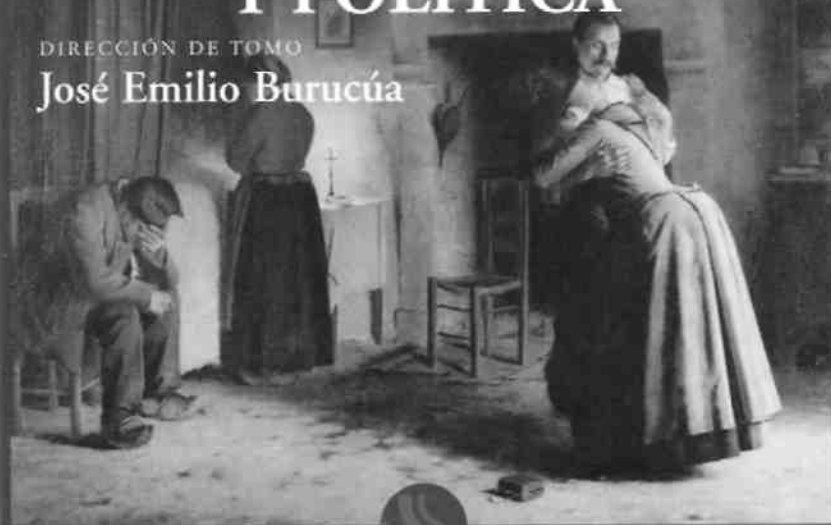


NUEVA HISTORIA ARGENTINA

ARTE, SOCIEDAD Y POLÍTICA

DIRECCIÓN DE TOMO

José Emilio Burucúa



Editorial Sudamericana

Proyecto editorial: Federico Polotto
Coordinación general de la obra: Juan Suriano
Asesor general: Enrique Tandeter
Investigación iconográfica: Graciela García Romero
Diseño de colección: Isabel Rodríguez

NUEVA HISTORIA ARGENTINA

VOLUMEN I

ARTE, SOCIEDAD Y POLÍTICA

Director de tomo: José Emilio Burucúa

Ilustración de tapa: *La vuelta al hogar*, de Graciano Mendilaharsu, 1885.
Museo Nacional de Bellas Artes

EDITORIAL SUDAMERICANA
BUENOS AIRES

COLABORADORES

Lic. Andrea Jáuregui
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lic. Marta Penhos
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lic. María Lía Munilla Lacasa
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Lic. Laura Malosetti Costa
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Prof. Melanie Plesch
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Dr. Gerardo Huseby
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
CONICET.

Lic. Diana B. Wechsler
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

IMPRESO EN ESPAÑA

*Queda hecho el depósito
que previene la ley 11.723.*
© 1999, Editorial Sudamericana S. A.,
Humberto 1° 531, Buenos Aires

ISBN 950-07-1547-3

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración brindada por la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Bellas Artes de La Plata, el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, el Archivo General de la Nación, la Fundación Forner-Bigatti, la Fundación Spilimbergo, Marcos Curi, Luis Felipe Noé y señora, la Galería Ruth Benzacar, Jorge y Marión Helft y la Universidad Torcuato Di Tella.

INDICE

<i>Colaboradores</i>	7
<i>Agradecimientos</i>	8
<i>Prólogo</i> <i>por José Emilio Burucúa</i>	11
 <i>I. Las imágenes en la Argentina colonial</i> <i>por Andrea Jáuregui y Marta Penhos</i>	45
Noroeste	54
Misiones Jesuíticas del Paraguay	67
Córdoba	79
Buenos Aires	85
 <i>II. Siglo XIX: 1810-1870</i> <i>por María Lia Munilla Lacasa</i>	105
Despuntar de un nuevo orden	107
Nuevos artistas, nuevas técnicas, nuevas demandas	114
De la pintura de caballete a la cámara fotográfica: aspectos iconográficos del rosismo	121
La actividad artística después de Caseros	138
 <i>III. Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario</i> <i>por Laura Malosetti Costa</i>	161
La década del '70 como punto de partida: entre el triunfo de Blanes y la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes	168
Arte, industria y progreso en los '80	176
De la crisis del '90 a la crisis del Ateneo	190
Disenso y nuevas tendencias en la primera década del siglo XX	202

IV. La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX por Melanie Plesch y Gerardo V. Huseby	217
La época colonial	221
La primera mitad del siglo XIX	231
La segunda mitad del siglo XIX	249
V. Impacto y matices de una modernidad en los márgenes por Diana B. Wechsler	269
Por las exposiciones	276
El Salón de Arte del cincuentenario de la ciudad de La Plata o la consagración del arte nuevo	294
Los años treinta: entre la política y lo surreal	298
Los textos sobre arte. Un balance del período	304
Índice de ilustraciones	315

PRÓLOGO

Historiografía del arte e historia

Digámoslo de una vez. En nuestro país, los historiadores del arte hemos ocupado una posición subordinada entre los otros miembros de la corporación. Los historiadores *tout court*, los que se ocuparon alternativamente de la política, de la economía y de la sociedad, o inclusive de otros aspectos de la realidad cultural como el pensamiento, la ciencia y la literatura, han solido mirar por encima del hombro y con cierta displicencia a quienes nos preguntábamos acerca del devenir de las artes plásticas y de la música en la Argentina e intentábamos construir el correspondiente relato. Sólo los arquitectos, quizás por su proximidad a algo tan indiscutidamente “serio” como la historia social de las ciudades y los compromisos económicos, con los cuales sus obras han pesado por generaciones sobre pueblos y naciones enteras, podían aspirar a ser admitidos en las discusiones y los debates generales que congregaban a los historiadores de las especialidades consideradas más robustas, más sólidas, debido a que ellas trataban ora cuestiones trascendentes de la política, ora asuntos cuantificables de la demografía, de las actividades productivas y de la organización social. De manera que resulta muy novedoso, algo audaz y estimulante que un proyecto editorial como el de Sudamericana, interesado en dar un panorama global y erudito de la historia argentina, haya decidido incluir en la colección un volumen dedicado a las artes. En consideración a esa muestra de temeridad (la que implica darnos la palabra a historiadores sospechosos de dejarnos llevar por exquisiteces, que llegan a trascender el *deinde philosophare* para ubicarse realmente en los antípodas de una historia sobre las necesidades verdaderas de los hombres, y, por ello mismo, proclives a usar métodos cualitativos de escasa entidad científica a la par que formas anticuadas de narración muy dependientes de imponderables adjetivos), a la confianza algo arrojada que nuestros colegas nos han brindado, no podemos sino iniciar este prólogo con una fuerte operación de lo que los antiguos llamaron la *captatio benevolentiae*. Más aún, siguiendo el consejo de la retórica de Cicerón, transformaremos muy rápido el alegato

manso en una apología agresiva de nuestra especialidad. Porque —*evohé*, animémonos ya—, ¿qué habría sido de la ciencia moderna de la historia en su sentido más amplio si no hubiera sido inseminada por la reflexión histórica sobre los problemas del arte?

Parece haber llegado la hora de que los colegas y el público en general recuerden que fueron historiadores del arte quienes dotaron a la historiografía europea de varios instrumentos fundamentales, desde las vastas categorías de época —i.e., Renacimiento, Barroco— y algunos métodos valiosos de interpretación —entre los cuales ha de tenerse en cuenta el estudio de los procesos peculiares de recepción que han tenido la música y el cine—, hasta las nociones genéricas del tipo de las mentalidades, de las representaciones, de la circularidad cultural entre las elites y el pueblo, concepto último que sólo se ha comprendido en su mayor grado de complejidad a partir del examen de las apropiaciones entrecruzadas de los productos estéticos. Pero puntualicemos tales préstamos e intercambios que han enriquecido la historiografía y que derivaron del análisis de las transformaciones de las artes en el tiempo y en el espacio.

En primer lugar, digamos que Giorgio Vasari, el fundador aceptado de la historia del arte, fue asimismo el humanista que creó a mediados del siglo XVI, en los prólogos teóricos a sus relatos de las *Vidas* de los artistas italianos de Cimabue a Miguel Ángel, la primera versión completa de la categoría historiográfico-cultural del Renacimiento y, a partir de ella, estableció una periodización del desarrollo de Occidente que hoy todavía perdura, a pesar de las polémicas que semejante ordenamiento cronológico ha suscitado y de las críticas que buscaron superarlo. Aún en nuestros días, los estudios de la historia europea y americana siguen organizados en los tradicionales bloques de la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna, siendo el Renacimiento la época en la cual la civilización cristiana alcanzó una madurez inédita, incomparable tal vez con las etapas equivalentes de otras civilizaciones, por estar asentada en la tensión paradójica de saberse heredera de la tradición clásica antigua al mismo tiempo que su antagonista radical en el campo de la religión y de la técnica, de manera que la cultura europea moderna habría albergado, dentro de sí y en sus propios puntos de partida, la experiencia conflictiva de la alteridad. Precisamente Vasari mostraba, en sus *Vidas*, de qué manera el despliegue de las destrezas y sensibilidades estéticas en la Italia de las

ciudades mercantiles había revelado el significado latente de una antigüedad lejana para acceder a un grado superior de las realizaciones humanas, a una altura nunca antes alcanzada en el pasado, con lo cual la obra historiográfica de Vasari inauguraba también la idea progresiva de la evolución cultural de los hombres y la era de una conciencia desconocida de entusiasmo ante la superioridad garantizada y siempre en aumento del mundo moderno.

Dos siglos más tarde, en el marco de la gran revolución historiográfica, que implicó el esfuerzo de Voltaire y otros intelectuales de la Ilustración francesa por supeditar la narración de los hechos militares y políticos al examen de los cambios ocurridos en las costumbres de los hombres, en las formas de su sociabilidad y en la evolución de las civilizaciones, correspondió también a un historiador del arte el alcanzar uno de los resultados más completos y perfectos de la nueva perspectiva. Pues fue Johann Winckelmann quien, con la publicación en 1764 de su *Historia del arte en la Antigüedad*, no sólo presentó una descripción sistemática y periodizada (vigente aún en nuestros días) de la sucesión histórica de los estilos en la escultura griega, sino también delineó los perfiles de una representación global de la cultura helénica, a la cual podría ser legítimo considerar como el mito historiográfico de la Grecia antigua por antonomasia, ya que la mayor parte de la erudición clásica del siglo XIX, sobre todo la cultivada por el mundo académico alemán, aceptó colocar el problema de la mimesis en el centro de la creación cultural griega y transitar a través de las mismas vías evolutivas que Winckelmann había trazado o descubierto para el recurso medular de la imitación en el devenir del arte antiguo.

Fue asimismo un libro de historia de la cultura, entendida básicamente como una historia de las obras del arte y de los artistas, el texto en torno del cual el siglo XIX ordenó y reforzó su visión categorial de las edades de Occidente. Nos referimos a *La cultura del Renacimiento en Italia*, escrita por Jakob Burckhardt y publicada en 1860. Los caracteres que Burckhardt asignó en ese libro a las sociedades y a las experiencias vividas por los hombres en la Italia entre los siglos XIV y XVI signan, todavía hoy, nuestra percepción básica del significado del Renacimiento y de su papel de antesala para el mundo moderno. A pesar del largo siglo —transcurrido desde 1860— de críticas dirigidas contra la exhaustiva descripción burckhardtiana de esa categoría historiográfica, a pesar

del empeño puesto por tantos historiadores en hacer a un lado los famosos *topoi* del “estado como obra de arte”, del nacimiento del individualismo, del “descubrimiento del hombre y del mundo” y de la laicización de la vida social, no hay trabajo sobre el Renacimiento, pertenezca al género historiográfico que fuere —económico, social, religioso, artístico, intelectual—, el cual, de manera explícita o solapada, entusiasta o críticamente, no se remita a esos rasgos que Burckhardt convirtió en las notas esenciales del período originario de la civilización europea moderna.

En los comienzos de nuestro siglo, otro historiador alemán del arte, Aby Warburg, marcó un punto de inflexión importantísimo en su propia disciplina, al mismo tiempo que inauguró un campo y una metodología nuevos para los estudios históricos generales. En efecto, por medio del estudio de la persistencia de las formas artísticas y de sus sentidos expresivos, Warburg mostró la importancia de tomar en consideración el *corpus* de las imágenes producidas y utilizadas en una sociedad determinada —imágenes de toda índole, grandes cuadros, monumentos, ciclos decorativos, retratos, medallas, láminas de amplia circulación, representaciones en muebles y objetos de uso cotidiano, construcciones efímeras— para acceder a la comprensión cabal de sus proyectos, de sus conflictos y, sobre todo, de sus relaciones creativas con el problema universal del conocimiento humano. Más aún, precisamente en la búsqueda de algunos significados perdidos de obras artísticas del Renacimiento, Warburg redescubrió el peso gnoseológico y existencial que tuvo la experiencia de lo mágico y de sus diversas manifestaciones astrológicas, herméticas, alquímicas, entre los europeos de los tiempos renacentistas, la cual, a decir verdad, los afectó a todos ellos, nobles y plebeyos, letrados y analfabetos, clérigos y laicos, conservadores y reformistas, teólogos y librepensadores, filósofos y rústicos. La biblioteca inmensa y fantástica que Warburg formó en Hamburgo desde 1901 hasta el año de su muerte (en 1929), trasladada luego por sus herederos a Londres en 1933 para escapar de la persecución nazi, fue la base sobre la cual se ha fundado el Instituto Warburg y toda una escuela dedicada a los estudios culturales, más que a la historia del arte a la historia de las ideas, de la ciencia, de la religión, de la magia, y a la cuestión crucial de la permanencia de las tradiciones clásicas —cognitivas, morales, estéticas— en el mundo moderno. Eso no es todo, porque el método de Warburg, ceñido al hallazgo de indicios que per-

mitan armar una cadena de relaciones fundadas, con eslabones verificables, entre textos, imágenes, ceremonias, prácticas sociales y culturales, puede transformarse en el paradigma del método explicativo de lo particular e individual que, en un artículo célebre de 1979, Carlo Ginzburg, historiador genérico de las sociedades y de las ideas, definió con razón como el instrumento por excelencia de todo conocimiento histórico.

Está claro que seguir reseñando los aportes que la historiografía ha recibido del semillero del Instituto Warburg nos llevaría mucho más allá de los propósitos de nuestro prólogo; sin embargo, parece necesario mencionar las contribuciones epistemológicas de un historiador del arte, Ernst Gombrich, quien dirigió el Instituto por casi veinte años. La obra de sir Ernst abarcó desde los temas tradicionales de la iconografía en el arte del Renacimiento y del período barroco, abordados mediante una óptica particularista y no generalizante, volcada al desvelamiento de la lógica propia de cada una de las situaciones histórico-artísticas analizadas, hasta los temas de la percepción de objetos y de obras de arte, asuntos que, situado en pie de igualdad entre la psicología, la estética y la dimensión histórica, Gombrich encaró desde la perspectiva de la teoría general del conocimiento y de la ciencia que formuló Karl Popper. Así ocurrió que en su famoso libro de 1959, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gombrich explicó los procesos históricos por los cuales los hombres (y entre ellos los artistas han tenido siempre un papel principal en el asunto) construyen los sistemas colectivos de percepción y de representación que les permiten ver y conocer el mundo, matrices válidas para largas épocas de las civilizaciones. Sir Ernst llamó *mental sets* a esos dispositivos intelectuales que nuevamente Carlo Ginzburg ha convertido, debido a la inserción que tales “conjuntos” generales poseen en la lógica particular de las situaciones, en herramienta propia y superadora de los excesos generalizadores en los cuales, según el mismo Ginzburg cree, cayó la categoría metodológica de *mentalité* acuñada por la historiografía francesa de los *Annales*. Pero hay más todavía, porque cuando poco tiempo atrás Didier Eribon preguntó a Gombrich acerca del sentido fundamental que había tenido para él su trabajo de historiador del arte a lo largo de cincuenta años, sir Ernst respondió que había querido encontrar una base racional y comunicable al sentimiento de una cierta grandeza axiológica que le inspiraba su per-

tenencia a la civilización de Occidente, sin desconocer por ello cuánto hubo de reprochable, y de horroroso inclusive, en el despliegue concreto de nuestra cultura. Gombrich dijo entonces haber encontrado que un elemento estético fundamental de aquella axiología se asentaba en una pretensión pedagógica, en su convicción de que contemplando un cuadro de Velázquez o escuchando un aria de Mozart los hombres accedemos a una experiencia enaltecedora que lleva en sí misma la necesidad de ser compartida por más y más hombres hasta alcanzar a la especie entera.

En los últimos veinte años, la cuestión de las artes parece haberse situado más que nunca en el núcleo de los problemas historiográficos, como si de su tratamiento dependieran en buena medida las respuestas del conocimiento histórico al “desafío semiótico”, vale decir a las perplejidades que ha sembrado el denominado “giro lingüístico” en todas las ciencias del hombre, a partir del momento en el cual se ha pretendido que cualquier realidad humana está no sólo inevitablemente mediada por el lenguaje sino encapsulada en él, de modo que lo humano es, en primera y última instancia, un entretejido de textos. Y bien, puesto que las obras de arte o bien exasperan hasta un límite insuperable esa autorreferencialidad de un discurso —como en el caso de la música—, o bien no cesan de reinstalar frente a nosotros un mundo que pretende encontrarse allí, fuera del sujeto y enriquecido por la misma presencia del objeto estético material —como en el caso de las artes plásticas—, el volver a plantearse las condiciones de creación-producción y de acogimiento-recepción de semejantes objetos, entre los cuales hay textos, claro está (los de la literatura, el teatro y la poesía), pero también imágenes, acciones corporales y música, irreductibles a un texto, podría ayudar a las humanidades a superar el “desafío semiótico”.

En tal aspecto, sobre la base de las enseñanzas de la semiología, los trabajos de Serge Gruzinski en el campo de la historia de la colonización americana (*La colonización de lo imaginario*, 1988; *La guerra de las imágenes*, 1990) han revelado hasta qué punto nos faltaba considerar el papel de las imágenes, tanto o más crucial que el de la palabra escrita, para comprender los mecanismos más íntimos y eficaces del establecimiento del dominio colonial en la América de los siglos XVI al XVIII, un proceso que no estuvo completado hasta el momento, en el cual a la sujeción física y económica de los pueblos indígenas no se superpuso el control de

sus mundos mentales e imaginarios. Por otra parte, la labor de un historiador de la cultura y de la sociedad europea en la modernidad temprana tan importante como lo es Roger Chartier reconoce, explícitamente, su deuda con las investigaciones histórico-artísticas de Louis Marin quien, amén de demostrar con solidez aquella irreductibilidad de las imágenes a los textos (*El retrato del rey*, 1983; *Opacidad de la pintura*, 1989), sentó las bases de una teoría general de las representaciones (*Sobre los poderes de la imagen*, 1993) a la cual Chartier convirtió en teoría sistémica de la cultura (*El mundo como representación*, 1992) al sumarle la posibilidad concreta de estudiar las prácticas de los sujetos, destinadas a apropiarse de las representaciones, y las tensiones resultantes entre éstas y aquellas (*Escribir las prácticas*, 1996). Marin y Chartier han resucitado para eso los antiguos conceptos de los lógicos jansenistas de Port-Royal acerca de las dimensiones transitiva y reflexiva de los actos de enunciación y representación, es decir, que si toda representación, por un lado, alude siempre a algo fuera de sí misma (dimensión transitiva), por el otro, también se presenta a sí misma como tal, se presenta representando (dimensión reflexiva). En la música pura (i.e., la sinfonía no programática, la música de cámara del siglo XIX, la obra bachiana para el clave y el contrapunto de instrumentos indeterminados, el dodecafonismo), la primera dimensión se reduce a la más mínima expresión imaginable; en algunos productos de las artes plásticas o de la fotografía, de intenciones figurativas o documentalistas a ultranza, es la dimensión reflexiva la que, en cambio, disminuye significativamente; pero ni en un caso ni en el otro las dimensiones menguantes desaparecen por completo jamás. En la temporalidad de esos dos ejes de las obras de la cultura, se han situado Marin y Chartier para tejer una historia global inédita de las sociedades y de sus representaciones.

Una nueva sociología marxista de la cultura, renovada a partir de fines de los '70 y muy volcada al análisis de la producción, circulación y recepción de obras de las artes plásticas, también ha proporcionado a los historiadores algunas herramientas aptas para capear los temporales semióticos. Esos aportes han llegado de la tradición anglosajona, con los estudios de Raymond Williams (*Marxismo y literatura*, 1977) y su definición de una esfera delimitada a la producción de los bienes simbólicos, y de la tradición francesa, con los trabajos de Pierre Bourdieu y su fértil teoría del

“campo artístico” (*La distinción*, 1979; *Las reglas del arte*, 1992). Puesto que Néstor García Canelini (*La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, 1988; *Las culturas populares en el capitalismo*, 1989; *Culturas híbridas*, 1992), uno de los sociólogos e historiadores del arte latinoamericano que mayor influencia ejerce en la práctica científica y en la crítica artística de nuestro medio académico, ha desarrollado y aplicado las ideas de Pierre Bourdieu a las artes de América Latina en sus últimos libros, al mismo tiempo que la categoría del “campo” ha sido utilizada con provecho por otros investigadores argentinos en varios de los capítulos de este mismo libro, resulta necesario detenerse en una explicación breve de la teoría socioestética de Pierre Bourdieu. Para éste, un campo cultural es el conjunto de los sujetos o agentes sociales que interactúan para que un tipo particular de objetos simbólicos se produzca, circule y se consuma, más el total de las interacciones que en esas circunstancias ligán a los actores. Hay así una serie de normas y costumbres, establecidas y tácitas, que regulan el funcionamiento interior de un campo y que pueden estar más o menos supeditadas a las leyes generales de la producción, circulación y consumo centrales de bienes y mercancías en el sistema socioeconómico del cual se trate; y esa indeterminación del “más o menos” se debe al hecho de que, según ha demostrado Bourdieu, las sociedades capitalistas se han distinguido por otorgar una autonomía creciente a los campos culturales, así respecto del modo de producción general como respecto de cada uno de estos campos entre sí: el de la literatura, el de la ciencia, el de las artes plásticas, el de la música, el del cinematógrafo, el de los *mass media*, etc. Ahora bien, otra forma de abordar el estudio de un campo cultural (artístico, en nuestro caso) consiste en considerarlo como el capital común de bienes y prácticas simbólicas de una sociedad, a propósito del cual los grupos y las clases entablan una lucha por apropiárselo o aumentar los grados de participación en su goce y usufructo. De esa tensión y contienda forman parte los fenómenos contrapuestos de la divulgación cultural y de la distinción que imponen las clases dominantes ante la posibilidad, peligrosa para ellas, de una distribución socialmente indiferenciada del capital simbólico. Un segundo concepto central en la teoría de Bourdieu es la noción de *habitus*, la disposición o estructura de una práctica cultural merced a cuya enseñanza y transmisión entre las generaciones se consigue la herencia y apropiación

sucesiva de la parte del capital simbólico regida por dicha práctica. Por supuesto, la existencia del *habitus* rige la reproducción socio-cultural del sistema, pero su mayor o menor grado de internalización, e incluso su presencia o ausencia, determinan una desigualdad persistente en la apropiación de los bienes simbólicos por parte de los diferentes sujetos de una sociedad. Se ha criticado a Bourdieu el hecho de que su concepto del *habitus* explica muy bien los fenómenos de reproducción cultural y no tanto los de cambio y revolución, de la misma forma que su teoría nos explica cómo se generan y persisten las desigualdades culturales pero nos dice poco sobre las posibilidades de elaboración autónoma de bienes simbólicos que tienen las clases dominadas.

Hasta ahora hemos señalado las proyecciones epistemológicas que inseminaron la praxis historiográfica general desde el terreno propio de la historia de las artes, pues ése era el propósito inicial de la que llamamos operación de *captatio benevolentiae*. No obstante, puesto que desarrollamos un punto fuerte alrededor de la sociología del arte, sería conveniente no cerrar el apartado sin antes explicar el contenido de varias corrientes histórico-artísticas actuales que, más allá de sus ecos en el discurso central de la historiografía, han influido en los puntos de vista desde los cuales los autores de este libro han descrito el devenir de las artes en la Argentina. Se trata pues de la nueva historia social de las artes plásticas, superadora de los enfoques mecánicos y excesivamente deterministas del marxismo a la Arnold Hauser, de la historia social de la música enraizada en los hallazgos de la estética de la recepción, y de la perspectiva de Marc Ferro sobre el cine como “agente de la historia”.

Hasta los años '70, la historia social del arte transcurrió por dos vías principales. La primera fue la abierta por un análisis marxista sencillo y algo esquemático, que apuntó a la identificación de los comitentes y de los artistas en términos de clase y que produjo varias obras de consideración, por ejemplo, la de Frederick Antal dedicada a las artes en la Florencia burguesa del primer Renacimiento, la de Arnold Hauser sobre el Manierismo y la crisis de la sociedad europea en el siglo XVI, o también la famosa *Historia social de la literatura y el arte* del mismo Hauser (1951), un manual frecuentadísimo por estudiantes y profesores durante los años '60 y provechoso, al fin de cuentas, a pesar de sus generalizaciones y de las violencias categoriales ejercidas en perjuicio de la

densidad y riqueza de los hechos. El segundo camino fue la sociología artística de Pierre Francastel, en buena parte elaborada dentro del marco del programa historiográfico de *Annales* durante su etapa estructuralista. La tesis más notoria de Francastel reveló los fundamentos sociohistóricos de la representación perspectiva del espacio tridimensional en el Renacimiento, señaló la crisis de ese sistema plástico a partir del impresionismo y esbozó el estudio de las formas visuales y de los determinantes sociales de la nueva representación espacial inaugurada con el cubismo. Francastel insistía en que su método apuntaba a descartar la idea de la obra de arte como un mero reflejo de la dialéctica social y mostraba, en cambio, hasta qué punto el trabajo de los artistas era en realidad una fuerza plasmadora de la vida social, equiparable a las relaciones económicas, las desigualdades jurídicas y las luchas políticas. El esfuerzo de Francastel parecía extraordinario, sin embargo su punto de vista casi prisionero de una percepción actual de las obras, sin preguntarse por la posibilidad de reconstruir históricamente —a partir de otros documentos que no fuesen las obras mismas—, las percepciones pasadas seguramente diferentes de las nuestras, terminó por diluir el objeto más importante de una indagación sociohistórica del arte: las formas de aceptación, acogimiento o rechazo del producto artístico por parte del contemplador, del observador, del consumidor, del público, o como quiera llamarse a los destinatarios conscientes y ocasionales de la creación estética. En 1972, al querer descubrir los modos de la visión en la Florencia del Quattrocento y encontrar en sermones, libros de cuentas, comentarios escolásticos y memorias, las bases documentales para hacerlo, Michael Baxandall (*Pintura y experiencia en la Italia del siglo XV*) abrió el sendero hacia una nueva manera de escribir la historia social del arte. Un año más tarde, Timothy Clark enumeró en el prólogo de su libro sobre Courbet y el arte parisino a mediados del siglo XIX, *Imagen del pueblo*, los temas que el nuevo enfoque exigía dilucidar —el “diálogo” de artistas y críticos, de críticos entre sí, de críticos y espectadores (Clark diferenciaba juiciosamente el público, una creación de los *connaisseurs*, del espectador, un ser concreto al cual se puede estudiar “empíricamente”)—, y explicó entonces las características de esa metodología histórica como un movimiento pendular entre la descripción de los condicionamientos de la historia sobre el artista y el conocimiento de la situación específica, en la cual el artista crea, interfiere

re sobre lo recibido con su obra y es capaz también de modificar el curso de la historia. En 1980, en un estudio sobre la fortuna crítica de *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix (*La producción artística frente a sus significados*), desde el momento de ejecución de la pintura hasta el presente, Nicos Hadjinicolaou mostró cómo la convergencia de la historia del arte con la estética de la recepción, formulada por la escuela hermenéutica alemana de Jauss e Iser, ponía a nuestra disposición los mejores instrumentos para realizar aquella historia social. En 1985, por fin, Thomas Crow llevó a cabo la empresa de reconstruir ese colectivo estético e intelectual que podría ser un público de arte, acotado en un lugar y en una época, y eligió para ello la historia del Salón de París durante el siglo XVIII (*Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*), con lo cual Crow nos proporcionó además una base fundamental para la comprensión de las implicancias sociales del arte moderno: el cuadro completo de la formación del primer espacio público de arte en el Occidente moderno.

El incorporar el problema de la recepción a la historia artística significó asimismo un punto de inflexión mayor en el campo de la musicología y permitió reescribir la historia de la música desde una perspectiva social, en términos equiparables a los de Clark y Crow para la pintura. En su libro sobre las sinfonías de Mozart, publicado en 1989, Zaslav desentrañó, mediante el análisis de las variantes en las condiciones físicas y sociales de la audición, el vaivén y la dialéctica de las presiones mutuas entre los comitentes nobles, los públicos burgueses, los caracteres mutables del género sinfónico y las búsquedas estéticas de ese compositor, que había querido cambiar su existencia servil de músico de corte en una Salzburgo todavía feudal por la vida azarosa del artista libre y autónomo en la Viena de José II. Dos años más tarde, James Webster volvió a la misma época y al mismo medio cultural para descubrir las estrategias comunicativas que Haydn había usado en su música, con el propósito de alcanzar fines sociales muy parecidos a aquéllos por los que había luchado Mozart (*La sinfonía “De los adioses” de Haydn y la idea del estilo clásico*). Todo este impulso ha desembocado en una serie de grandes textos, editados bajo la denominación “Música y sociedad”, por Stanley Sadie en nuestros años '90, en los cuales las variables de la comitencia, de las instituciones, del público, de la interacción entre culturas populares y culturas de elite, componen un relato en clave musical de la

evolución de las civilizaciones; en particular, Iain Fenlon en el tomo sobre el Renacimiento y Zaslav en el volumen consagrado a la época clásica presentan los cuadros más completos del tipo de historia social de la música al cual la etapa actual de una ciencia de la cultura puede aspirar.

En cuanto a Marc Ferro, el historiador de la cinematografía, sus artículos publicados en la revista *Annales* desde el comienzo de los '70 y convertidos posteriormente en libros (i.e. *Cine e historia* de 1980), llevaron a la transformación de los filmes en fuentes nuevas de la historia, fuentes en plenitud, podríamos decir, ya no mera ilustración dinámica o pintoresca de los hechos conocidos por medio de documentos tradicionales. De este modo, Ferro procuró hacer del análisis fílmico, bastante más que un ensayo de visibilismo autosuficiente, un procedimiento hermenéutico capaz de insertar las imágenes en la red densa y tupida de instrumentos, tecnologías, instituciones y espacios físicos donde tienen lugar las *performances* cinematográficas. Bajo su mirada, un filme no sólo es producto sino "agente de la historia", en la medida en la cual, más allá del "contenido aparente" de la película, los públicos y las instituciones pueden descubrir en ella, según sus expectativas, necesidades y temores, un "contenido latente" que torna más lúcidas las conciencias o incluso las modela. Que en un filme existe semejante potencialidad de ser un factor básico en los cambios y revoluciones sociales de nuestro siglo, Ferro lo ha probado con sus interpretaciones modelo de la filmografía rusa posrevolucionaria o con sus estudios sobre las recepciones de *Gran ilusión* y *El tercer hombre* en contextos históricos cambiantes.

Pero vayamos ahora a considerar cómo ha trabajado la historiografía artística argentina, cómo ha usado las categorías y los métodos a los que este primer apartado nos permitió pasar revista, qué otros enfoques han influido sobre la tarea de nuestros historiadores de las artes, para poder descubrir luego cuánto debe este libro a una tradición académica bastante robusta y qué aspectos de la ciencia que nos compete ha pretendido renovar nuestra obra.

