemporáneos españoles e italianos.

La diversidad de los asuntos en ellos tratados, alegres en su mayor parte, hacen deleitosa su contemplación.

El señor Soldaini ha tenido el buen gusto de no llevar su rica colección de cuadros ninguno que pueda llamarse “nota triste”. Lo alabamos porque de esas notas somos testigos constantemente

en la lucha diaria por la existencia, y es de sabios alejar su amargo recuerdo cuando al espíritu se le quiere dar algún solaz, algo que podríamos llamar sensación perfumada, si los perfumes fuesen más allá del reino de la materia.

No es la del Señor Soldaini una amplia galería acondicionada para que los lienzos reciban la luz en debidas condiciones y sin hacerse daños unos á otros. Es una reunión de varias cámaras chica con todas las paredes cubiertas por óleos jugosos, pasteles vigorosos y frescas acuarelas. La disposición no es la de una galería, pero la colección sí lo es. Y esto mismo hace que el visitante encuentre cierta originalidad en la pinacoteca que hoy nos ocupa.

En forma compendiada pasamos a hacer la reseña de algunos de sus cuadros.

El anticuario – Obra interesante por el asunto, por el dibujo, por el color. El grabado que publicamos lo denuncia claramente. El pintor ha tenido donde lucir sus dotes. La colección de cacharos viejos y artísticos, donde la acción del tiempo imprimió su especial pátina, ya en la plata, ya en el oro, ya en el barro ó en la madera; la agrupación bien pensada, el viejo que curiosear, la vieja que vigila y cose, y el gato que dormita, todo es de un realismo total y seductor. Su autor Cesar Vianello, joven veneciano, tiene por tema en su labor “la fidelidad” y es fiel con la naturaleza ya sea en el paisaje ya sea en la figura.

Bosque tranquilo - Vemos en este lienzo uno de los alarde mayores á que pueda llegar un paisajista, pues nada más dificultoso en ese género que reproducir el ambiente con sólo un centímetro de cielo.

Este bosque es una masa de varios verdes, verde en el suelo y verde en la altura; es un maridaje de troncos y ramas, de hojas y tallos, y á pesar de todo hay atmósfera, hay aire y por eso pacen allí seis ovejas y una pastorcilla las cuida soñando sin duda mil cosas inocentes.

Obras como esta de Eugenio Gignous, toda sinceridad, son siempre codiciadas por los buenos *amateurs*.

Tarde melancólica – Así podemos titular el cuadro de Sartorelli, ese pintor potente, intenso, audaz, triunfador.

No se concibe la melancolía mejor pintada.

Acaba el día y el reflejo de la lumbre aparece en el fondo por la ventana de una casa rústica que malamente apoya sus muros beodos sobre un camino algo empinado.

A la derecha lo limita una valla que muere en un grupo de árboles y en esa valla apoya el cuerpo de una mujer joven, que inclina la cabeza vencida por alguno de los incansable roedores del querer.

En este cuadro hay espacio, ambiente, sentimiento y mucha poesía. Creo que no puede pedirsele más a ningún pintor.

Rancho – Delleani el autor de este lienzo es el pintor de la seguridad y de la eficacia.

Riqueza de color, jugo, transparencia, pasta, valentía, colores, todo esto se encuentra en las obras de este nombrado pintor de la escuela piamontesa.

Pesquería en Burano – Para estudiar factura vigorosa y resuelta, puede analizarse esta obra de Ferruccio Scattola.

El asunto es ingenuo, sencillo, con toda la tranquilidad del rincón del pueblo donde la gente del mar lleva su mercadería a ser vendida.

Cabra nodriza - Una cabra en medio de la selva abrupta amamanta un niño completamente desnudo y que alegremente se refocila bajo aquella madre improvisada.

El grupo que forman es precioso y hacen una nota de color impresionante, si bien encontramos que el resto del cuadro no responde al vigor y a la riqueza de dicho grupo, cuya factura además es primorosa.

Filippo Palizzi, su autor, ha sido notable en la pintura de animales.

SABAL

*

Sabal, “Galerías Particulares Argentinas - La Galería artística del Señor Pilades Soldaini”, *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, a. 14, n. 318, 30 de marzo de 1906, pp. 84 – 85.

[Obras reproducidas: “La vuelta de la pesca” - Sorolla - óleo; “Pobre porfiado...” - Benedito, acuarela; “Detenidos por la nieve” - Ulpiano Checa, acuarela; “Carretera arriba” - óleo, Marcelino Unceta; “Extasis” - óleo- López Cabrera]

(Conclusión - Véase el número anterior)

En la gira artística que venimos efectuando por las pinacotecas porteñas, señalamos como muy marcada la circunstancia de ser dos, especialmente, las escuelas que en ellas predominan.

Muchos cuadros franceses hemos visto, muchos y buenos; pero las colecciones dominantes en cantidad y calidad son españolas e italianas. Muy poco encontramos del arte inglés y el germano; y mucho menos del sueco, del holandés, etc. Y esto se comprende fácilmente porque ahí el ambiente es latino, y de las tres naciones que dan empuje á la raza, Italia y España son las que más representantes tienen en esta metrópoli, son las que mantienen con empuje el mercado artístico, tratando de que no lo invada ninguna otra.

Por eso, en la última crónica que hicimos de la galería del Sr. Pilades Soldaini, aludimos á pintores italianos; y por eso, en ésta trataremos solamente de artistas españoles, aunque sin dar gran desarrollo al asunto, porque la falta de espacio nos lo impide.

La historia del arte en cualquier país es de sumo interés, porque nos enseña las manifestaciones más valiosas, que son las de los espíritus cultos.

Empezó el arte en España con la decoración de manuscritos.

Los orígenes de la pintura se encuentran después del siglo XIV en los reinos de Valencia, de Aragón y de Cataluña, para extenderse después por los de Castilla y de Andalucía.

En el siglo XVI influye poderosamente en España el Renacimiento italiano, especialmente en Valencia y Aragón, y luego en Andalucía y en Castilla.

En el siglo XVII aparecen los grandes artistas, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano.

De lo que ha sido Velázquez y de lo que valen sus obras no hay porque hablar aquí. Recientes están los telegramas de Londres, anunciando la venta de la Venus del Espejo, por una suma realmente fabulosa, una fortuna.

Velázquez es el colorista por excelencia y el pintor a quién le debe España los nuevos troqueles de su arte, pues, con todo valor y genio, rompió los viejos, rutinarios y chatos.

Vienen después Murillo, el gran Murillo que parecía preparar los pinceles en el cielo, para hacer que sus figuras perdiesen todo asomo de ser humano; Herrera el joven, Valdés Leal, Gerónimo Espinosa y Claudio Coello.

Hasta esta época influyó poderosamente el arte italiano en el español. Pero de pronto obtiene gran triunfo en la península española lo gracioso y original de la pintura francesa, y es entonces cuando toma el cetro de la pintura don Francisco José Goya y Lucientes, sin soltarlo durante sesenta años o sea desde 1770 hasta 1828.

Actualmente, las obras de Goya tienen un gran precio, y tanto se les estudia y estima, que ellas parecen absorber la atención de coleccionistas y críticos, eclipsando un poco la fama y el brillo de los demás pintores españoles.

Muerto Goya, desaparecen con él los avances geniales de la pintura hispana y parecen perdidos por más de un cuarto de siglo, hasta que renacen con la famosa y pujante pléyade de Rosales, Rico, Moreno Carbonero, Fortuny, los Madrazos, etc. manteniéndose hoy con Domingo, Villegas, Pradilla, Barbudo, Jiménez Aranda, Zuloaga y otras menos notables que capitanea el gran Sorolla.

En presencia de una preciosa marina ejecutada por este nos encontramos en la pinacoteca del Señor Soldaini.

En la orilla de una playa, varias lanchas pescadoras, solas unas, *habitadas* otras, descansan de la ruda fatiga, que ha poco tuvieron, en lucha con los elementos, buscando alimento para unos cuantos ricos que produjesen alimentos para unos muchos pobres.

Son lanchas blancas, negras, de los dos colores combinados, y en las aguas verdes movedizas reflejan su sano vientre.

Unos chicuelos, hijos sin duda de los bravos lobos de mar que conversan en una de las lanchas, arreglando de paso las redes, se bañan en esas aguas luciendo sus carnes tostadas, que hacen hermoso contraste sobre aquella gama de colores tan armónicamente combinados.

Esta marina no tiene cielo, está cortada en la parte superior, y se adivina que el asunto sigue todavía, en una gran extensión hasta el horizonte.

Es algo visto por el agujero de una cerradura o por una ventanuca. Es una nota preciosa de color y ejecutada con esa valentía, soltura y sinceridad propias de la paleta del gran pintor valenciano. Podríamos titularla "La vuelta de la pesca".

Ya que hemos hablado de Sorolla, hablaremos de uno de sus discípulos más aventajados y que ha pretendido romper los cuños de su genial maestro para entrar por el peligroso y ofuscado camino del modernísimo impresionismo, perdiendo, según creemos, en el cambio su ruta.

Por el momento, no conocemos ningún pintor español que descuelle en el arte impresionista, y es sin duda, porque la escuela española es la escuela de la luz y no necesita rebuscamientos y disloques para encontrarla.

De Benedito tiene el señor Soldaini una acuarela de sus buenos tiempos.

Representa una pareja valenciana, vestida con los pintorescos y típicos trajes de la región.

Mientras ella arregla la aérea lamparita que dedica su melancólica luz, él la dice requiebros y torpezas, para terminar con una súplica que bien pudiera terminar en una amenaza.

Son cosas del querer atizado con un sol como el de Valencia ó el de Andalucía ó el del Sur de Italia.

Esta acuarela está tratada magistralmente y en ella se revelan gran número de dificultades

En vista de la actitud del galán enamorado, bien pudiera titularse este hermoso cuadro "Pobre ..."