Historiografía artística argentina

Las artes tuvieron su primer historiador en nuestro país —Eduardo Schiaffino— antes de que finalizase el siglo XIX: De 1883 datan sus primeros "Apuntes sobre el arte en Buenos Aires", publicados en el periódico porteño *El Diario*, donde la narración de lo acontecido culmina en un reclamo dirigido a los plásticos para crear un "arte nacional". Interesa destacar que esta articulación entre el conocimiento histórico de las artes y las operaciones de formación de una identidad argentina habría de actuar, a partir de entonces y por más de un siglo, como una suerte de bajo continuo de nuestra historiografía artística. Durante los años '80 y '90, Schiaffino viajó a Europa, estudió pintura en Francia y fue corresponsal de *El Diario* sobre temas de arte y cultura. En 1896, un año después de haber sido nombrado primer director del Museo Nacional de Bellas Artes, publicó un nuevo ensayo histórico, "El arte en Buenos Aires (La evolución del gusto)", en la revista *La Biblioteca*. Esas páginas reveñaban la influencia de la sociología positivista y de los estudios de Hyppolite Taine sobre el arte, de manera que se asignaba en ellas la máxima importancia al medio social, al momento histórico y a los caracteres étnicos para explicar la producción estética de un pueblo en una época determinada. Semejante impronta perduró en la obra posterior de Schiaffino, en su reseña sobre "La evolución del gusto artístico en Buenos Aires, 1810-1910", publicada por el diario *La Nación* con motivo de los festejos del Centenario, e incluso en su gran libro de 1933, fruto de un trabajo de veinte años, *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, que aún hoy sigue siendo punto de referencia obligado para iniciar cualquier trabajo sobre el arte de nuestro país. Según la idea general de Schiaffino, los maestros europeos y sus primeros discípulos locales, activos en el Río de la Plata desde los tiempos de la Independencia, habían cumplido el papel fundamental de precursores de una etapa francamente moderna, iniciada alrededor de 1880, dotada de un acento estilístico original y diferenciado, quizás reconocible ya como el núcleo de un arte nacional.

De una generación posterior, José León Pagano introdujo un sesgo marcadamente espiritualista en la visión histórica de las artes plásticas. Su obra *El arte de los argentinos*, en tres volúmenes aparecidos desde 1937 a 1940, significó uno de los ejemplos más cabales de la irrupción de la estética y de la historiografía elabora-

das por Benedetto Croce en el panorama cultural argentino. Pagano fundó su planteo no sólo sobre el concepto de la individualidad radical de la expresión artística (y así fue como su libro desarrolló una historia a partir de las biografías de los artífices), sino sobre la noción crociana del contenido histórico medular, y prácticamente emblemático respecto de lo social y político, de las creaciones estéticas. En los mismos años '30, se produjo la primera experiencia de aplicación del visibilismo de Heinrich Wölfflin al conocimiento del pasado de las artes en el extremo de Sudamérica: los trabajos de Ángel Guido acerca del despuntar de un estilo "mestizo" o "criollo" en la arquitectura y la ornamentación de los siglos XVII y XVIII en los Andes. Pues Guido creía que ese estilo había sido el resultado de una hibridación única, de una suerte de fusión de los pares polares con los cuales Wölfflin supo distinguir, para el arte europeo, los modos renacentista y barroco de ver y representar las formas (lineal vs. pictórico, superficial vs. profundo, forma cerrada vs. forma abierta, multiplicidad vs. unidad, claridad absoluta vs. claridad relativa). Importa destacar que el interés de Guido por el arte hispanoamericano de la época colonial se inscribía además en el movimiento histórico-estético de reivindicación de las raíces hispanoindígenas de la cultura nacional, que Ricardo Rojas había iniciado con la publicación del libro *La restauración nacionalista* en 1909 y afinado como un programa de salvación espiritual con *Eurindia* en 1924, subtítulo *Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Visibilismo y desvelamiento de los matices de la producción artística, cuando no de los estilos, originales y propios de los pueblos que habitaron el territorio nacional desde mucho antes de la Independencia. Tales fueron las líneas principales por las cuales discurrió la historiografía de las artes hasta los años '60, aun entre quienes se mostraron más opuestos a la autonomía de lo estético, por un lado, y a cualquier manifestación del nacionalismo costumbrista y folclórico, por el otro.

En efecto, Mario Buschiazzo dotó de una base documental amplia, desconocida hasta los años '40 y '50, al conocimiento del arte en la época colonial y en el siglo XIX, y brindó así fundamentos para aquella reflexión histórica que siempre llevaba implícita la búsqueda de particularidades en la respuesta de las obras a sus contextos de producción, en las técnicas artísticas, en los temas y en las calidades de la ejecución estética. Precisamente por esto último, aun siendo en primera instancia documentalistas sistemá-

ticos, Buschiazzo y quienes colaboraban con él en los *Anales*, la revista del Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, cuyo primer número apareció en 1948, también cultivaron el análisis formal visibilista de las obras en estudio. De un modo equivalente, pero tal vez en sentido contrario, el crítico Julio Payró, quien ocupó la cátedra de historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de aquella misma Universidad a partir de 1955, atento más que nada a los elementos cualitativos de lo estético realizado en las obras concretas de los artistas, tampoco desdeñó sino que juzgó esencial, para la verificabilidad de los trabajos del investigador en el campo de las artes, la apoyatura de los juicios histórico-estéticos en datos tomados de las fuentes escritas. Es posible que esta convergencia de ambas líneas en formas clásicas de la erudición y de la argumentación historiográfica haya permitido la aparición de historiadores y de trabajos de gran solidez científica, vinculados casi por igual a las dos escuelas, o mejor dicho, a los dos magisterios universitarios de Buschiazzo y de Payró. Señalemos al respecto el libro nunca superado hasta hoy de Adolfo Ribera y Héctor Schenone, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* (1948), o el estudio de José Xavier Martini y José María Peña sobre *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires entre 1800 y 1940* (1966-1967), o más adelante la monografía de Francisco Corti sobre *La vida y obra de Adolfo Bellocq* (1977) y el cuadro exhaustivo de Nelly Perazzo acerca de *El arte concreto en la Argentina en la década del '40* (1983), todos ellos textos entrelazados de análisis estéticos, fuentes escritas de artistas, textos teóricos de época y documentos socioculturales.

Pero el caso de Julio Payró nos permite referirnos a otra cuestión, que ya se encontraba en las obras de Schiaffino y de Pagano y que cobró mayor intensidad a partir de los años '50 de nuestro siglo: el tema de las relaciones entre la historia y el presente del arte, entre el conocimiento erudito y científico del pasado artístico y la creación del arte moderno. El punto se hizo particularmente crucial cuando, después de la segunda posguerra, se difundió con fuerza en Latinoamérica la apoteosis de las vanguardias asociada a los programas de reforma, si no de revolución, económica y social. Payró, por ejemplo, tenía la convicción de que la historia explicaba, mejor que cualquier otro instrumento intelectual, la naturaleza necesaria y radicalmente innovadora del presente, como él

mismo demostró en sus panoramas de los movimientos de la pintura moderna, publicados por la editorial Columba a comienzos de los '50, y en su monografía sobre *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo* (1957). Ahora bien, sin olvidar las contribuciones del combativo Aldo Pellegrini, mentor del surrealismo en nuestro país y autor de un muy objetivo *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967), la figura del crítico Jorge Romero Brest fue quizás la más importante en este asunto de las continuidades y rupturas entre historia y vanguardia, entre historiografía y vitalidad estética (recordemos que Payró y Romero Brest participaron juntos, como críticos e historiadores del arte, en la empresa de modernización intelectual y de *aggiornamento* tenaz que se propuso llevar a cabo José Luis Romero desde las páginas de la revista *Imago mundi* en los años del peronismo, así como en la serie de Columba sobre los "ismos" modernos que ya hemos citado). Entre abril de 1948 y octubre de 1955, Romero Brest publicó la revista *Ver y estimar*, un órgano básicamente de crítica artística pero que, al pronunciarse por una militancia activa en favor de las vanguardias internacionales, repasaba las fuentes de la modernidad estética, relataba su historia a partir de Manet y del impresionismo francés, y se detenía en el cubismo y en la obra de Picasso para señalar allí el momento de maduración del nuevo lenguaje artístico. El mismo Romero Brest sintetizaba ese proceso histórico de la revolución del arte moderno en un libro, *La pintura europea (1900-1950)*, publicado en 1952.

Desde el fin de los '50 y hasta el comienzo de los '70, la crítica de lo contemporáneo y el compromiso, con un despliegue inédito de las vanguardias en la Argentina, arrinconaron a la historiografía en las universidades. También parece posible que haya habido un periodo de cierta latencia en el trabajo científico-histórico de la que podríamos llamar escuela de la Facultad de Filosofía y Letras, centrada en el magisterio de Payró. Las energías de este grupo se volcaron, por aquellos años, a la organización de la carrera de historia de las artes en el marco de la Universidad de Buenos Aires y a una labor heurística en archivos y hemerotecas sobre la cual hubo de asentarse la reescritura, algo posterior, de los panoramas generales de las artes en la Argentina que han dominado la bibliografía hasta hoy y a los cuales enseguida habremos de referirnos. Sin embargo, dos historiadores, ubicados en la periferia del medio académico (el primero, por vivir en París, el segundo, tal vez por la

originalidad de sus perspectivas), dieron a conocer los resultados de sus estudios sobre el arte argentino y latinoamericano, hechos a partir de los nuevos puntos de vista sociológico y psicológico: así, Damián Bayón extendió los principios de Francastel sobre la sociología de la percepción al análisis crítico e histórico del arte latinoamericano contemporáneo (*Aventura plástica de Hispanoamérica*, 1974), mientras que Abraham Haber inauguraba una indagación de los mismos materiales artísticos aplicando la idea de los arquetipos de Jung, aunque sin perder conciencia de las dificultades que un abordaje semejante, fundado en categorías arcaicas y atemporales de la psique humana, entrañaba para el discurso histórico (*Un símbolo vivo. Arquetipos, historia y sociedad*, 1969). Permitásenos incluir, junto a estas aproximaciones entre disciplinas que confluyen alrededor del fenómeno estético, la vasta tarea que realizó el arqueólogo Alberto Rex González y que cristalizó en su libro de 1977, *Arte precolombino de la Argentina*, un texto fundamental de la historiografía artística nacional, no sólo por lo que corresponde al tema y a la forma de su tratamiento, sino porque el relato nunca desdén el problema de la tensión, tan aguda y evidente en el caso de las obras del arte prehispánico, que las obras de arte establecen entre el pasado que las creó y el presente que las contempla.

La historiografía musical sólo después de 1920 tuvo una figura comparable a la de Eduardo Schiaffino: ella fue el musicólogo Carlos Vega, de quien se puede decir que, debido a la solidez científica de sus enfoques (tanto los que guiaron su búsqueda de fuentes documentales y sonoras cuanto los empleados a la hora de la exégesis histórica y de la exposición de resultados), superó en su campo el papel fundador de Schiaffino en la historia de las artes plásticas. Vega recorrió el país entero durante 35 años, registró y grabó la producción de los músicos locales a los cuales también entrevistó; con todo ello armó uno de los archivos sonoros más importantes de América latina que hoy se encuentra en el Instituto Nacional de Musicología, fundado por el mismo Vega en 1931 como una sección de musicología indígena en el Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires. Los estudios de Vega —por ejemplo, el *Panorama de la música popular argentina* de 1944, los dos volúmenes sobre *Las danzas populares argentinas* de 1952, los *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* de 1963— se han ubicado en una línea etnográfica que lo llevó a

ocuparse de la música criolla tradicional, de las expresiones folclóricas y populares anteriores a la influencia cultural de la inmigración europea de fines del siglo XIX. Los trabajos de sus discípulos han continuado esa corriente, como en el caso de Isabel Aretz, o la han extendido al cauce de la música indígena desde la incorporación de Jorge Novati al Instituto en 1963, pero también han procurado ampliar el horizonte, con el mismo método heurístico y erudito del maestro, hacia las formas de la música urbana y académica, tales los casos de Waldemar A. Roldán, Juan M. Veniard y Mario García Acevedo, quien publicó dos libros importantes en ese sentido, *La música argentina durante el período de la organización nacional*, de 1961, y *La música argentina contemporánea*, de 1963. El arte popular urbano posterior a la gran inmigración, es decir el tango, ha sido objeto de investigaciones por parte del mismo grupo del Instituto, en particular del ya nombrado Novati y de su continuadora Irma Ruiz; resultados parciales de ese proyecto fueron publicados en 1980 como una *Antología del tango rioplatense*. En cuanto a los círculos académicos, las universidades estatales han tenido una gravitación escasa en la musicología, salvo en la última década durante la cual argentinos doctorados en el extranjero han dado a conocer excelentes trabajos sobre compositores y públicos argentinos en Córdoba y Santa Fe, al mismo tiempo que la Universidad de Buenos Aires ha organizado una carrera de crítica musical en la Facultad de Filosofía y Letras desde 1986. Una institución privada, en cambio, la Universidad Católica Argentina, ha permitido el progreso de la musicología a partir de la creación de su Facultad de Artes y Ciencias Musicales en 1958; allí se ha destacado Pola Suárez Urtubey, especialista en la música contemporánea argentina y particularmente en la obra de Alberto Ginastera.

Ya en la época muda, el cine argentino tuvo su primer historiador aficionado, Leopoldo Torres Ríos, quien en 1922 escribió una "Historia ligera" del séptimo arte en las columnas del diario *Crítica*. Pero Pablo Ducrós Hicken fue el verdadero pionero de la historiografía cinematográfica nacional mediante un *corpus* muy serio de artículos publicados, a partir de 1940, en los diarios *La Nación* y *La Prensa* y en las revistas *El Hogar*, *Atlántida* y *Cine*. Los intereses de Ducrós Hicken abarcaron desde el análisis artístico-formal de las películas hasta la historia de la incorporación tecnológica y los aspectos económicos de la industria del cinematogra-

fo en la Argentina. Su colección de filmadoras, proyectores y otros instrumentos ha servido de base para fundar en 1971 el Museo Municipal del Cine en Buenos Aires. Del final de los '50 nos ha llegado la primera historia integral del cine argentino, realizada por Domingo Di Núbila en dos volúmenes. En 1966, José Agustín Mahieu publicó una *Breve historia*, una visión sintética pero densa, en la cual al examen económico-social de la producción se suma la crítica interna, formalista y cultural de los filmes y algún esbozo de historia del público y de las recepciones. Jorge Couselo dirigió, por fin, un volumen colectivo de *Historia del cine argentino* para el Centro Editor de América Latina, donde se advierte una maduración historiográfica de los autores, bajo la influencia de Siegfried Kracauer, de Marc Ferro y de la crítica francesa desplegada en la revista *Cahiers du Cinéma* (1984). En 1986, la reforma curricular que introdujo la musicología en la Universidad de Buenos Aires —en su Facultad de Filosofía y Letras— instaló allí mismo varias cátedras dedicadas al estudio teórico e histórico de la cinematografía.

Nos resta, en este apartado, mencionar las historias generales y sistemáticas de las artes en la Argentina que pudieran servir como modelos o *termini comparationis* de la obra que presentamos. Hemos señalado la importancia de los textos de Schiaffino y Pagano para las artes plásticas; ellos inauguraron aquel género de las visiones totales en la modalidad del punto de vista privilegiado del autor único, una manera ésta de escribir la historia del arte que volvió a ser cultivada, más tarde, por Córdoba Iturburu para la pintura (1958, 1978), por Romualdo Brughetti (1965, 1991) y, hoy mismo, por Jorge López Anaya (1997) para la pintura y la escultura. En los tres casos, la percepción del crítico prevalece por sobre la del historiador, según se desprende de la intención de Córdoba de encontrar una "fisonomía" constante para el arte argentino, del propósito declarado por Brughetti de atenerse a los "valores expresivos" de las obras, y del semiologismo que subtiende el relato de López Anaya. Asimismo, el mayor peso relativo acordado a las artes del siglo XX (Córdoba prácticamente considera la pintura anterior al 1900 como un prolegómeno "preimpresionista"), sobre todo a partir de la irrupción de las vanguardias sistémicas en la segunda posguerra, probaría también aquella prevalencia del enfoque crítico. Digamos, no obstante, que hay diferencias metodológicas entre los tres autores, por cuanto los libros de

Córdova bien podrían ser definidos como diccionarios de artistas y movimientos, en tanto que los textos de Brughetti, más que nada la *Nueva Historia* de 1991 que incluye capítulos novedosos sobre el arte contemporáneo fuera de Buenos Aires y de la región del litoral, explican mejor las razones estéticas que gobernaron el despliegue de las escuelas, los programas artísticos y los estilos de grupo o individuales, de modo que el devenir de las artes en la Argentina es mostrado como un proceso coherente de cambios impuestos por las transformaciones de las facultades expresivas de ciertos hombres, los artistas, seres excepcionalmente dotados para captar las necesidades socioculturales colectivas de sus contemporáneos. Y López Anaya resulta el más historiador de los tres, cuando combina su análisis semiótico de base con las aproximaciones, que él conoce muy bien, de la historia social del público y de la escuela iconológica. Junto a tales ensayos y quizás por compartir algunas luces y sombras de sus métodos, cabría mencionar la *Historia de la música en la Argentina*, publicada por Vicente Gesualdo en tres volúmenes (1961), que es también una *summa*, llena de datos y detalles pintorescos, sobre la evolución de las formas vocales, instrumentales y de la danza, sobre la vida de los compositores y de las instituciones musicales, desde la Conquista hasta la primera mitad del siglo XX. El infatigable Gesualdo ha realizado también varias enciclopedias y diccionarios de artistas y movimientos plásticos, que abarcan desde los arquitectos y pintores hasta los orfebres y escenógrafos: son obras de consulta que han exigido de su autor una acumulación y un control esforzados de gran cantidad de bibliografía dispersa.

Claro que a la visión unitaria del autor individual la historiografía artística agregó, a partir de los años '60, la nueva modalidad de la obra general y colectiva a cargo de distintos especialistas, cuyo primer ejemplo importante fue la colección de fascículos *Argentina en el Arte*, editados por Viscontea entre 1965 y 1966 bajo la dirección de Hugo Parpagnoli. El plan general de la obra preveía 45 números de los cuales sólo salieron catorce, lamentablemente, porque allí escribieron los mejores expertos en cada tema, i.e.: Romero Brest, Oliver, Brughetti, López Anaya, Mujica Láinez (este último, dos fascículos sobre la pintura ingenua). El número 14, escrito por el teórico y coleccionista Ignacio Pirovano y por el músico de vanguardia Juan Carlos Paz, trataba acerca del arte en Buenos Aires en 1929 y prometía agregar a la narración una histo-

ria de la música que buscaba sus áreas de coincidencias estéticas y culturales con las artes plásticas. Entre 1980 y 1981, el Centro Editor de América Latina encargó a Guillermo Taboada la publicación de otro cuadro sistemático de las artes en la Argentina del siglo XX: fueron un centenar de fascículos con monografías dedicadas, cada una, a un pintor, un escultor, un grabador o un fotógrafo; la mayor parte de sus autores adoptaron alguna variante del método sociológico (Hauser, Francastel, Hadjinicolaou, los más audaces) y acompañaron sus textos con cronologías precisas, testimonios de la crítica o de los propios artistas, el análisis de una obra significativa de su producción y una bibliografía completa. Se trató de una empresa, aunque dispar, muy valiente y valiosa para el momento trágico que la Argentina transitaba entonces, en los planos social y político.

El proyecto colectivo de mayor envergadura tal vez haya sido la *Historia general del arte en la Argentina*, publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes, que lleva siete tomos editados desde 1982 y anuncia un octavo. Con excepción del capítulo sobre el arte precolombino, que se encuentra en el primer tomo y que ha sido fundamentalmente criticado, todos los demás capítulos conservan un alto valor heurístico que hace de ellos puntos de partida seguros para la investigación; es más, siguen siendo aportes principales en el terreno de cada tópica los capítulos dedicados a los retablos y a la imaginería coloniales (escritos por Héctor Schenone), los que tratan sobre la orfebrería desde el siglo XVII hasta el fin del siglo XIX y sobre el mueble en el mismo período (obra de Adolfo Ribera), los dedicados a la interpretación musical entre 1800 y 1925 (redactados por Alberto E. Giménez y Juan Andrés Sala), los consagrados a las artes plásticas del ochocientos (también de Adolfo Ribera), el que relata la historia del grabado en la misma centuria (obra muy erudita de Bonifacio del Carril), el que traza la evolución de la arquitectura criolla del siglo XIX (escrito por Ramón Gutiérrez), el que continúa la historia de la arquitectura en la época del liberalismo hasta 1930 (a cargo de Federico Ortiz), los dedicados a la creación musical entre 1880 y 1950 (compuestos por Pola Suárez Urtubey), los que presentan la historia de la fotografía argentina (obra de Sara Facio y Alicia D'Amico), los que se ocupan del grabado (a cargo de Nelly Perazzo) y de la escultura del siglo XX (a cargo de Romualdo Brughetti). La enumeración habrá resultado tediosa, pero insistimos en que allí están

las bases documentales y las periodizaciones sobre las cuales podrá asentarse una exégesis histórica, atenta a los problemas de la comitencia, del público y de la recepción del arte.

Nuestro libro se reconoce deudor del pasado científico y cultural que hemos sintetizado, cuya labor historiográfica de un siglo ha sido largamente frecuentada por nuestros autores. Claro que este trabajo en común pretende también ser crítico de la tradición y contribuir a renovarla, quiere presentar una visión compleja, rica en su trama y en sus matices socioculturales, del fenómeno estético en la vida histórica argentina. Hablemos pues de los caracteres de nuestra obra.

Particularidades de esta historia

Las artes plásticas, la música y el cine son nuestros temas. Los autores son casi todos profesores, docentes e investigadores en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires. El Instituto Payró es el centro en el cual se han formado y trabajan la mayor parte de ellos. De manera que en los capítulos sobre artes plásticas, habrá de notarse el influjo del magisterio de Héctor Schenone, ejercido durante tres generaciones. Si fuera posible resumir el método de Schenone, habría que decir que se construye mediante varias etapas en la reflexión histórica que suscitan las imágenes, esto es: mirar primero la estructura visual de la representación, compararla con la iconografía anterior y posterior, trazar las filiaciones y derivaciones posibles, reconstruir paso a paso la difusión arborescente de la imagen de que se trate en el tiempo y en el espacio, y sólo entonces analizarla como un "vector de ideas y prácticas", como parte de una realidad dialógica que involucra a las sociedades y a los individuos por entero. En este punto, se llega a las preguntas básicas de una historia social del arte acerca del artista creador-productor, del comitente, del destino y la circulación de las obras, de las instituciones que las exhiben y albergan, de los cambios del público y de las recepciones, del sentido cultural de la especulación estética y de la misma escritura de la historia artística. Y cuando semejantes interrogaciones quedan planteadas, nos enfrentamos a un nuevo problema metodológico, el de la reflexión en torno de los alcances y de la validez de las categorías historiográficas de la ciencia euro-

pea —para nuestros casos, Barroco, Romanticismo, Realismo, Impresionismo y todos los "ismos" que siguen en el siglo XX, el concepto europeo de la Vanguardia y, por fin, la Posmodernidad. Nos percatamos, y en ello ha insistido siempre Schenone, que debemos de redefinir esas categorías, cuando vemos que se adaptan a nuestras configuraciones socioartísticas y que nos resultan útiles, o bien abandonarlas si nada de esto último ocurre. Por supuesto que la musicología y la historia del cine se enfrentan a dilemas equivalentes y proponen soluciones metodológicas semejantes para lograr, ellas también, una historiografía social de lo estético en sus manifestaciones sonoras o de imágenes en movimiento.

Sería necesario, sin embargo, hacer una salvedad. El punto de vista sociocultural no implica que se olviden o se dejen de lado antiguas fórmulas de acercamiento y de exposición de los fenómenos artísticos que todavía resultan reveladoras, por ejemplo, la más que secular y vasariana "vida" del artista, si es que ella nos ayuda a sintetizar los caracteres y conflictos de una época o de un programa. Por eso, tanto los métodos de búsqueda e interpretación como los procedimientos expositivos que hemos empleado en este libro a menudo nos conducen a la biografía artística, que reaparece, inserta en el enfoque sociohistórico predominante, en los capítulos sobre artes plásticas, por supuesto, pero más que nada con aquella finalidad de síntesis o emblema de la complejidad del proceso estético colectivo, en los capítulos sobre música (Esnaola en el dedicado al siglo XIX y Ginastera en el del siglo XX).

Ocurre entonces que pintura, escultura y otras artes figurativas forman el núcleo más importante del relato, porque la historia de esas prácticas artísticas es la disciplina más antigua en nuestro país, la que ha acumulado la mayor cantidad de datos, documentos, reflexiones y textos. Los estudios universitarios sistemáticos en el campo de la plástica tienen más de treinta años y, así, el número de los investigadores y especialistas en tales temas impone y permite una mayor fragmentación de la línea evolutiva de estas artes figurativas frente a la música y a la cinematografía. De tal modo que, para la pintura, la escultura y sus compañeras, ha sido posible plantear un discurso cuya periodización refleja casi la totalidad de la que la colección de Sudamericana utiliza para la historia sociopolítica general. El capítulo I trata sobre las artes plásticas en la época colonial; sus autoras son Andrea Jáuregui y Marta Penhos, expertas en iconografía americana de los siglos XVI

al XVIII quienes han trabajado los circuitos de producción-recepción de imágenes en Buenos Aires y en el noroeste argentino, especialmente el caso de la asociación entre un rico comitente, el encomendero y hacendado Juan José Campero y el maestro pintor Mateo Pizarro en el giro del año 1700. El capítulo II se refiere a las artes durante los periodos de la Independencia, de la dictadura rosista y de la primera organización nacional hasta 1880; María Lía Munilla lo ha redactado, una estudiosa del arte ceremonial y efímero que se utilizaba en las fiestas públicas del Río de la Plata en la época de la república criolla y que a menudo determinaba el gusto o los modos de ver con los cuales el público percibía el otro arte, el de las obras permanentes que hoy se hallan en los museos. El capítulo III se ocupa de las artes figurativas entre el '80 y los festejos de los centenarios en la segunda década del siglo XX; lo ha escrito Laura Malosetti Costa, especialista en la historia del gusto, de los mecanismos de su formación en las distintas clases sociales, del papel de las exposiciones en ese proceso y de las relaciones pintura-literatura a finales del siglo XIX (los temas de la cautiva y del desnudo femenino en ese contexto la atrajeron especialmente en los últimos años).

El capítulo IV se aparta de las artes visuales y traza la historia de la música desde la época de la Colonia hasta la expansión del nacionalismo musical a comienzos del siglo XX; Melanie Plesch y Gerardo Huseby son sus autores. Plesch, una investigadora interesada en el problema de las adaptaciones de los instrumentos europeos a los gustos del Río de la Plata y, recientemente, a la evolución de la teoría, de la práctica y de la estética musicales como un aspecto de la gran operación ideológica y cultural que significó la construcción de la nacionalidad argentina; Huseby, un estudioso de la música de las misiones jesuíticas, sobre todo de las fundadas en los territorios de Moxos y Chiquitos durante el siglo XVIII (Huseby trabaja y conoce en profundidad los materiales de partituras e instrumentos existentes en el archivo musical de Concepción, en Bolivia). El capítulo V vuelve a las artes plásticas y analiza su devenir en las décadas del '20 y del '30; lo escribió Diana Wechsler, una experta en la sociología artística de ese periodo, posiblemente una de las primeras historiadoras del arte que aplicó la categoría del campo artístico de Pierre Bourdieu al conocimiento de la compleja dialéctica entre modernidad y tradición plásticas en la primera mitad de nuestro siglo. El capítulo VI se ocupa de las

artes en los años '40 y '50; es el resultado de la colaboración entre Gabriela Siracusano y Andrea Giunta. Siracusano, una especialista en el arduo y poco frecuentado tema de las relaciones entre el arte y la ciencia, la primera que ha indagado esa convergencia en el arte argentino de las vanguardias; Giunta, una estudiosa de la obra histórica y crítica de Jorge Romero Brest, conocedora como pocos de su archivo y, por lo tanto, una de las mayores especialistas de los años '60, de sus entrecruzamientos estético-políticos, de sus juegos de circuitos, polémicas y campos artísticos. Por eso mismo, Andrea Giunta fue también la encargada de escribir el capítulo VII sobre los míticos '60. El capítulo VIII es el último dedicado a las artes plásticas y abarca los años '70 y '80; lo compuso María José Herrera, crítica e investigadora del Museo Nacional de Bellas Artes, quien se ocupa de los movimientos artísticos más recientes, de la crisis de las vanguardias y del significado cultural de este predominio desembozado del mercado, una de las notas más agobiantes del presente, en la conformación de los gustos estéticos.

El capítulo IX completa el cuadro de la música argentina durante el siglo XX y ha sido el fruto de una nueva colaboración de Plesch y de Huseby, esta vez ocupados en analizar la persistencia del nacionalismo musical y sus reacciones frente a la irrupción de los programas de vanguardia, y en descubrir las relaciones entre las formas académicas y las formas populares de la música que se afianzan a lo largo de nuestra centuria: el tango, las proyecciones folclóricas, el rock. Los capítulos X y XI están dedicados a la historia de la cinematografía, el primero se extiende desde sus orígenes hasta los años '50 y el segundo desde esa década hasta nuestros días, un periodo signado por la importancia del "cine de autor"; Claudio España y Ricardo Manetti son sus autores, el primero, crítico del diario *La Nación* y primer profesor de historia del cine argentino y latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires, el segundo, un vasto conocedor de las teorías estéticas del cine y de su aplicación al discurso comparativo de la historia.

En la lectura de cada capítulo, se apreciará que los intereses más fuertes de los investigadores se han hecho presentes en las exposiciones, lo cual se ha tenido buen cuidado de preservar por dos razones: primero, para otorgar a los textos la frescura y la riqueza propias de los temas mejor conocidos y más amados por parte de quien escribe; segundo, para informar al lector acerca de

cuáles son las líneas de mayor creatividad y originalidad en la historiografía artística actual. De esta suerte, se explican no sólo ciertas novedades y hallazgos movilizadores de nuestra obra, sino sus limitaciones, una de las más graves y evidentes, sin duda, el hecho de que esta historia de las artes en la Argentina otorga, a partir de 1810, un peso excesivo a lo ocurrido en Buenos Aires. Pero sucede que el estado actual del conocimiento ya no permite presentar un panorama de tal amplitud que incluya la historia de las artes en todo el país, pues sería necesario recurrir a los trabajos, muchas veces inéditos, de investigadores activos en las provincias argentinas, y este tomo tendría el doble o el triple del tamaño que ahora posee. El punto es lamentable, ya que existen estudios como los de Rosa Guaycochea en Cuyo, sobre artes plásticas, o los de Leonardo Waisman en Córdoba, sobre musicología (por citar apenas a un par de colegas), que hubieran sumado perspectivas y temas inéditos a nuestra contribución. Sin embargo, de entre los hallazgos de este volumen, uno de los más atractivos posiblemente sea el de las continuidades y rupturas que, en el devenir de todas las artes, nuestros relatos permiten advertir. Expliquémonos. En primer lugar, parecería haber habido mayores elementos de continuidad estética que de quiebre desde el fin de la época colonial hasta los tiempos de la Independencia y aun más adelante. Un punto de inflexión importante, en cambio, habría ocurrido alrededor de 1880 y, luego, la coherencia evolutiva de las líneas y conflictos artísticos que siguieron se habría mantenido hasta 1940 (los capítulos III y V son esclarecedores al respecto: es evidente el parentesco en los gustos, en el papel de las exposiciones, en la definición *a posteriori* de los campos). La segunda mitad de la década del '40 marcaría otro momento de ruptura y, posteriormente, por sobre las crisis, prevalecería hasta el fin de los '70 una nueva continuidad, extraña no obstante por cuanto se trataría de una permanencia paradójica de cambios radicales (en realidad, después de Marshall Berman, sabemos que eso mismo sería "la experiencia de la modernidad"). ¿Acaso este esquema de continuidades y rupturas puede explicarnos algo cuando establecemos su contrapunto con otra secuencia, la de las continuidades y rupturas —políticas, sociales, económicas— en la historia argentina *tout court*?

Digamos, para ir terminando nuestro prólogo, que hemos procurado evitar las referencias y el análisis de obras plásticas que no estuvieran reproducidas en el libro o que no fuesen muy acces-

bles a la mayoría del público lector argentino. La bibliografía hubo de ser forzosamente seleccionada, se presenta según el orden de esta introducción y de los capítulos, y aparece discriminada e., fuentes o documentos y bibliografía específica. El libro cuenta con varios apéndices: una nómina de las exposiciones más importantes desde la de Mauroner en 1829 hasta la actualidad, una selección de documentos, un glosario de términos histórico-artísticos del cual se han excluido los nombres más corrientes (i.e., Impresionismo, Cubismo, etc.) y, por último, una lista alfabética de artistas que sirve como índice.