Otra acuarela tiene el Sr. Soldaini que nos ha sorprendido y es un del Sr. Checa que se nos antoja titularla "Detenidos por la nieve" porque en ella descubrimos un episodio amoroso.

A la puerta de una choza perteneciente a un grupo de iguales edificios míseros, dos caballos blancos, fatigados, permanecen quietos sobre el nevado suelo. Nieve por todas partes en el pobre pueblo, nieve y frío, menos en el pecho de la pareja á que pertenecen sin duda dichos caballos blancos, pareja que paseando su felicidad por poéticas comarcas, o bien huyendo de quien pudiera turbarla, ha sido detenida por una tormenta de nieve.

Es muy difícil esta acuarela por su tonalidad y en ella Checa estudia caballos tranquilos, alejándose de sus prácticas de caballos galopantes o desbocados.

De Marcelino Unceta tiene el Sr. Soldaini un cuadro sencillo pero elegante como todos los de este pintor. Su título pudiera ser "Carretera arriba"

Y así seguiríamos reproduciendo obras interesantes, de las que dicho Señor ha sabido coleccionar, si nuestras columnas no estuvieran dedicadas forzosamente a otras cuestiones.
SABAL

Crítica IX

Emilio Dupuy de Lôme "La galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano", *Plus Ultra*, a. 2, n. 9, enero de 1917, [s. p.].

La cosa no es fácil.

Jamás se ha encontrado el repórter en tan grave apuro, como frente a esta crónica en la que debe reflejar, dentro de lo posible, la impresión que ha recibido en su visita a la notabilísima galería de cuadros que posee sin duda, el más importante de todos los coleccionistas de Sud América.

Amplia es la casa de este noble y patriota italiano, que hace ya casi siglo está radicado en el país; grandes inmensas son las salas, dormitorios, halls y toda ella, de piso a techo, tiene las paredes cubiertas de valiosísimas telas, cuyo conjunto produce en el visitante una impresión de desconcierto.

Treinta años hace que el señor Pellerano inició su colección, y desde entonces, en sus frecuente viajes por Europa, no ha hecho más que comprar cuadros de todas las escuelas, de todas las épocas, de todas las tendencias pictóricas que enriqueciendo aquélla, han ido cubriendo las paredes de su palacio de la calle Talcahuano.

Por eso el visitante, ante la riqueza de esta gran galería, en la que un Goya hace vis a vis a un Caro del Vaille y un Lempeols se codea con un Michetti sin orden de escuelas, ni clasificación de épocas, sale con la vista deslumbrada por tanto esplendor; pero aturdido y desorientado ante aquel laberinto artístico.

Sería inoportuno hacer una reseña puntualizada de cada cuadro, pues tratándose de una colección tan grande (pasan mil doscientas las talas que poco a poco ha ido reuniendo el señor Pellerano), un detalle así se convertiría en un monótono catálogo sin interés para el lector, y menos

se atreverá el repórter a dar opinión o juicios que no sabría sostener ni a nadie importarían, pues y alas obras de esta colección están sancionadas por la crítica.

Queden, pues, estos juicios críticos de una galería como la de don Lorenzo Pellerano, para los “técnicos” en la materia, que como los cronistas sociales poseen un tesoro inagotable de términos, en donde “el eufemismo y la cortesía se disfrazan de tecnicismo” como decía Manuel Abril en una de sus brillantes crónicas de arte, de “Por esos Mundos”.

Y así como los cronistas de salones saben alternar el “simpática”, el “distinguida”, el “elegante” y el “bellísima”, según las condiciones de las damas que en sus crónicas traen a colación, el crítico de arte, verdadero repartidor de adjetivos, domina también todos esos vocablos de “grandes planos”, “admirable perspectiva” “bien tratado el primer términos”, “distribuidas las grandes masas”, “valiente de colorido”, “manejados con soltura los grises”, “amplia factura”, etc.

El repórter se limitará, pues, a una breve reseña.

Peritos en la materia han avaluado la colección en tres millones de pesos, pero esos cálculos apenas si resultan aproximados, tratándose de galerías como ésta, en que abundan los Van Dyck, auténticos, uno de los cuales, quizás el más típico de la segunda época de este pintor, flamenco, se reproduce en colores al final de esta crónica, en la que hay un Rubens, verdadera obra maestra del célebre pintor, también reproducida en estas páginas, y todas las telas antiguas, que ocupan seis o siete salones de la planta alta del edificio, llevan firmas como las de Julio Romano, Guercino, Guido Reni, Andrea del Sarto, Ribera, Fernando Bol, François de Troy, Carracci, Tiépolo, Solímenes, Yacopo da Bassano, Lucca Giordano, Parmigianino, Cesare da Sesto, Giuseppe Claudio Vernet, Mattia Pratti, Barocci, David Teniers, Claudio Lorenés, Latancio Gambará. Piezas: Reynolds, Gainsborough, Laurence, Harlox, Raeburn, Hamilton, Stothard, N. Poussin, Netchner, Mengs, Magnasco, Nelli, Carlo Dolci, Hobbema, Catena, Mignard, Seghers, Opte, Van Goyen, Longhi, Sortck, Rigaud, Pordenone, Maratta, Boucher, Watteau, Löttard, Aved, Tournière, Bronzino, Domenichino, Capuchino, Genovese, Zurbarán, Canaletto, Tiépolo, Pietro da Cortona, de Wael, Borgogne, Luca Cambiaso, Tintoretto, Paris Bordone, Leandro da Bassano, Jan Miel, Cornelio Dusart, Van Loo, Van de Velder, Salvator Rosa, Karel Dujardin, Bartolomeo Veneriano, Boucher, etc.

El solo desfile de estos nombres, da una idea de la colección Pellerano, en la que los pintores modernos españoles, franceses, italianos, alemanes, ingleses, holandeses, belgas, etc., están también representados por las más autorizadas firmas de cada una de esas escuelas.

Una rápida ojeada al hall central y al salón de música y se encuentra uno cuadros de Neuville, Lempoels, Menard, Joh, Crome, Cottman, Vincen, Jules Duprez, Stark, Harpiginié, Segantini, Sartorelli, Corot, Daubigny, Isabey, Boudin, Michetti, Cottet, Rafaelli, Roybet, Vine, Tattori, Tontanesi, Courtens, Fantin Latour, Lhermitte, Morelli, Cabanel, Meifren, Lucas Montessi, Grosso, Ribot, Jacques, Ettore Tito, Manzini, Carrière, Lembach, Israels, Teodoro Rousseau, Tranquillo Cremona, Bonnington, Sartorio, etc.

En resumen un verdadero museo de pinturas, al que van con frecuencia todos los extranjeros que nos visitan pues la fama de la “Colección Pellerano” ha llegado a todas partes del mundo, menos á muchas casas porteñas en las que sus dueños tienen el snobismo de sentir la nostalgia de los grandes museos de Europa, a pesar de que cuando la guerra no los tenía “recluidos” o “secuestrados” en la patria y campaban por sus respetos en el viejo mundo de lo que menos se ocupaban era de visitar esos templos del arte.

El arte es un lujo, y hay una estrecha solidaridad entre el desarrollo artístico y elevada posición económica, por la que existen Mecenas y coleccionistas. Reunir, como en un inestimable tesoro, las maravillas pictóricas del pasado o proteger á los artistas de hoy en su nómada y accidentada carrera, es la misión de los privilegiados de la fortuna que, lejos de malgastarla – como hacen mucho – en frivolidades pasajeras, dedican sus grandes medios y su actividad a realizar una obra digna y perenne.

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.

Todas las viejas ciudades de Europa guardan, entre sus muros y mansiones venerables, esos gloriosos trofeos del genio de otros tiempos. Las iglesias, las herméticas paredes conventuales, los palacios encantados y dormidos en un trágico abandono, las casas señoriales, donde generaciones

enteras fueron acumulando de modo insensible lo bueno de su época, todo esto interesa y llena de litúrgica unción al *amateur* que se exalta ante un precioso encuentro.

Tal la reliquia para el piadoso creyente. 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.

En Sud América, cada día va fomentándose esta afición, y se ponen inteligencias y cuantiosos capitales al servicio de esos altos fines artísticos. Así, llegan a las nuevas y florecientes repúblicas hispano-latinas cuanto de honroso y elevado existe en la vieja Europa, y se propaga el amor hacia la pura belleza, educándose la sensibilidad y atesorando elementos y antecedentes para un brillante porvenir.

EMILIO DUPUY DE LOME

Crítica X

Manuel Gálvez. "La donación Madariaga - Anchorena", *Nosotros*, a. VII, nº 48, abril de 1913, pp. 202 - 206.

Los cuadros donados al Museo de Bellas Artes por los señores Madariaga - Achorena, constituyen, sin duda alguna, un apreciable conjunto. Hay allí firmas célebres, y la mayor parte de los cuadros son obras muy trabajadas, de esas que se consideran "importantes", como si la importancia del cuadro dependiese del tamaño, del asunto, del tiempo que el artista empleó en pintarlo, y no de su belleza. Pero es preciso declarar que entre los ciento once cuadros de la colección Madariaga, apenas hay una veintena interesantes. Y es que todos esos artistas renombrados - los Bonnat, los Bombin, los Dagnan-Bouveret, los Ary Schaeffer, para no citar sino algunos ejemplos, - son espíritus absolutamente mediocres. Su fama proviene de las medallas y condecoraciones, cosas que se obtienen, no a fuerza de talento, sino de paciencia, de dinero y de amistad. Carrière jamás pasó de una segunda medalla, y del gran Degas, uno de los más originales artistas modernos, nadie se ha acordado nunca para nada. En cambio las listas de premios y de títulos del mediocre señor Meissonier y de su triste discípulo Detaille, impresionan.