Tal vez fuera bueno finalizar el prólogo recordando a nuestro lector que, aun cuando no sepamos muy bien por qué, y a pesar de todos los intentos por averiguarlo que hemos reseñado en los campos de la historiografía europea y argentina, las obras de las artes nos dicen muchas cosas de otro modo comunicables sobre nuestro pasado y nuestro presente, sobre nuestras propias vidas, sueños y esperanzas, sobre las existencias de semejantes a quienes tal vez nunca conociéramos de otra manera. Lo hacen sin palabras cuando no pertenecen al mundo de las que los clásicos llamaron "artes sermocinales", o más allá del lenguaje cuando se combinan con los textos y nos muestran imágenes en movimiento. Tanto nos dicen que dejar las artes a un lado, no tomarlas en cuenta a la hora de escribir lo esencial de nuestra historia, terminaría por empobrecer escandalosamente la humanidad que nos constituye. Hay un hecho interesante que nos llama la atención. Adolfo Ribera pensaba que el cuadro *Primeros pasos*, de Antonio Berni, era una obra maestra del arte argentino. Ese mismo cuadro se encuentra en la tapa del catálogo de las cien obras más importantes del Museo Nacional de Bellas Artes y en la cubierta del libro reciente de López Anaya, la *Historia del arte argentino*. Es muy probable que los colaboradores de este libro se pusieran de acuerdo en la misma elección para nuestra tapa. Ribera estaba en lo cierto: aquel interior de *Primeros pasos*, visto en perspectiva al modo de los artistas toscanos e iluminado a la manera de los venecianos, abierto hacia un paisaje de llanura que se hunde en la lejanía azul, resume la evolución del arte occidental. Claro que Berni ha reelaborado esa herencia y con el dibujo incisivo de sus personajes nos ha introducido en una modernidad muy argentina: la mujer mira detrás de su máquina de coser hacia el recuerdo de su infancia o hacia la figura grácil de su hija (no podemos saberlo); la niña ensaya las

primeras piruetas de una danza, mirando hacia lo alto y encantada por una luz superior que quizás ella misma transforma en la visión de las alturas del arte. Esa mujer ha colocado ante nosotros las realidades del trabajo duro, las ilusiones, los sueños y las frustraciones del proyecto de la prosperidad sudamericana.

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

BIBLIOGRAFÍA

1. Udo Kultermann, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal, 1996.
- Giorgio Vasari, *Le Opere*, ed. por Gaetano MILANESI, Florencia, Sansoni, 1906, 9 vol.
- Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte en la Antigüedad*, seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- Jakob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Livre de Poche, 1966, 3 vol.
- Aby Warburg, *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*, Florencia, La Nuova Italia, 1966.
- Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986.
- José Burucúa, ed., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1959.
- Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*, Madrid, Debate, 1992.
- Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986.
- Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, FCE, 1991.
- Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, México, FCE, 1994.
- Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glosses*, Paris, Seuil, 1993.

Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *La reproducción*, México, Fontamara, 1995.

Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1988.

Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1989.

Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1964, 2 vol.

Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.

Michael Bazandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, 1972.

Timothy J. Clark, *Image of the People*, Londres, Thames & Hudson, 1973.

Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

Thomas E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.

James Webster, *Haydn's "Farewell Symphony" and the Idea of Classical Style*, Cambridge, 1991.

Iain Fenlon, ed., *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century*, Music and Society, Englewood Cliffs, N. J., 1989.

Neal Zaslaw, ed., *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*, Music and Society, Englewood Cliffs, N. J., 1989.

Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, 1989.

Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Eduardo Schiaffino, "El arte en Buenos Aires (I a evolución del gusto)", en *La Biblioteca*, año I, t. I: 88-96, 356-368; t. II: "8-93.

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

José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1937, 3 tomos.

Angel Guido, *Eurindia en la arquitectura americana*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1930.

Daniel Schavelzon, "Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo", en *Revista de Arquitectura*, N° 141, 1988.

Julio E. Payró, *Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1957.

Julio E. Payró, *23 Pintores de la Argentina. 1810-1900*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

Jorge Romero Brest, *La pintura europea (1900-1950)*, México-Buenos Aires, FCE, 1952.

Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

Adolfo L. Ribera y Hector H. Schenone, *El arte de la imaginaria en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.

José Xavier Martini y José María Peña, *La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires, 1800-1940*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1966-1967.

Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Buenos Aires, Tiempo de Cultura, 1977.

Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del '40*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.

Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*, México, FCE, 1974.

Abraham Haber, *Un símbolo vivo. Arquetipos, historia y sociedad*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Alberto Rex González, *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*, Buenos Aires, Filmediciones Valero, 1977.

Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

Carlos Vega, *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1986, 2 vol.

Mario García Acevedo, *La música argentina durante el período de la organización nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Mario García Acevedo, *La música argentina contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Jorge Novati et al., *Antología del tango rioplatense (desde sus comienzos hasta 1920)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1980.

Pola Suárez Urbey, *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

Domingo Di Nubila, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959-1960, 2 vol.

José Agustín Mahieu, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Jorge Miguel Cousco et al., *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

Córdoba Iturburu, *50 años de pintura argentina. Del preimpresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978.

Romualdo Brughetti, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1991.

Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961, 3 tomos.

Rosa Guaycochea de Onofri, *Dos momentos en la pintura argentina del siglo XX*, Mendoza, Inca, 1996.

Argentina en el arte, Buenos Aires, Viscontea, 1965-1966, 14 fascículos.

Pintores argentinos del siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de América La-

tina, 1980-1982. Series complementarias: Escultores, grabadores, fotógrafos.

Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982-1995, 7 vol.

I

Las imágenes en la Argentina colonial

Entre la devoción y el arte

por ANDREA JÁUREGUI y MARTA PENHOS



Retablo Mayor, Capilla de Yari, Jujuy

En el mapa americano del período colonial es preciso ubicar el actual territorio de la República Argentina teniendo en cuenta algunos factores. La penetración española se produjo fundamentalmente por tres vías: desde Perú por las quebradas del noroeste, desde Asunción hasta el Río de la Plata y desde Chile por los pasos cordilleranos. Estas vías parecen haber seguido una constante del proceso de colonización, de norte a sur, pues recordemos que la llegada desde el Atlántico, que se concretó en el primer asiento de Buenos Aires en 1536, terminó en fracaso.

Una vez establecido el Virreinato del Perú, después de 1540, Lima se convirtió en la cabeza política y administrativa de un amplio territorio que incluía a nuestro país. Esta dependencia política de Lima se complementó con una fuerte dependencia cultural que tuvo a Cuzco como centro. Los españoles percibieron desde un comienzo la relevancia simbólica del "ombligo del mundo", que conservó su prestigio durante la colonia y fue foco de irradiación de antiguas tradiciones y nuevas corrientes culturales y artísticas. Potosí también constituyó otro punto de referencia cultural, por cuanto

su increíble prosperidad, basada en la explotación de yacimientos argentíferos, hizo de ella un activo centro de producción y consumo artísticos. La influencia de estos centros no desaparecía, pero se hacía menos nítida conforme nos alejamos hacia el litoral del Río de la Plata, más atento a lo que arribaba de Europa. En lo que se refiere a las misiones de indios guaraníes establecidas por la orden jesuita en los altos cauces de los ríos Paraná y Uruguay, el fenómeno de confluencia de diversas vertientes culturales dio lugar, como veremos, a una producción artística singular.

Como en toda América, en lo que hoy es la Argentina la fundación de ciudades fue el elemento clave sobre el cual se apoyó la presencia europea. Desde Santiago del Estero en 1553 hasta San Luis en 1596, pasando por la segunda Buenos Aires en 1580, el siglo XVI fue testigo de este deseo de implantar mojones en el desierto. Ante la vastedad de un continente que parecía inconmensurable, la ciudad planteaba el módulo humano que permitía pensarlo y dominarlo. En este sentido, es posible interpretar la cuadrícula como forma privilegiada de percepción acotada y mensura del espacio. El plano trazado a regla y cordel, prescripto por las Ordenanzas de 1573, no siempre fue respetado y tenemos ejemplos de pueblos mineros de encomienda que crecieron de una forma más espontánea —Santa Catalina, en Jujuy, es uno de ellos—. Sin embargo, la cuadrícula fue el punto de partida más frecuente de los primeros asentamientos en nuestro país. En el centro del cruce de paralelas y perpendiculares, la plaza adquiría la máxima importancia como espacio alrededor del cual se levantaban los edificios sedes del poder religioso y civil, y la iglesia funcionaba como el referente visual de la nueva población. No es raro que en nuestros días, transitando por las rutas del Noroeste argentino, el sencillo volumen de una iglesia sea el índice de un núcleo urbano.

Tanto en las capitales como en las poblaciones más modestas, la iglesia concentraba un universo rico de imágenes. Puede considerarse el retablo como el elemento privilegiado del espacio interior de los templos. Así como la iglesia era el centro y término visual del pueblo, el retablo mayor, colocado en el testero plano o poligonal, planteaba un eje de recorrido interior que se detenía en su contemplación. Este mueble de tradición ibérica encontró en América un terreno fértil por sus posibilidades de despliegue de programas iconográfico-didácticos y, de acuerdo con variantes regionales, llegó a tener un desarrollo inusitado. En la Argentina,

donde los ejemplos son menos imponentes que en México o Perú, el retablo tuvo, sin embargo, significados similares. Su estructura, en la que imágenes de bulto y lienzos pintados se relacionaban en un conjunto significativo, creaba para el fiel un espacio de encuentro con lo divino, lo ponía en contacto con lo sacro y le mostraba un anticipo de la Gloria.

De lo antedicho se desprende que las imágenes tuvieron en nuestro territorio, como en el resto de la América colonial, un complejo entramado de sentidos en el que la dimensión estética es sólo uno de los hilos. Y por ello, si como historiadores del arte no podemos eludir la valoración estética, para nosotros también resulta necesario considerar las obras coloniales como objetos que cumplieron diversas funciones simbólicas. Las imágenes occidentales, con su representación de la realidad sensible —y en el caso del arte religioso, también de lo sobrenatural— mediante códigos y convenciones, fueron poderosos instrumentos de transculturación, vehículos de transmisión de jerarquías y valores, plasmación visual de una concepción del mundo que los americanos vencidos no tuvieron otro remedio que elaborar y resignificar. Desde la acción de las órdenes en México, donde se puede hablar de una verdadera ofensiva visual de acuerdo con los estudios de Serge Gruzinski, hasta nuestro país, en el que un siglo más tarde los españoles hallaron, según las regiones, diversas realidades culturales, la función didáctica de la imagen está siempre presente.

Sin embargo, tanto los españoles que permanecieron en América, como los criollos, los mestizos y los indios convertidos, terminaron por apropiarse de las imágenes de acuerdo con sus necesidades y expectativas, estableciendo con ellas una relación emocional de intimidad y cotidianeidad que actualmente nos es ajena. La imagen tendía un puente hacia lo sagrado por medio de la devoción. Las tradiciones regionales españolas, el sustrato de antiguos sentimientos y creencias derivados de las culturas indígenas, los nuevos requerimientos de una sociedad distinta de la europea, son sólo algunos de los ingredientes que otorgan significado a la riqueza y variedad de las devociones americanas. Como se comprobará, a la vez que puente hacia lo divino, la imagen adquirió también importancia en su calidad de referente identitario de comunidades, trasunto del prestigio de ciertas familias y refuerzo de las jerarquías sociales.

Estos aspectos, que concurren a la identificación emotiva

—tanto individual como colectiva— de los fieles con las imágenes, se descubren cuando consideramos que éstas no permanecían siempre dentro de los templos sino que salían en procesión, extendiendo el espacio sagrado. El circuito perceptivo, que en el interior de la iglesia tejía una trama significativa entre arquitectura, retablos, púlpitos, sillerías, cuadros, tallas, música, se proyectaba hacia afuera, en un doble movimiento que sacralizaba el espacio urbano e incorporaba lo sagrado a la vida. Las solemnidades religiosas permitían la celebración de fiestas en las que la imagen desempeñaba un papel fundamental: todos los miembros de la comunidad —así en las ciudades de cierta importancia como en los pueblos— participaban en la preparación de las imágenes, de sus vestidos y ornamentos, de las andas sobre las que eran llevadas, colaborando con dinero, materiales o mano de obra. Veremos más adelante que ciertos cultos vinculados a una imagen milagrosa se difundían en una amplia zona, por lo que no era extraño que un devoto trajera su ofrenda al santuario caminando cientos de kilómetros. Aún hoy, en la quebrada de Humahuaca, en ocasión de la fecha de un santo como Santiago, se ven bajar de los cerros pequeñas procesiones que llevan su imagen para ser entronizada y sus misachicos para bendecirlos en la iglesia del pueblo. Como en el periodo colonial, al llegar al atrio, el grupo se detiene y son las mujeres quienes penetran en el templo para vestir y adornar la imagen antes de entronizarla. Pero la imagen no salía sólo en determinadas fechas. Era muy común que el santo patrono de una cofradía permaneciera en la casa de un miembro destacado o que éste la “prestara” a sus hermanos, haciéndola circular de casa en casa.

Podemos afirmar, de acuerdo con lo expuesto, que las sociedades que se desarrollaron en el territorio de nuestro país, pese a sus particularidades, se parecieron a las del resto de América en cuanto a la demanda de imágenes, orientada con preferencia a cubrir necesidades devocionales y litúrgicas. La mayor parte de las obras conservadas tiene carácter religioso. Los retratos, de los que poseemos interesantes ejemplos, se vinculan por otra parte con el ámbito eclesiástico, ya que representan a dignatarios del clero secular o a superiores de órdenes religiosas. En el caso de retratos de particulares, no dejan de estar fuertemente relacionados con lo religioso. Precisamente, el clero y las órdenes, así como hermandades, cofradías y otras agrupaciones de laicos, tuvieron enorme peso

en lo que atañe a la demanda artística. Las cofradías, que fomentaban la devoción, que regulaban las conductas de sus miembros y constituían, en definitiva, un marco de referencia de las jerarquías sociales de la colonia, comienzan a revelarse, según estudios recientes, como interesantes elementos de la dinámica artística del periodo.

Cabe preguntarse cuáles fueron los modelos que el arte religioso europeo impuso en tierras americanas. La pintura y la escultura españolas fueron los más importantes. En el caso de la Argentina, la influencia española se dio por vía directa con la llegada de artistas y obras de la península o bien, y esto fue más habitual en el norte y en el centro del país, a través del Perú y Alto Perú. La escultura siguió los cánones de la escuela sevillana; se prefirió la talla en madera policromada y, a veces, estofada. Desde Cuzco se importaban esculturas de talla completa en madera. Otras imágenes que se traían del Perú se hacían con un alma de maguey sobre la que se trabajaban los volúmenes con pasta y tela encolada. Esta técnica de origen precolombino tuvo una gran difusión en toda la zona andina y no sólo se importaron en las tierras del sur figuras de estas características sino que también se realizaron en nuestro territorio. Los evangelizadores las adoptaron con entusiasmo debido a la rapidez y economía de su ejecución. A pesar de que estos recursos técnicos fueron utilizados para una producción casi seriada, se conservan imágenes de santos de maguey y tela encolada que sobresalen por la calidad del tratamiento de los paños y la expresión de los rostros. Como en otros puntos de América, fueron también muy populares las imágenes de vestir, tipología de origen español que consiste en simples estructuras en las que se destacan la talla de la cara y las manos y, a veces, de los pies. Disponemos de documentos en los que se solicitan sólo esas partes de la imagen. En un legajo de la Compañía de Jesús, junto con imágenes completas, se consignan “un rostro y manos de Sta. Theresa [...], rostros y manos de S. Xavier”. Quito fue el centro productivo por excelencia de figuras de vestir, que conocieron una enorme demanda en el siglo XVIII, así como de tallas en madera, famosas en toda América por la calidad de su estofado. De ambos tipos poseemos algunos ejemplos en la Argentina. Fue muy común allí realizar los rostros con mascarillas de plomo, que permitían una producción en serie.

En la pintura confluyeron diferentes influencias, por la vía de

los grabados que recogían y difundían representaciones flamencas, italianas, alemanas y españolas. Pinturas europeas entraron por el puerto de Buenos Aires pero, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII, pocas permanecieron en la ciudad. La importación de pinturas desde Cuzco y Potosí fue incesante y se incrementó en el XVIII. Como la de las imágenes quiteñas, la producción cuzqueña, condicionada por la demanda, se volcó a una modalidad protoindustrial en la que se advierte una organización de taller con división del trabajo: en una misma obra puede detectarse la tarea de un "especialista" en rostros, otro en fondos, otro en detalles, etc. En general, muchas de estas pinturas presentan una factura apresurada que no conoce arrepentimientos, con utilización de escasa materia pictórica sobre una tela casi sin imprimación. Es muy común encontrar como soporte telas de fardos reutilizadas, con costurones y, a veces, inscripciones. La paleta es restringida y las figuras a menudo se nos antojan estereotipadas y rígidas. Sin embargo, durante casi cien años la pintura del Cuzco se mantuvo estable en las preferencias de los comitentes de nuestro país, sobre todo del Noroeste, pero también de Córdoba y de Buenos Aires.

En cuanto a la iconografía, tanto la producción americana como la europea responden a los modelos postridentinos. Es raro encontrar en las obras que circularon por nuestro territorio representaciones que no respeten las tipologías consagradas en Europa. La devoción española se manifestó en dos vertientes que también encontramos en América. Por una parte, se da la exacerbación de los aspectos más dolorosos de la Pasión de Cristo y los martirios de los santos, cuyo tema más importante son las crucifixiones. No obstante, no tenemos en nuestro país piezas que lleguen al patetismo sangriento de las mexicanas. Por otra, se produce un acercamiento más íntimo a la vida de Jesús, pero sobre todo de María, en cuya figura de mediadora recaen las esperanzas de salvación. Las escenas de la infancia de María son un buen ejemplo de esta vertiente, pero mucho más lo son las imágenes de las numerosas advocaciones de la Virgen, que sólo en Sudamérica se cuentan por cientos. El fervor del culto mariano multiplicó la demanda de pinturas de vírgenes de manto triangular, que no son otra cosa que la representación de la imagen de altar, con sus cortinajes, sus flores y sus cirios. Estas figuras, características de la zona de influencia de Cuzco y el lago Titicaca, donde tenía su santuario una de las

más populares, la Virgen de Copacabana, tuvieron también una amplia difusión en nuestro territorio. Hay que agregar las figuras modélicas de los santos, en las que el devoto encontraba el ejemplo de una vida recta al servicio de Dios.

Al lado de estas generalidades, hemos considerado para nuestro trabajo la existencia de cuatro regiones artísticas, condicionadas por sus particularidades geográficas, sus relaciones culturales con otras regiones y su papel político en el marco del sistema colonial. El Noroeste, muy vinculado en lo cultural y lo económico con Perú y Alto Perú, región muy activa en cuanto a la demanda y producción de imágenes; las misiones jesuíticas del Paraguay, centro productivo que desarrolló un arte propio; Córdoba, en el cruce de rutas, receptora de obras y artistas de distinta procedencia, consumidora de gusto selectivo; Buenos Aires, abierta a las novedades que venían del Atlántico, y que emergió con fuerza en la segunda mitad del siglo XVIII, con la creación del Virreinato del Río de la Plata.

No debemos pensar, sin embargo, en regiones cerradas sino en elementos de una fluida red de relaciones culturales que tuvieron en las imágenes nudos significativos. Aún queda mucho por develar acerca del comercio de imágenes en el período colonial, pero sabemos que la circulación de obras de una región a otra fue incesante. Si bien no podemos hablar con propiedad de un mercado de arte, algunas pocas fuentes registran envíos de bultos que contienen varias tallas o telas compradas por un "mayorista", que a su vez las vendía a los interesados. En las ciudades del siglo XVIII, las tiendas y barberías disponían de grabados y láminas, así como de algunas esculturas y pinturas para vender a sus clientes, actividad incipiente que crecería no sin dificultades en las primeras décadas de la Argentina independiente.

También desmienten una versión estática del arte colonial los cambios en el gusto, aunque parecen haberse producido en un tiempo para nosotros extraordinariamente lento. Algunos indicadores son documentos del siglo XVIII en los que se informa que ciertas imágenes fueron quitadas de una iglesia del Noroeste porque "más causaban irrisión que devoción" o donde se califica algunos cuadros de "lienzos llanos" o "pinturas ordinarias del Cuzco". Esto indica, por otra parte, que el elemento estético no estuvo ausente de las preocupaciones de artistas y contempladores, si bien la "belleza" de una obra estaba indisolublemente ligada a las funciones

para las cuales había sido pensada. Una imagen suscitaba admiración por su origen milagroso, porque despertaba el fervor de la devoción, porque satisfacía las necesidades emotivas del fiel. Era bella porque era eficaz. A fines del siglo XVIII, la directora de la Casa de Ejercicios de Buenos Aires nos dejó un testimonio de la imbricación entre lo estético y lo funcional, al escribir sobre las emociones que suscitaba la contemplación de una imagen de Cristo llegada del Cuzco: "...al verlo, se tapan la cara de pavor, pues a la verdad, no han visto cosa más perfecta y de devoción, pues empiezan a llorar luego que lo miran. [...] lleva las atenciones de todo el pueblo; está trabajado en el Cuzco, y es tal, que parece que él mismo se ha trabajado, según la perfección".

Nosotros, a un par de siglos de distancia, consideramos separadamente en algunas obras coloniales la pericia y maestría de la realización artística y el destello de la creación original, pero esta valoración es propia de nuestro tiempo.

NOROESTE

Antes de la llegada de los españoles, la zona del altiplano boliviano y el Noroeste de nuestro país eran una sola región, unida por fuertes lazos comerciales, culturales y religiosos. Zona de paso obligado para ir desde Potosí y la capital del virreinato hacia Córdoba y Buenos Aires, los poblados surgidos sobre la antigua ruta de los Incas y el Camino Real en la quebrada de Humahuaca fueron parada y refugio seguro en tierras recién ganadas a los indios. Entre las dos vías se extiende el desierto de la Puna, sembrado también de caseríos crecidos sin demasiado orden alrededor de las iglesias de las haciendas y los pueblos de encomienda, que recuerdan con sus nombres a las parcialidades sometidas: uquías, omaguacas, casabindos y cochinocas.

El área jujeña. Una corte en la Puna

No cesa de sorprendernos, en la extensión árida de la Puna, el resplandor de una pequeña corte instalada en Yavi alrededor de la figura del maestro de campo don Juan José Campero y Herrera,

marqués del Valle de Tojo. Natural de Burgos, Campero accede por matrimonio al cargo de encomendero de Casabindo y Cochinoca en 1679. Fiel a las obligaciones que le exige este título, se ocupa de construir y dotar a las iglesias de sus territorios para atender a la educación religiosa de los indios a su cargo. Vistos desde afuera, los sencillos volúmenes blancos de estas capillas no permiten imaginar el esplendor que cobijan: retablos dorados, paredes tapizadas de cuadros, imágenes de santos con ricas joyas y vestidos, utensilios de plata y colgaduras de damasco, que producen un efecto mágico y grandioso. Algunas de estas ricas capillas se ubican en los pueblos mineros de encomienda, como Casabindo y Cochinoca; otras, más pobres y sin adornos, como la de Livi-Livi, estaban destinadas exclusivamente al uso de los indios que trabajaban en las haciendas. También se debe al patronazgo de Campero la edificación del colegio y la gran iglesia de la Compañía de Jesús en Tarija (hoy catedral), actualmente en suelo boliviano, pero que entonces pertenecía a la diócesis de Córdoba.

Una de las primeras tareas que asume Campero al hacerse cargo de la encomienda es la reconstrucción y adorno de la capilla doméstica de la hacienda de Yavi, dedicada desde principios del siglo XVII a San Francisco. Campero invierte una parte importante de sus bienes en ampliarla y embellecerla: cuatro altares de madera dorada, ventanas de alabastro, platería y objetos de arte. En el retablo mayor se han reunido piezas representativas de todas las corrientes artísticas vigentes en el período: las figuras de santos, "preciosas de estatura y perfectas de talla", son cuzqueñas; los lienzos, realizados por un virtuoso artista local de quien nos ocuparemos más adelante, y en el ático, el sitio simbólicamente más importante del retablo, una "lámina romana" de la Virgen y el Niño, tabla probablemente flamenca del siglo XVI.

Una contienda con el obispo Ulloa con motivo de elevar a la capilla al rango de viceparroquia puede ilustrarnos sobre la relación entre los poderosos y la Iglesia. Si bien Campero permite que los habitantes del pueblo de Yavi asistan a misa y reciban los sacramentos en la capilla familiar, pues no había otra iglesia en las cercanías, exige a cambio varias condiciones: en primer lugar, conserva el derecho de elegir al capellán, en una manifiesta voluntad de independencia del obispado de Córdoba; luego, prohíbe el funcionamiento de cofradías en la capilla, evitando de este modo la organización jerárquica de los indios; finalmente, se reserva la

propiedad de todos los objetos valiosos y obras de arte contenidas en la capilla para sí mismo y sus herederos: era tan grande la riqueza patrimonial de la capilla que, en 1731, el obispo Zeballos declaró que era "con mucho exceso la mejor de todo el obispado". En poco tiempo, Campero logra extender este *status* a las otras dos capillas de hacienda del marquesado, la Candelaria de la Angostura y Santa Rosa de Tojo, al tiempo que obtiene para todas ellas prerrogativas e indulgencias.

Aun cuando en los documentos no aparece el nombre de ningún artista, hay una figura que es muy importante en el panorama artístico del marquesado. Se trata de Mateo Pizarro, un pintor desconocido hasta 1986, cuando Iris Gori y Sergio Barbieri descubrieron su firma en un cuadro de San Ignacio de Loyola en la iglesia de Uquia, en la quebrada de Humahuaca. A partir de este hallazgo, y sobre la base de algunos rasgos peculiares —como la extraordinaria tensión de las telas (que ha permitido que se conserven en buen estado), los rayos ligeramente divergentes en las aureolas y el tratamiento excepcional del color—, el profesor Héctor Schenone ha logrado trazar el *corpus* de las obras de Pizarro en varias iglesias de la provincia de Jujuy. Es muy poco lo que sabemos sobre él: las investigaciones de Gori y Barbieri, que documentaron la estancia de un maestro pintor forastero de este nombre en Potosí en 1691, cuando el taller de Melchor Pérez Holguín se encontraba en plena actividad, sumadas a la presencia de un "Matheo Pizarro" entre la lista de los discípulos del maestro potosino relevada por Mario Chacón Torres, permiten suponer una relación entre ambos artistas. Esta hipótesis se ve fortalecida con los resultados de estudios recientes, llevados a cabo por la Universidad de Buenos Aires y la Fundación Tarea durante los procesos de restauración de obras de ambos maestros, en los cuales se observaron similitudes significativas tanto en las técnicas del color como en el empleo de azul de cobalto o *smalte*, un pigmento poco usual en la paleta colonial andina. La utilización de tenues veladuras, realizadas por medio de capas transparentes superpuestas, la delicadeza de las encarnaciones, los súbitos estallidos de color en un manto o en una flor, el recurso del contraste para trabajar las luces y las sombras, revelan en Pizarro a un artista preocupado por resolver con ingenio las limitaciones que imponían los modelos europeos, que llegaban a sus manos en forma de grabados o estampas en blanco y negro. El empleo de ciertas recetas y mezclas de pigmen-

tos, y los efectos deslumbrantes del color obtenidos mediante el uso de pinceles finos, nos inclinan a pensar que el maestro puneño pudo haber conocido los tratados de arte españoles del siglo XVII —idea algo aventurada, pues no se ha conservado el inventario de la librería de Yavi—.

No caben dudas en el momento de atribuir a la mano de Pizarro el doble retrato de Campero y Herrera y su primera esposa, Juana Clemencia de Ovando, uno de los primeros pintados en nuestro país. Pizarro los representa de medio cuerpo, como donantes a los pies de la Virgen de la Almudena, vestidos según la austera moda española de fines del siglo XVII. La presencia del retrato dentro de la iglesia no responde a una práctica de culto privado, pues de ser así el cuadro se encontraría en la capilla de Yavi y no en Cochínoca, cabecera de la encomienda. Claramente se dirige a reforzar el prestigio social y moral de los retratados entre los habitantes del pueblo minero, en su mayoría indios, subrayada la pureza de su sangre por el hábito de Calatrava del marqués, y la calidad de benefactores por la leyenda en la parte inferior del cuadro.

Las obras de caridad, las construcciones, los objetos suntuosos, sumados a la bonanza económica de la encomienda y la preocupación demostrada por el marqués en cuanto al bienestar de sus encomendados, reforzaron para sus contemporáneos la imagen de Campero como "un gran príncipe santo", mecenas y



Mateo Pizarro. Nuestra Señora de la Almudena. Iglesia de Cochínoca, Jujuy.

benefactor, que nosotros, con la distancia, tenemos la tentación de imaginar como un pequeño Medici de la Puna. En su corte, Campero habría sostenido el funcionamiento de un taller dirigido por Pisarro con la misión de crear bellas imágenes para las iglesias del marquesado, para lo cual se ocupó de proveerle los materiales necesarios, como el precioso *smalte*, aunque tuviese que importarlo desde la lejana Sajonia. La presencia de discípulos en el taller, que se mantuvo activo hasta bien entrado el siglo XVIII, podría explicar las desconcertantes variaciones en la calidad de las obras.

Para terminar, un misterio que las fuentes no permiten esclarecer: ¿cómo llegaron al retablo mayor de la iglesia de Uquia, que no pertenecía al marquesado de Tojo, cuatro obras de Mateo Pisarro, incluyendo el Loyola firmado? ¿Y el San Antonio de Paula, que parece de la misma mano que las imágenes de Yavi? Ya se encontraban allí en 1702, pues el inventario de la visita pastoral menciona el retablo, la imagen del santo y seis lienzos como “nuevos”. Una respuesta posible es que Campero comerciara con obras de arte. Se conserva un importante elenco documental de inventarios, cartas e informes de visitas pastorales que nos permite conocer la asombrosa cantidad y calidad de objetos de arte que el marqués conservaba, especialmente en su casa de Yavi. Muchas piezas descritas en los inventarios han podido ser identificadas, pero otras se han perdido, como los retratos de los reyes Luis XIV, Felipe V y Carlos II y un biombo con retratos y pinturas de historias del emperador Leopoldo Ignacio y de Alejandro Farnese, algunas de las pocas obras de carácter no religioso documentadas en nuestro territorio durante la dominación española. La gran concentración de objetos artísticos en Tarija, sobre el camino real, la más cercana a Potosí de sus posesiones, parecería avalar las actividades comerciales del marqués.

Otra posibilidad es que todo el retablo haya pertenecido a otra capilla, como arriesgan Gori y Barbieri al comprobar que sus dimensiones no se ajustan bien al testero, demasiado estrecho. Si así fuera, teniendo en cuenta que los santos representados pertenecen a la orden jesuita, y sabiendo que Campero había sido el constructor y benefactor del colegio y la iglesia de Tarija, podemos pensar que el retablo de esta iglesia hubiese sido destinado a algún otro templo jesuita del marquesado y que, por motivos que desconocemos, haya terminado en la capilla de la quebrada.

Finalmente, al confrontar un documento referido a la construc-

ción de la iglesia de Uquia con la leyenda del lienzo de la Almudena de Cochínoca, encontramos una pista que podría aclarar esta relación. El documento refiere que “el R.P. Vieyra de la Mota en 1691, informa que en la ... parcialidad de los indios uquías ... ha puesto por obra hacer una capilla”, en tanto que en el cuadro, se afirma que la capilla fue terminada en 1693, “(...) siendo cura y Vicario el Bachiller Domingo Vyera de la Mota, Comisario de la Santa Cruzada”. Quizás haya sido este mismo religioso, ya instalado en tierras de Tojo, el nexo entre los dos pueblos, al menos en lo que respecta a los cuadros de Pisarro.