No me ocuparé de todos los cuadros de la colección Madariaga. Me limitará a mencionar y comentar muy brevemente aquellos que, según mi modesto pero propio criterio, contienen belleza verdadera.

La "Mujer con la gallina", del norteamericano Barthold, residente entre nosotros, es una obra vigorosa, real y bien ejecutada. El rostro de la mujer, con aquellos ojos mansos y bonachones, reflejan el alma tosca, quizás algo animal. La minucia inteligente con que está trabajado este rostro hace pensar en los viejos maestros holandeses; parece de una mano y de un espíritu, muy distintos de los que fabricaron los retratos recientemente expuestos en el Salón nacional. Una duda se me ocurre respecto al cuadro de Barthold: ¿conocerá su autor el cuadro "Vieja con una gallina" del español Ribera, que existe en la Antigua Pinacoteca de Munich? Hay una similitud muy grande entre ambos cuadros, sobre todo en cuanto a la composición.

Un paisaje excelente es el que lleva la firma de Bouché, artista cuya existencia ignoraba y respecto al cual no he leído ni oído jamás una palabra. Representa "El Marne al atardecer" y hay en él sentimiento y poesía. Está ejecutado con tonos cálidos, casi aterciopelados. No debe nada al impresionismo, lo cual me hace creer que es anterior a esta escuela.

De Cassiers, ya conocido aquí por una exposición particular, hay dos paisajes de ciudades flamencas. Son dos obras encantadoras, como todo lo que produce el gran artista belga.

Sin entusiasmarme, el cuadro "En la ribera", de Chabas, lo encuentro una de las mejores obras de la donación. Chabas es de los que hacen arte distinguido, género por cierto fácil y agradable. Aquellas muchachas tan bonitas, tan elegantes, vestidas con trajes largos ligeros y sueltos que dejan al aire las carnes rosadas de sus brazos y gargantas, son realmente deliciosas. Y luego, jaquel abandono, aquella femineidad que tienen! Los efectos del sol sobre la carne femenina y sobre el agua del río, están bien observados. Y en todo el cuadro hecho a grandes pinceladas, se siente, a pesar de su estilo pálido y su falta de vigor, la dicha de vivir, la alegría sana y soleada de un día de regatas.

Caro-Delville no ha estado del todo feliz en "La mujer del espejo". Es este un cuadro mediocre, muy inferior, por cierto, a los análogos de Degas, pintor que le ha influenciado en este

caso. Decididamente, Caro-Delvaile no superará así no más "La manicura" de nuestro museo. Y es que en este cuadro ha imitado hasta beberles el alma a dos artistas muy grandes: Goya y Manet.

Las marinas constituyen lo menos valioso de la producción de aquél singular espíritu que fué Courbet. La "Marina" de la donación Madariaga, es, más menos, como las que se conocen de este artista. Se trata de un mar falso y romántico, pero cuyas olas verdosas, llenas de movimiento, están ejecutadas con brío e inspiración.

¿Qué decir de "La emperatriz Teodora" de Benjamin Constant? Sin duda ninguna el cuadro está bien pintado. Pero a pesar de tantos detalles y tanto pretendido color local, no tiene carácter. Parece, más que la emperatriz, alguna comedianta moderna después de representar el papel de Teodora. Es cien veces superior a este bizantinismo exterior y frío, cualquier cosa de Gustavo Moreau, quien, realizando un género análogo, puso en sus cuadros, a la par que un atormentado refinamiento, una elegancia, una suntuosidad y un buen gusto supremos.

Dinet es un honesto orientalista. Como Fromentin, aquel escritor genial y pintor simplemente estimable, Dinet conoce profundamente la Argelia. Su Oriente no procede, pues de Batignolles, sino que es verdadero y concienzudamente estudiado. Conozco, más o menos, el ambiente y los tipos que suele pintar Dinet, pues he pasado en Argelia tres meses. Y bien: creo que es irreprochable. Por lo demás, se trata de un hábil pintor y de un verdadero artista. Su "Mensajera de Satán", donde vemos tres bellas muchachas beduinas, da prueba de ello.

"Sarah la baigneuse", de Fantin Latour, deja indiferente. Es una obra fría y sin carácter. Los tres cuadros de Gastón Latouche son interesantes; y nada más. No creo que estos cuadros sean, por sus cualidades, obras de un museo: un museo debe ser algo así como una antología pictórica, una selección de los mejores cuadros que haya sido posible encontrar. Contrastan con los cuadros de Latouche, independiente y modernísimos, los de René Menard, quien parece haberse propuesto figurar en todas las colecciones. Menard no pinta sino cuadros de colores sombríos, no hace sino pintura "de museo". Y esto vuelve antipática a su arte. Nada más odioso que una actitud en materia de arte y sobre todo si es una actitud de esta especie. Por lo demás, considero impropio llamar pintura de museo a la que realizan Menard y otros señores. Yo entiendo que cuadros de museo son todos aquellos que podemos considerar como obras maestras o aquellas que, por ser de autores que han producido obras maestras, presentan algún interés para el estudio de la historia del arte. Menard tiene talento, pero su arte es falso y pretencioso. En fin, esperaremos la exposición individual que se anuncia para juzgar a este artista con más conocimiento de causa.

Contrariamente a Menard, Raffaelli, autor de "El leñador y su perro", es siempre absolutamente sincero y absolutamente desinteresado. Este hombre sí que es un gran artista. Nadie como él ha comprendido la poesía humilde de los arrabales de París. Sus paisajes grises y melancólicos, con sus cielos plomizos, sus casuchas miserables, sus trozos de campiña descolorida por el humo que despiende la chimenea de alguna fábrica, los seres rústicos y buenos que realizan sus pobres tareas, y la nieve que llena los campos de tristeza son inolvidables. Algunos cuadros de Raffaelli, cuando ya nadie se acuerde de Menard ni de Fantin Latour, serán considerados entre las obras más representativas y bellas de la pintura de estos tiempos. Así, para no citar sino dos ejemplos, "Los viejos convalecientes", cuadro que respira una piedad tan honda y que parece desbordar de poesía y la "Vista de Gennevilliers", que tanto alabara el formidable Huysmans. Raffaelli es uno de los más grandes intérpretes de la vida moderna que hoy existen. La emoción de sus cuadros, la comprensión psicológica de sus tipos, el sentido personalísimo del paisaje, ese don extraño de hacer una obra poderosa y bella con un asunto insignificante, su sencillez, su piedad para con los humildes, hacen de Raffaelli un pintor único, un artista que no se parece a nadie y que sólo tiene cierto parentesco espiritual con el ilustrador Steinlen, con Zola, con Bruant y con el triste y amargo poeta Jehan Rictus. "El leñador y su perro", no es una de las mejores obras de Raffaelli, pero lo representa dignamente.

Mencionaré aquí tres obras muy curiosas y que, no obstante ser tan distintas, presentan cierta semejanza. Me refiero a los dos interiores de Guillermo Schuer y a "La interpelación de Mr. Briand" de Veber. Los tres cuadros son un realismo irónico y anecdótico. Los de Schuer hacen pensar en los viejos maestros holandeses por su precisión, su variedad de expresiones fisonómicas y su sentido casi caricaturesco de la naturaleza humana; sobre todo me recuerdan a Adriano Brouwer. "La interpelación a Briand", es también poderosamente realista e irónica. Hay en este pequeño cuadro muchísimo movimiento y dramaticidad. Los diputados increpan furiosos al eminente hombre de estado: le muestran sus puños, vociferan, y revelan en sus actitudes todo el odio que en

ese momento les mueve. Son estas actitudes violentas, admirablemente sorprendidas por cierto, lo que caricaturiza a los personajes del cuadro. Veber parece un discípulo de Honorato Daumier. Compárese "La interpelación a Briand" con algunas obras de Daumier: las acuarelas "Los tocadores de órgano" y "La sala de espera" y el cuadro "El drama", por ejemplo.

Para concluir, citaré el "Día de mercado", del belga Villaert. Es una obra soberbiamente compuesta y ejecutada y que revela todo el espíritu de la actual Flandes. Es una plazuela de una ciudad flamenca, atestada de pesados carros y de mercaderías, algunos hombres conversan en rueda, sin duda sobre sus asuntos comerciales. A la derecha, cerrando el cuadro, se ven las paredes ennegrecidas de una vieja y monumental iglesia, y al fondo, entre la vaga bruma, detrás de unas casa "a pignon" se divisa la silueta del "beffroi". Una beguina, encorvada, pasa junto a la iglesia. Es un cuadro evocador y magnífico.

Dos cuadros españoles antiguos, uno de Navarrete y otro de Ribera, no tienen gran valor; pero son ambos interesantes.

MANUEL GÁLVEZ

Crítica XI

Atilio Chiappori. "Donación Madariaga - Anchorena", *Pallas*, n. 6, 1913, pp. 130 - 138.

[Obras reproducidas: José de Ribera "Presentación de Jacob a Isaac"; Ary Scheffer "Evangelista"; Benjamin Constant "La Emperatriz Teodora"; Paul Chabas. "Dans la Riviere"; Henry Rousseau "Caballos árabes"; Ferd Willaert "Jour de Marché"; Fantin Latour "Sarah la Baigneuse"; Alphonse E. Dinet "Mensajera de Satán"; Juan F. Rafielli "El leñador y su perro" y Manuel Barthold "Mujer con una gallina"]

Ya la prensa periódica realizó en su oportunidad, el suntuoso desprendimiento y el noble gesto de los Donadores. Fué en momentos de la exposición "ad-hoc" para solemnizar la entrega de las ciento once obras. Sabe el lector que tal acto fué prestigiado con la presencia del Señor Presidente de la República, la de varios de sus Ministros, la del Intendente Municipal, de las autoridades de Bellas Artes y por un selecto núcleo de élite intelectual y social. Por nuestra parte publicamos integro en el número anterior (5º) el catálogo completo de la Donación. Nada debe añadirse pues sobre el Acto en sí mismo, al comentar algunas de las telas más resaltantes de las ya colocadas en el recinto del Museo.

Es de estricta justicia, ante todo, elogiar el decidido empeño del Presidente de la C. N. de B. A [Comisión Nacional de Bellas Artes] y del Director del Museo, quienes, en pocas semanas lograron transformar el piso bajo del vetusto e inadecuado Pabellón Argentino, para recibir tan considerable stock de cuadros. Seis salas hubo que improvisar, en un mes, para no caer en la desalentadora disculpa de falta de espacio, y de poder respetar al mismo tiempo, otras nobles y anteriores donaciones, la de los Rossi, Roverano, Piñero, Sívori, Semprún, Zuberbülher, Artal, Vega Belgrano, Monsegur, Universidad N. de Buenos Aires, Intendencia Municipal, etc., etc., ¿Propenderá esta constancia a galvanizar el ya manifestado empeño del Poder Ejecutivo de dotar á una ciudad de Buenos Aires del Palacio de Bellas Artes, digno de su importancia de Metrópoli continental? ¿Recordarán el señor Ministro y los señores Legisladores que Río de Janeiro ya tiene su Palacio de Bellas Artes en la Avenida Central, así como Santiago; y que las Cámaras Uruguayas votaron ya, *doscientos mil pesos oro*, es decir; algo más de seiscientos mil pesos nuestros, para iniciar los trabajos para la erección de un edificio especial, ubicado en uno de sus Parques más concurridos?...

Nos limitaremos, entonces á estos dos únicos puntos: importancia artística del conjunto y breves consideraciones sobre las principales telas. Nada más.

Descartado el valor venal de la colección de cuadros (el de esta se hace subir a 1.200.000 francos) la apreciación de los amateurs, como coleccionistas por un lado, y la disección parcial de los entendidos, por otro; hacen fluctuar su importancia. Nosotros la apreciaremos desde un punto de vista distinto: el del incremento de nuestro Museo, y de la mejor representación en sus distintas secciones, de las diversas escuelas ó de las sucesivas tendencias, evoluciones y transmutaciones. dentro de cada escuela, al pasar ineludible de las épocas. Dejamos, pues, á los hombres repentina é imprevisamente ungidos de críticos de arte, la ingenuidad de descubrir, en el año de gracia de 1913, á un José de Ribera, por ejemplo. Ese es trabajo de paciencia y de biblioteca, que no necesitamos

para nuestra sintética conciencia de la historia del arte; y que los referidos señores aficionados – en Medicina, en Derecho ó en Burocracia – podrán aguzar, en tren de minucias biográficas y *juicios consagrados* con la piadosa ayuda de tanto buen diccionario “ad-hoc”, que existe ¡Dios Míol sobre la base del venerable Vassari....

La sala Madariaga–Anchorena podrá tildarse, en conjunto, desde cualquiera de los dos primeros puntos de vista adelantados; pero nadie, honradamente, podría discutir su oportuna donación. Un Museo es una cosa totalmente distinta de una galería – oficial o particular. Las obras de una Galería apreciable no denotan sino las predilecciones del organizador inteligente que las costea. La Galería se forma para delectación propia (particular) o se organiza con un propósito de combate – sobre la base de tal o cual escuela predilecta – á fin de concurrir á su triunfo. (Estas últimas suelen convertirse en *oficiales*, por donación ó por legado; y de su género, podría citarse, particularmente la colección Caillebote, en el Luxembourg)

Los señores Madariaga–Anchorena no han seguido ninguno de los dos impulsos pasionales. Han reunido un número considerable de obras de arte valiosas, no como coleccionistas ni como batalladores, sino que, sin especial preferencia por tal ó cual época, pretendieron concentrar en la Sala General Juan Madariaga, un conjunto de telas que, por su eclecticismo y sus relativos valores, completarán las escuelas ya presentadas en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. ¿Qué en la Donación aparecen obras secundarias? ¡Muy bien! Nadie lo niega. Pero ¿quién ha dicho que en un Museo no deben encontrarse obras secundarias? De no ser así, ¡pobres primitivos y anónimos de Florencia, Roma, Venecia, Milán, Louvre, National Gallery, etc., etc.! Un Museo reúne sucesivamente y, si es posible, cronológicamente las tendencias, las maneras y los temperamentos que se substituyen con un fin ilustrativo y educativo. He aquí el ejemplo: Vassari es un pintor que cuente en la desinencia, un tanto clásica, del cuadro antiguo. Un simple “motorman” sabe hoy, sin ser crítico de una hoja secundaria, que Leonardo, Miguel Angel o Boticelli, sobrepasan al Vassari. Pero el joven artista que siente la necesidad de sedimentar sus lecturas, comprobará, con gran placer, de vista y no de oídas – que Vassari es un artista secundaria. Para eso sirven los Museos de pintura. Considerados de otro modo, tendríamos que darles razón á los Futuristas: los Museos y las Bibliotecas serían verdaderamente cementerios mal olientes y feos!

Hemos querido decir, entonces, que los Señores Madariaga–Anchorena propusieron – y lo han logrado – donar al Museo de su país, no una Sala de su entusiasmo – Escuela 1830 o Impresionistas – sino una selección de obras representativas. Base un ejemplo: *Benjamin Constant*. (Sería fácil citar otros. Sea, pues, cual fuere el valor intrínseco ó el valor comercial de la donación Madariaga – Anchorena, ella viene á completar nuestra colecciones para mejor aprovechamiento de los artistas argentinos y como rápido y parcial espécimen de historia del arte, para el visitante ocasional é indistinto.

Las telas cuyas fotografías reproducimos, constituyen un grupo reducido de la donación: El Ribera “*Presentación de Jacob a Isaac*” (Nº 89) es por lo menos, un Ribera auténtico – y esto ya es mucho. Acaso la factura de la mujer que conduce hacia la Bendición al niño, no conforme la característica manera del Españolito; pero tal detalle fácilmente atribuible á la colaboración de un discípulo, no disminuye le valor real de la pieza. Ary Scheffer ya moderno, aparece con su “*Evangelista*” como un Españolito más cercano de nosotros. Benjamín Constant, ya citado, incorporase al Museo con una tela representativa. En la donación Roverano existe una esquisse detalle, de harem que no marcaba al maestro. Ahora, ya con un cuadro de las dimensiones del que nos ocupa, sea cual fuere el aprecio que Constant merezca de los hombres actuales, puede afirmarse que el Museo de Bellas Artes posee obra suya. ¿Es necesario repetir, aquí que un Museo no debe ser unilateral en las tendencias; y que, dado su rol ilustrativo, necesita documentarse con piezas de todas las épocas y maestros que contaron una vez ó perduraron en la historia del Arte?... Desde otro punto de vista, “*La Emperatriz Teodora*”, no obstante las genéricas fallas pictóricas – frente á la transitoria tendencia inmediata – suma cualidades dignas del mayor aprecio. Negarlas sería imbécil – así un devoto de Verlaine ó de Francis James derrengando á un Víctor Hugo ó á un Lamartine, insanables “pompiers” del verso... ¿Han pensado un momento los derivados y fervorosos del Impresionismo que acaso, dentro de cinco años, los cubistas triunfantes – por ejemplo – cubrirán con el miso oprobio á los Manet, Monet, Renoir y Degas.

De una vez por todas sean por los menos inteligentes los iconoclastas críticos criollos; es decir, sean lógicos, aunque carezcan de sensibilidad, de instrucción y de ilustración. *El que no vale no queda; y El que vale (el que tiene talento ó genio, ya pinte con betún o ya declame con el Arco Iris.... Ese*

sobrevive...! El día menos pensado aparecerá cualquier cronista á la moda mofándose del claroscuro de Rembrandt. (También es cierto que no se lleva preso á nadie por tales agresiones).

En Fantin-Latour ("Sarah la Baigneuse") sobrepasa en calidad á muchos presentados en los últimos años. No así el Courbet con su estudio de ola, cuadro de cuya serie ya existe otro en la Sala francesa: mar arbitrario en color y dramaticidad; olas vegetales, olas de un campo de mieses bajo la borrasca. No obstante puede aceptarse como obra documentaria. Esperemos, del desinterés de nuestros Mecenas ó del designio de la Comisión N. de B. A. un Courbet representativo, para más adelante. Las dos reveladoras telas de Willaert, servirán en el Museo para que los jóvenes artistas comprueben que se puede ser un gran colorista sin tonos exasperados y sin excentricidades ó esquemas de composición. En cuanto á "*La Messagere de Satan*" de Dinet, nadie podrá poner reparos al elogio que merece en tal tela, el supertécnico de la paleta. El paisaje, la luz, las actitudes, las mismas oposiciones armónicas de los tonos – están allí estudiadas con una conciencia y un sincero entusiasmo que atraen todas las contemplaciones. Es una nota violenta de color y audaz de concepción pero sin extremos epilépticos y con el afán de un designio superior. Paul Chabas, tan estilizado, con sus "midinettes" desnudas en la eterna agua dormida que apenas turba el temblor de sus carnes de alcoba, preséntasenos con un trabajo importante, puesto que nos abre una visión decorativa deliciosa y, al propio tiempo, salvando sus divulgadas estilizaciones, demuestra un dibujo flexible y preciso – no "repeche" – y una coloración adecuada, llena de suavidades difíciles.

Rosa Bonheur, Caro-Delvaile, Cassiers, Dagnan-Bouveret, Hebert, Latouche, Menard – estaban, ya mejor representados en nuestro Museo. No así Manuel Barthold con la "*Femme à la Poêle*" justifica plenamente su sólida reputación. En pocos días más, llegarán nuevas telas de las cuales tenemos óptimas referencias. Entonces habrá llegado el momento de completar este rápido comentario.