La imagen devota: de la creación colectiva a la producción seriada

La información contenida en los documentos de la época demuestra que la producción de objetos artísticos con fines religiosos fue una tarea de colaboración entre varias personas: cofrades, novenantes, patrones e indios, cada uno según sus posibilidades, aportaron trabajo, materiales o dinero para la realización de las obras. Los mismos artistas, una vez finalizadas las tareas establecidas en el contrato, se comprometían a realizar otras tantas como “limosna”, ya fuera el dorado o estofado de una imagen o bien el arreglo de imágenes anteriores dañadas. José de Salas, “oficial escultor”, contratado en 1680 para tallar el retablo mayor de la iglesia de Humahuaca, accede a donar la hechura del púlpito y de la reja de madera que dividía el presbiterio de la nave. Para este mismo retablo, la gente del pueblo hizo traer “200 tablas para entablar la iglesia y 20 tablones que pidieron de los Lipas (población cercana a Tarija) (...) con el ánimo de que con éstos se costeara la obra”. El mismo contrato nos informa que el dorador fue un indio llamado Victorio Madrigal. Aparentemente, Salas era un artista polifacético, pues Gori y Barbieri han descubierto un documento en el Archivo Nacional de Bolivia donde consta su nombramiento como “maestro carpintero” para hacer las puertas y ventanas de la iglesia del valle de la Concepción de Tarija.

De origen alto peruano, aunque de la segunda mitad del siglo XVIII, es el púlpito de la Catedral de Jujuy, delicadamente tallado con ornamentos fitomorfos, roleos vegetales, columnas salomónicas y figuras humanas. En cada una de las caras de la



Púlpito. Catedral de Jujuy.

tribuna se encuentra un evangelista, aunque Lucas y Marcos tienen sus nombres intercambiados. El sueño de Jacob en la baranda de la escalera, los evangelistas en la tribuna, el ángel de las Postrimerias sobre el tornavoz, y los antecesores de Cristo a ambos lados de la figura central de San Agustín en el espaldar, conforman una red iconográfica compleja que José Emilio Burucúa ha interpretado como un compendio de los modos de manifestación de lo divino: el sueño, la palabra, la escritura, los libros de la vida humana y de la naturaleza.

Como hemos señalado, muchas de las imágenes veneradas en la región provienen del Perú y Alto Perú, sobre todo del Cuzco. Un ejemplo es el *San Francisco de Yavi*, una talla

completá en madera que repite el modelo de Martínez Montañés con el agregado de una calavera, muy difundido en toda América. La cabeza ha sido trabajada con detalles realistas y conserva buena parte de la policromía y del estofado original. De un mismo taller, si no de una misma mano, se conservan también en Yavi algunas imágenes de santos hechas en maguay que superan el adocenamiento habitual de estos productos debido

a la calidad y gracia de los rasgos y al colorido de los vestidos, tratados con estofado y barniz a la chinesca. En este tipo de producción debe destacarse la imagen de *Nuestra Señora de la Candelaria de Humahuaca*, muy venerada, una de las tantas que repiten la tipología de la milagrosa imagen de Copacabana labrada por Francisco Tito Yupanqui en 1582, la cual sigue a su vez el modelo de la estatuaría sevillana de fines del siglo XVI. La pieza de Humahuaca conserva la policromía, el dorado a la hoja y el estofado originales, aunque casi no puedan verse sus detalles debido a la peluca y los vestidos con que se la recubre ya desde la fecha de su confección en 1640 (según la leyenda grabada en la peana original), aunque sabemos que su devoción es más temprana, pues la cofradía de su nombre se remonta a 1631. Los inventarios levantados en la iglesia nos permiten apreciar la magnitud del amor que despertaba en los fieles y que se extendía a zonas muy alejadas, pues desde todas partes llegan devotos que le traen de regalo vestidos, platería y joyas para adornarla. Un novenante de Lipes le trae una bujía con tres candeleros de plata en 1738, y una india del paraje de Chica, jurisdicción de la villa de Oruro, un año más tarde le ofrenda una medialuna de plata con un serafín, que todavía hoy luce a los pies de la imagen. La devoción de la Candelaria se extendió tanto que al menos tres capillas la eligieron como patrona (Livi-Livi, la Angostura y Humahuaca), y podemos encontrar una imagen que la recuerda en cada iglesia del Noroeste argentino.

En cuanto a la pintura, además de lo producido en el territorio por Mateo Pisarro y su taller, desde los primeros tiempos de la colonia llegaron a nuestro territorio telas procedentes de Cuzco, y más tarde de Potosí. Series de la vida de la Virgen y de Cristo, de los santos, mártires y fundadores, cientos de imágenes de distintas advocaciones de la Madre de Dios, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, recorrieron a lomo de burro la distancia entre los talleres y las iglesias. En el siglo XVIII se intensificaron los envíos, al tiempo que la producción cuzqueña, debido a la creciente demanda continental, se alejaba de las creaciones personales para ubicarse de lleno en una producción de taller preindustrializada. Una práctica usual, a juzgar por varios ejemplos conocidos, era la de representar en una misma tela varias escenas, separadas entre sí por una orla de flores o un marco ornamentado, para ser cortadas y enmarcadas por separado. Las complejas formas de la devoción



Salamiel. Anónimo cuzqueño. Iglesia de Uquia. Jujuy

popular han conservado unidas en un mismo marco cuatro estampas diferentes, dos de ellas vírgenes idénticas, en el retablo mayor de Uquia.

A este tipo de producción seriada corresponde la serie de la Vida de la Virgen en Tilcara, atemporal en su ingenuidad y esquematismo. Lo mismo puede decirse de la serie de los 12 reyes y profetas de Israel de la iglesia de Humahuaca, firmada en 1764 por Marcos Zapata. En esa fecha Zapata era uno de los artistas más importantes de Cuzco, realizador del gran encargo de las pinturas de la Virgen para la catedral y la iglesia del Triunfo. La de

Humahuaca es quizás la más tardía de las cinco series que sobre este tema existen en Sudamérica, y es probable que todas procedan de una misma fuente grabada que hasta hoy desconocemos. Tampoco es claro el significado de esta iconografía en la que han sido reunidos en forma caprichosa personajes del Antiguo Testamento, caprichosa mientras no encontremos un libro o un sermón que nos explique la asociación. Pero al poner esta serie en relación con otras pinturas contemporáneas, como el cuadro del *Anticristo* en Caqui-aviri y el gran lienzo de la *Lucha de San Miguel y los ángeles contra las huestes del demonio en el final de los tiempos* (hoy en el Convento de San Francisco de Córdoba), aparece un

sentimiento común, una tensión apocalíptica ya entrevista en las páginas de Guamán Poma, que tiene su expresión política en la rebelión tupamarista. También pueden inscribirse en este clima las series de ángeles militares de Casabindo y Uquia. Estos seres de nombre hebraico y extraña iconografía, fuente de grandes debates en la historiografía contemporánea, trajeados a la moda de Carlos II y portando armas, instrumentos y estandartes, parecen ser, hasta el momento, una creación americana. Mesa y Gisbert fueron los primeros en llamar la atención sobre la originalidad iconográfica de estas cohortes para las que nunca se han encontrado los posibles modelos europeos, aunque algunos de sus elementos, como las posturas de los ángeles que cargan o apuntan las armas, puedan si proceder de un manual europeo de instrucción militar, el *Ejercicio de armas*, obra de Jacob de Gheyn del siglo XVII. Estas milicias angélicas han sido interpretadas como protectores de la comunidad cuya iglesia los albergaba (Herzberg), y su culto ha sido asociado a un sincretismo entre las creencias astrales indígenas y la angelología judeo-cristiana, relacionando sus nombres hebreos con el *Libro de Enoch* —cosa improbable ya que ese libro fue realmente descubierto a fines del siglo XVIII mientras que nuestros ángeles debieron de ser pintados entre 1680 y 1740 aproximadamente—. Mujica Pinilla inserta las imágenes de los arcabuceros del altiplano en un complejo cultural donde confluyen la antropología mágico-mística del humanismo renacentista y barroco, la teoría política del sistema monárquico de los Austria, el proyecto misionero universal de la Compañía de Jesús y las mitologías andinas, pre incaicas e incaica, en las que los guerreros alados tuvieron siempre un papel central.

La profusión de nombres de nuestros arcabuceros —no obstante las prohibiciones eclesiásticas que, a partir del concilio de Letrán del 745, aceptaban oficialmente sólo los nombres de Miguel, Gabriel, Rafael, como ángeles justos— revela una filiación muy fuerte con la de las decurias angélicas de la Cábala y con la de los 72 genios celestiales que los mismos cabalistas dedujeron de las letras de los versículos 19 a 21 en el capítulo XIV del *Éxodo*. Burucúa estima que esta multitud de nombres angélicos pudo haber tenido difusión por medio del *Oedipus Aegyptiacus* del P. Athanasius Kircher, el exótico y sabio jesuita, de amplia circulación en América colonial, y que el uso de algunos de aquellos nombres como epígrafes de representaciones de ángeles inequívoco-

camente buenos, pertenecientes al ejército de Dios y concebidos como espíritus protectores, no se apartaba de una ortodoxia a la cual los jesuitas hicieron tan laxa y amplia cuanto pudieron...

Milagros e historia: las imágenes en Salta

La ciudad de Salta es rica en imágenes milagrosas. Del mismo *Cristo del Milagro*, patrono de la catedral, se afirma que llegó al puerto del Callao flotando en un cajón al lado de una imagen de la Virgen del Rosario que hoy se venera en el convento dominico de Córdoba, sitio para el cual habían sido encargadas por el obispo Victoria a Madrid en 1592. Pero la hechura de la imagen desmiente la leyenda, pues si bien su postura fuertemente dramática deriva de los Cristos españoles del siglo XVII, la presencia del paño de pureza de tela encolada y ciertas incorrecciones anatómicas nos hacen pensar más bien en un tallista peruano. Su culto está asociado al de *Nuestra Señora del Milagro*, una Inmaculada que salió sin daño del terremoto que conmovió a la ciudad en 1692, aunque seguramente necesitó una restauración, ya que para reponer sus carnes fue contratado Tomás Cabrera cien años más tarde.

Otra imagen prodigiosa es la *Virgen de las Lágrimas* de la catedral, iglesia mayor de los jesuitas antes de su expulsión. Se trata de una imagen de medio cuerpo a la manera italiana, pintada al óleo sobre lienzo de Bretaña por el hermano jesuita Grimau en Córdoba. El proceso llevado a cabo en el siglo XVIII para establecer la veracidad del milagroso sudor del rostro de la Virgen nos acerca el nombre de Gabriel Gutiérrez, "famoso estatuero, pintor", aunque hasta el momento no haya sido identificada ninguna obra de su mano.

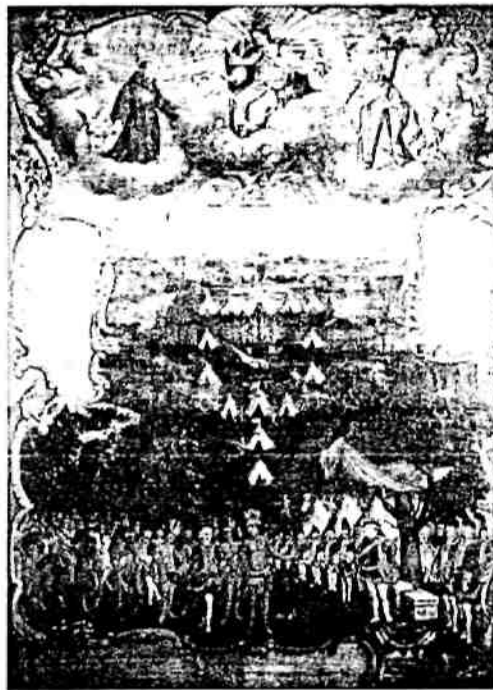
Finalmente, la extraña imagen de *Nuestra Señora de la Candelaria de la Viña*, traída por la familia Fernández Pedrosa desde Extremadura para la capilla privada de su fundo, compuesta de un cuerpo español del siglo XVII, desbastado para vestir, al que se le agregó una parte superior de candelero, de codos articulados. Los daños sufridos en el rostro y la herida del cuello, de la cual la leyenda afirma que manó sangre verdadera al ser degollada, se atribuyen al asalto que sufriera por parte de los indios mocobies.

En cuanto a las imágenes producidas en nuestro territorio, conocemos los nombres de algunos artistas activos en Salta desde la

década de 1760, época en la que se generaliza en el área andina la costumbre de firmar y fechar las obras. El más famoso es Tomás Cabrera, de quien Sarmiento afirmó en sus *Recuerdos de Provincia*, a propósito de la obra atribuida al artista existente en la provincia cuyana: "Hay en San Juan todavía algo que merecería examinarse. Un Miguel Ángel americano, si la comparación fuese permitida, ha dejado allí numerosas obras de la universalidad de su talento. Escultor, arquitecto, pintor, en todas partes ha puesto su mano". Pero su obra escultórica, aunque plena de una graciosa ingenuidad, no puede distinguirse más que por la firma del resto de la producción de la zona. Incluso el hecho de que existieran tres Cabrera activos hasta las primeras décadas del siglo XIX parece confirmar la actuación de un taller familiar. Tanto para la pintura como para la imaginería, el renombre de Tomás ha llevado tras él una serie de atribuciones aventuradas pues, aparte de unas pocas obras firmadas, el resto no presenta una calidad pareja, aunque puede encuadrarse en un tipo de producción seriada destinada a responder a la demanda de imágenes de una ciudad en crecimiento, como lo era la capital salteña, o del resto del país, pues encontramos obras de Cabrera en Catamarca, Córdoba y Buenos Aires. Buen ejemplo de la actividad de este taller salteño son varias pinturas casi idénticas de la Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco, de las cuales la más lograda se encuentra en la iglesia salteña de la Viña, con los misterios del Rosario dispuestos en círculos alrededor de la figura de María.

Aunque no conociéramos el nombre del pintor, todos los argentinos recordáramos el lienzo más famoso de Tomás Cabrera, repetido cientos de veces en los manuales escolares y la revista *Billiken*. Se trata del cuadro conmemorativo de la entrevista del gobernador Matorras con el cacique Paykin. Encargado por Jerónimo Tomás Matorras, sobrino del gobernador de Tucumán y comandante de la expedición al Gran Chaco, el cuadro registra el momento en que se firma la paz con los indios guaycurúes luego de años de guerra sangrienta. La bibliografía tradicional se refiere a esta pintura como la primera de tema histórico realizada en nuestro país; sin embargo, la presencia de las figuras sagradas en la parte superior del cuadro hacen más bien de esta obra un gigantesco exvoto, una imagen aún no desprendida de un fin devocional, a caballo entre la pintura profana y la pintura religiosa. Dos dibujos del ingeniero Julio Ramón de César, que acompañó a Matorras en

la empresa, fueron utilizados por el pintor para componer este cuadro, uno de ellos para el campamento del gobernador que ocupa la parte central del cuadro y que se ve en plano rebatido, y el otro para la escena de la entrevista. Este último presenta una descripción minuciosa de los detalles, de los vestidos y de la fisonomía del gobernador, pero no así de la de los indios, cuyas figuras estereotipadas reproducen el modelo genérico del indio americano, con faldellín y tocado de plumas. Es importante destacar que allí donde el ingeniero trazó un mapa del Gran Chaco, en la parte superior de esta escena, Cabrera representó una atmósfera dorada de gloria y nubes, un espacio celestial en el que se encuentran la Virgen de la Merced, San Antonio de Paula y San Bernardo, patrono de Salta.



Tomás Cabrera. Entrevista del gobernador Matorras con el cacique Paykin

La narración de lo sucedido se completa en filacterias y carteles en marcos de rocalla redactados por el sobrino de Matorras.

El cuadro de Cabrera registra uno de los intentos de las autoridades coloniales por penetrar en el Gran Chaco, un territorio extenso y casi inexplorado. A pesar de esos esfuerzos, la zona permaneció poco permeable a la presencia española. Había que viajar más hacia el este para encontrar otro enclave de cultura europea aunque, como veremos enseguida, de características culturales propias.

MISIONES JESUÍTICAS DEL PARAGUAY

Alguien ha llamado "sacro experimento" a la obra llevada a cabo por los jesuitas en el territorio que hoy comparten Paraguay, Argentina y Brasil. Territorio en el que podemos ubicar con precisión geográfica las treinta reducciones que conformaron la "república jesuítica". Región, sin embargo, de profundidad sin límites, apenas nos asomamos al deslumbrante misterio de su significación histórica. Las misiones parecen constituir un espacio singular de debate y confrontación, de alabanza y vituperio. Cruce de mitos antiguos y utopías modernas, el proyecto de la Compañía no ha dejado de suscitar intensas polémicas. Heredamos hoy la disputa en la que los mismos contemporáneos se enredaron: los unos haciendo el panegírico del celo apostólico de los padres; acusándolos los otros de ambición desmedida y abuso de poder.

Entre 1609 —año del establecimiento de la reducción de San Ignacio Guazú, actualmente en el Paraguay— y la expulsión de la Compañía de las colonias americanas en 1768, los jesuitas aplicaron una concepción de la acción evangelizadora que, por una parte, se diferenciaba claramente de la de las demás órdenes y, por otra, contradecía en muchos aspectos el sistema colonial en el que las misiones se instalaban como una cuña. Planificadas desde la creación de la Provincia Jesuítica de Paracuaría y del Colegio de Asunción en 1585, ellas respondían a una necesidad política de la Corona española, y a una necesidad política se debió asimismo su eliminación.

Existen documentos que avalan la idea de una planificación de las misiones en el seno de la orden jesuita. Las fuentes que pudieron haber utilizado los padres, de inspiración platónica y agustiniana, ubican el proyecto en una vertiente utópica: la realización del Reino de Dios en la tierra. Sin embargo, la Compañía va a concretar su plan a partir de expresas directivas del rey de España en lo que se refiere a tres puntos. Las reducciones debían ser eficaces en la sujeción y cristianización de tribus sumamente renuentes a someterse a la autoridad colonial, como eran los diversos grupos guaraníes; debían organizarse como un polo económico y militar capaz de contrapesar el poder de los encomenderos y de las autoridades civiles demasiado ocupadas en sus propios intereses, descuidando los de la Corona; finalmente eran necesarias como muro de contención contra las incursiones de los *bandeirantes* paulistas

que amenazaban con establecer el dominio portugués sobre tierras que aún se hallaban en litigio. Este doble mandato —el que los padres se habían impuesto a sí mismos y el que venía de la Corona— explica la importancia creciente del enclavo jesuita en la selva y también su derrumbe. Cuando en 1750 España y Portugal firman un tratado de límites que implicaba el traspaso de siete pueblos jesuíticos a territorio portugués, el escenario está preparado ya para la expulsión. La resistencia de los habitantes de los pueblos, que da origen a las llamadas “guerras guaraníticas”, mostró hasta qué punto la experiencia jesuítica había escapado del control real. Por otro lado, ya se había extendido lo suficiente la sospecha sobre la acumulación de riquezas y poder por parte de los jesuitas, abonada por el carácter cerrado de las Misiones que impedía un contacto fluido con el resto del Virreinato del Perú, y sobre la que hacían una intensa propaganda el clero secular y las autoridades coloniales.

Muchos de estos datos explican el tipo de organización que los jesuitas impusieron en las reducciones. La concentración de los “fuegos” familiares guaraníes antes dispersos en un núcleo urbano de esquema geométrico, así como el aislamiento de los pueblos y el uso del guaraní como lengua franca, permitían la realización tanto de las aspiraciones utópicas como de los mandatos políticos. El proceso, que ciertos autores han denominado de “endoculturación”, implicó el aprovechamiento de ciertos elementos culturales guaraníes tales como algunas estructuras parentales, la economía de base agropecuaria y, sobre todo, mitos y rituales que no entraban en colisión con el dogma cristiano.

Ritual, lengua e imagen: una rara química cultural

En este marco debemos ubicar una de las producciones artísticas más originales del período colonial. Las ruinas arquitectónicas, los restos de algún retablo, las esculturas talladas en madera y algunas pocas pinturas son para nosotros los testigos de un mundo perdido. Disponemos de tan pocos testimonios que nos permitan interpretar el significado de la actividad jesuítica para los guaraníes, que esos testigos se convierten en fascinantes fuentes a las cuales interrogar. Pues, si en ciertos documentos —las *Cartas Anuas* de la orden, por ejemplo— escuchamos la voz de los jesuitas: si en

otros oímos las quejas de sus detractores, ¿qué murmullo de voces entrecruzadas brota de las imágenes que salieron de los talleres misioneros? ¿Fueron un mero instrumento de dominación, una vía de expresión del sustrato mítico guaraní o extraños productos de un choque cultural altamente desigual?

Intentemos descifrar aquel murmullo trasladándonos por un momento a uno de los pueblos jesuíticos. A cualquiera de ellos, puesto que su organización espacial sigue un esquema preexistente que rige para todos. La geografía no puede ser más a propósito para este “experimento”. La selva parece cerrarse en una maraña de animales feroces y tribus belicosas, pero también posee una tierra fértil regada por ríos navegables en los que la pesca es abundante. Allí crece la exótica planta cultivada a partir de la semilla jesuítica: un pueblo. Observamos enseguida que la iglesia constituye el núcleo urbano, fenómeno que, como hemos mencionado, fue común a las fundaciones españolas en tierra americana. Construida en piedra, con techumbre a dos aguas, responde en la mayor parte de los casos al modelo de nave central y dos laterales y se ubica en el centro de uno de los lados de una plaza casi siempre cuadrangular. La casa de los padres, de dos plantas, el cementerio y el colegio están también sobre la plaza, así como los distintos talleres en los que los indios reducidos aprenden oficios y producen bienes, y los almacenes que guardan los excedentes agrícolas. Cada familia extensa —o antiguo “fuego” familiar— vive en grandes barracas sencillas y austeras, de una sola planta. La rigurosa cuadrícula que las organiza deja entre ellas anchas calles que desembocan en la plaza. En este esquema despojado y severo la plaza adquiere el carácter de un espacio ceremonial en el que se desarrolla gran parte de la pautada vida de los guaraníes cristianizados. El valor ritual del canto y la danza en la cultura guaraní es captado por los padres como un elemento de la mayor importancia en su tarea de evangelización: se convierte en la “pompa eclesiástica exterior” que “entusiasma a los infieles” y los prepara para una religiosidad interior, como explica un misionero en 1696. Pero estas manifestaciones trascendían los límites religiosos para impregnar todos los aspectos de la vida cotidiana: “[los jesuitas] entretenían a sus neófitos con gran número de bailes, fiestas y torneos... el trabajo mismo tenía un aire de fiesta, porque cuando los obreros iban a trabajar al campo marchaban siempre en procesión, con música y llevando alguna pequeña imagen en unas andas”,

dice Félix de Azara a pocos años de la expulsión.

En el escenario ceremonial de la plaza, la iglesia actúa como telón de fondo y como eje procesional. Está en el lado que cierra la plaza; más allá el pueblo no crece, es el límite con la selva. Pero la iglesia es, además, el edificio más grande y suntuoso, "enorme y magnífica", que podría haber sido "apreciada en cualquiera de las grandes ciudades europeas", de acuerdo con la impresión de los contemporáneos. En esta suntuosidad y riqueza las imágenes juegan un papel fundamental: afuera las fachadas labradas en piedra, adentro los retablos, esculturas y pinturas. Si la pompa exterior del culto se enlazaba convenientemente con el acervo guaraní, las imágenes esculpidas y pintadas se instauraban como una nueva realidad visual en una cultura previa anicónica. Ritual e imagen, familiar uno, ajena la otra, van a formar parte de la intrincada trama de la "endoculturación" llevada a cabo por los jesuitas en las misiones. El interior del templo —casa de las imágenes— y el exterior: la plaza, las calles, el pueblo todo, son el espacio continuo por el que circulan, en cada ceremonia, en cada procesión, los iconos de la religión impuesta.

Muchas de las esculturas misioneras deben pensarse como formando parte de retablos que, como en toda América, permitían el desarrollo de un programa iconográfico de intención didáctica. Lamentablemente, se conservan pocos vestigios de estos conjuntos. En la Iglesia de la Compañía y en la Capilla Doméstica de la orden en Córdoba contamos con dos ejemplos de retablos completos realizados en las misiones, de filiación barroca y muy buena factura. Más interesantes resultan los restos del *Retablo mayor de San Ignacio Guazú* (Paraguay), cuya estructura, de dos cuerpos y cinco calles, revela una concepción planimétrica que adquiere sentido como espacio escenográfico de las figuras talladas que contenía. Éstas, que han sido identificadas por investigadores argentinos en museos e iglesias del Paraguay, marcaban con sus gestos y movimientos una multidireccionalidad que guiaba la mirada del espectador hacia el centro (ocupado por la Inmaculada Concepción) y hacia arriba (San Ignacio de Loyola). Por medio del culto mariano y de los santos de la orden, el neófito era conducido hacia la salvación.

Los jesuitas, como otras órdenes, encargaron en Europa obras para sus templos. Sin embargo, en el caso de la escultura, la producción de los talleres misioneros pronto alcanzó niveles de cali-

dad y cantidad que permitían cubrir las necesidades de las reducciones y responder, además, a demandas de Buenos Aires y Córdoba. Europeos son entonces los modelos que seguirán: los artistas guaraníes, a partir de las tallas importadas y de los grabados flamencos e italianos que difundían los tipos consagrados. También son europeos, sobre todo bávaros e italianos, los maestros que guían a los artistas. Si bien cuantitativamente no fueron importantes, su presencia en las misiones fue clave para el desarrollo de técnicas y oficios. Sabemos que el pintor Luis Berger fue también orfebre y maestro de danza y música; otros se mencionan en los documentos como ebanistas, escultores y pintores; el padre Anton Sepp se destacó por la floreciente actividad musical que su tarea impulsó.

Entre los modelos iconográficos se encuentra la Virgen cubierta con un manto que cae recto desde los hombros, de pie sobre nubes con cabezas de querubines, que proviene de la escultura castellana. De Italia se tomaron los tipos de santos jesuitas. Pero pese a las diversas influencias que traían los padres, el carácter predominante fue ibérico: imagen de bulto tallada en madera, policromada y a veces estofada. La abundancia de maderas de diferente textura y dureza contribuía sin duda a acentuar la preferencia por ese material. También se destacaron los guaraníes por sus trabajos en piedra, sobre todo en las fachadas de las iglesias, como la de Trinidad (Paraguay).

Si bien aún es provisoria una clasificación por períodos de la escultura misionera, pueden considerarse algunas etapas, de acuerdo con la propuesta del especialista argentino Darko Sustersic:

a) Hasta finales del siglo XVII la influencia es la de los patrones españoles. Predomina una producción en la que es notable la esquematización geométrica y la tendencia a una concepción de la figura inscrita en una forma cerrada. Estas obras se vinculan desde un punto de vista estilístico con las figuras —columnas o estatuas— horcones, las expresiones más tempranas de la escultórica cristiana en las misiones, caracterizadas por el ahuecamiento de los paños que recuerda el tronco original, y el dibujo de los pliegues como estrías verticales.

b) Hacia 1690 llegan varios padres, como el escultor y arquitecto milanés José Brasanelli, que introducen en los talleres guaraníes el barroco italiano y alemán, produciéndose entonces un notable cambio estilístico. En las obras atribuidas a

Brasanelli y en las de sus discípulos aparecen los movimientos complicados, la gestualidad, las formas abiertas y dinámicas. Sin embargo, los guaraníes reelaboraron pronto las premisas barrocas en imágenes en las que sigue predominando la masa escultórica, una concepción tectónica de la figura y una tendencia a la solidificación de los volúmenes.

c) Finalmente, existiría una etapa de síntesis de las vertientes guaraníes, españolas e italianas que en la segunda mitad del siglo XVIII aparece representada por el *Altar de las ánimas* y el *Friso de los ángeles músicos de la iglesia de Trinidad*.

Como ya hemos señalado, cada pueblo jesuitico constituía una célula autosuficiente. Las actividades económicas y las espirituales se hallaban organizadas de acuerdo con rígidas pautas. En este esquema, los talleres cumplían distintas funciones: eran un centro de instrucción y por ello vehículo de aculturación; eran además el núcleo productivo que permitía el autoabastecimiento y la relación comercial con ciudades del Virreinato, garantizando la continuidad del proyecto jesuitico. La cantidad de talleres y las actividades a las que se dedicaban podían variar de un pueblo a otro. Según el testimonio de un misionero, él supervisaba las tareas en los talleres de herrería, carpintería, hilandería, panadería, y en una fábrica de tejas y ladrillos. Y en la misma lista se incluye a "pintores, escultores, ebanistas". Sin embargo, sabemos que no todas las reducciones contaron con escultores o tallistas, por lo que muchas veces éstos debían trasladarse para cumplir con las demandas en otros pueblos.

En los talleres misioneros, la mano de obra fue casi enteramente indígena. Los jesuitas, que habían instaurado un régimen decididamente paternalista, no podían ver en sus neófitos sino a excelentes imitadores de las técnicas y modelos importados. Son conocidos los documentos en los que se alaban las producciones guaraníes —puntillas, ejecuciones musicales por dar algunos ejemplos— en la medida en que no se las puede diferenciar de los modelos europeos. "[El maestro] debe darles, sobre todo, un modelo y ejemplo". El profesor Héctor Schenone ha explicado que esta valoración de la capacidad de los guaraníes estaba condicionada por el gusto de un barroco refinado que impedía a los padres aceptar cualquier obra que escapara a los modelos impuestos. Podemos pensar así que se aceptaban los objetos que reproducían los

ejemplos, *imitándolos*, y se dejaban de lado las expresiones diferentes. Sin embargo, la producción escultórica de las misiones transitó, como hemos dicho, por diferentes estadios y matices en los que no siempre es posible descubrir claramente los antecedentes estilísticos europeos. Imágenes ejecutadas por una mano poco entrenada, obras que copian los ejemplos, o que los reinterpretan, esculturas que exhiben la enseñanza de un maestro europeo y obras que llegan casi a un estilo autónomo no pueden sin duda reducirse a la dicotomía *imitación-creatividad*. La persistencia de un tratamiento constructivista y una concepción rítmica de los elementos compositivos plantea el tema de una adhesión relativa a los ejemplos suministrados por los padres. Si excluimos las obras de mano europea —como las atribuidas a Brasanelli— y algunas en las que el artista indígena ha seguido fielmente las enseñanzas del maestro, debemos considerar un conjunto de esculturas que sin duda se apartan de los parámetros artísticos que manejaban los jesuitas. No hay allí imitación en el sentido que, según nuestra interpretación de hoy, se usa el término en las fuentes, es decir como *copia* o *réplica*. Tal vez, y esto es sólo una especulación, podríamos pensar en que los padres no se referían siempre a una identidad entre las obras desde lo puramente plástico sino que aludían también a un paralelismo que se establecía por la devoción que despertaban. Idea, por otra parte, que puede aplicarse a las interpretaciones musicales y a las imágenes, pero ya no, obviamente, a una pieza tejida.

Una explicación que se ha ensayado pretende soslayar cómodamente la complejidad de la cuestión afirmando la supuesta impericia de la mano de obra guaraní que habría impedido, sobre todo en el primer período, una comprensión total de las pautas importadas. Basado en estudios exhaustivos del patrimonio escultórico de las misiones, Sustersic ha sostenido una interpretación más interesante: por una parte, la existencia de un desarrollo estilístico propio de las misiones, fundado en una tradición artística peculiar, gracias a la actividad sostenida de los talleres; por otra, la vinculación entre la presencia de ciertas constantes formales y aspectos de la cultura guaraní —la danza, por ejemplo como "experiencia mística de fusión en el orden cósmico"—, que daría cuenta de un universo mental expresado en un culto al orden "a través de la geometría y la organización rítmica de todos los elementos reiterativos".

Esta perspectiva es completada por Sustersic y otros especialistas de su equipo al considerar el sentido de las particularidades iconográficas que presenta el arte misionero. De acuerdo con estudios realizados por Flavia Alfanni, la importancia del tema de la Resurrección de Cristo parece haber superado al de la Pasión y llevó a la realización de imágenes procesionales de Cristo y de la Virgen que salían de la iglesia el Domingo de Pascua, hacían un recorrido alrededor de la plaza, acompañadas por cánticos y bailes, para encontrarse finalmente frente a frente. Este paso procesional, no previsto en la liturgia de Pascua, posibilitaba la expresión de la esperanza y la alegría por parte de los guaraníes, que convertían el acto en una verdadera fiesta. Incluso hay documentos que muestran los reparos de los padres ante esta ceremonia y los intentos de prohibición. Tengamos en cuenta que, por otra parte, en general, las esculturas de las misiones rara vez exageran los aspectos dolorosos o patéticos de la imagen. Se pondría de manifiesto así una concepción vital optimista, en la que las nociones cristianas de pecado y castigo no habían llegado a penetrar lo suficiente y en la que prevalecía la idea del premio en la mítica Tierra sin Mal identificada con el Paraíso de los bienaventurados. Por ello el acento en la figura triunfal del Cristo Resucitado y de su Madre. Digamos, además, que existen precedentes iconográficos del primero en España pero la mayoría son obras para retablos y no procesionales. Respecto de la Virgen de la Resurrección es, por lo que sabemos hasta el momento, una advocación desconocida en la península. La iconografía de San Miguel —de enorme difusión en las misiones— demuestra también la preferencia por la representación del triunfo del bien sobre el mal.

Se han estudiado asimismo los *Cristos yacentes*, cuya cabeza de serie sería la imagen que se halla en la catedral de Corrientes. Este Cristo posee ciertos rasgos de filiación berniniana que hacen pensar en la autoría del padre Brasanelli. Esos mismos rasgos —el singular *contraposto* de la figura, la excelente definición anatómica, entre otros— serán elaborados e interpretados por artistas guaraníes en una serie de yacentes que han sido relacionados con la imagen de Corrientes y que presentan interesantes variantes en el grado de geometrización de formas y volúmenes. Sobresale en esta serie el *Cristo* del Museo de San Miguel (Brasil). Los yacentes parecen haber sido utilizados como crucificados que en la cere-

monia del descendimiento eran luego colocados en el sepulcro. Es por ello que esta iconografía se vincula y es complementaria a la del Cristo Resucitado.

Nos hallamos entonces ante la evidencia de obras que, por su carácter formal o su iconografía, pueden considerarse marginales desde el punto de vista europeo. Junto a éstas, otro conjunto importante de imágenes producidas en las misiones no plantea rupturas tan notables, como es el caso de las inmaculadas que continúan con menor o mayor fortuna el modelo propuesto. Todas las imágenes, sin embargo, parecen haber cumplido funciones devocionales, litúrgicas y didácticas. No se conocen fuentes jesuitas en las que

conste el rechazo explícito a una determinada obra. Así como los guaraníes incorporaban no sin conflictos el dogma cristiano a sus creencias, reelaborando aquellos elementos que mejor sintonizaban con ellas, los jesuitas debieron forzosamente aceptar las selecciones estilísticas e iconográficas de sus neófitos, en una extraña y singular transacción. La eficacia de una imagen, su capacidad para cumplir con las funciones antes mencionadas, parece haber prevalecido por sobre las expectativas meramente estéticas.

Es de lamentar que estas consideraciones no puedan aplicarse a la pintura misionera, debido a la escasa cantidad de obras que han llegado a nuestros días. Las fuentes dicen que en el interior de las iglesias había muchos lienzos, pero pudieron haber llegado de Europa o de Cuzco. Precisamente, un padre nos informa que “en las pinturas habrá unos tres pueblos, en que hacen cosa de más lustre, aunque nunca llegan a las pinturas de los indios del Cuzco”. Esto puede hacernos pensar que



Cristo yacente. Catedral de Corrientes

tal vez este oficio no haya adquirido, por razones que aún están por estudiarse, el mismo nivel que la escultura. Los restos de pintura mural de la Capilla de Loreto (Santa Rosa) —pilastras, molduras, guardas— son quizás un ejemplo de la habilidad de los guaraníes que, según el testimonio de un misionero, “lo que más saben pintar son algunos romanos y florones”.

Sabemos de nombres a través de los documentos, pero sólo muy pocos pueden relacionarse con obras conocidas. Es el caso de Luis Berger, autor de una *Virgen de los Milagros* en la Compañía de Santa Fe (1636) que, en opinión de Schenone, “no pasa de ser correcta”. El mismo estudioso cree que la intención de Berger fue realizar una imagen de devoción y no una obra excepcional, para lo cual se basó en un grabado. En lo que atañe a los pintores indios, se halla en debate la atribución del pequeño cuadro de la *Virgen* que se conserva en el Museo de Luján. Tiene en su reverso una inscripción con la firma “J. M. Habiñu Itapúa 1618”, fecha demasiado temprana si tenemos en cuenta que la caligrafía parece ser posterior, así como la presencia del corazón de María ubicado en la parte superior del cuadro, que remitiría a una devoción creada por San Juan Eudes cincuenta años más tarde.



Retrato de la Virgen. Firmado y fechado “J.M. Habiñu Itapúa 1618”. Misiones Jesuíticas del Paraguay. Complejo Museográfico “Enrique Udaondo”, Luján.

Presenta mucho más interés el conjunto de grabados que, en 1705, acompañaron la edición del libro *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, del padre Juan Eusebio Nieremberg. La instalación de la imprenta en 1700, cuya prensa y tipos metálicos fueron construidos en

las misiones, posibilitó la impresión de textos que, con anterioridad, se hacían manuscritos. Precisamente, los guaraníes habían causado la admiración de los europeos por la exactitud con que copiaban a pluma los impresos que llegaban de ultramar. Tenemos noticias de los dos primeros libros impresos, al parecer, en el pueblo de Loreto, que desafortunadamente no se han conservado. El libro de Nieremberg, traducido al guaraní por el jesuita José Serrano, fue ilustrado con cuarenta y tres láminas realizadas con la técnica del grabado en cobre y sesenta y siete viñetas, la mayor parte xilográficas. Los guaraníes utilizaron como fuente de inspiración un ejemplar del mismo libro con grabados, impreso en Amberes en 1684, pero en general reelaboraron los modelos dotando a los resultados de un carácter propio. Se advierten entre las láminas diferencias de calidad técnica y de estilo que hablan de la participación de varias manos. En muchas de las láminas se revelan artistas que dominaban con soltura las técnicas del grabado, llegando a grados de perfección que han hecho a los estudiosos comparar estas imágenes con los mejores ejemplos europeos contemporáneos. De estos artistas, sólo nos ha llegado el nombre de uno, Juan Yaparí, cuya firma figura en una de las láminas. Las escenas que muestran los tormentos del infierno, en las que el grabador anónimo ha volcado con singular expresionismo el sufrimiento de los condenados, parecen desmentir en parte la tesis de que el guaraní no había llegado a internalizar los conceptos de pecado y castigo.

Ahora bien, a pesar del carácter cerrado y autónomo de las misiones, éstas mantenían un sostenido contacto con el exterior a través del comercio. La organización del trabajo y la introducción de medios mecánicos de explotación permitían no sólo el autoabastecimiento, sino también la existencia de excedentes que, gracias a franquicias especiales, eran colocados a muy buen precio en los mercados coloniales. Trigo, maíz, caña de azúcar, hilados y tejidos, además de cueros, eran los principales productos que bajaban desde las misiones en grandes barcasas que constituían una flota mercante propia. La yerba mate, cuyo consumo se extendía a casi toda Sudamérica, aportaba, por su parte, enormes ganancias. Las imágenes no eran ajenas a este intenso movimiento. Ya hemos señalado que los jesuitas importaban obras europeas. Además, habrían actuado también como intermediarios entre comitentes particulares que deseaban comprar imágenes europeas

y los centros de producción correspondientes. Por otra parte, la escultura de las misiones era, como se indicó más arriba, objeto de una permanente demanda desde el exterior de las mismas. La propia orden, por medio de sus colegios e iglesias, fue la principal responsable de la circulación y difusión de las esculturas misioneras. Sin embargo, la presencia de obras misioneras en Córdoba, Buenos Aires y aun en el Noroeste nos hace pensar en encargos por fuera de la orden. Se nos ocurre imaginar así que en los almacenes que los jesuitas poseían en las ciudades más importantes, junto a las bolsas de yerba y las telas apiladas, las imágenes, embaladas cuidadosamente, esperaban ser retiradas por su comitente.

No podemos asegurar, por el momento, que las diferencias en cuanto a la cantidad y, al parecer, la calidad de la escultura y la pintura en las misiones, se hayan visto trasladadas a variantes en el papel que las imágenes cumplían en la sociedad jesuitico-guaraní. A lo ya apuntado agreguemos algo más. A fines del siglo XVIII, cuando el sistema implantado por los padres desaparece, gran parte de la población guaraní abandona los pueblos, a causa de la desidia de las autoridades coloniales que no supieron retenerla. Más tarde, a principios del XIX, acosados por la ambición de Paraguay y Brasil y los enfrentamientos de los caudillos de nuestro país, los guaraníes continuaron una serie de migraciones en abanico que los llevó a distintos puntos de las tres naciones actuales. La declinación de la organización económica de las misiones contribuyó, sin duda, a dispersar a los indios, que debieron buscar otras formas de supervivencia. Disponemos hoy de testimonios contemporáneos de estos traslados. Una constante de las descripciones llama la atención: al frente del pueblo que marcha hay siempre una imagen pintada o esculpida. Una imagen que parece funcionar como referente identitario de comunidades que habían perdido la pertenencia a ésta u otra porción de tierra. Recordemos que muchos pueblos jesuiticos se dividían en barrios que agrupaban, al parecer, grupos tribales afines. Cada barrio se identificaba por medio de la Virgen o un santo y su imagen correspondiente.

Nuevamente, los interrogantes del comienzo. ¿Fueron las imágenes una herramienta jesuitica de sometimiento? ¿Expresaron subterráneas creencias guaraníes? ¿Son la evidencia material de procesos culturales en los que tanto el sometimiento como la expresión de las propias creencias —y esto sólo para simplificar— forman una trama difícil de desentrañar?

Tal vez debamos seguir preguntándonos hasta que dispongamos de más elementos. Propongamos, sin embargo, una hipótesis. Sabemos que la lengua guaraní fue utilizada por los misioneros como un poderoso instrumento de amalgama cultural. Fue el único idioma vigente en las misiones, ya que en los colegios sólo se enseñaba el español a unos pocos indios. Fue además normatizado mediante una gramática, lo que permitía su escritura y mayor difusión, incluso entre poblaciones que lo hablaban en sus diversas formas dialectales. Aun constreñida de este modo, la lengua guaraní demostró poseer una interesante capacidad para la expresión de nuevos contenidos. Sus palabras sirvieron así de vehículo para la transmisión de los conceptos cristianos. Podemos pensar que las imágenes impuestas por los padres, que resultaban experiencias inéditas en la cultura guaraní, fueron a su vez llenadas por los indígenas de contenidos vinculados con su propio universo mítico y religioso. Está claro que no estamos hablando de un proceso mecánico. Ni las palabras guaraníes perdieron sus significados originales por llenarse de contenidos cristianos ni las imágenes abandonaron sus referentes cristianos por connotar contenidos guaraníes. Quizás algún día desvelemos el misterio de esta química cultural. Las investigaciones que se llevan a cabo en nuestro país parecen haber iniciado, en este sentido, un camino auspicioso.

CÓRDOBA

Favorecida por la riqueza agrícola y ganadera de su entorno, y por la ubicación estratégica en el punto de unión de las rutas provenientes del Perú, Chile, las misiones jesuíticas y el puerto de Buenos Aires, Córdoba se convirtió durante el siglo XVII en el centro comercial y cultural más importante del sur del virreinato peruano. Fue otro núcleo destacado donde desarrolló su obra la orden jesuita, en la ciudad con sus prestigiosas casas de estudio, y en el área rural con las haciendas dedicadas a la explotación ganadera. Allí tenía la Compañía el centro administrativo de toda la provincia.

La presencia jesuita, el traslado de la sede obisbal en 1699, los conventos femeninos, los importantes edificios religiosos, explican la concentración de tantas piezas extraordinarias del período

colonial en la ciudad. La producción local, casi inexistente, no pudo satisfacer la fuerte y calificada demanda de imágenes: tallas, cuadros, retablos y objetos litúrgicos se importaron desde todos los centros de producción del virreinato y también de Europa, estableciéndose una compleja red comercial, en la cual, según ya se mencionó, los jesuitas actuaron muchas veces como intermediarios. Desde los talleres del Cuzco llegaron las imágenes para las procesiones y las pinturas para las iglesias y los conventos, algunas de ellas de gran calidad, como la serie de Santa Teresa de los carmelitas, atribuida a Espinosa de los Monteros, y otras que se nos aparecen menos correctas pero llenas de encanto como las vidas de Santa Catalina y de Santa Rosa de Lima, de las religiosas dominicas. El convento de San Francisco posee un cuadro venido desde Bogotá, muy posiblemente de la mano de Gregorio Vázquez y Ceballos, uno de los más destacados pintores hispanoamericanos del siglo XVIII. Se trata de una compleja *Alegoría de la Inmaculada Concepción* en la cual María es representada como *Speculum Justitiae*, concebida en la mente divina antes del origen de los tiempos, como parte del plan de redención. Esta iconografía tuvo bastante difusión en el ámbito bogotano, como lo prueban los otros cinco ejemplares registrados en Colombia.

Cuando Juan Bautista Daniel eligió Córdoba para radicarse, a principios del siglo XVII, la ciudad contaba con quinientos vecinos y era la de mayor tamaño del Cono Sur, después de Asunción. Natural de Dania, actual Dinamarca, sabemos que fue exitoso en los negocios, que se había relacionado con las familias hidalgas de Córdoba, como los Tejeda, a través de su matrimonio con Isabel de la Cámara, hija de uno de los primeros fundadores de la ciudad, y que gustaba de viajar y comprar cuadros (a juzgar por los ciento cincuenta que su viuda legó al convento de San Francisco). Daniel fue el primer artista europeo activo en lo que actualmente es la Argentina. Hasta hace muy poco tiempo sólo se conocían tres obras firmadas por él, dos de las cuales se encuentran en Bolivia. La tercera es una representación de *El taller de Nazareth* (colección particular, Córdoba), fechada en 1609, a la cual parece referirse Luis de Tejeda en su *Peregrino en Babilonia* cuando, luego de describir la escena, afirma: "Atrebióse (sic) un pintor famoso destos tiempos a manifestar esta dolorosa historia en un lienzo (...)" A éstas habría que agregar ahora una cuarta, la *Virgen del Rosario con santos dominicos* en el monasterio de Santa Catalina en Cór-

doba, cuya firma, descubierta recientemente durante la restauración, vino a confirmar la atribución realizada con anterioridad por Héctor Schenone. La Virgen, acompañada por Santo Domingo y Santa Catalina, representada a la manera de las vírgenes de misericordia medievales, protege bajo su manto a un grupo de monjas de la orden. La proporción alargada de sus figuras y la



Juan Bautista Daniel. *Virgen del Rosario*. Convento de Santa Catalina. Córdoba.

forma de trabajar las manos, que son finas y largas, dan cuenta de una formación manierista, quizás de origen flamenco. Sobre la base de éste y otros rasgos, como los segmentos de los dedos dibujados con líneas redondeadas, los párpados enrojecidos y un dominio refinado del color que incluye el *cangiamento*, el profesor Schenone ha podido incorporar otras cuatro obras sin firma, todas ellas conservadas en Córdoba, al catálogo de Daniel: un retablito portátil y la *Muerte de San José* en el Museo Sobremonte, una *Estigmatización de San Francisco* en el convento franciscano, y los retratos de las monjas carmelitas *Teresa de Jesús* y *Catalina de Cristo* en Santa Teresa.

Sin embargo, la actividad de Daniel era insuficiente para cubrir las necesidades de la sociedad cordobesa. La demanda, importante en el siglo XVII, creció en el siglo siguiente y continuó aun después de la creación del Virreinato del Río de la Plata y de la designación de Córdoba como capital de la Intendencia. Es en este

período cuando deben ubicarse los encargos de los obispos fray Antonio de San Alberto y Ángel Mariano Moscoso a la Real Academia de San Fernando de Madrid, entre los que se destacan los cuatro cuadros de la *Virgen de Nieva* y el diseño neoclásico del altar en forma de baldaquino para la catedral. El antiguo tabernáculo de madera tallada, policromada y dorada, que había pertenecido a los jesuitas antes de su expulsión, fue cedido a la iglesia de la villa de Tulumba, por haber sido ésta la que había aportado más donaciones para la confección del nuevo altar. En este tabernáculo, seguramente realizado en el Noroeste, la abundancia de elementos ornamentales —vides, sarmientos, ángeles— sirve de marco al motivo central de la custodia.

Una familia cordobesa o lo que nos dice la iconografía

El análisis iconográfico de un cuadro perteneciente al convento de Santa Catalina de Siena de la ciudad de Córdoba, que por primera vez en más de doscientos años dejó la clausura para ser restaurado, puede decirnos mucho sobre la sociedad colonial de principios del siglo XVIII. Se trata de uno de los pocos retratos familiares que se conservan en Sudamérica: a diferencia de lo que ocurrió en México, donde las figuras de donantes, presentes en los cuadros devocionales, se independizaron en el siglo XVII para integrar el retrato familiar como manifestación laica, destinada a la vivienda privada y signada por las modas afrancesadas impuestas por la corte y la Academia, en el Virreinato del Perú este tipo de representación no parece haber llegado nunca a desprenderse del todo de la pintura religiosa. En el caso que nos ocupa, un cuadro celebratorio o conmemorativo de la profesión de tres de las hijas del matrimonio Ceballos Neto-Sánchez Hidalgo como monjas de la orden dominica, las nubes y la alfombra definen la naturaleza celestial o terrestre del espacio en el cual se ubican, respectivamente, Santa Catalina y los miembros de la familia. Cada personaje está identificado por una leyenda escrita, pues no se exigía al retrato la semejanza con la persona. Se pretendía más bien que se retratara su condición económica, social y moral. Es por ello que los retratos podían encargarse a la lejana ciudad de Cuzco, como parece haber sido este caso, en parte por el prestigio de sus talleres, pero también porque en las primeras décadas del siglo XVIII,

cuando las jóvenes tomaron el velo, no había en Córdoba un artista capaz de satisfacer esta demanda.

El padre, don Enrique de Ceballos Neto y Estrada, español, exhibe su rango y legitimidad en la cruz que lo identifica como miembro militar de la orden de Santiago. Pertenecía a la clase poderosa de ricos terratenientes, funcionarios y militares que podían permitirse pagar la elevada dote exigida por la orden para ingresar a sus hijas en el convento dominico. En el cuadro, su poder económico despunta en los bienes depositados a los pies de Santa Catalina: paños finos, barras de oro y monedas.

Hoy nos llama la atención que cuatro de los cinco hijos de este matrimonio ingresaran en la Iglesia, pero en esa época era lo usual, pues enfrentar las dotes matrimoniales de las hijas y la educación y carrera de los hijos varones podía consumir rápidamente el pa-



Retrato de la familia Ceballos con Santa Catalina. Anónimo cuzqueño. Óleo sobre tela. Convento de Santa Catalina de Siena, Córdoba.

rimonio familiar. Francisco, el único hijo varón, viste como clérigo secular. En el cuadro se dice de él que es "colegial", aunque más tarde obtuvo el grado de doctor, pues así figura en documentos del Archivo Histórico cordobés. En la ciudad, sede del obispado, abundaban los cargos bien remunerados para un presbítero instruido, ya sea en una variedad de instituciones relacionadas con la Iglesia, como los capítulos catedralicios, las cortes, la Inquisición, las cofradías, las instituciones de caridad y las capellanías, o bien como catedrático en la Universidad de San Carlos. Por otra parte, a diferencia de los regulares, Francisco podía mantener el vínculo con sus padres y quizás ocuparse también de los negocios familiares.

Las mujeres han tomado uno de los dos caminos que les estaban reservados en esa sociedad: muro para Ignacia, Úrsula y María Concepción, las jóvenes novicias; marido para doña Sabina, la madre, y para Catalina, la hija destinada a perpetuar el linaje "porque tan buena Çemilla/ también propague lo bueno". El matrimonio entre miembros de una misma familia, como el de Catalina con el futuro gobernador Francisco de Argumosa y Ceballos, tenía como finalidad reforzar los vínculos dentro de la familia extensa para consolidar el patrimonio y elevar la condición social del grupo.

Vidas ejemplares. Las series de Santa Teresa y Santa Catalina

Dentro de la clausura de los conventos de Santa Teresa y Santa Catalina, reservados sólo a la mirada de las religiosas y sus guías, se hallaban las series de cuadros dedicadas a las santas fundadoras. Estos ciclos monumentales, muy frecuentes en América pero desconocidos como tales en la Europa de la modernidad temprana, proponían un recorrido físico y espiritual por los hechos y milagros de la vida de la santa, apelando al poder evocativo de la vista y la imaginación para lograr una identificación emocional con el modelo.

En el monasterio carmelita se conserva una *Vida de Santa Teresa* que ha sido atribuida al cuzqueño José Espinosa de los Monteros, la cual, lo mismo que muchas otras series americanas con el tema, tiene como modelo los grabados realizados en 1613 por Adrián y Cornelio Galle en Amberes.

De la misma época y procedencia parece ser la serie "grande" —llamada así por el tamaño de los cuadros— de la *Vida de Santa Catalina de Siena*, guardada por las religiosas dominicas con tal celo que aún permanece inédita. La serie "chica", en cambio, fue recientemente restaurada en la Fundación Tarea, lo que ha permitido a los historiadores realizar estudios sobre su ejecución e iconografía. Los diecinueve cuadros que componen la serie son obras de taller, pues se advierten en ellas varias *manières*, una más refinada para los rostros y las manos y otra, menos experimentada, para los paños y los detalles. A pesar de su factura apresurada, del carácter esquemático de las figuras y la brillante pero limitada paleta empleada, o quizás justamente por ello, son imágenes alegres y llenas de encanto. En cuanto a la iconografía, no cabe duda de que el autor de las composiciones de la serie cordobesa conoció la serie pintada por Espinosa de los Monteros para el convento dominico de Cuzco a mediados del siglo XVII. Pero al estudiar en detalle cada episodio, aparecieron elementos ausentes en la serie cuzqueña y que, sorprendentemente, provienen de los grabados de Philippe Galle y de Jan Swellinck utilizados a su vez por Espinosa como modelos para sus creaciones. Este colorido *patchwork* de fuentes, al que se agregan pájaros y ángeles surgidos de la imaginación de algún artifice de taller, permite apreciar los complejos procesos de composición de las imágenes en los talleres cuzqueños del siglo XVIII y brinda ciertos indicios para una revaloración de la pintura de este período, que se hace cada vez más necesaria.

El recorrido por aspectos de la comitencia y la actividad artísticas en la Córdoba colonial nos muestra una sociedad culta y selectiva, dueña de una posición económica que le permitió tempranamente transformarse en un centro de demanda diversificada. Hacia el sur, el panorama era distinto.

BUENOS AIRES

"En el comienzo era el barro...", parece rezar el génesis de la historia del arte porteño. Un verdadero "territorio vacío", según describió José Luis Romero la percepción española de América. "No había indios, no había poblados, el paisaje era chato..." sigue recitando el dogma historiográfico. El *status* artístico del Buenos

Aires colonial se define así por ausencias. Ausencias y distancias. Cada europeo que llegó a las costas del río de la Plata repitió la mirada ritual que veía en la pampa otro mar; cada habitante de la ciudad la sintió rodeada de la nada, signada por una originaria nada geográfica y cultural. Buenos Aires lejos, Buenos Aires incomunicada con el resto del Virreinato, volcada siempre al mar de donde viene todo: los artistas, las obras, el gusto.

Esta imagen recoge sin duda elementos de la realidad política y social de la ciudad más austral de los dominios españoles. Si para la mentalidad del conquistador cada fundación significaba en el inmenso territorio americano la marca del dominio y el comienzo de la historia, en el caso de Buenos Aires se acentúa la idea de una hazaña concretada "en medio de la nada". La misteriosa desaparición de los indios querandies a fines del siglo XVII avala la idea de un desierto en el que se yergue la ciudad. La falta de la mano de obra indígena, que se mostraba clave para la subsistencia de los asentamientos españoles en otros puntos de América, contribuyó a otorgar a la ciudad un carácter pobre y austero, que los contemporáneos percibían. En 1599 un funcionario nos informa que los vecinos "son tan pobres y necesitados que por faltalles el servicio natural de sus yndios ellos propios por sus manos hazen sus sementeras y labores con mucho trabajo...". Poco después, un visitador de la Corona sentenciaba: "...enfaltando Yndios no ay Riqueza", mientras que un obispo justificaba la ausencia de sacerdotes en el Plata, pues "en la tierra ay esta pobreza no ay quien quiera del estado eclesiástico entrar en ella".

Por otra parte, las condiciones del monopolio comercial impuesto por España colocaron a Buenos Aires en una situación marginal respecto de los centros más importantes de la América colonial. Los testimonios de viajeros que arribaban a su puerto y afirmaban, todavía a comienzos del siglo XVIII, que "tiene el nombre de ciudad, pero en Alemania le ganan muchas aldeas" contrastan con cualquier descripción de México o Lima en el XVII —con su activa y heterogénea masa de población, su acelerado crecimiento edilicio y el modo de vida ostentoso de las hidalguías locales. Sin embargo, y contrariando la legislación vigente, el comercio ilegal, alentado por el acuerdo venal entre mercaderes y autoridades, terminó por constituir uno de los ejes de la vida pública y privada de la ciudad que creció al ritmo de esas transacciones.

Intentaremos, a pesar de este desalentador punto de partida,

adentrarnos en ciertos aspectos de la sociedad porteña del período colonial, poblando y animando el despojado escenario con la dinámica de sus actores y el tráfico de los objetos. El estudio exhaustivo de documentos y obras artísticas realizado por especialistas como Héctor Schenone y Adolfo Ribera ha revelado a Buenos Aires como núcleo de una notable demanda de imágenes satisfecha por medio de diversas vías. Los encargos a Europa; el arribo de obras provenientes de Perú y Alto Perú y de los talleres de las misiones; el influjo portugués presente, por una parte, en las obras enviadas desde el Brasil y, por otra, en la actividad de escultores de ese origen que trabajaron en Buenos Aires, son todos factores que, si bien no desmienten el desarrollo tardío de una producción artística local, hablan de un fluido circuito de circulación y consumo. Este circuito, al que se agrega la actividad de artistas europeos y americanos en la ciudad, crece conforme la ciudad adquiere importancia política, sobre todo en el transcurso del siglo XVIII.

Se presume que se trasladaron obras desde Europa en fecha temprana. Tal es el caso de un encargo realizado por los mercedarios de una serie de la vida de la Virgen compuesta por seis telas pintadas en Flandes a fines del siglo XVI (se conservan cinco en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco).

En la segunda mitad del siglo XVII arribó a la ciudad desde España la imagen de *Nuestra Señora de las Nieves*, patrona de Buenos Aires, bajo cuya advocación se organizó una congregación que nucleaba a españoles distinguidos. Originalmente, esta Virgen era una talla completa que fue posteriormente desbastada y transformada en imagen de vestir, hecho que da cuenta de una singular apropiación y resignificación de la obra de acuerdo con las necesidades de los fieles. Conserva en la parte inferior el tallado y decorado originales que muestran un tratamiento anguloso de los pliegues y restos de motivos en rojo y oro. El culto a la Virgen de las Nieves fue muy importante, ya que se la consideraba protectora de la ciudad y su imagen, como la del otro patrono San Martín de Tours, era llevada en procesión en ocasión de sequías o pestes. La expulsión de los jesuitas, en cuya iglesia se había entronizado la imagen, y la desaparición de la cofradía hacia 1791 determinaron la declinación de esta devoción.

Por otra parte, sabemos por documentos que, en 1649, ingresaron por el puerto de Buenos Aires más de sesenta pinturas, desde

el taller de Francisco de Zurbarán, que seguramente fueron enviadas al noroeste de nuestro territorio o al Perú. Es interesante señalar que los asuntos de tales lienzos, entre los que se hallaban santas vírgenes, reyes, patriarcas y "nueve payses" (es decir paisajes), nos hablan de una diversidad de requerimientos que no se agotaba en lo religioso y que incluía pintura profana, cuya demanda y circulación han sido poco estudiadas en el periodo colonial. En lo que se refiere a la situación de Buenos Aires en el siglo XVII, este caso nos ilustra acerca de su funcionamiento más como puerta de entrada de mercancías que se distribuían en el interior que como centro de consumo. Las imágenes seguían caminos similares a los de productos como el aceite y los tejidos europeos, que eran comprados en Tucumán y revendidos en Potosí, y dejaban grandes ganancias a los comerciantes instalados en Buenos Aires. Hacia la misma época, el comercio de esclavos fue una de las actividades más rentables, ya que existía una fuerte demanda de ellos en Córdoba, el Noroeste y aun en Chile.

Durante el siglo XVIII creció el flujo de obras que llegaban de España y de Italia. Seguían respondiendo a encargos de Córdoba, Mendoza, las ciudades del Noroeste y las misiones, pero también comenzaron a encontrar en la ciudad comitentes interesados. De Italia, Nápoles parece haber sido el centro artístico preferido, al que se requerían sobre todo imágenes del Niño Jesús, como el que se encuentra en la Casa de Ejercicios y que fue encargado por la fundadora de la misma en 1784.

Asimismo, las obras provenientes del Perú eran muy valoradas. Es interesante al respecto el caso del *San Pedro de Alcántara* que se encuentra en la iglesia del Pilar. Como ha demostrado Schenone mediante un pormenorizado análisis, esta talla es producto de un taller cuzqueño y responde a una tipología muy común en el siglo XVII que se continuaría más tarde. La posición de la figura —con la pierna izquierda flexionada y el movimiento del vientre hacia adelante—, la expresión de arrobamiento del rostro que contempla la cruz, así como el plegado rígido de la túnica y el modo casi geométrico de tallar el cabello y la barba, son fórmulas y convenciones consagradas en la escultura peruana que se hallan en otros ejemplos. Si lo comparamos con ellos, sin embargo, el San Pedro del Pilar nos impresiona como una obra que revela mejor conocimiento de la superficie anatómica evidenciado en el tratamiento de la cabeza, las manos y los pies.

En fecha no precisa durante el siglo XIX se generó una falsa atribución del San Pedro de Alcántara a Alonso Cano, el famoso artista granadino del siglo XVII, que fue recogida y difundida como cierta por diversos medios. Para desmentirla fue necesario el análisis comparativo con obras cuzqueñas y también con obras del propio Cano. Interesa destacar aquí el desplazamiento en la valoración de la escultura del Pilar, operada en épocas en que la crítica de arte aficionada intentaba jerarquizar el patrimonio porteño con referencias a la excelencia de los modelos europeos. Si para la sociedad colonial la factura peruana del San Pedro de Alcántara parecía cubrir con creces las expectativas devocionales de los fieles, nuestra crítica del XIX vio en ella una obra con mérito artístico suficiente como para adjudicarla al mejor escultor español conocido.

Como ya hemos señalado, las cofradías cumplieron un papel fundamental en la demanda de imágenes. La ubicación de los altares de estas agrupaciones en los templos permite pensar en la organización del espacio arquitectónico como trasunto simbólico de las relaciones sociales en el Buenos Aires colonial. Un buen ejemplo lo constituye el edificio de la catedral y las hermandades del Santo Cristo, de San Pedro y de los Dolores. Esta perspectiva propuesta por el investigador Ricardo González abre, por otra parte, la posibilidad de estudiar el influjo de las elecciones estilísticas e iconográficas de las cofradías sobre la producción y difusión de imágenes. Al parecer, la mayor parte de las cofradías se inclinó



San Pedro de Alcántara. Iglesia de Nuestra Señora del Pilar. Buenos Aires.

por los encargos a talleres americanos, sea por limitaciones económicas o por gusto. Sin embargo, las más poderosas llegaron a encargar imágenes a prestigiosos artistas activos en España. La hermandad de los Dolores, que agrupaba a españoles "de sangre limpia, de buenas costumbres y que no tengan ejercicio vil", encargó el retablo para la imagen de la Dolorosa a Juan Antonio Gaspar Hernández, un artista oriundo de Valladolid, de quien nos ocuparemos más adelante.

Tanto los particulares como las autoridades civiles fueron asimismo comitentes activos. Los principales de la ciudad requirieron obras con destino a su devoción privada. Por otra parte, fue frecuente la práctica de donar imágenes para ser ubicadas en los altares de los templos, lo que contribuía sin duda a reforzar el prestigio de las familias más importantes. A mediados del siglo XVIII, Jerónimo Matorras, quien fue posteriormente gobernador de Tucumán, hizo traer de España una escultura de la *Virgen de los Dolores* —colocada luego en el retablo de Hernández— para regalar a la hermandad correspondiente. Matorras también trajo una pintura hoy perdida representando a la *Divina Pastora*, que el funcionario donó a la Catedral.