[Atilio Chiappori].

I.

FUENTES

I. Fuentes

A. Archivos y Legajos Documentales

Archivo de donaciones, legados y documentación de obras del MNBA
 Archivo Eduardo Schiaffino (MNBA)
 Archivo Eduardo Schiaffino (AGN)
 Fondo Miguel Cané (AGN)
 Fondo Andrés Lamas (AGN)
 Archivo Sucesión de Mario A. Canale
 Archivo García Arias (Fundación Espigas)
 Archivo José Artal (Fundación Espigas)
 Archivo Witcomb (Fundación Espigas)

B. Diarios

Todas las publicaciones aparecieron en Buenos Aires, con excepción de aquellas cuya ciudad de edición figura entre paréntesis.

El Censor
El Correo Español
El Diario
El Nacional
El Porteño
El Siglo
El Tiempo
Figaro
La Fronda
La Nación
La Patria degli Italiani
La Prensa
La Tribuna
Le Courrier de la Plata
Sud-América
The Buenos Aires Herald

C. Revistas

Atenas. Revista mensual de arte
Athinae. Revista mensual de arte
Boletín de la Cámara de Comercio Española en Buenos Aires
Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes
Boletín Mensual de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires
El Mundo del Arte
El Sud Americano
Ideas
La Gazette des Beaux-Arts (Paris)

La Ilustración Artística (Barcelona)
La Ilustración Sud-Americana
La Mujer
La Nouvelle Revue (Paris)
La Nueva Revista
La Semana Universal
Letras y Colores
Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea. (Barcelona)
Nosotros
Pallas
Plus Ultra
Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires
Revue Illustrée du Rio de la Plata

D. Otras publicaciones periódicas

Almanaque Comercial y Guía de los Forasteros para 1877. Publicado por Cristiano Junio y Enrique Stein, Buenos Aires, primer año.

Almanaque Peuser para el año 1888, Buenos Aires.

Almanaque Peuser para el año 1896. a. IX, Buenos Aires, Director: Esteban Lazárraga.

Almanaque Peuser 1900, a. XIII, Buenos Aires.

Dirección General de Estadística de la Ciudad de Buenos Aires. *Anuario Estadístico de la Ciudad de la Capital (República Argentina)*, a. III, 1893. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1894.

Dirección General de Estadística Municipal. *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires.* a. XVIII, 1908. Buenos Aires, Imprenta "La Bonaerense", 1908.

Dirección General de Estadística Municipal. *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires.* a. XX y XXI, 1910 – 1911. Buenos Aires, Imprenta "El Centenario", 1913.

Estadística del comercio y la navegación de la República Argentina correspondiente al año 1887. Publicación Oficial. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1888.

Estadística del comercio y la navegación de la República Argentina correspondiente al año 1888. Publicación Oficial. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889.

Gran Triple Almanaque Argentino para 1884. Publicado por la gran papelería y fábrica de tintas "La Americana" de León Rigolleau, Buenos Aires.

MARTÍNEZ, Alberto B. *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina.* Buenos Aires, Jacobo Peuser, 2ª Edición, 1904.

E. Catálogos y guías de exposiciones y remates

Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales. 1878 – 1928. Buenos Aires, República Argentina, 1928

AMIGOS DEL ARTE. *Colección Francisco Llobet. Pintura Moderna 1830 – 1924*. Buenos Aires, 1924.

_____ *Catálogo de la exposición de los pintores impresionistas*. Buenos Aires, 1926.

Arte Moderno. Escuela Española. XVª Exposición. Pinturas al óleo, acuarela, pastel y dibujos originales de artistas españoles contemporáneos. Salon Witcomb. Buenos Aires, junio MCMV.

— ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO. *Exposición Rodin*. Buenos Aires, 1934.

Catálogo Arte Moderno. Escuela francesa. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de París. Garantía de autenticidad Mr. Georges Bernheim. Salon Witcomb, Buenos Aires, 1914.

Catálogo Colección Juan Cruz Varela. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1893.

Catálogo de la Exposición E. Meifren con un prefacio de Dn. Eduardo Schiaffino. Ateneo, Florida 783. Bs Ayres, 1900.

Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1896.

Catálogo del pequeño Museo de Arte del Señor Manuel J. Guiraldes. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1913.

Catálogo de los ricos muebles de fantasía, grandes bronce, obras de arte, cuadros, espejos, carruajes, caballos, etc, etc de la casa habitación del Señor Don Juan Cruz Varela. Buenos Aires, Adolfo Bullrich & Cia, 1876.

Colección Antonio Santamarina. Venta parcial. Cuadros Antiguos y modernos. Dibujos y esculturas. Buenos Aires, Adolfo Bullrich y Cia, 1955.

Colección Lorenzo Pellerano. Buenos Aires, Naón y Bustillo, 1918.

Colección Pellerano. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1934.

Colección Rufino Varela. Obras de Arte y Muebles. Buenos Aires, Román Bravo & Co, 1896.

COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo de las obras donadas a la nación por el Doctor Carlos Madariaga y Señora Josefa Anchorena de Madariaga para formar la "Sala General Juan Madariaga"*. [Buenos Aires], 1912.

COMISIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catálogo de las obras donadas a la nación por el Señor Emilio P. Furt y Señora Elena G. de Furt con destino al Museo Nacional de Bellas Artes*. [Buenos Aires], 1920.

Cuadros, dibujos y bronce franceses en la colección Antonio Santamarina. London, Percy Lund, Humphries & Co, 1965.

DIRECCIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Inauguración de la nueva sede del Museo Nacional de Bellas Artes y de la reordenación de sus colecciones*. Buenos Aires, 1933.

Esposizione di opere moderne d'artisti di varie nazioni. Catalogo Illustrato. Ferruccio Stefani, Buenos Aires, 1911.

Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo. Primera Edición, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910.

Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo. Segunda Edición. Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910.

- Exposición Stefani*. Buenos Aires, Catálogo. Milan, Alfieri y Lacroix Editores-Impresores, 1913.
- Exposición Stefani. Buenos Aires, 1914. Catálogo*. Milan, Alfieri & Lacroix Editores-Impresores, 1914.
- Expositions Stefani. Eaux-fortes de Albert Baertsoen (artiste belge)*. Buenos Aires, 1911.
- Exposition Universelle de 1889 à Paris. Catalogue général officiel*. Lille, Imprimerie L. Danel, 1889, Tome premier.
- HAMEL, Maurice. *Les Salons de 1901*. Paris, Goupil & Cie, 1901.
- INSTITUCIÓN CULTURA ESPAÑOLA. *Sorolla. Su obra en el arte español y sus obras en la Argentina*. Buenos Aires, 1942.
- Judicial. 4ª Venta de la Colección Pellerano*. Buenos Aires, J. C. Naón & Cia, 1938.
- La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano*. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1933. Introducción de José León Pagano.
- "*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. Segunda edición, 1900.
- MADRAZO, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *VI Ensanche. Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. Obras expuestas al público en junio de 1908*. Buenos Aires, 1908.
- PICA, Vittorio. *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*. Bergamo, Istituto Italiana d'Arti grafiche Editore, 1905.
- Remate Colección Francisco Recondo*. Buenos Aires, J. C. Naón & Cia., 1949.
- Revista de la Exposición Universal de París en 1889*. F. G. Dumas (director), L. De Foucaud (redactor - jefe). Barcelona, Montaner y Simón ed.
- Salon Costa. Arte español*. Buenos Aires, [s. f.]. Texto de Camille Mauclair.
- SOSA, Juan Benito. *Proyecto nacional de Bellas Artes para la ciudad de Buenos Aires presentado al ministro de Instrucción pública en noviembre de 1886*. Buenos Aires, Peuser, 1889.
- STEFANI, F. *Exposiciones de arte. Buenos Aires - Montevideo - Valparaíso. Exposición Sartorelli*. [1904]. Texto de Achille Carlo de Carlo.
- STEFANI, F. *Esposizioni d'Arte. Catalogo Illustrato della IIIª Esposizione*. Prefazione di Vittorio Pica. Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, [1905].
- STEFANI, F. *Esposizioni d'Arte Italiana. Catalogo della Vª Esposizione*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche. [1909].
- STEFANI, F. *Exposition de gouaches par Henry Cassiers*. Milan, Buenos Aires, [1911].
- STEFANI, Ferruccio. *Esposizioni di opere moderne d'artisti di varie nazioni. Catalogo Illustrato*. Buenos Aires, 1911.
- THIÉBAULT - SISSON. *Le salon de 1896*. Paris, Boussod, Valadon & Cie Éditeurs.

F. Textos de ficción, crónicas, memorias, ensayos y críticas del período

Nota: Entre paréntesis y a continuación del título figura la fecha original de publicación del texto. De haber consultado una edición posterior su fecha se consigna al final de la cita.

ALDAO, Martín. *Escenas y perfiles*. (1903) Buenos Aires, Arnoldo Moen.

_____ *Notas y recuerdos*. (1926) Roma, Cuggiani.

ALDAO DE DÍAZ, Elvira. *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle*. (1928) Buenos Aires, Jacobo Peuser.

AZORIN. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1962.

BARRÈS, Maurice. *Greco ou le secret de Tolède*. (1912). Paris, Émile-Paul Éditeurs.

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art suivi de Critique musical*. Paris, Gallimard, 1992.

BILBAO, Manuel. *Buenos Aires. Desde su fundación hasta nuestros días. Especialmente el período comprendido en los siglos XVIII y XIX*. (1902) Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina.

CALZADILLA, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. (1891) Buenos Aires, CEAL, 1982.