En lo que atañe a la comitencia oficial, en el siglo XVII se destaca el crucifijo que, en 1671, el gobernador José Martínez de Salazar encargó al escultor portugués Manuel de Coyo. Éste ya había realizado un San Miguel de tamaño natural que se encontraba sobre la puerta principal del Fuerte. El *Santo Cristo de Buenos Aires*, como es conocida la imagen, es una talla en madera de algarrobo sobre la que se aplicó una fina encarnadura. De tamaño natural, revela a un artista de muy buenos recursos técnicos y conocimiento de la anatomía, quien dotó de una expresión contenida al rostro del Jesús agonizante. Las potencias de plata del crucifijo parecen ser las originales. El propio Martínez de Salazar se ocupó de contruir y engalanar con ricas telas una capilla lateral de la catedral para albergar el altar de este Cristo e impulsó la creación de la congregación correspondiente que reunió, sobre todo, a los altos funcionarios. En 1791, cuando se inauguró el nuevo edificio de la Catedral, la imagen fue trasladada a uno de los brazos del crucero, en donde puede ser apreciada hoy.

En la segunda mitad del siglo XVIII se manifiesta una tendencia en el marco de las reformas borbónicas: las autoridades coloniales impulsan una producción centrada en la iconografía del po-

der real. Los retratos del rey y de la pareja real fueron encargados por el Cabildo de Buenos Aires en 1755 y en 1772, por carecer de ellos en ocasión de las "junciones públicas"; años más tarde el virrey y el Consulado fueron las instituciones que requirieron estas obras a artistas activos en la ciudad. Los modelos a partir de los cuales trabajaban los retratistas eran cuadros traídos de España o, más habitualmente, grabados con las efigies de los soberanos. En los años anteriores a la revolución de 1810 se realizaron por demanda estatal varios cuadros con la figura de Fernando VII. A estos retratos deben agregarse pinturas con el escudo de armas de la casa reinante, así como emblemas y alegorías del poder real. Muchas de estas pinturas formaban parte de las estructuras efímeras que se levantaban en la Plaza Mayor al festejarse la proclamación de un nuevo rey. En el espacio semipúblico de los órganos de gobierno y en el público de la plaza, retratos y alegorías conformaban el soporte visual de un Estado que, sin abandonar sus compromisos con la defensa de la religión, se apoyaba cada vez más en una concepción laica.

La demanda creciente de imágenes hubo de alentar, sin duda, una incipiente producción porteña de cuyos comienzos sólo nos quedan vestigios en los documentos. De fines del siglo XVI nos ha llegado el nombre de Rodrigo de Sas, artista flamenco que el gobernador Alonso de Ribera se preocupó por retener en Buenos Aires, ya que "no hay otro pin-



Manuel Coyo. Cristo de Buenos Aires. Catedral, Buenos Aires.

tor que pinte cosa de consideración y hace muchas imágenes para las iglesias y otras devociones". A pesar de los esfuerzos de Ribera, Sas se dirigió a Potosí donde al parecer prosperó, tal vez dedicado al comercio, actividad que también desarrollaron algunos artistas del período. Ya hemos mencionado a Juan Bautista Daniel, el pintor danés instalado en Córdoba a principios del XVII, que hizo fortuna como mercader. Y en Buenos Aires encontramos el caso del valenciano Miguel Aucell, quien llegó a la ciudad en 1754. A poco de arribar, el Cabildo le comisionó el retrato de la pareja real y, en los años siguientes, el artista satisfizo la demanda de las órdenes para las que pintó varios cuadros de altar. Paralelamente, Aucell parece haberse enriquecido con la práctica del comercio, pues en 1778 figuraba en una lista de vecinos acaudalados. También fue empresario y comerciante el tallista navarro Isidro Lorea, autor, entre otras obras, del retablo mayor de la Catedral. Lorea poseía un taller con numerosos ayudantes y actuaba, además, como contratista, derivando parte de sus encargos a otros artífices. Sus múltiples actividades le reportaron el reconocimiento de la sociedad porteña y una sólida fortuna. Esta situación revela que aún a finales del siglo XVIII el ejercicio del arte, pese a la demanda sostenida de imágenes, no constituía una vía de prestigio social comparable a una fortuna amasada a partir del tráfico legal o ilegal. No obstante, los contratos entre comitentes y artistas demuestran que hacia esa época se otorgaba ya cierto *status* a los maestros y se los distinguía de los asistentes y aprendices que colaboraban con ellos.

Espanoles y portugueses serán quienes activen con su presencia la vida artística de la ciudad, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, momento de indudable despegue económico reforzado por la creación del Virreinato. Buenos Aires había desarrollado desde un comienzo, a despecho del papel mezquino que le otorgaba la reglamentación colonial, un perfil de ciudad mercantil que compartió con otros puertos americanos. Una población flotante, atraída por las ventajas del puerto para la introducción de mercancías variadas, terminará estableciéndose en la ciudad, cuya masa poblacional, inicialmente escasa, conoce un notable aumento. Durante el siglo XVII los portugueses fueron protagonistas de este fenómeno demográfico, y aun cuando en 1750, al separarse las coronas de España y Portugal, se tomaron medidas para limitar su ingreso y permanencia en las colonias españolas, siguieron inter-

vinando eficazmente en los asuntos de la ciudad. Por ello no sorprende la presencia constante de artistas lusitanos y la preferencia por lo portugués y brasileño que los habitantes de Buenos Aires expresaban en sus elecciones de obras artísticas y de mobiliario para iglesias y casas particulares.

A mediados del XVIII, la política borbónica necesitó reforzar la función de la región del Plata en el mapa de los dominios españoles frente al avance de Inglaterra y Portugal. La creación del Virreinato en 1776 tendía a reducir las unidades administrativas, mientras que una serie de medidas económicas intentaba descomprimir los efectos del monopolio. La exportación de cueros y carnes saladas, para los cuales se ampliaba el mercado en Europa, se agregó al flujo comercial de Buenos Aires, con el consecuente impulso de la explotación ganadera y la concentración de capitales. La ciudad fue testigo entonces de un importante crecimiento de población y la fortuna acumulada por los principales se volcó en la construcción de viviendas de dos pisos que se destacaban en la austeridad del paisaje urbano. En general, puede decirse que, durante el Virreinato, se vivió una intensa actividad edilicia que transformó en pocos años el aspecto de Buenos Aires. Ya en 1756 el capitán de un barco negrero alababa sus calles "hermosas" y sus "magníficos" monasterios e iglesias. A la construcción del Cabildo y de la mayor parte de los templos iniciada en la primera parte del siglo —sólo San Ignacio es anterior— se agregaron casas de renta para habitación y locales de comercio, y emprendimientos públicos como el edificio del Consulado y la Casa de Comedias conocida como Teatro de la Ranchería. Las autoridades de Buenos Aires —a tono con el nuevo papel político conferido a la ciudad— se preocuparon además por mejorar la infraestructura urbana: estado de las calles, iluminación, provisión de agua, desagües, etc. Esta prosperidad atrajo inevitablemente a una cantidad importante de artistas, requeridos por una sociedad cuyos recursos económicos permitían multiplicar los encargos de obras para ornar los espacios religiosos y civiles, así como el ámbito privado. Buenos Aires despertaba el entusiasmo de tallistas, escultores y doradores, que veían allí la posibilidad de vivir de su oficio y más aún de enriquecerse. En 1780 se registran activos en la ciudad quince tallistas, siete escultores, diez doradores y una buena cantidad de plateros. Conocida es la carta de 1782 que el escultor mallorquín Bartolomé Ferrer envió a su esposa, quien, embarcada

hacia el Plata, había sufrido un ataque pirata en el que perdió todos sus bienes. Ferrer le responde animándola a emprender nuevamente el viaje, ya que ha recibido dos encargos importantes para la Merced y la "Catedral Nueva", y le asegura que "lo que as perdido aca se gana en una patada".

A los españoles y portugueses se sumaron, sobre todo en el último tercio del siglo, artistas italianos y también provenientes de otras colonias, como es el caso del filipino Esteban Sampzon que en 1780 se declaraba "escultor de profesión". Existe una sola obra documentada que ha permitido, merced a sus acusadas características, atribuir a Sampzon un conjunto interesante de tallas conservadas en nuestra ciudad y en Córdoba. El *Santo Domingo penitente* (Museo Fernández Blanco) es una escultura en madera de tamaño natural que sigue un modelo iconográfico del santo de rodillas, preparado para disciplinarse y contemplando la cruz. El tratamiento realista de la anatomía nos habla de una formación del artista que lo ha puesto en contacto con estudios del natural. El resultado es una figura que escapa a las fórmulas repetitivas comunes en la época. El escultor pensó en una composición de la silueta y el volumen que invita a un recorrido, fenómeno poco frecuente dentro de las concepciones frontales vigentes. A la autoría de Sampzon se deben, entre otras obras, tres versiones del Cristo de la Paciencia y la Humildad, de las cuales la más interesante es la que se halla en la iglesia de la Merced. El filipino trabajó también en Córdoba, a juzgar por contratos e inventarios en los que se lo menciona, y allí dejó varios ejemplos de su arte.

Sin duda, el período posterior a la creación del Virreinato es el de mayor producción artística local y tal vez sean los retablos los mejores ejemplos de la febril actividad de los artistas que trabajaban en el Plata. Si bien los primeros edificios de las iglesias porteñas poseían, según las fuentes, retablos barrocos, con su reconstrucción en el XVIII fue necesario removerlos y reemplazarlos por otros más acordes con las aspiraciones de una sociedad enriquecida. Aquí también disponemos de indicadores de cambios en el gusto, pues dominan en los retablos realizados en esta época los estilos rococó y clasicista. Es importante señalar que los retablistas que actuaron en nuestro medio, tanto españoles como portugueses, demostraron ser dueños de una apropiada formación profesional que les permitió elaborar con soltura los elementos del lenguaje en boga.

Un testimonio nos dice que el retablo mayor de San Francisco fue encargado a un taller de Río de Janeiro y que un grupo de artífices portugueses se ocupó de armarlo en Buenos Aires. El altar, lamentablemente desaparecido, presentaba un despliegue de motivos ornamentales propios del gusto lusitano —roleos y columnas salomónicas, por ejemplo— en una estructura frontal y de trazado regular más propia de la concepción española.

Ya mencionamos a Isidro Lorea, autor de varios altares, el más notable de los cuales es, sin duda, el retablo mayor de la Catedral.

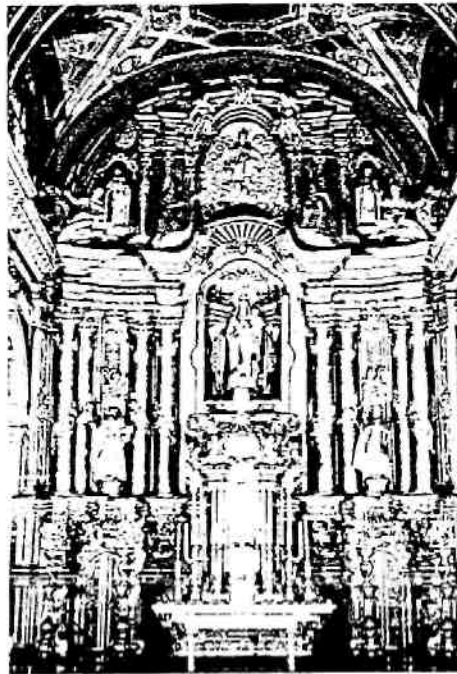
Este retablo presenta una tipología poco habitual en América al haber sido pensado como una estructura exenta de planta triangular que se colocaría en el crucero. En fecha anterior a 1830 hubo de realizársele modificaciones para su reubicación en el testero, donde se encuentra actualmente.

En colaboración con Lorea trabajó en el retablo de la Catedral Juan Antonio Gaspar Hernández, pues se advierte su mano en detalles del basamento. Este artista vallesoletano es uno de los introductores de las tendencias clasicistas en nuestro medio. Se presentaba como "profesor de escultura, arquitectura y adornista" y desarrolló una intensa actividad en Buenos Aires entre 1780 y 1821, año de su muerte. Parece haber tenido una formación académica, a



Altar mayor de la Catedral de Buenos Aires.

juzgar por el dibujo correcto del proyecto del retablo de Santiago Apóstol para San Ignacio. También muestran su preferencia por las recetas académicas los retablos que realizó, de acuerdo con una concepción basada en la organización de la ornamentación —trofeos, armas, banderas, etc.— en un esquema de líneas rectas. Como ha señalado Schenone, Hernández parece haberse aferrado a una serie de fórmulas repetitivas, por lo que sus obras van perdiendo interés conforme avanzan en el tiempo. Sin embargo, se destaca especialmente el *Altar de la Virgen de los Dolores* en la Catedral, en el que Hernández planteó una estructura cóncava de un solo cuerpo ritmada con cuatro pares de columnas jónicas entre las que colocó grandes medallones elípticos. En el centro se adelantaba la hornacina que contiene la imagen de la Dolorosa. El cor-



Tomás Saravia. Retablo Mayor. Iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Buenos Aires.

namiento a manera de bóveda de gajos y el basamento en el que el artista aplicó su repertorio ornamental predilecto completan la obra. De Hernández se conservan también algunas tallas que, contrariamente al gusto clásico de sus retablos, se atienen a las normas de la estatuaria barroca.

Finalmente, interesa mencionar el *Retablo Mayor de la iglesia de la Merced*, realizado en la década de 1780 por el criollo Tomás Saravia. A juzgar por sus obras, Saravia era poseedor de un buen conocimiento de la composición arquitectónica. Sobresale como uno de los pocos artistas locales activos en un medio que, tal como veni-

mos comprobando, estaba dominado por lusitanos y españoles. Sabemos que en su taller era asistido por un grupo de esclavos que oficiaban de aprendices, situación que le permitió afrontar el encargo de varios altares porteños. Para la Merced, donde hizo también algunos retablos laterales, Saravia creó un altar principal de planta curva, con gran sotabanco, pares de columnas monumentales entre las que se ubican imágenes y entablamento con complejo movimiento. El nicho central, que alberga la talla de la Virgen de La Merced, plantea un movimiento ascendente que guía la mirada hacia el ático que corona el conjunto, con relieve central y hornacinas con imágenes.

Estos retablos de fines del XVIII, monumentales y suntuosos, pueden presentar diseños complejos y ricos en sus entablamentos y sotabancos pero, por sobre la fantasía ornamental, prevalecen el orden y la claridad. El repertorio cristiano se combina con trofeos, cascos y estandartes, mientras que los elementos del lenguaje rococó se ciñen a la simplicidad constructiva de las proporciones clásicas. La sociedad porteña, consciente del nuevo papel político de la metrópoli, aceptaba la propuesta simbólica de los retablos, en la que, de acuerdo con una interesante interpretación de J. E. Burucúa, el orden jerárquico del Antiguo Régimen buscaba revitalizarse en una alianza con las corrientes ilustradas del saber.

También en la segunda mitad del siglo XVIII debemos ubicar la aparición de una producción local de pinturas, que vinieron a sumarse a las importadas de Europa, Cuzco y Potosí. Al nombre de Miguel Aucell se agrega el de José de Salas, procedente de Madrid, autor de varios cuadros para la Catedral y para las órdenes. Salas realizó asimismo los escudos reales y de la ciudad, pinturas decorativas en el Fuerte, así como la efigie de Fernando VII encargada por el Consulado en 1809. Los retratos de sor María Antonia de la Paz y Figueroa, directora de la Casa de Ejercicios, y del canónigo Miguel de Riglos (Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján) nos dan una somera idea de su habilidad. Son obras de cierto aliento en las que se advierte un correcto tratamiento de la luz, el color y el modelado.

Martin de Pietris y Ángel María Camponeschi, dos pintores romanos, desarrollaron sus actividades en esos años finiseculares. De Pietris pintó en 1794 la primera miniatura hecha en nuestra ciudad, una acuarela sobre marfil con la imagen de una distinguida dama. Con respecto a Camponeschi, su obra conocida ha lleva-



Ángel María Camponeschi. Retrato del lego Zemborain. Convento de Santo Domingo. Buenos Aires.

do a los estudiosos a considerarlo como el artista más importante del Buenos Aires colonial. El *San Vicente Ferrer* (Museo Isaac Fernández Blanco) y el *Retrato del hermano lego José de Zemborain* (Convento de Santo Domingo) muestran a un pintor que conoce muy bien su oficio, tanto en lo que se refiere al dibujo como a la factura. Tal vez, en los últimos años de la dominación española, los porteños comenzaron a poner su atención, como hoy nosotros, en los valores artísticos de estas obras. Una carta del inteligente comerciante Francisco de Letamendi, comitente del *San Vicente Ferrer*, nos dice que el cuadro "ha hecho admirar la perfecta imitación del natural con las demás propiedades,

dignas de un buen pintor". Al no existir en Buenos Aires un ámbito de exhibición pública de las imágenes que no estuviera ligado con lo religioso, la obra de Camponeschi hubo de ser contemplada en la privacidad de las casas particulares: "El cuadro anda de casa en casa, porque todos lo quieren ver", explica Letamendi.

El retrato del lego Zemborain, encargado por algunos fieles poco después de su muerte en 1804, se destaca para nuestra percepción como una obra de gran calidad plástica, evidenciada en el tratamiento de la figura con su rostro modelado en tonos cenicientos,

una paleta de ocre, castaños, negros y grises trabajados con una factura segura y rica y el toque dado por la luz áurea del atardecer en el horizonte. A esto se agrega el interés que despierta el fondo del cuadro, en el que Camponeschi pintó un paisaje urbano con el convento de Santo Domingo. El análisis de esta composición, llevado a cabo por Burucúa, ha demostrado que el pintor poseía un conocimiento profundo de las leyes de la perspectiva que le permitieron realizar giros en el rayo central de la visión desde un punto de vista único con el objeto de representar el convento sin que el cuerpo del lego ocultase ninguna de sus partes. El mismo Burucúa ha señalado la ambigüedad de esta pintura, cuyos recursos realistas, lejos de ubicarnos en un espacio cotidiano, logran dotarla de una atmósfera de misteriosa trascendencia.

El desarrollo del retrato individual como género desligado de lo devocional o religioso es uno de los índices de los cambios operados en la sociedad porteña a principios del siglo XIX. Vislumbramos en la carta de Letamendi sobre el *San Vicente Ferrer* la aparición de una nueva sensibilidad en la que el cultivo de lo estético comienza a ocupar un lugar diferenciado. Esa misma sensibilidad parece despuntar tímidamente en la fisonomía mundana del canónigo Riglos de José de Salas y afirmarse en la miniatura de De Pietris y en los retratos de Juan Martín de Pueyrredón y de Eugenia Escalada de Demaria que Camponeschi realizó en los años previos a la Revolución de Mayo.

Corrían los últimos años del régimen colonial en el Río de la Plata. En los centros educativos penetraban las ideas de la Ilustración y circulaban clandestinamente textos que discutían el orden político, económico y social de la colonia. El Consulado, institución creada en 1794 como tribunal mercantil y junta de protección y fomento del comercio, fue uno de los órganos de difusión de las nuevas corrientes por medio de sus memorias anuales, redactadas por Manuel Belgrano, en las que se dilucidaban problemas de agricultura, industria, comercio, educación técnica, etc. No es casual que del Consulado naciera en 1799 la primera iniciativa oficial de educación artística en nuestro país. Paralelamente a la escuela de dibujo se proyectaron escuelas de náutica, química e idiomas extranjeros. Al frente de la enseñanza artística se hallaba Juan Antonio Gaspar Hernández, quien por su formación académica parecía idóneo para el cargo. Sin embargo, los tiempos no parecían ser propicios aún para estas actividades y la autorización de la Corona

nunca llegó, por lo que la escuela hubo de cerrarse. Cabe destacar que, según consta en el reglamento debido a Belgrano y Hernández, el dibujo se consideraba "el alma de las artes" a la vez que instrumento indispensable para el desarrollo de cualquier oficio: "el carpintero, cantero, bordador, sastre, herrero y hasta los zapateros no podrán cortar unos zapatos con el ajuste y perfección debida sin saber dibujar". Una concepción muy a tono con el perfil de la pragmática y mercantil Buenos Aires.

El siglo XIX es el tablero en el que artistas, comitentes, instituciones estatales y privadas, público, prensa, moverían las piezas que terminaron de conformar un campo artístico tal como hoy lo concebimos. Pero éste ya es tema de los próximos capítulos.

BIBLIOGRAFÍA

Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio artístico nacional. Provincia de Corrientes*, Buenos Aires, 1982.

Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio artístico nacional. Provincia de Jujuy*, Buenos Aires, 1991.

Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio artístico nacional. Provincia de Salta*, Buenos Aires, 1988.

Affanni, Flavia M. "La recepción del tema de la Resurrección de Cristo y su reinterpretación en las Misiones Jesuíticas", en *Arte y recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997.

Affanni, Flavia M. "Los Cristos yacentes en las misiones jesuíticas de guaraníes", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

Affanni, Flavia M. "Reconstrucción hipotética de un retablo de las misiones jesuíticas de guaraníes. Escenario originario, interpretación iconográfica y concepto barroco del espacio. Persuasión y participación", en *Las artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA-Facultad de Filosofía y Letras, 1992.

Auletta, Estela, M. I. Saavedra y C. Serventi, "Las cabezas de serie en el arte jesuítico-guaraní. El caso del Cristo yacente de la Catedral de Corrientes", en *Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, N° 7 (en prensa).

Bareiro Saguier, Rubén y Jean-Paul Duviols, "Tentación de la utopía. Entre la 'ciudad celeste' y la 'ciudad terrestre'", en *Tentación de la utopía. La república de los jesuitas en el Paraguay*, Barcelona, Tusquets/Círculo, 1991.

Braccio, Gabriela, "Muro o marido. La profesión religiosa como alternativa femenina", tesis de licenciatura, Buenos Aires, Prohal, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, inédito.

Braccio, Gabriela, "Un itinerario de santidad femenina: Isabel Flores de Oliva - Rosa de Santa María - Santa Rosa de Lima", en *Tarea de santos III. Santa Rosa de América*, Buenos Aires, Catálogo de Exposición, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1997.

Burucúa, José Emilio, "Ambigüedades del primer paisaje rioplatense: el fondo en el retrato del lego Zemborain", en *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1992.

Burucúa, José Emilio, "Pintura y escultura: una lectura problemática de un barroco poco frecuentado", en Gutiérrez, Ramón (comp.), *Barroco iberoamericano. de los Andes a las Pampas*, Barcelona-Madrid, Zurbarán Lunwerg, 1997, p. 403-445.

Furlong, Guillermo, S. J., *Historia social y cultural del Río de la Plata, 1536-1810. El trasplante: Arte*, Buenos Aires, Tea, 1969.

González, Ricardo, "Patronazgo, legitimación y contención social en la colonia. El caso del Marquesado de Tojo", en *Lux artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA, 1992.

González, Ricardo, "Dechado que imitar. La hermandad de San Benito de Palermo en Buenos Aires", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

González, Ricardo, "Imágenes e instituciones en la Catedral de Buenos Aires", en *Arte y recepción*, Buenos Aires, CAIA, 1997.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, (1492-2019), México, FCE, 1994.

Gutiérrez, Ramón, "Arquitectura barroca en Brasil y área guaraníca en el siglo XVIII. Las misiones jesuíticas", en *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1992.

Hobertman, L.S. y S. Socolow, *Ciudades y sociedad en Latinoamérica colonial*, Buenos Aires, FCE, 1992.

Mörner, Magnus, *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Paidós, 1968.

Ribera, Adolfo Luis y Héctor H. Schenone, *El arte de la imagería*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1948.

Roa Bastos, Augusto, "Entre lo temporal y lo eterno", en *Tentación de la utopía. La república de los jesuitas en el Paraguay*, Barcelona, Tusquets/Círculo, 1991.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

Schenone, Héctor, "Retablos y púlpitos. Imagería. Pintura", en *Historia general del arte en la Argentina*, tomos I y II, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982-83.

Schenone, Héctor, "La firma de Juan Bautista Daniel", en *Anuario 16. Academia Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1989.

Schenone, Héctor, "Serie de Santa Rosa", en *Tarea de Santos III. Santa Rosa de América*, Buenos Aires, Catálogo de Exposición, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, 1997.

Sustersic, Bozidar Darko, "Componentes míticos americanos en el arte jesuítico guaraní", en *Las artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA-Facultad de Filosofía y Letras, 1994.

Sustersic, Bozidar Darko, "La escultura en el Río de la Plata durante el período colonial", en Gutiérrez, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.

Sustersic, Bozidar Darko, "Problemas metodológicos del arte jesuítico-guaraní", en *Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, N° 7 (en prensa).

Sustersic, Bozidar Darko, "Tres corrientes estilísticas en la escultura jesuítica guaraní. El ejemplo iconográfico de los ángeles-guerreros-músicos", en *Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, N° 6, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

Sustersic, Bozidar Darko, "Una antigua devoción misionera que perdura en el tiempo: el Señor yacente de Corrientes", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1996.

Tejeda, Luis de, *Libro de varios tratados y noticias*, Locción y notas de Jorge M. Furl, Buenos Aires, 1947.

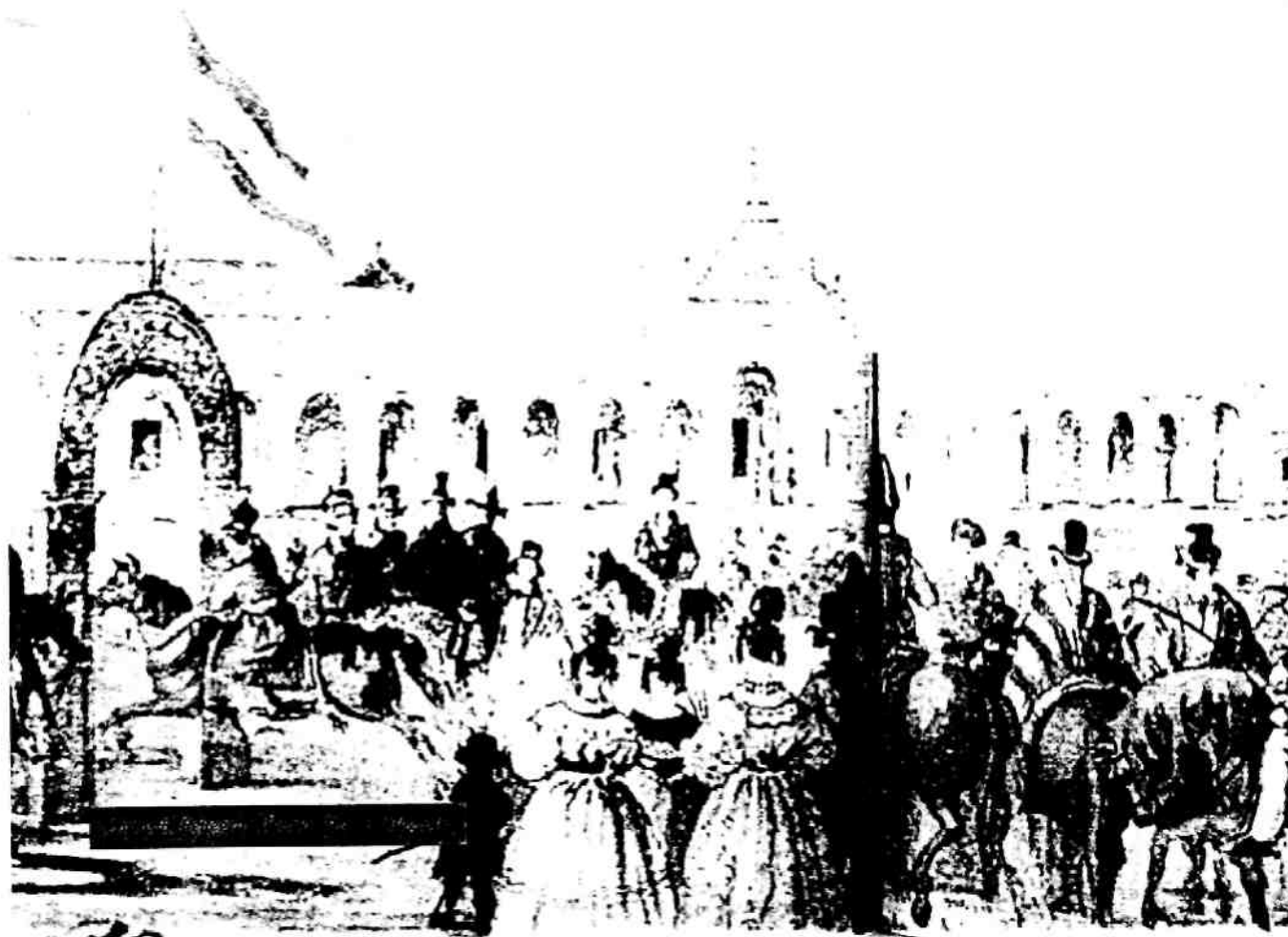
Agradecemos al señor Alejandro Moyano Aliaga, director del Archivo Histórico de la provincia de Córdoba, por habernos cedido gentilmente el material de archivo relacionado con la familia Ceballos, y a los investigadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert las copias de los grabados de J. Swellink de la vida de Santa Catalina de Siena.

II



Siglo XIX: 1810-1870

por MARÍA LÍA MUNILLA LACASA



DESPUNTAR DE UN NUEVO ORDEN

El estallido de la Revolución de Mayo en 1810 trajo consigo no sólo la ruptura del orden colonial en lo político y económico; también provocó una inevitable transformación del sistema simbólico imperante hasta ese momento. La formulación de un universo de imágenes nuevo que representara a las nacientes organizaciones políticas así como a las cambiantes estructuras sociales y culturales, se tradujo en un proceso lento pero decidido, no exento de conflictos, conquistas y repliegues. Desde el mundo simbólico hasta la vida cotidiana, desde las prácticas políticas hasta las formas de sociabilidad, todos los aspectos de la realidad rioplatense se modificaron al calor de los enfrentamientos por la libertad y del nacimiento de un nuevo régimen de gobierno.

En el ámbito de la producción artística, nuevos géneros pictóricos —el retrato principalmente, pero también la pintura de costumbres, de temas históricos y de paisajes— comenzaron a asomar entre las obras de carácter marcadamente religioso de la pintura colonial. Los proyectos de monu-

mentos a los hombres ilustres y a las gestas históricas comenzaron a reemplazar a los bustos de los monarcas y a los emblemas reales. Y así, en época tan temprana como 1811, el Río de la Plata asistió a la erección de la primera manifestación artístico-conmemorativa de la nueva era: la *Pirámide de Mayo*, monumento celebratorio del primer aniversario de la Revolución de 1810.

En efecto, en el marco de los festejos por el primer aniversario de la gesta revolucionaria, el Cabildo dispuso levantar en el medio de la Plaza de la Victoria una pirámide que inicialmente iba a ser efímera. Para ello contrató al alarife Francisco Cañete quien, sobre un zócalo escalonado seguido de un pedestal, levantó un obelisco de ladrillos con base rematado por una esfera. En sus cuatro caras debían aparecer, según lo acordado en sesión del Cabildo, unas inscripciones alusivas tanto a los hechos de mayo como a la reconquista y defensa de Buenos Aires frente a los ingleses. La Junta Grande, sin embargo, representante también del interior del territorio, dispuso que sólo figuraran leyendas referidas a la Revolución, suprimiendo de esta manera el carácter localista que el Cabildo había querido imprimir a la obra al aludir a las victorias de 1806 y 1807, exclusivamente porteñas.

De menores proporciones que la actual, la Pirámide fue construida con rapidez dado que se aproximaban las Fiestas Mayas, instauradas como tales algo después por la Asamblea del año XIII. Probablemente éste haya sido el motivo por el cual finalmente la decoración quedó limitada a una sola inscripción, "25 de Mayo de 1810", pintada en letras de oro. Sin embargo, la Pirámide estuvo lejos de poseer un significado unívoco. Erigida para recordar la gesta revolucionaria, sirvió de soporte a diferentes leyendas, odas e inscripciones que eran colocadas en sus caras de manera provisoria en cada celebración y que respondían a las particularidades de cada coyuntura histórica. Estos múltiples mensajes fueron otorgándole un significado fluctuante y móvil que sólo pudo ser fijado, según se verá, en 1856 cuando, coronada por la imagen de la Libertad, pasó a representar a la República Argentina.

La construcción de la Pirámide de Mayo significó para el arte de nuestro país un hito fundante dentro del horizonte de transformaciones que comenzó a gestarse en el panorama plástico local a partir de la ruptura de los vínculos con España. Sin embargo, algunos intentos por activar la pasiva situación artística habían tenido lugar, aunque con éxito relativo, antes de la Revolución. Uno de

estos intentos estuvo relacionado con la enseñanza del dibujo.