CAMBACERES, Eugenio. *Sin rumbo*. (1885) Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

CANÉ, Miguel. *Ensayos*. (1877) Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna.

_____ *En viaje. 1881 – 1882*. (1884) París, Librería Garnier Hermanos.

_____ *Notas é Impresiones* (1901) Buenos Aires, Arnoldo Moen Editor.

_____ *Prosa ligera*. (1903) Serie "La cultura argentina", Buenos Aires, 1919.

CANTILLO, José María. *La familia Quillango*. (1887) Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, FFyL, UBA. Sección Documentos, Serie 4, tomo I, n. 8, 1929.

_____ *Un libro más. Colección de artículos*. (1887) Buenos Aires, Lajouane – París Ch. Bouret.

COSSÍO, Manuel Bartolomé. *Aproximación a la pintura española*. (1884) Madrid, Akal, 1985.

CHIAPPORI, Atilio. *Maestros y temperamentos*. (1943) Buenos Aires.

DARÍO, Rubén. *España contemporánea*. (1901) París, Garnier Hermanos, 1921.

_____ *Peregrinaciones*. (1901) París – México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1910. Prólogo de Justo Sierra.

_____ *Autobiografía*. (1912) Buenos Aires, El quijote, 1947.

DUAYEN, César [Emma de la Barra]. *Stella*. (1905) Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

INGENIEROS, José. *Crónicas de viaje*. (1919) Buenos Aires, Elmer Editor, 1957.

GÁLVEZ, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. (1910) Buenos Aires, Adolfo Moen & Hno.

_____ *El solar de la raza*. (1913) Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1916

- _____ *La vida múltiple. (Arte y literatura: 1910 – 1916).* (1916) Buenos Aires, Sociedad Cooperativa “Nosotros”.
- _____ *Recuerdos de la vida literaria.* (1961) Buenos Aires, Hachette.
- GÁLVEZ, Víctor [Vicente G. Quesada] *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina.* (1889) Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1990.
- GARCÍA DE MANSILLA, Eduarda. *Recuerdos de viaje.* (1882) Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina.
- GARCÍA MÉROU, Martín. *Impresiones.* (1884) Madrid, Librería de M. Murillo.
- _____ *Ley social* (1885). Buenos Aires, Félix Lajoaunc.
- _____ *Recuerdos literarios.* (1891). Buenos Aires, Félix Lajouane.
- _____ *Estudios americanos.* (1900). Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- GIL, Rodolfo. *Joaquín Sorolla.* (1913) Madrid, Saenz Jubera Hnos Editores.
- GONCOURT, Edmond de. *La maison d'un artiste.* (1881) Paris, G. Charpentier.
- LATINO, Aníbal Latino [José Ceppi]. *Tipos y costumbres rioplatenses.* (1886) Madrid, Hyspamérica, 1984.
- LÓPEZ, Lucio Vicente. *Recuerdos de viaje.* (1881) Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.
- _____ *La gran aldea.* (1884) Buenos Aires, Eudeba, 1960.
- MANSILLA, Lucio V. *Entre – Nos. (Causeries del Jueves).* (1889) Buenos Aires, Casa Editora Juan A. Alsina.
- _____ *Mis memorias.* (1904) Buenos Aires, El Ateneo, 1978.
- MARTEL, Julián [José María Miró] *La Bolsa.* (1891) Buenos Aires, Huemul, 1993.
- MARTÍ, José. *Obras completas.* La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- MARTÍNEZ, Rosendo. *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896 – 1916.* Buenos Aires, [s. f.].
- MONTERO, Belisario. J. *Ensayos sobre Filosofía y Arte (de mi diario).* (1922). Buenos Aires.
- _____ *Conversaciones sobre Filosofía y Arte (de mi diario).* (1924) Buenos Aires.
- _____ *Miguel Cané. Impresiones y recuerdos (de mi diario).* (1928). Buenos Aires, Librería y editorial “La facultad”.
- NORDAU, Max. *Dégénérescence.* (1892) Paris, Félix Alcan, 1894.
- OBLIGADO, Pastor. *Tradiciones argentinas.* (1903) Barcelona, Montaner y Simón Editores.
- OCANTOS, Carlos María. *Quilto.* (1891) Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- PAYRÓ, Roberto J. *Sibuetas.* (1931) Buenos Aires, Anaconda.
- PODESTÁ, Manuel T. *Irresponsable.* (1889) Buenos Aires, La Tribuna Nacional.
- QUESADA, Vicente G. *Recuerdos de España.* (1879) Buenos Aires, Edición de la Biblioteca Popular de Buenos Aires.

RIPAMONTE, Carlos. *Vida. Causas y efectos de la evolución artistas argentina. Los últimos 30 años.* (1930) Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor.

ROJAS, Ricardo. *Cartas de Europa.* (1908) Buenos Aires, M. Rodríguez Giles.

_____ *Retablo español.* (1938) Buenos Aires, Losada.

SARMIENTO, Domingo Faustino *Facundo. Civilización y Barbarie.* (1845) Madrid, Hyspamérica – Ediciones Generales Anaya, 1982

_____ *Viajes por Europa, África y América 1845 – 1847 y Diario de gastos.* (Coord. ed. Javier Fernández). París – Buenos Aires, ALLCA XX y Fondo de Cultura Económica, 1993

_____ *Recuerdos de provincia.* (1850) [s. l.] Salvat, 1970.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina.* Buenos Aires, Ediciones del autor, 1933.

_____ *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires.* (1910) Recopilado por Godofredo E. Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

SCOTTO, José Arturo. *Notas biográficas publicadas en la sección Efemérides Americanas de "La Nación" en los años 1907 – 1910.* Buenos Aires, 1910.

SOLAR, Alberto del. *Rastaquouère. Ilusiones y desengaños sud-americanos en París.* (1890) Buenos Aires, Félix Lajouane.

_____ *Miscelánea. Obras completas de Alberto del Solar. Volumen VII.* París, Garnier Hermanos, [s. d.].

T'AINÉ, Hyppolite. *Del ideal en el arte.* (1867) Buenos Aires, l'or, 1930.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *La democracia en América.* (1835). Buenos Aires – México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

UGARTE, Manuel. *Crónicas del bulevar.* (1902) París, Garnier Hermanos.

UNAMUNO, Miguel de. *En torno al casticismo.* (1895) Buenos Aires - México, Austral – Espasa Calpe, 1943.

_____ *De esto y de aquello.* Buenos Aires, Sudamericana, 1953.

VILLAFANE, Segundo. *Horas de fiebre.* (1891) Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, FFyI, UBA, Serie Documentos, Tomo II, n. 15, 1960.

WILDE, Eduardo. *Viajes y observaciones. Cartas a "La Prensa" e inéditas.* (1892) Buenos Aires, Imprenta de Martín de Biedma, 2 volúmenes.

_____ *Prometeo & Cia.* (1899) Buenos Aires, Jacobo Peuser.

_____ *Por mares y por tierras.* (1899) *Obras completas.* Volumen XIV. Buenos Aires, Imprenta Belmonte, 1939

II.

BIBLIOGRAFÍA

II. Bibliografía

A. Marco teórico

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

BENJAMIN, Walter. "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.

_____ *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1987.

_____ *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1999.

_____ *The arcades project*. Cambridge and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, [1era edición 1982].

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998, [1era edición 1979]

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

_____ *The field of cultural production. Essays on art and literature*. New York, Columbia University Press, 1993.

CASTELNUOVO, Enrico. "Para una historia social del arte" En: *Arte, industria y revolución. Temas de historia social del arte*. Barcelona, Nexos, 1988.

CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1995, [1era edición 1988].

_____ *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, 1999, [1era edición 1997].

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Seuil, 1993.

MARX, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. Tomo I. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973, [1867].

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

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1997, [1era edición 1977].

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

B. Historia del arte argentino y extranjero

AAVV. *El Greco de Toledo*. Madrid, Alianza, 1982.

AAVV. *Venecia e la Biennale, a terarsi del gusto*. Milano, Fabbri Editori, 1995.

_____. *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1995.

_____. *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997.

_____. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1999.

_____. *Poderes de la Imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA. Buenos Aires, CAIA, 2003.

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Historia general del arte en la Argentina*. Buenos Aires, 1984 y 1988, volúmenes III y VI.

ALDAO, Mariano. *Un Goya en la memoria de don Antonio Porcel*. Buenos Aires, Alberto Casares editor, 1996.

ALLOWAY, Lawrence. *The Venice biennale 1895 – 1968. From salon to goldfish bowl*. Greenwich, New York Graphic Society, 1968.

AMIGO, Roberto. “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.

ARGENCOURT, Louise d’ (direc.) *William Bouguereau 1825 – 1905*. Montreal – Paris – Hartford, Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, la Ville de Paris et le Wadsworth Atheneum de Hartford, 1984 – 1985.

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE CRÍTICOS DE ARTE. *Historia crítica del arte argentino*. Buenos Aires, Telecom, 1995.

BALDASARRE, María Isabel. “Las críticas del Salón Francés en Buenos Aires: El caso de *Le Courrier de la Plata*”. En: *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.

_____. “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.

_____. “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).

_____. “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.

“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, 2000, pp. 203 – 218.

“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).

“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).

“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.

“Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina” En: Patricia M. Artundo (ed.). *El arte francés en la Argentina. 1890-1960*. Buenos Aires, Fundación Espigas, en prensa.

BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, Librairie Gründ, 1976.

BERMEJO, Talía. “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).

BOIME, Albert. *Thomas Couture and the eclectic vision*. New Haven & London, Yale University Press, 1982.

BOVISIO, María Alba. “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).

BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996. Serie La Balsa de la Medusa.