En efecto, en 1799 el entonces secretario del Consulado, Manuel Belgrano, propuso la creación de una Escuela de Dibujo que dependiera de y funcionara en dicha institución. Al frente de las lecciones estaría el conocido tallista español Juan Antonio Gaspar Hernández. El establecimiento abrió sus puertas con éxito, pero tuvo una efímera existencia ya que al año siguiente fue cerrado y no volvió a funcionar pese a los sucesivos pedidos de Belgrano frente a las autoridades metropolitanas.

Las invasiones inglesas de 1806-1807 y el movimiento revolucionario de 1810, lejos de generar nuevas empresas pedagógicas, postergaron toda iniciativa hasta 1815, fecha en que el fraile recoleto Francisco de Paula Castañeda abrió una nueva Academia de Dibujo que funcionó, como la anterior, en las salas del Consulado y que se mantuvo, no sin vaivenes, hasta 1821. Como director de esta academia se desempeñó por un tiempo el pintor suizo José Guth, uno de los primeros artistas itinerantes que llegó a Buenos Aires por ese entonces. Al crearse en 1821 la Universidad de Buenos Aires por iniciativa de Rivadavia, esa academia de dibujo fue incorporada al Departamento de Ciencias Exactas y transformada en la cátedra de Dibujo de la Universidad. Guth, quien regresaba de un viaje por Montevideo y Brasil —característicos destinos de estos pintores viajeros—, volvió a desempeñarse en esta oportunidad al frente de la cátedra hasta fines de la década en que debió renunciar por problemas de salud. Pese a ello, la cátedra de Dibujo continuó en funcionamiento, con creciente participación de alumnos, hasta aproximadamente 1835, bajo la dirección del italiano Pablo Caccianiga.

Si bien el método de aprendizaje en estos establecimientos consistía en el copiado reiterado y tedioso de cabezas y grabados, característico de las academias de arte, fundamentalmente se impartían lecciones de geometría, arquitectura y perspectiva, dado que el objetivo final era formar dibujantes técnicos que pudieran desempeñarse tanto como proyectistas y constructores de las obras públicas, cuanto como diseñadores idóneos de los objetos más primarios de uso cotidiano. El concepto que regía la enseñanza en estas escuelas se vincula con una continuidad en el Río de la Plata de la mentalidad tecnicista, derivada del ideal del enciclopedismo, que caracterizó la segunda mitad del siglo XVIII europeo. También pone en evidencia la modernidad de Belgrano, quien ensaya,

en tiempos tan tempranos como 1799, una idea considerada de avanzada para esta sociedad periférica.

La presencia itinerante de Guth en Buenos Aires expresa bien otro fenómeno, que va a tener decisiva importancia en el panorama artístico local de principios de siglo: el arribo —tímido todavía, pero que se irá haciendo más frecuente a lo largo del período— de artistas provenientes del extranjero, quienes llegaban a estas latitudes probablemente atraídos por las perspectivas económicas que el proceso independentista prometía a los viajeros.

Ya desde el siglo XVIII, las expediciones científicas enviadas desde Europa para explorar la naturaleza americana habían traído consigo a dibujantes y pintores. Estos tomaban apuntes de los habitantes de las diversas regiones, su flora y fauna, y realizaban bocetos que servían de modelos para dibujos posteriores, destinados a ilustrar los relatos de los viajeros que se publicaban con frecuencia tras el regreso de esos artistas a Europa. A una de estas expediciones debe Buenos Aires su más fiel representación plástica de la época colonial. Se trata de los dos panoramas de la ciudad que realizó en 1794 el pintor italiano Fernando Brambilla, contratado como dibujante de la expedición de Alejandro Malaspina. Mayor suerte tuvo aún con estas representaciones la ciudad de Montevideo, por razones decididamente ajenas al interés artístico. La ciudad de la Banda Oriental, en tanto ofrecía un mejor puerto para los barcos de las expediciones que, rumbo al sur para explorar las costas patagónicas y la unión de los dos océanos, fondeaban allí por un corto tiempo, pudo albergar a un mayor número de estos fugaces visitantes.

Durante las primeras décadas del siglo XIX el Río de la Plata en su conjunto ofreció perspectivas interesantes para los pintores viajeros. El proceso revolucionario y las guerras por la independencia habían abierto para los artistas europeos de menor renombre nuevos horizontes, nuevos mercados y nuevas posibilidades laborales. Las personalidades políticas y militares argentinas que se estaban formando al calor del proceso independentista empezaban a componer un friso de personajes ilustres de quienes se demandaba en forma creciente una fijación en imágenes que permitiera la veneración y garantizara la memoria histórica. De modo que, ya a fines de la década del 10, surgió un incipiente mercado de retratos grabados, realizados primero por artistas locales rudimentarios, luego por las prensas litográficas de los extranjeros. El

artista correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra, que había sido ayudante en la escuela de dibujo del padre Castañeda, fue el primero en otorgar un rostro a los generales José de San Martín y Manuel Belgrano y más tarde a Bernardino Rivadavia, en retratos que fueron ofrecidos al Cabildo para su circulación. Estos grabados de Ibarra sirvieron como modelo para la ejecución —a pedido del militar Ambrosio Crámer, oficial del Ejército de los Andes— de los famosos retratos ecuestres de San Martín y Belgrano realizados en litografía por Théodore Géricault, una de las figuras más importantes de la pintura francesa contemporánea. Géricault realizó también los grabados de las batallas de Chacabuco (1817) y Maipú (1818), con la certeza de su comitente de lograr una rápida inserción de estas obras en el circuito rioplatense y un provecho económico de importancia. Si bien este objetivo estuvo lejos de cumplirse, es interesante destacar la posibilidad que la ruptura del orden colonial otorgaba a una comitencia rioplatense de encargar obras a un pintor tan prestigioso como Géricault.

Los sectores más encumbrados de la sociedad comenzaron, a su vez, a reemplazar las imágenes religiosas que presidían tradicionalmente sus salas desde el tiempo de la colonia por retratos de los miembros de la familia. Hasta ese momento, en el Río de la Plata se podían encontrar algunos retratos de los reyes de España, de las autoridades civiles y eclesiásticas locales y hasta de alguna personalidad aislada, pero el retrato de la sociedad civil, independiente de su adscripción a la burocracia administrativa, sólo se impuso como género a principios del siglo XIX. En los sectores de abolengo —para quienes la revolución había introducido en sus vidas algo más que cambios políticos estructurales— fueron las costumbres y las modas europeas las que comenzaron a marcar el ritmo de las transformaciones. La renovación de ideas y la apertura comercial con los países extranjeros habían empezado a modificar el gusto artístico y los porteños más poderosos demandaron de los pintores una copia fiel de sus rostros para perdurar y ser recordados por la posteridad. Esta ampliación de la demanda produjo el arribo al Río de la Plata de pintores europeos, quienes canalizaron el requerimiento ofreciendo sus servicios para la realización de retratos en miniatura o al óleo, por medio de avisos publicados en la prensa local.

La miniatura suponía la utilización de una técnica muy delicada consistente en la aplicación de pigmentos en forma de diminutos

puntos o rayas sobre una superficie de marfil, previamente tratada con goma arábica. La liviandad de ese material lo hacía particularmente adecuado para la fabricación de pequeños medallones que las mujeres llevaban al cuello o bien guardaban en cajas especiales como recuerdo. Las damas de la alta sociedad porteña y los diversos protagonistas de la política, la milicia y el clero vieron representadas sus efigies en pequeñas dimensiones por aquellos pintores extranjeros. Uno de los más destacados miniaturistas —que realizó también importantes retratos al óleo— fue el francés Jean-Philippe Goulu quien, contrariamente a lo que sucedía con frecuencia, se instaló definitivamente en Buenos Aires desde su arribo en 1816 hasta su muerte. Asimismo, en la delicada y paciente ejecución de miniaturas se destacaron algunas mujeres como Antonia Brunet de Annat y Andrea Macaire de Bacle, esposa del conocido litógrafo.

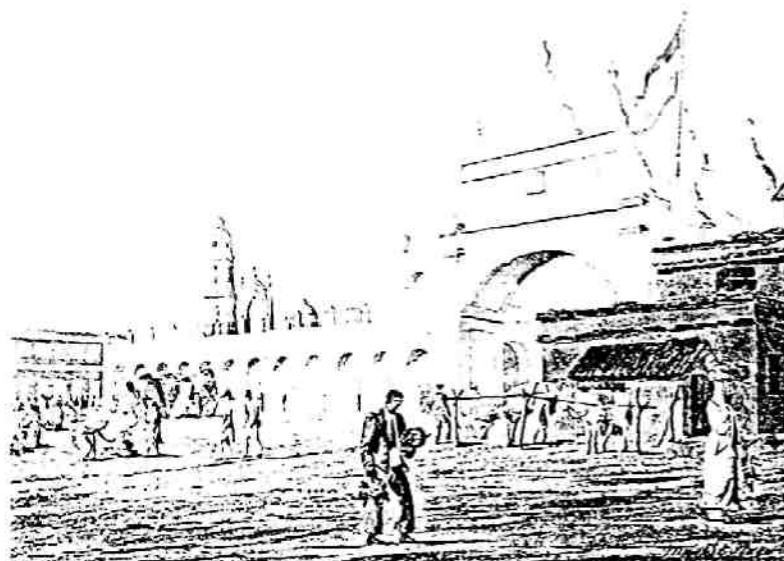
La miniatura tuvo una gran aceptación durante la primera mitad del siglo XIX, decayendo luego con la difusión del daguerrotipo, que ofrecía, a diferencia de la pintura, una copia absolutamente fidedigna de la figura humana. El criterio de verdad que esta nueva técnica introducía fue tan impactante para la sociedad de mediados de siglo que tuvo una acogida inmediata, aunque no masiva. El daguerrotipo fue considerado desde entonces el heredero legítimo de la miniatura en tanto depositario de la memoria social y el recuerdo. Pero además, la imagen daguerreana y la miniatura fueron semejantes como objetos únicos, irreproducibles y de alto costo, ya que la placa metálica en donde se imprimía la imagen debía ser de plata. Con la difusión del daguerrotipo, muchos de los miniaturistas que se desempeñaban en el Río de la Plata debieron abandonar los pinceles y adquirir la cámara fotográfica como lo hizo el francés Amadeo Gras quien, tras años de dedicarse a la pintura con éxito, instaló en 1848 un taller de daguerrotipos en Montevideo.

Algunos años antes que Goulu había llegado a Buenos Aires un notable marino inglés aficionado a la pintura, Emeric Essex Vidal, quien, por cuestiones de servicio en la armada real británica, permaneció en Buenos Aires entre 1816 y 1818. Las pretensiones de Brasil de anexar la Banda Oriental habían movilizado a la escuadra inglesa —en la que se encontraba destinado Vidal— para proteger al comercio británico en estas regiones. El gobierno del director supremo Juan Martín de Pueyrredón debió afrontar por aquel

entonces situaciones críticas para la estabilidad política del país, producto de este conflicto internacional sumado al levantamiento de Ramírez y López en el Litoral, crisis que sólo las victoriosas batallas del ejército libertador de San Martín en Chacabuco y Maipú lograron mitigar. Sin embargo, no son los protagonistas de esta compleja situación interna los que pueblan las obras de Vidal. Por el contrario, su interés pictórico se centró en la descripción de los usos y las costumbres del habitante de la ciudad y del campo, con sus trajes típicos y faenas cotidianas al comenzar el período independiente.

La visión de Vidal —así como la de Brambila y la de los otros artistas viajeros que centraron su producción en la descripción de paisajes, naturales y sociales— respondió a la nueva mirada que, a partir del siglo XVIII, el pensamiento científico arrojó sobre la naturaleza. La Ilustración consideró a ésta un componente de la realidad aprehensible por medio del conocimiento y la ciencia y por lo tanto susceptible de ser modificada por acción de la cultura. Así, cronistas, viajeros, expedicionarios y gobernantes se afanaron en conocer la vastedad americana para poder dominarla, convirtiéndola en una tierra domesticada y productiva. Los artistas, por supuesto, no estuvieron ajenos a este proceso y Vidal —así como muchos otros pintores viajeros con posterioridad— da cuenta de ello.

De sus numerosos apuntes a la acuarela eligió posteriormente veinticuatro que, llevados al grabado y coloreados, compusieron un álbum publicado en Londres en 1820 titulado *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo, etc.* En uno de ellos, *El mercado*, se observa la Plaza de Mayo atravesada de norte a sur por la Recova que la dividía en dos, en la que se destacaba su gran arco central. Esta galería había sido construida en 1803-1804 para poder cruzar la plaza en días lluviosos e instalar negocios en su interior. Entre la Recova y el Fuerte —hoy Casa de Gobierno— se ubicaba el mercado de Buenos Aires en donde se realizaba el abastecimiento y la venta de los productos traídos de los alrededores: frutas y verduras, peridices, carne y pescado. A la izquierda del cuadro se advierte el perfil de la iglesia de San Ignacio, con su torre y su espadaña, mientras que a la derecha aparecen los restos de la primera construcción de los jesuitas llamada el Piquete San Martín. Por detrás, aparece la bandera argentina orlando la plaza, habitualmente izada con motivo de las celebraciones cívicas.



Emory Essex Vidal: El mercado.

En 1818 Vidal regresó a Inglaterra, pero su estancia en el Plata fue imitada por otros artistas que con fortuna y permanencia variable llegaron, recorrieron el territorio, produjeron obras y se marcharon, dejando testimonios de su trabajo que hoy constituyen el patrimonio artístico de nuestro país.

NUEVOS ARTISTAS, NUEVAS TÉCNICAS, NUEVAS DEMANDAS

La caída del Directorio y del Congreso, que había sancionado la Constitución unitaria de 1819, significó la disolución del poder central y la formación de estados provinciales autónomos. En Buenos Aires, esta situación provocó una aguda crisis política que se extendió durante todo el año '20, caracterizada por la lucha entre facciones. La crisis sólo pudo ser superada cuando un nuevo gru-

po dirigente, procedente de las filas de la elite porteña se unió con el común objetivo de ordenar el estado anárquico en el que había quedado sumergida la provincia después de un año de enfrentamientos. La Junta de Representantes eligió gobernador al general Martín Rodríguez, quien nombró como ministros a Bernardino Rivadavia en la cartera de Gobierno y a Manuel García en la de Hacienda; ambos funcionarios resultaron piezas clave de su administración. Estos mismos diseñaron un nutrido plan de reformas tendientes a modernizar la estructura administrativa heredada de la revolución, desde las políticas y económicas hasta las culturales y urbanas.

Las reformas programadas —difíciles de concretar en algunos campos, pero exitosas en la mayoría— continuaron durante el gobierno del general Las Heras y más aún durante la nueva gestión de Rivadavia, elegido primer Presidente de la República en 1826. Este nuevo intento por organizar las provincias autónomas bajo la forma de un Estado unificado volvió a generar serias discordias y desacuerdos, que ya se habían hecho patentes en los debates del Congreso Constituyente de 1824-26. El enfrentamiento con el Brasil por la anexión de la Banda Oriental terminó de debilitar la precaria situación, y “la feliz experiencia” fracasó ahogada por la guerra civil interna y la guerra con el Imperio en el orden externo. La asunción de Juan Manuel de Rosas como gobernador de la provincia en 1829 fue una consecuencia inmediata de estas controversias, inaugurando un nuevo periodo en donde otras sellarán la suerte del país por más de 20 años.

Pese a ello, el clima de paz y de progreso imperante durante la primera época reseñada y la necesidad de contar con técnicos especializados para llevar adelante las transformaciones propuestas, produjo el arribo a Buenos Aires de profesionales europeos tales como el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini, el astrónomo Octavio Fabrizio Mossotti, el publicista Pedro de Angelis y el arquitecto Carlo Zucchi, la mayoría de los cuales trabajó para la administración oficial. Junto a ellos, artistas de diversa procedencia probaron suerte en Buenos Aires —pocos fueron los que se instalaron en el interior—, seguramente seducidos por las nuevas perspectivas.

Algunos de estos artistas introdujeron en el Río de la Plata procedimientos artísticos desconocidos hasta ese momento como la litografía. Esta técnica —que supone el empleo de la piedra en la

impresión de imágenes— había comenzado a difundirse en Europa a principios del siglo XIX, siendo el propio Géricault, antes mencionado, un artista pionero en su uso. En Buenos Aires fue incorporada casi de inmediato a partir de la formación de establecimientos de impresiones litográficas que tuvieron un gran éxito, merced a la iniciativa de los artistas extranjeros.

El primero en realizar litografías con intención artística en la Argentina fue el francés Jean Baptiste Douville, quien llegó a Buenos Aires durante la guerra con el Brasil (1826). Aprovechando esta coyuntura y la gran admiración que la figura del almirante Guillermo Brown despertaba en la población por sus victorias navales, Jean Baptiste imprimió en su taller litográfico, llamado Douville et Laboussière, un retrato del marino probablemente realizado por el artista Luis Laisney. Este retrato tuvo una vasta aceptación entre los sectores acaudalados de la población porteña que se precipitaron masivamente a adquirir la obra. El éxito del emprendimiento llevó a Douville a retratar a otros hombres destacados de la política y la milicia y su iniciativa fue rápidamente imitada por nuevos litógrafos.

En 1828 ya está instalado en Buenos Aires el ginebrino César Hipólito Bacle, quien creó la firma Bacle y Cia. Impresores Litográficos del Estado junto a su mujer Andrea Macaire —reconocida miniaturista— y al artista Arthur Onslow. De su prensa salieron, con dibujos de estos últimos y de otros artistas más destacados como el citado Carlos Enrique Pellegrini, los retratos de las más ilustres figuras históricas. También, la gran estampa que muestra la llegada a la Catedral del cortejo fúnebre del coronel Dorrego cuando sus restos fueron trasladados a Buenos Aires en 1829.

Del mismo modo en que los artistas ofrecían sus servicios por medio de los periódicos locales, donde anunciaban su llegada al país, la dirección de sus establecimientos, el género pictórico en el que se especializaban y el tipo de técnica empleada, también en la prensa difundían la aparición de los retratos de los personajes célebres, lo acomodado de sus precios y los lugares de venta. En la década del '20, entonces, se acentuó esa tendencia a retratar a los hombres ilustres —gestada a expensas de emprendimientos particulares—, iniciada tímidamente unos años antes por Núñez de Ibarra. Una moda que, a la vez que engrosaba los bolsillos de los impresores, iba construyendo —de manera asistemática y exenta

de control oficial— una galería de héroes nacionales que penetraron hondo en el imaginario colectivo.

La actuación de Bacle al frente de su empresa no se limitó a retratar a las personalidades históricas. Ya durante el rosismo, César Hipólito publicó un álbum titulado *Trages y costumbres de la provincia de Buenos Aires* (1833-34), compuesto por seis cuadernos con dibujos litográficos, dedicado a describir los oficios y trabajos de los sectores populares y las vestimentas típicas de las damas porteñas. Un ejemplo de este álbum es la litografía coloreada *Peinetones en casa*, la cual describe, de manera caricaturesca, la costumbre de las señoras de usar peinetones de desproporcionado tamaño —que eran fabricados por el célebre Manuel Mascullino—, con las incomodidades propias que esta moda provocaba.

Las colecciones de estampas costumbristas, descriptivas de los oficios, vestimentas y paisajes tanto urbanos como rurales, fueron, como se señaló anteriormente, un tópico común a varios ar-



Hipólito Bacle. *Peinetones en casa*.

tistas, tanto de los que permanecieron en Buenos Aires como de aquellos que regresaron a su lugar de origen. Tal es el caso de los franceses Alcides D'Orbigny, naturalista que recorrió la Argentina en 1827, y del marino Adolfo d'Hastrel; ambos utilizaron sus apuntes como ilustraciones de sus libros de viajes publicados posteriormente.

A pesar de que algunos de estos artistas tenían verdadero talento y de que su producción llegó a ser importante, la circulación de sus obras fue siempre parcial, limitada a un público consumidor reducido y selecto. La falta de museos y de exposiciones regulares de arte en la ciudad fue otra constante del ambiente plástico local, a pesar de que la intención de dotar a Buenos Aires de un museo de ciencias naturales, donde también estuviera representado el arte universal, formó parte del programa de reformas ideadas por Rivadavia.

Durante la gestión presidencial, el gobierno recibió dos propuestas para un museo artístico provenientes de particulares, una de ellas de José Guth —por ese entonces profesor de dibujo de la Universidad— y la otra del comerciante austriaco José Mauroner. Desafortunadamente ambos proyectos aparecieron en el momento en que se desataba la guerra con el Brasil, la cual, a la vez que impedía cualquier desvío de fondos públicos a otros fines que no fueran los bélicos, postergaba indefinidamente la concreción de los proyectos.

Así, dentro de un programa de renovación global de los métodos didácticos que se habían empleado en la enseñanza de las artes hasta ese momento, Guth sugirió al gobierno en 1826 la creación de un museo de bellas artes, donde los alumnos pudieran observar pinturas y esculturas, copias de aquellas famosas obras del arte europeo. Para esa fecha Mauroner ya había zarpado de Europa rumbo a Buenos Aires, en donde —probablemente persuadido por los agentes europeos de Rivadavia— imaginaba realizar un buen negocio vendiendo su importante colección de pinturas al gobierno nacional. Pero cuando Mauroner llegó a fines de 1828 al Río de la Plata, la situación política había cambiado dramáticamente. Rivadavia había fracasado en su intento presidencialista, los enfrentamientos facciosos estaban nuevamente a la orden del día y la guerra con el Brasil, si bien superada, había dejado los recursos económicos completamente agotados. En ese contexto desalentador, Mauroner organizó una exposición de cuadros en el

Colegio de Ciencias Morales (San Ignacio) que abrió sus puertas en marzo de 1829. La muestra duró varios meses y en el catálogo que se publicó para esa oportunidad figuraban casi cuatrocientas piezas —la mayoría buenas copias de taller— de artistas italianos, franceses, flamencos y españoles de reputación internacional, además de otros pintores menores. La crónica que apareció en el diario *El Tiempo* de ese momento es considerada la primera crítica de arte publicada por la prensa argentina y su contenido es muy elocuente respecto de la situación en que se inauguraba la exposición: “En medio de las penosas atenciones y de las ideas tristes que nos ocupan, nacidas de la guerra interior que nos ha traído una administración vergonzosa, y algunos gefes bárbaros y atrozmente salvajes, hemos tenido la satisfacción de ver la primera colección de pinturas que ha decorado hasta hoy al nuevo mundo y que acaso pudiera envidiarnos el antiguo. Extraño contraste, ciertamente, el tener que ocuparnos al mismo tiempo en hablar de las pampas y de las obras de genio; y mezclar en las columnas del mismo periódico los nombres inmortales de Rubens, Van Dyck, Murillo y Rafael, con los nombres bochornosos e infames de un Molina, de un Rosas, de un Bustos y de un Quiroga”.

Sin duda la exposición Mauroner debió haber sido un acontecimiento cultural de envergadura a juzgar por las escasísimas —si no nulas— posibilidades del porteño de observar obras de arte fuera de los templos. Sin embargo, un año después, Mauroner abandonaba la ciudad dejando atrás una fracasada empresa económica, ya que no sólo no pudo vender su galería de cuadros al gobierno, sino que tampoco tuvo éxito en la venta particular de las telas. La creación de un museo de bellas artes debía esperar todavía más de sesenta años.

Si bien la exposición organizada por el comerciante austriaco no fue estrictamente la primera muestra de arte exhibida en Buenos Aires —en 1817 la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, fundada por sugerencia de Rivadavia, aparentemente había realizado en el colegio de San Carlos una exhibición y venta de pinturas que, hasta donde se sabe, tuvo muy poca repercusión—, fue sin duda el acontecimiento más importante que desde el punto de vista artístico pudieron experimentar los pintores locales, quienes, jóvenes aún, se estaban formando en la cátedra de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires.

Para ese entonces, Guth ya se había alejado de la enseñanza y

en su cátedra había sido reemplazado por el artista italiano Pablo Caccianiga, quien acreditaba un desempeño prolongado como catedrático de dibujo y pintura en la Real Universidad de Palermo. Caccianiga permaneció como profesor de la Universidad hasta 1835, fecha en que desaparece toda mención a su cargo, y se convirtió en un verdadero precursor y renovador de los estudios. Introdujo novedades efectivas como el análisis detallado de la figura humana por copia de modelos vivos —y no de láminas grabadas— y la enseñanza de geodesia, además de haber concretado las aspiraciones de su antecesor en la cátedra, iniciando las clases de pintura al óleo, a la acuarela y en miniatura en la Universidad. En este ambiente de novedades pedagógicas y de mayores recursos artísticos se estaban formando dos de los principales artistas locales de destacada actuación durante el período siguiente, Fernando García del Molino y Carlos Morel.

Junto con el arquitecto Carlo Zucchi, Caccianiga logró fundar una escuela de dibujo cuyo programa, desde el punto de vista de la concepción didáctica, constituyó el más avanzado plan para estudios artísticos que se gestionó en nuestro país hasta bien avanzado el siglo XIX. El emprendimiento fracasó, entre otros motivos, por falta de alumnos, y la propuesta de incorporar esa escuela a la Universidad como una cátedra paralela a la ya establecida no prosperó dados los magros recursos de las finanzas provinciales y la convulsionada situación interna.

La década del '20, que concluyó signada por un retroceso en lo político y por el retorno a las luchas facciosas, fue, sin embargo, una década de grandes progresos en el proceso de conformación de un espacio artístico local. La presencia itinerante de numerosos pintores extranjeros en la ciudad, sumada a la introducción de nuevas técnicas de impresión, las renovadoras propuestas pedagógicas aplicadas a la enseñanza artística, sumadas a los proyectos de creación de museos y exposiciones de cuadros, son elementos suficientes para confirmar el surgimiento de un espacio de producción, circulación y consumo de lo artístico que, aunque embrionario, era completamente novedoso.

DE LA PINTURA DE CABALLETE A LA CÁMARA FOTOGRÁFICA: ASPECTOS ICONOGRÁFICOS DEL ROSISMO

Después de la crisis interna que caracterizó a los años posteriores a la fugaz presidencia de Rivadavia, la Sala de Representantes eligió en diciembre de 1829 a Juan Manuel de Rosas como gobernador de la provincia de Buenos Aires. En esa oportunidad, el cuerpo legislativo le otorgó el título de "Restaurador de las Leyes" y le concedió las facultades extraordinarias gracias a las cuales gozó del ejercicio absoluto del poder. Su figura se había destacado en el escenario político bonaerense durante toda la década desde su intervención en favor del gobierno de Martín Rodríguez. Al asumir su cargo en 1829, lo hizo imbuido de un gran prestigio entre los federales y apoyado por los poderosos hacendados de la campaña. Tres años más tarde, cuando a fines de 1832 la Sala lo reeligió como gobernador después de un prolongado debate sin el goce de las facultades extraordinarias, Rosas rechazó la nueva designación y marchó en campaña militar al sur de la provincia para pacificar la frontera con el indio.

Mientras tanto, la escisión en el seno del partido federal comenzaba a provocar disturbios en Buenos Aires y tanto la llamada "Revolución de los Restauradores" de 1833 como el asesinato de Facundo Quiroga en 1835 aceleraron los tiempos del regreso de Rosas al poder, quien fue finalmente designado gobernador por segunda vez en abril de ese año, con la suma del poder público. Su segundo mandato se prolongó por más de quince años y sólo las fuerzas mancomunadas del Litoral a las órdenes de Urquiza pudieron poner fin en Caseros a ese régimen, pronto convertido en dictadura, en el que las persecuciones políticas, las intrigas palaciegas y los conflictos internacionales estuvieron a la orden del día.

En este contexto, sin embargo, el escenario artístico rioplatense continuó desarrollándose con el aporte de artistas extranjeros y locales. Muchos de ellos, si bien lograron producir una obra independiente, también debieron acomodarse a los dictámenes del régimen. La mayoría de los nuevos pintores europeos llegados al Río de la Plata en este período traía de sus países de origen una preparación académica más sólida y, en algunos casos, una trayectoria profesional prestigiosa, elementos distintivos respecto de sus

colegas que los habían precedido en el viaje al Plata, muchos de los cuales se dedicaron al arte sólo como aficionados o como objetivo de sus empresas comerciales. De esta nueva oleada de pintores europeos, algunos ya habían llegado a fines de la década del '20 pero desarrollaron la mayor parte de su producción bajo el rosismo.

Tal es el caso de Carlos Enrique Pellegrini, un saboyano que, en calidad de ingeniero, había venido junto a otros profesionales contratado por Rivadavia para hacer trabajos técnicos en el campo de la hidráulica. El fracaso del proyecto rivadaviano y la parálisis oficial ante cualquier emprendimiento debido a la delicada situación política de fines de los años '20 obligaron a los recién llegados a adecuarse al momento y a ejercer otros oficios. Así, Pellegrini, quien conocía a fondo la técnica del dibujo arquitectónico y perspectivista tantas veces ejercitado en la Escuela Politécnica de París, se dedicó a la pintura, destacándose en la representación de rincones de Buenos Aires y principalmente en la técnica del retrato.

Ya a principios de la década del '30, Pellegrini había abierto su taller en la ciudad y había obtenido una repercusión inmediata entre el público acomodado porteño, quien lo consideró por mucho tiempo el retratista de mayor prestigio de la ciudad. Las técnicas que empleó fueron principalmente el lápiz, la tinta china, la acuarela, el temple sobre papel y sólo en contadas ocasiones pintó al óleo. La rapidez en la ejecución de los cuadros, que el empleo de esas técnicas suponía, lo convirtió en uno de los artistas más prolíficos del siglo.

Respecto de los paisajes de Buenos Aires realizados por el pintor, éstos representan —junto con aquellos compuestos más de una década antes por Vidal—, un *corpus* documental invaluable donde observar la evolución edilicia y urbana de la ciudad durante esos años. En la acuarela *La Catedral*, por ejemplo, aparece la iglesia metropolitana mirada desde un punto de vista frontal para exhibir adecuadamente su fachada de reciente construcción, cuya escala y monumentalidad contrastan radicalmente con las demás arquitecturas que rodeaban la plaza.

La historia del pórtico de la Catedral está lejos de ser un asunto sencillo. En sus estudios sobre el tema, el arquitecto Fernando Aliata observa que, desde que comenzó a levantarse la iglesia a mediados del siglo XVIII, de acuerdo con el proyecto del arquitecto ita-



Carlos E. Pellegrini. *La Catedral*. litografía.

liano Antonio Masella, se había intentado dar forma a una fachada que concordara con la propuesta del arquitecto. Pero problemas de diseño y principalmente restricciones presupuestarias dieron por tierra con todas las ideas. A principios del siglo XIX, la Catedral continuaba sin frente y varias vistas de la ciudad dan cuenta de ello. Sólo en 1821 se tomaron medidas para poner fin al asunto. En ese año se sancionó un decreto —por iniciativa de Rivadavia— por el cual se ordenó la construcción definitiva de un pórtico, medida que presagiaba el plan de reformas religiosas programadas por el ministro. La fachada de la catedral, por disposición del decreto, debía ser un monumento celebratorio de la Independencia, una finalidad completamente laica. Precisamente por eso Próspero Catelin, el arquitecto francés autor del proyecto y miembro de la administración rivadaviana, diseñó finalmente un pórtico que recordara a un templo conmemorativo y no a un típico frente catedralicio, ubicando su idea dentro de la misma línea programática de la iglesia de la Magdalena de París, construida en homenaje a los soldados de la Grande Armée. Esta acuarela de Pellegrini, realizada en 1829, muestra las columnas coronadas por

capiteles de bronce que para la fecha de realización de la pintura no existían, ya que la suspensión de las obras dos años antes había impedido completar la parte ornamental del pórtico. Este agregado es una evidente referencia arqueológica a los primeros capiteles corintios griegos, a una cultura arquitectónica que tanto el pintor como Catelin compartían y conocían perfectamente.

Pellegrini realizó, además, numerosos trabajos para la prensa litográfica de Bacle, fundamentalmente retratos de personajes ilustres, tarea que compartía, según se vio más arriba, con Andrea Macaire de Bacle y con Arthur Onslow. Muchas de sus vistas de Buenos Aires, dibujadas previamente en acuarela y aguada, fueron litografiadas por el impresor ginebrino. Pero en 1835 decidió lanzar un álbum propio, impreso en su propio establecimiento, la Litografía de las Artes, que se titulaba *Recuerdos pintorescos y fisionómicos del Río de la Plata*, con imágenes de la ciudad y de sus edificios más representativos, de sus salones y bailes típicos, además de algunas escenas gauchescas. El álbum debía completarse con una serie de retratos de los grandes hombres, pero sólo la primera parte —las vistas urbanas— vio la luz seis años más tarde. Entre dichas imágenes figura una obra, *Fiestas Mayas*, en la cual se puede observar el desarrollo de las celebraciones cívicas en 1841, fiestas que habían surgido treinta años antes junto al movimiento revolucionario de 1810.