_____. *El gusto*. Madrid, Visor, 1999. Serie La Balsa de la Medusa.

BRUGHETTI, Romualdo. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

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

CACERES FREYRE, Julián. “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

CAJA DE MADRID. *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Madrid, Noviembre 1994 – febrero de 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza, 1988.

_____ *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets Editores, 1998.

_____ y Ángel González García. "El mito romántico de Goya." *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 341, noviembre de 1978, pp. 251 – 260.

CLARK, T. J. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, [1era edición 1973].

_____ *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, Princeton University Press, 1984.

COMANDUCCI, A. M. *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore, 1962.

CONSTANTIN, María Teresa. "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.

CÓRDOBA ITURBURU, Cayetano. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958.

_____ *80 años de Pintura Argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1978.

CORSANI, Patricia. "'Hermosear la ciudad': Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos e Buenos Aires." 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, 2000, pp. 249 – 262.

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

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

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994, [1era edición 1986].

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

ELSNER, John & Roger Cardinal. (eds.) *The cultures of collecting*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.

FERNÁNDEZ AVELLO, Manuel. *Pintores Asturianos*. Oviedo, Banco Herrero, 1972.

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

FAUNCE Sarah & Linda Nochlin. *Courbet reconsidered*. The Brooklyn Museum, 1988.

FINK, Lois Marie. "French art in the United States, 1850 – 1870. Three dealers and collectors". *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, VI Période, Tome XCII, Septembre 1978, pp. 87 – 99.

FRASCINA, Francis et al. *Modernity and Modernism. French painting in the Nineteenth Century*. New Haven & London, Yale University Press, 1993.

FUNDACIÓN ANTORCHAS – MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Rodin en Buenos Aires*. Buenos Aires, 2001.

FUNDACIÓN ESPIGAS. *Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

_____ *Arte y documento*. Buenos Aires, Malba, 2003.

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA. *Joaquín Sorolla*. Madrid, 1996.

_____ *Darío de Regoyos 1857 – 1913*. Madrid, 2003.

GALLERÍA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI ROMA. *Francesco Paolo Michetti entre pintura y fotografía*. Buenos Aires, Lima, Sao Paulo, 1977.

GARCÍA CISNEROS, Florencio. *José Martí y las artes plásticas. Antología de su crítica de arte*. Nueva York, Ala, 1972.

_____ *José Martí y la pintura española*. Madrid, Betania, 1987.

GARCÍA MARTÍNEZ, J. A. *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 1979.

GARCÍA SAINZ, María Concepción. "Museos y Colecciones en América Latina". En: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez (coords.) *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 439 – 457.

GARDUÑO, Ana. "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.

_____ "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.

GEORGEI, Chantal. (direc.) *La jeunesse des musées Les musées de France au XIXe siècle*. Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1994.

GIL, Rafael. *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia, Edicions Alfons el Magnanim. Institutio Valenciana d'Estudis i Investigacio, 1994.

GIL SOLÁ, Marta y Marta Dujovne. *Cándido López*. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1971.

GIUBILEI, Maria Flora. "Ferruccio Stefani, un collezionista-mercante 'di buon gusto e di buona volontà' al servizio dei fratelli Frugone. La vicenda della Miss Bell di Boldini" *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, a. XV, n. 43 – 45, Gennaio / Dicembre 1993, pp. 155 – 166.

_____ (cur.) *Lisigi De Servi. 1863 – 1945. Ritratto d'artista*. Pistoia, Maschietto & Musolino.

_____ "Due industriali genovesi e un mercante mantovano alle origini di un 'Museo Frugone'. En Anna Orlando (cur.) *Genova e il collezionismo nel novecento (1901 – 1976)*. Torino – Londra, Umberto Allemandi & C., 2001, pp. 71 – 79.

GIUNTA, Andrea, 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.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires – Barcelona – México, Paidós, 2001.

GOTLIEB, Marc J. *The plight of emulation. Ernest Meissonier and French salon painting*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

GREEN, Nicholas. "Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century" *Art History*, v. 10, n. 1, march 1987, pp. 59 – 78.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "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.

GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

HASKELL, Francis. *La norme et le caprice. Redéconvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789 – 1914*. Paris, Flammarion, 1993, [1era edición 1976].

_____. *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid, Alianza Forma, 1989, [1era edición 1987].

_____. *The ephemeral museum. Old master painting and the rise of the art exhibition*. New Haven & London, Yale University Press, 2000.

_____. & Nicholas Penny. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500 – 1900*. New Haven and London, Yale University Press, 1994.

HOOVER VOORSANGER, Catherine and John K. Howat. (eds.) *Art and the empire city. New York, 1825 – 1861*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.

JENSEN, Robert. *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*. Princeton, Princeton University Press, 1994.

JUNTA DE ANDALUCÍA – CONSERJERÍA DE CULTURA. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, 1992.

LEWIS, Arnold, James Turner and Steven McQuillin. *The opulent interiors of the gilded age*. New York, Dover Publications, 1987

LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. *Spanish painting and the French romantics*. Cambridge, Harvard University Press, 1972.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

LUNA, Félix, Roberto Amigo y Patricia Laura Giunta. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires, Banco Velox, 1999.

MAINARDI, Patricia. *The end of the salon. Art and the state in the Early Third Republic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

MALOSETTI COSTA, Laura "¿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 horizonte*

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

_____ *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____ “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).

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

MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA. *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, [s.l.], 1995. Textos de Francesc Fontbona y Florencio Santa-Ana.

MUSÉE DU LUXEMBOURG. *Rodin en 1900. L'Exposition de l'Alma*. Paris, Editions de la Reunión des Musées Nationaux, 2001.

MUSEO DEL PRADO. *Goya. 250 aniversario*. Madrid, 1996.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Benson & Hedges, 1988.

_____ *Exposición del Museo Nacional de Bellas Artes de la República Argentina. Arte francés y argentino del siglo XIX*. Buenos Aires, 1990.

NAVARRO, Ángel Miguel. *La pintura holandesa y flamenca. Siglos XVI al XVIII en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.

_____ *Dibujos italianos (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFy L, UBA, Serie Monográfica n. 2, 1997.

NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid, Alianza, 1991, [1era edición 1971].

_____ *The politics of vision. Essays on Nineteenth-Century art and society*. London, Thames & Hudson, 1994, [1era edición 1989].

OLIVEIRA CEZAR, Lucrecia de. *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988.

_____ *Coleccionistas argentinos. Aristóbulo del Valle*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993.

ORWICZ, Michael (ed.) *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*. Manchester and New York. Manchester University Press, 1994.

PACHECO, Marcelo “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.

_____ *Algunos textos. 1993 – 1999*. Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000.

PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del autor, 1937 – 1940.

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

- PANTORBA, Bernardino de *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980.
- PARDO, Román 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.
- PARIS, Pierre. *Goya*. Collection les maîtres de l'art. Paris, Librairie Plon, 1928.
- PEEL, Edmund. *Joaquín Sorolla y Bastida*. Barcelona, Polígrafa, 1996, [1era edición 1989].
- PENA, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1982.
- PENHOS, Marta. "Sin pan y sin trabajo 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 Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9 - 19.
- PENHOS, Marta y Diana Wechsler (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911 – 1989)*. Archivos del CAIA 2. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.
- PONS SOROLLA, Blanca. *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. [s. l.], Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.
- RIBERA, Adolfo Luis. *El retrato en Buenos Aires 1580 – 1870*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Colección del IV Centenario de Buenos Aires, n. 6, 1982.
- ROSEN, Charles y Henri Zerner. *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid, Hermann Blume, 1988, [1era edición 1984].
- SAAVEDRA, María Inés 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.
- SACHKO MACLEOD, Dianne. "Collecting and Victorian middle-class taste", *Art History*, London, vol. 10, n. 3, September 1987, pp. 328 – 350.
- SAISSELIN, Rémy G. *The bourgeois and the bibelot*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1984.
- SANTA-ANA, Florencio. "Sorolla e Hispanoamérica". En: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. *Los Sorollas de La Habana*. Madrid, 1985, pp. 121 – 126.
- SCHLOSSER, Julius Von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid, Akal, 1988, [1era edición 1908].
- TELESCA, Ana María y José Emilio Burucúa. *El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica*. Premio Bienal 1988. Ciencias y humanidades. Buenos Aires, Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguro, 1988.
-
- "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.
- TELESCA, Ana María 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.

TELFESCA, Ana María, 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*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, FFyL, 1999.

TOMKINS, Calvin. *Merchants and masterpieces. The story of the Metropolitan Museum of Art*. New York, Henry Holt and Company, 1989.

TUDISCO, Gustavo. "El Museo Fernández Blanco: el sueño del coleccionista". *Revista de museología*, Madrid, a. IV, n. 14, junio de 1998, pp. 88 – 91.

VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. S XIII al XX*. Sevilla, Guadalquivir, 1986.

VAN DEURS, Adriana y Marcelo Gustavo Renard. *La escultura italiana en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

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

WASSERMAN, Jeanne L. (ed.) *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*. Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1975.

WECHSLER, Diana. "Revista *Plus Ultra*. Un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires." En: *Estudios e investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. FFyL, UBA. Buenos Aires, n. 4, 1991, pp. 199 – 209.

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

_____ (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.

_____ (coord.). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Cultura, 2000.

_____ "Julio Romero de Torres. Entre Buenos Aires y Madrid, entre el erotismo y la identidad" En: Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura. *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión*. Córdoba, TF editores, 2003, pp. 185 – 195.

_____ *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-30)*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, Serie monográfica n. 7, en prensa.

WEISBERG, Gabriel P. *Beyond Impressionism. The naturalist impulse in European art 1860 – 1905*. New York, Harry N. Abrams – Thames & Hudson, 1992.

C. Historia económica, social, política y cultural del período

- AAVV. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1980 – 1986.
- ABAD DE SANTILLÁN, Diego. *Gran enciclopedia argentina*. Buenos Aires, EDIAR, 1963.
- ALIATA, Fernando. “Ciudad o aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros”. *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, a. 3, n. 3, fines de 1992, pp. 51 – 67.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- BONAUDO, Marta (direc.) *Liberalismo, estado y orden burgués (1852 – 1880)*. Nueva historia argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- BOTANA, Natalio. *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Ilyspamérica, 1986, [1era edición 1977].
- _____. *Domingo Faustino Sarmiento. Una aventura republicana*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *La imagen del progreso y la decadencia en el pensamiento argentino del siglo XIX*, Investigaciones y Ensayos 46. Enero – diciembre de 1996. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1997.
- CABALLERO, María M. “Madrid en la obra de Sarmiento”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, n. 22, 1993, pp. 71 – 84.
- CANTER, Juan. “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.
- CARDENAS, Eduardo José y Carlos Manuel Payá. *El primer nacionalismo argentino. En Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Peña Lillo, 1978.
- COLOMBI, Beatriz. “Retóricas del viaje a España, 1800 – 1900” *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, Berlín, a. 3, n. 9, marzo de 2003, pp. 119 – 133.
- _____. “Escenas en diorama. Miradas sobre los Estados Unidos en el fin-de-siglo”, En: *Viajeros de la modernidad*, en prensa.
- CUTOLO, Vicente Osvaldo. *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires, Elche, 1985.
- DEVOTO, Fernando y Gianfausto Rosoli (comp.). *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 1985.
- DEVOTO, Fernando y Marta Madero (direc.). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Taurus, 1999, Tomos I y II.
- ECHAGÜE, Juan Pablo. *Escritores argentinos*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
- FERNÁNDEZ, Alejandro E. “Patria y cultura. Aspectos de la acción de la elite española de Buenos Aires (1890 – 1920)”. *Estudios migratorios latinoamericanos*, Buenos Aires, n. 6 – 7, agosto – diciembre de 1987, pp. 291 – 307.

FERRARI, Gustavo y Ezequiel Gallo (comp.) *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

FOX, Inman. *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid, Cátedra, 1997.

FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América latina*. México, Joaquín Mortiz, 1971.

FRUGONI DE FRITZCHE, Teresita. *El Naturalismo en Buenos Aires*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA, 1966.

_____. "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.

GALLO, Ezequiel y Roberto Cortés Conde. *La república conservadora*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, [1era edición 1972].

GARCÍA BLANCO, Manuel. *América y Unamuno*. Madrid, Gredos, 1964.

GARIBALDI, Italo Américo. *Los genoveses en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1983.

GONZALEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar. *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires 1829 – 1862*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887 – 1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

GUERIN, Miguel A. "Argentinos frente a la experiencia europea (1845 – 1900)". *Polémica*, Buenos Aires, CEAL, n. 39, 1971, pp. 228 – 252.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael "Rubén Darío y Madrid", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, n. 22, 1993, pp. 151 – 164.

GUTMAN, Margarita (ed.). *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 1999.

_____. y Thomas Reese (ed.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *La era del capital, 1848 – 1875*. Barcelona, Crítica, 1998, [1era edición 1975].

_____. *La era del imperio. 1875 – 1914*. Buenos Aires, Crítica, 1998, [1era edición 1987].

HORA, Roy. *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860 – 1945*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2002.

IGLESIA, Cristina. *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

IGLESIA, Rafael. "La vivienda opulenta en Buenos Aires 1880 – 1910, hechos y testimonios" *Summa*, Buenos Aires, n. 211, abril 1985, pp. 72 – 83.

IÑIGO CARRERA, Héctor. "El Club del Progreso: de Caseros a la 'Belle Epoque'", *Todo es Historia*, Buenos Aires, n. 57, 1972, pp. 69 – 91.

JITRIK, Noé. *Los viajeros*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

_____ *El mundo del ochenta*. Buenos Aires, CEAL, 1982.

_____ (comp.). *Las maravillas de lo real. Literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA, 2000.

JUNTA DE ANDALUCÍA, CONSEJERÍA DE CULTURA. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla, 1995.

LAFLEUR, Héctor Rene, Sergio Di Provenzano y Fernando Alonso. *Las revistas literarias argentinas 1893 – 1967*. Buenos Aires, CEAL, 1962.

LICHTBLAU, Myron I. *Manuel Gálvez*. New York, Twayne Publishers, 1972.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

LITVAK, Lily. "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.

LOBATO, Mirta Zaida (direc.). *El progreso de la modernización y sus límites (1880 – 1916)*. Nueva historia argentina. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

MEGENNEY, William H. *Eight essays on Manuel Gálvez Baluzera (1882 – 1962)*. Riverside, Latin American Studies Program of the University of California, n. 4, December 1982.

MIZRAJE, María Gabriela. *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires, Biblos, 1999.

MOGILLANSKY, Gabriela. "Max Nordau o las patologías de la ficción" En: Noé Jitrik (comp.) *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA, 1996, pp. 19 – 25.

MOLLOY, Sylvia. "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.

MONTSERRAT, Marcelo (comp.). *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*. Buenos Aires, Manantial, 2000.

MUJICA LAINEZ, Manuel. *Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)*. Buenos Aires, Emecé, 1948.

_____ *Los porteños*. Buenos Aires, Librería de la Ciudad, 1979.

MYERS, Jorge. "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.

OLIVER BELMÁS, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Barcelona, Aedos, 1960.

ONEGA, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880 – 1910)*. Buenos Aires, CEAL, 1982, [1era edición 1965].

- ORTIZ, Federico *et. al.* *La arquitectura de liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- PAILLER, Claire. "L'envoyé spécial de *La Nación* de Buenos Aires: Rubén Darío à Madrid, 1898" *Caravelle*, Toulouse, n. 70, 1998, pp. 221 – 234.
- PALTI, Elías José. *Sarmiento. Una aventura intelectual*. Cuadernos del Instituto Ravignani 3. Buenos Aires, FFyL, UBA, 1995.
- PICCIRILLI, Ricardo, Francisco L. Romay y Leoncio Gianello (direc.). *Diccionario histórico argentino*. Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas, 1953.
- PETRIELLA, Dionisio y Sara Sosa Miatello. *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976.
- PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- PODGORNY, Irina. *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.
- PONCE, Aníbal. *José Ingenieros. Su vida y su obra*. Obras completas de Aníbal Ponce. Buenos Aires, J. Héctor Matera, 1953.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, [1era edición 1992].
- PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1982, [1era edición 1966].
- _____ *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- QUATTROCCHI-WOISSON, Diana. "Historia y literatura: una nueva articulación al servicio de una nueva imagen de la argentinidad. Entre ficción y realidad, el papel del escritor nacionalista Manuel Gálvez en la Argentina del siglo XX." En: Jacques Leenhardt y Sandra Jatahy Pesavento (orgs). *Discurso histórico e narrativa literaria*. Campinas, Unicamp, 1998, pp. 111 – 126.
- QUIJADA, Mónica. *Manuel Gálvez. 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires, CEAL, 1985.
- QUINTIÁN, Andrés R. *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*. Madrid, Gredos, 1974.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- REGUERA, Andrea. "Biografía histórica de un inmigrantes español en América: Ramón Santamarina y sus estancias de la Argentina (1840 – 1904)." *Revista de Indias*, Madrid, v. LV, n. 204, mayo – agosto 1995, pp. 421 – 451.
- ROCCHI, Fernando. "La armonía de los opuestos: Industria, importaciones y la construcción urbana de Buenos Aires en el período 1880 – 1920." *Entrepasados. Revista de Historia*. Buenos Aires, a. 4, n. 6, 1994, pp. 43 – 66.
- _____ "Consumir es un placer: La industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado." *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*. Buenos Aires, v. 37, n. 148, enero – marzo de 1998, pp. 533 – 558.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. "Viajes alrededor del modelo: para una política estética de las identidades" *Dispositio. Revista americana de Estudios comparados y culturales*, The University of Michigan, v. XVII, n. 42 – 43, 1992, pp. 285 – 304.

ROMANO, Eduardo. "Colisión y convergencia entre los escritores del 80". *Punto de vista*. Buenos Aires, a. 3, n. 10, noviembre de 1980, pp. 6 – 13.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1986, [1era edición 1976].

ROMERO, Luis Alberto. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Nuevo País, 1987, [1era edición 1965].

ROUQUIÉ, Alain. "La genèse du nationalisme culturel dans l'œuvre du Manuel Gálvez (1904 – 1913)". *Caravelle*, Toulouse, n. 19, 1972, pp. 7 – 34.

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

SAENZ HAYES, Ricardo. *Miguel Cané y su tiempo (1851 – 1905)*. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1955.

SCHADE, George "Los viajeros argentinos del ochenta" En: *Texto crítico. Centro de Investigaciones Lingüístico – literarias*, a. 10, n. 28, enero – abril de 1984, pp. 82 – 103.

SCHVARTZMAN, Julio (direc.) *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 2. Buenos Aires, Emecé, 2003.

SCOBIE, James R. *Buenos Aires del centro a los barrios. 1870 – 1910*. Buenos Aires, Solar, 1977, [1era edición 1974].

SHAW, Donald. *La generación del 98*. Madrid, Cátedra, 1982.

TAMBORENA, Mónica. "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. 307 – 321.

TERÁN, Oscar. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

_____ *José Ingenieros: Pensar la nación. Antología de textos*. Buenos Aires, Alianza, 1986.

_____ *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880 – 1910) Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885 – 1936)*. Madrid, Tecnos, 1973.

VIACAVAL, Héctor "Héctor Varela, el porteño irresponsable", *Todo es historia*, n. 222, octubre de 1985, pp. 8 – 38.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEAL, 1994. [1era edición 1964]

_____ *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.