En efecto, a partir del estallido de la revolución se instauró en Buenos Aires una nueva tradición festiva que, en reemplazo de la colonial, ofreció a la sociedad porteña un marco de identificación y pertenencia al nuevo orden emergente, a la vez que significó un importante recurso de propaganda al servicio del poder político. Desde el inicio del proceso revolucionario, las celebraciones de las Fiestas Mayas se caracterizaron por un gran despliegue ornamental y gruesos gastos de organización, recursos que las luchas por la independencia se encargaron de reducir al mínimo ante la exigencia de concentrar todos los esfuerzos económicos en el desarrollo de la guerra. Las fiestas conmemorativas de la década de 1820 retomaron el esplendor de los primeros años, de acuerdo con la voluntad —casi siempre explícita— de Rivadavia de convertirlas en órganos de difusión de su ideario político. Convencido de las posibilidades propagandísticas de la fiesta, Rivadavia impulsó —entre sus múltiples reformas administrativas— la creación del Departamento de Ingenieros Arquitectos y de la Policía, ambas

dependencias encargadas de la organización de los eventos festivos, en reemplazo del Cabildo de la ciudad, cuyas funciones cesaron en 1821. Durante el rosismo, estos organismos continuaron funcionando, con algunas modificaciones, como responsables de la organización de las festividades cívicas y de la construcción de las escenografías ornamentales características de la Plaza de Mayo. Verdaderos soportes estéticos de una prédica política, esas arquitecturas, pinturas y esculturas provisionales alcanzaron una importancia inusitada a lo largo del tiempo. Por eso las expresiones de arte efímero aparecidas en dicho contexto celebratorio deben ser consideradas formas discursivas privilegiadas del programa simbólico oficial, pero también manifestaciones de un lenguaje artístico local que estaba naciendo en la Argentina por esos años.

Los constructores de estos despliegues ornamentales fueron artesanos cuyos nombres han permanecido anónimos para la historia hasta hoy, pero que sin embargo fueron muchas veces reconocidos por sus méritos y hasta llegaron a ocupar un lugar respetable dentro del tejido social como comerciantes o propietarios de tiendas. Además, el diálogo entre estos artesanos y los artistas reconocidos fue mucho más frecuente de lo que se conoce. A menudo, los artistas eran convocados para actuar como jurados en la selección de uno u otro artesano para intervenir en las decoraciones urbanas, o actuaban directamente junto a ellos en dichas tareas. Tal es el caso del propio Pablo Caccianiga, quien obtuvo por licitación los trabajos de pintura para las ornamentaciones de las Fiestas Mayas de 1828 y se desempeñó en pie de igualdad junto a carpinteros, herreros y especialistas en fuegos de artificio, oficios que eran considerados de menor jerarquía que el de pintor. El estudio de la articulación entre el quehacer de estos artesanos ignorados, hasta hoy periféricos, y el de los artistas reconocidos, canónicos, legitimados por la historia, está todavía por realizarse, pero seguramente modificará y ampliará el conocimiento que actualmente se posee sobre el horizonte artístico de estos años.

Dentro de tal contexto, la pieza de Pellegrini —así como la de Albérico Isola, de 1844, sobre el mismo tema— es uno de los documentos iconográficos más importantes que se conservan sobre las celebraciones cívicas en Buenos Aires. En la litografía de Pellegrini se observa, por un lado, el tipo de decoración que se utilizaba en la plaza pública y que consistía principalmente en una arquería circular o poligonal de variadas dimensiones y altura, la

cual rodeaba la Pirámide de Mayo, profusamente ornamentada con guirnaldas, luces, banderas y leyendas alusivas. Además, se destacan los juegos de cucañas o "palo enjabonado", las estructuras en madera para los fuegos artificiales y el globo aerostático, característicos entretenimientos populares de las fiestas. Hasta aproximadamente mediados de la década del '30, el responsable de erigir estas escenografías urbanas fue el arquitecto Carlo Zucchi, quien en calidad de arquitecto oficial de la provincia se encargó de ensalzar la figura de Rosas y de difundir popularmente su imagen por medio de estos despliegues ornamentales festivos.

La obra de Pellegrini presenta también interesantes aspectos sobre el público que asistía a estas celebraciones. En ella se ve un nutrido grupo de concurrentes, que por sus vestimentas, actitudes e intereses parecen pertenecer a los más diversos grupos sociales. Mujeres ricamente ataviadas, paisanos de a caballo y negros se



*Cayetano Descalzi. Juan Manuel de Rosas.
Museo Histórico Nacional*

mezclan en esta escena. Si bien es cierto que el período rosista se caracterizó por una movilización política de las clases populares, cabe pensar que la participación de estos sectores en las fiestas cívicas nunca fue extraña, incluso desde los primeros tiempos de la revolución, tal como señalan las fuentes escritas.

Junto a Pellegrini, trabajaron en Buenos Aires otros artistas extranjeros que, como él, llegaron a fines del '20, pero actuaron profesionalmente durante los '30. Ellos fueron los pintores italianos Cayetano

Descalzi y Jacobo Fiorini, ambos dedicados a la pintura de retratos, pero de quienes se posee todavía escasa información. Cayetano Descalzi, quien hizo su fama a partir de los retratos de Rosas, fue autor de un retrato sedente del Restaurador, realizado al óleo alrededor de 1835, que muestra al personaje ricamente ataviado con uniforme militar, banda, bastón de mando y medalla, como corresponde a un retrato oficial. Los atributos exhibidos en este cuadro le habían sido obsequiados a Rosas por disposición de una ley que, sancionada en junio de 1834 por la Sala de Representantes, disponía la confección de una espada, de una medalla y de una banda que expresaran la gratitud por su exitosa campaña al desierto, emprendida un año antes. La expedición militar al sur de la provincia fue de vital importancia para la vida política del momento por dos razones principales: en primer lugar, por el impacto económico que el emprendimiento significó al incorporar tierras productivas a la frontera. Pero además, porque le brindó a Rosas la posibilidad de manipular la escena política porteña desde una posición privilegiada, alejado sólo geográficamente de los conflictos desatados en la ciudad.

La medalla que ostenta Rosas en su pecho en el cuadro de Descalzi "(...) será de oro en forma de sol —dice el decreto transcrita por Pradere—, con círculo de brillantes y su colocación pendiente del cuello. En su anverso irá grabada la inscripción siguiente: 'La expedición a los desiertos del Sud del año 33 engrandeció la Provincia y aseguró sus propiedades' (...)"'. En el reverso debía figurar una reproducción del monumento al Ejército Expedicionario, cuya construcción en la colina llamada Clemente López, en las márgenes del Río Colorado, se había dispuesto por decreto a poco de concluida la campaña, y cuyo diseño estuvo a cargo del arquitecto oficial de la provincia, Carlo Zucchi, quien propuso una composición sobre la base de la tipología de pirámide trunca. Si bien el monumento fue pensado originalmente para conmemorar una gesta histórica colectiva —la del Ejército Expedicionario del Sur—, una hábil manipulación de la intención que le había dado origen produjo un desplazamiento de sentido que convirtió al monumento en un recordatorio de las hazañas particulares del jefe de dichas milicias, Juan Manuel de Rosas.

Aunque la obra nunca fue levantada, el haberla concebido presenta un fenómeno peculiar en la historia de la política conmemorativa de la República Argentina. El monumento proyectado no

sólo aparece íntimamente articulado con el proceso de encumbramiento del principal protagonista de la vida pública del momento, Juan Manuel de Rosas, sino que además inaugura en el ámbito de los monumentos conmemorativos el culto a las personalidades ilustres, al "héroe". Si su construcción se hubiese concretado, hubiera sido el segundo monumento en levantarse en el territorio de la provincia de Buenos Aires, después de la Pirámide de Mayo. En este sentido, el trabajo de Zucchi aparece como la transición entre ésta, la Pirámide, evocadora de una gesta colectiva, y la estatua ecuestre de San Martín de Daumas, que recuerda a una personalidad individual. Ambos monumentos conmemorativos son considerados en la actualidad las primeras obras de este tipo en ser erigidas en nuestra ciudad.

El cuadro reseñado, que muestra a Rosas en el esplendor de su carrera militar, con todos los atributos propios de su rango y de sus triunfos, en la antesala de su acceso al apogeo del poder en 1835, evidencia la estrecha vinculación de Descalzi con el régimen rosista, que se completaba con la participación de su hermano Nicolás en la expedición al desierto en calidad de ingeniero topógrafo.

El artista italiano compuso, además, otro retrato del Restaurador —sensiblemente diferente del anterior y quizás el más conocido de su producción—, que habría servido de modelo para la elaboración de una famosa litografía titulada *Rosas el Grande* realizada en París por Julien —primer grabador de la Escuela Real de Francia, según Matienzo— e impresa por Lemercier, Benard y Cía. Probablemente haya sido el mismo Descalzi quien mandó a litografiar la obra durante un viaje realizado a Francia en 1840, en la seguridad de que los establecimientos litográficos locales no podían satisfacer la jerarquía que él deseaba darle a la lámina. La tirada numerosa y lo costoso del emprendimiento hacen suponer la existencia de algún tipo de financiamiento, posiblemente proveniente del mismo gobierno provincial.

Durante este periodo, también comenzó a desarrollarse la actuación profesional de importantes artistas locales, cuyas primeras armas con la pintura habían sido adquiridas en los talleres de los pintores extranjeros que, como Goulu, Descalzi o Fiorini, impartían clases particulares en ese momento. Sin embargo, su formación académica la obtuvieron junto a los maestros de la escuela de dibujo de la Universidad de Buenos Aires, Guth y Caccianiga. De los primeros artistas con formación local cabe destacar las fi-

guras de Fernando García del Molino y de Carlos Morel. Ambos fueron buenos miniaturistas —en calidad de tales realizaron algunas obras en colaboración—, además de retratistas y dibujantes.

García del Molino, chileno de nacimiento pero nacionalizado argentino, fue considerado por José León Pagano como "el pintor de la Federación", ya que por sus pinceles no sólo pasaron las figuras más representativas del federalismo argentino, sino toda la familia del Restaurador, dejando la más fiel interpretación gráfica de ese periodo histórico argentino.

Desde joven fue reconocido como un pintor de talento no sólo en Buenos Aires, sino también en Montevideo y en el interior del país, fama que lo llevó a ejercer como maestro de Benjamin Franklin Rawson, artista sanjuanino elogiado por Sarmiento, autor de pinturas de temas históricos entre otros géneros.

García del Molino realizó una vasta obra, principalmente en el género del retrato y, como tantos otros pintores de su época, realizó diversas efigies de Rosas, algunas más felices desde el punto de vista plástico, otras de menor valor donde lo importante radicaba en la transmisión de los mensajes propagandísticos del régimen. Si bien el boceto a lápiz que muestra el retrato de Rosas ya anciano no es lo más representativo de su producción, en él se observan no sólo un buen dominio del oficio y hasta cierta maestría en la técnica del dibujo, aprendida en las academias locales, sino también un apego al protector y principal modelo que continuó aun después de su derrumbe político.

Los cuadros analizados con anterioridad evidencian que la figura de Juan Manuel de Rosas se constituyó en temática obligada para la totalidad de los pintores activos durante su gobierno y aun después,



Fernando García del Molino. Retrato de Juan Manuel de Rosas, miniatura. Museo Histórico Nacional.

ya sea que se lo exhibiera en la cima de su carrera política o en el deterioro físico de sus últimos años. Sin embargo, su imagen circuló también sobre soportes menos nobles que la tela y el papel de dibujo. Los periódicos de la época señalan que, en tiempos de celebraciones cívicas, los vecinos colocaban en los frentes de sus casas bustos y retratos grabados del Restaurador tanto de pie, a caballo o de medio cuerpo, o bien en faroles de papel de colores con su efigie. La aparición de esta publicidad en los diarios locales da cuenta de la gran circulación que tenían estas imágenes, las cuales podían ser adquiridas en varios negocios de la ciudad y, por su bajo costo, consumidas en forma masiva. Estos avisos también hablan de las variantes iconográficas que el mercado ofrecía de un mismo personaje —la figura de Rosas aparece de pie, montada o de medio cuerpo— y hasta de una cierta “banalización” del retrato del héroe en tanto su efigie circulaba impresa en lámparas multicolores, relojes de bolsillo, piezas de vajilla y hasta en peinetones y cajas para rapé. En el proceso de creación de un “eliseo” de héroes nacionales, iniciado en el período anterior, durante el gobierno de Rosas la figura de éste desplazó numérica y cualitativamente a cualquier otra personalidad.

Contemporáneamente a García del Molino, trabajó en Buenos Aires el pintor Carlos Morel, cuya actividad artística decayó a fines de los años '40 por un progresivo deterioro de sus facultades mentales. A diferencia de su colega y condiscípulo, Morel se destacó menos por el retrato que por sus cuadros de conjunto: escenas de costumbres, episodios militares y paisajes. Su producción se caracterizó también por una intensa labor litográfica. Si bien su obra no fue numéricamente significativa como consecuencia de su temprana enfermedad, es considerado por la historiografía tradicional como el primer pintor argentino en realizar una obra artística coherente y en la cual, según Adolfo Luis Ribera, los valores plásticos exceden casi siempre lo puramente iconográfico.

En los episodios militares y en las escenas de costumbres, Morel logra ciertos efectos dramáticos mediante el movimiento y la gestualidad de los personajes, los efectos lumínicos y los colores contrastantes, elementos propios del movimiento romántico. Tal es el caso de *Carga de caballería del ejército federal* en que el movimiento del caballo, controlado por el soldado, concentra toda la acción, en una escena que es destacada por los efectos de la luz. En *Combate de caballería en la época de Rosas* se observa aun

más el contraste entre un primer plano estático, dominado por los cuerpos de los soldados muertos, y el segundo plano, donde se desarrolla dinámicamente la acción del enfrentamiento entre los dos bandos. Estas dos obras pueden ser consideradas como las primeras escenas de batalla de la plástica argentina. Aun cuando están fechadas en 1830, Matienzo sostiene que pueden haber sido realizadas sólo entre 1839 y 1840, dado que un estudio de los uniformes de los soldados y oficiales, reveló que las piezas se habrían inspirado o bien en episodios de la campaña de Lavalle contra Rosas o, más probablemente, en el levantamiento armado que los hacendados del sur de la provincia de Buenos Aires organizaron contra el Restaurador.

La obra más difundida de Morel fue la realizada para la litografía. En 1841 —el mismo año en que Pellegrini publicó sus *Recuerdos pintorescos y fisionómicos del Río de la Plata*— vio la luz el conjunto de ocho litografías que llevan por título *Colección de escenas y vistas del país*, más conocida como la *Serie grande de Ibarra* por haber sido impresas en la Litografía Argentina, establecimiento creado por el porteño Gregorio Ibarra en 1837. La *Serie grande* incluía, además, trabajos de otros artistas. En las litografías de Morel, el pintor presenta escenas costumbristas donde aparecen el gaucho y el indio exhibiendo desde sus vestimentas y sus armas típicas hasta sus familias y faenas.

Tres años más tarde y después de un viaje a Río de Janeiro, Morel publicó otro álbum titulado *Usos y costumbres del Río de la Plata*, impreso en la Litografía de las Artes y compuesto por una portada y diez hojas de folio mayor. Este trabajo es considerado por la historiografía tradicional la obra más destacada de la producción del artista como litógrafo. Las cuatro primeras hojas contienen varios motivos por página, mientras que las seis restantes abordan otros temas costumbristas —dos de los cuales fueron obra de Albérico Isola—, pero presentados en hojas separadas. Respecto de las cuatro primeras páginas, a menudo han sido desdobladas para formar láminas sueltas que han ilustrado diversas publicaciones de asuntos folclóricos.

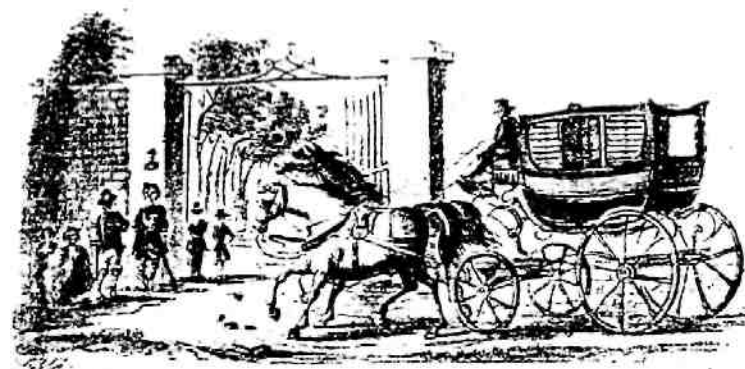
Tal es el caso de aquella titulada *El cielito. Puerta del cementerio y Peones troperos*, en donde se observan, además de las escenas que dan título a la composición, otras de menores proporciones que rodean los motivos centrales y que describen algunas tareas cotidianas del hombre popular: se trata de solda-

dos, aguateros, lavanderas, vendedores ambulantes entre otros.

Los álbumes litográficos, caracterizados por las escenas de corte costumbrista, fueron propios de la producción artística local durante el primer tercio del siglo XIX. Las colecciones de César Hipólito Bacile (1833-34), de Carlos Enrique Pellegrini (1841), de Carlos Morel (1841 y 1844), de Albérico Isola —titulado *Album argentino* (1845)—, de Isola y Julio Dautresne sobre los *Usos y costumbres de Buenos Aires* (1844), así como el posterior *Album* de León Pallière (1865), son algunos de los ejemplos más destacados de esta producción. Una necesidad de registro científico de la naturaleza americana, con sus particularidades botánicas y zoológicas, así como de los tipos humanos que habitaban en estas tierras y sus costumbres, conforma estos álbumes. Pero además, en ellos subyace un gusto por lo exótico tanto en términos naturales como sociales, junto a una inclinación hacia el conocimiento curioso del mundo extraeuropeo, característico del pensamiento occidental desde el siglo XVIII. Los álbumes de estampas contribuyeron, asimismo, a la difusión y circulación de las características



Carlos Morel. Peones tropicos.



Carlos Morel. Puerta de cementerio.

regionales americanas por medio de la imagen a lo largo del Viejo Continente pero también por la propia América.

Por la misma época en que Pellegrini, García del Molino y Morel realizaban sus vistas porteñas, sus retratos y escenas de costumbres, llegó a Buenos Aires otro artista extranjero quien sólo estuvo en la ciudad apenas por tres meses: Raymond Quinsac Monvoisin. De origen francés, este artista estuvo en 1842 sólo de paso rumbo a Chile donde había sido contratado con el fin de fundar una Academia de Bellas Artes. Aquí estudió las costumbres locales y pintó algunos cuadros descriptivos como la *Porteña en el templo* (1842), donde aparece una mujer joven en actitud de oración, arrodillada sobre una alfombra en la nave central de una iglesia. En los templos porteños de entonces no existían bancos ni reclinatorios, de modo que las mujeres se sentaban sobre alfombras que eran llevadas por algún sirviente negro, personaje que aparece por detrás de la dama. La composición triangular de la figura principal ubicada en el centro de la tela, la iluminación frontal que destaca la importancia tanto plástica como social del personaje, así como el trabajo de volumetría en los pliegos de la falda, demuestran una preparación sólida del pintor dentro de la normativa académica de la enseñanza artística, preparación recibida en París bajo la dirección del pintor Guérin y estimulada por Eugène Delacroix, su discípulo.

El hecho de que Monvoisin haya trabajado junto a estos prestigiosos artistas franceses justifica que se lo considere como el más importante de los pintores extranjeros que llegaron al Río de la Plata durante el siglo XIX. Sin embargo, la brevedad de su estancia, sumada a la tensa situación interna del país —provocada por el rigor de la Mazorca y las consecuencias del bloqueo francés al puerto—, impidieron, pese a la importancia del pintor, el surgimiento de un movimiento artístico perdurable alrededor de su figura o de su producción.

Mauricio Rugendas fue otro de los pintores extranjeros que visitaron nuestro país durante los años del rosismo. Proveniente de una familia de artistas alemanes, Rugendas se formó en Baviera con Albrecht Adam, uno de los más importantes autores de batallas de Alemania. También estudió en la Academia de Munich, donde perfeccionó la pintura de paisaje. Una vez finalizada su formación académica, Rugendas realizó dos viajes a América que resultaron decisivos para su vida profesional. El primero se inició a principios de la década del '20, cuando fue contratado como dibujante de la expedición al Brasil de Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), médico ruso especialista en biología y botánica. En Brasil, el artista se enfrentó con un paisaje humano diferente y con una naturaleza exuberante que documentó fielmente en sus dibujos, llegando a adquirir el oficio necesario como dibujante de una expedición científica. Para este aprendizaje contó con el asesoramiento de especialistas de las distintas áreas —zoología, botánica, biología— que formaban parte de la empresa expedicionaria. En los trabajos de esta época se advierte una representación altamente descriptiva del paisaje en la cual se asientan con fidelidad las particularidades de la flora y fauna brasileña, aunque el tratamiento de la figura humana continúa los cánones academicistas. Años más tarde, dichos trabajos fueron publicados bajo el título *Voyage pittoresque au Brésil* (París, 1827-36), otra colección de estampas que se ubica dentro de los mismos lineamientos intelectuales que los álbumes a los que se hizo referencia anteriormente.

Protegido de Alexander von Humboldt, por su intermedio y ya de regreso a Europa, Rugendas se puso en contacto con los más reconocidos pintores de París de aquel momento tales como François Gérard, Horace Vernet —admirado por su maestro Adam—, Gros, Jacques-Louis David y Eugène Delacroix.

De modo que cuando Rugendas emprende su segundo viaje a América, su formación era completa, no sólo por sus estudios sino por sus relaciones con el ambiente intelectual y artístico del momento. El principal mentor de este nuevo emprendimiento fue Von Humboldt, cuya concepción de la pintura de paisaje como un importante recurso del conocimiento científico llegó a influir decisivamente sobre el pintor. Esta visión del arte como apoyo documental de la ciencia que regía la actividad de estos hombres determinó la siguiente afirmación de Sarmiento: "Humboldt con la pluma i Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que más a lo vivo han descripto la América". El segundo viaje de Rugendas, que se prolongó por más de dieciséis años (1831-1847), comprendió los territorios de México, Chile —en donde el artista permaneció ocho años—, Perú, Bolivia, el Río de la Plata —en Buenos Aires estuvo sólo unos pocos meses—, para finalmente volver a Europa desde el Brasil.

La obra realizada durante esos años fue enorme y aunque los trabajos producidos en nuestro medio no llegaron a alcanzar la envergadura de aquellos realizados en otras partes de América, la labor iconográfica de Rugendas fue importante para la historia cultural de nuestro país. Uno de los cuadros más destacados de su trabajo en la capital porteña fue *El rapto de la cautiva* (1845), que se relaciona con su estancia en Chile. Es probable que la larga residencia en el país trasandino se alimentara del interés por conocer la población indígena de la Araucanía, región que Rugendas recorrió a fines de 1835. En los dibujos realizados en esa oportunidad predomina un interés etnográfico presente en la descripción naturalista de la figura humana, en los detalles minuciosos de los retratos de los indígenas, con sus peinados y vestimentas, armas y danzas típicas. Pero además, a partir de ese viaje, Rugendas realizó una serie de trabajos dedicados a representar escenas de los asaltos indígenas a las poblaciones blancas y del rapto de sus mujeres. Ésta fue una temática recurrente en la obra del pintor alemán, sobre la que volvió incluso después de su regreso a Europa. Las escenas de raptos de mujeres blancas, afirma Laura Malosetti Costa, formaban parte del imaginario rioplatense ya desde el siglo XVII. Frecuentado asiduamente por la literatura y las artes plásticas, el *topos* expresaba en un lenguaje simbólico, el conflicto entre "civilización" y "barbarie". En este sentido, es evidente la relación que existió entre la pintura de Rugendas y el poema dramáti-



Mauricio Rugendas. *Maria Sánchez de Mende ville*. Museo Histórico Nacional.

co *La cautiva*, que Esteban Echeverría publicó en 1837 y que impresionó fuertemente a Rugendas y lo habría inducido a organizar sus trabajos en forma de un ciclo que relatase la historia de un malón.

Si bien la pintura de retratos fue un género menor dentro de la producción de este artista, al que se dedicó sólo en momentos de apremios económicos, entre los cuadros más destacados realizados durante su estancia porteña sobresale precisamente el retrato de *Maria Sánchez de Mende ville* (1845). El cuadro de Mariquita es considerado, por su factura y por su concepción,

el primer retrato totalmente romántico pintado en el Río de la Plata. Se trata de una representación de cuerpo entero —poco frecuente hasta ese entonces—, en la cual la figura femenina aparece sentada en medio de un paisaje que integra elementos de la naturaleza americana —y no exclusivamente rioplatense— con escenarios europeos. Aunque se trata de un paisaje compuesto en el taller, Rugendas aprovechó para él apuntes tomados del natural, modificando de esta manera la costumbre de los pintores locales tradicionales de recortar las figuras de los retratados sobre un fondo neutro u oscuro.

Nueve años más tarde del cuadro de Rugendas, en 1854, Mariquita Sánchez de Mende ville, viuda de Thompson, fue invitada a posar nuevamente para un retrato. Esta vez no fue un pintor quien inmortalizó su efigie, sino un fotógrafo que reemplazó el lienzo por una cámara y los colores por la luz natural y los ácidos. Mariquita fue objeto de un daguerrotipo, el nuevo procedimiento que había sido introducido en Buenos Aires algunos años antes, cuando el norteamericano John Elliot comenzó a anunciar la apertura

de una galería de retratos a través de las páginas de los periódicos locales en 1843.

El daguerrotipo, origen de la fotografía moderna, había sido desarrollado en Francia hacia 1826 a partir de los experimentos iniciales realizados por Nicéphore Niepce y continuados por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, quien no sólo perfeccionó el invento después de la muerte del primero, sino que bautizó la nueva técnica con su nombre. A mediados de siglo, el daguerrotipo gozaba de una gran aceptación, incluso más allá de Francia, principalmente en Inglaterra y los Estados Unidos, donde diferentes especialistas continuaron perfeccionando el método con el objeto de acortar los tiempos de exposición del modelo frente a la cámara y lograr multiplicar la imagen obtenida. Con el desarrollo del papel albuminado —antecesor del papel fotográfico actual— no sólo se logró obtener una imagen positiva de la figura fijada sobre la plancha fotográfica, sino que se abrió el camino hacia la fotografía reproducible. Las *cartes de visite*, o tarjetas de visita, reprodujeron entre los sectores ennoblecidos de la sociedad el uso de la fotografía e inauguraron una era excepcional para la industria y el comercio fotográficos.

En el Río de la Plata, los primeros daguerrotipos fueron tomados con la cámara del sacerdote francés Louis Compté, quien en un viaje alrededor del mundo había llegado a Montevideo en 1840 y obtenido unas vistas de la ciudad. El fotógrafo continuó luego su periplo sin pasar por Buenos Aires y la técnica sólo fue introducida en este lado del Plata tres años más tarde, probablemente retrasada por el bloqueo impuesto al puerto por las fuerzas francesas. Es 1843, pues, la fecha que marca el nacimiento de la fotografía en la Argentina de la mano del daguerrotipo, que se cultivó hasta aproximadamente 1860 con éxito relativo ya que su alto costo impidió que se transformara en una técnica popular.

La fidelidad de las imágenes obtenidas mecánicamente era incomparable con aquella realizada por los pintores, de modo que el daguerrotipo fue rápidamente reconocido como medio fiel de reproducir la figura humana, tanto en retratos individuales cuanto grupales. Como se dijo oportunamente, muchos miniaturistas y pintores de retratos, activos desde los años '20 y '30, debieron sustituir durante los '40 sus pinceles por las lentes, para ofrecer el nuevo descubrimiento al público letrado porteño, con el riesgo de ser eliminados del mercado si no se adecuaban a las nuevas técnicas.

cas. Así, diversos daguerrotipistas itinerantes aparecieron por Buenos Aires y el interior del país durante aquellos años con fortuna diversa, retratando lo más selecto de la sociedad.

La era del esplendor del daguerrotipo coincidió con el gobierno de Urquiza, quien en 1853 encargó al otrora miniaturista Amadeo Gras los retratos de los convencionales constituyentes reunidos en Santa Fe. La exactitud de la fotografía, sumada a la reproductibilidad masiva de la litografía, constituyeron dos factores importantes en la difusión de las imágenes oficiales diseñadas por los gobiernos que sucedieron a Rosas. De hecho, esos daguerrotipos de los constituyentes fueron reproducidos en una serie de láminas litográficas que fueron posteriormente publicadas por los editores Labergue de París. No sólo los protagonistas de la historia reciente sucumbieron ante la fascinación de la nueva propuesta. También aquellos "padres fundadores" de la patria como el general San Martín y el almirante Guillermo Brown se dejaron fotografiar, ancianos ya, a fines de la década del 40, aunque el primero lo hizo en Francia.

Y así como la pintura al óleo había acompañado los cincuenta primeros años del siglo, con la fotografía sobre papel —que pronto reemplazó a la toma daguerreana— nació también un nuevo proceso histórico.

LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DESPUÉS DE CASEROS

Con la caída de Rosas después de la batalla de Caseros en 1852, en el Río de la Plata se dio un importante desarrollo económico producido, entre otras cosas, por una oportuna inserción en el comercio mundial. En la Europa pacificada luego de la era revolucionaria y las guerras napoleónicas, se produjo un crecimiento industrial y urbano de proporciones que provocó una demanda creciente de productos primarios provenientes de América. La producción de azúcar y algodón, por ejemplo, en países como Cuba, Brasil y los Estados Unidos creció al ritmo del consumo mundial. El Río de la Plata no se mantuvo ajeno a este proceso de intercambio internacional de manufacturas y bienes primarios. El sector ganadero se vio enormemente favorecido, primero por medio de la obtención de cueros del ganado semisilvestre para la exporta-

ción y luego con la producción de lana, industria realmente transformadora de la economía argentina. Esta última actividad trajo como consecuencia una ampliación de la frontera productiva hacia el interior de la provincia de Buenos Aires, a la vez que produjo un cambio significativo en el perfil social de la campaña, fruto de la llegada de inmigrantes europeos. Por otro lado, comenzó una creciente demanda de nuevos servicios anclados en las ciudades, que fomentaron una ampliación de la red de transportes y del almacenamiento de productos, el progreso de nuevos puertos y el mejoramiento de las aduanas.

El desarrollo económico provocó un cambio decisivo en la sociedad. El artesanado urbano, por ejemplo, se acomodó eficazmente a las nuevas exigencias de la economía al proveer servicios al comercio y al transporte, mientras que los grupos más poderosos comenzaron a sedimentar las bases de un sector dominante terrateniente.

Todos estos cambios, sin embargo, se recortaron sobre un telón de discordias y enfrentamientos de facciones locales, de luchas internacionales y de sublevaciones internas. Fueron años de grandes transformaciones para la Argentina, donde el progreso económico y el desarrollo social representaron aspectos destacados de un período histórico rico en matices y complejidades.

La vida artística del país, por más de veinte años sujeta a la voluntad y designios del gobernador Rosas y su entorno, comenzó de la misma manera a complejizarse. Nuevas instituciones como los cafés, los clubes y los periódicos dieron origen a prácticas colectivas de relación social, que si bien no eran completamente novedosas puesto que durante el rivadavianismo también habían existido, sentaron los cimientos para la organización definitiva de una sociedad moderna. Entre los ámbitos donde se desarrollaba la nueva sociabilidad urbana, ocuparon un lugar destacado las salas de recreo con vistas ópticas, recientemente estudiadas por Ana María Telesca, Marta Dujovne y Roberto Amigo. En estos salones, el público porteño —cada vez más ávido de novedades— podía entretenerse con la lectura de los periódicos nacionales y extranjeros, escuchar música ejecutada por destacados pianistas y deleitarse ante el despliegue de espejos deformantes, juegos eléctricos y vistas ópticas panorámicas. Estas mostraban, en el interior de un espacio circular cerrado, pinturas gigantescas que eran observadas por el público desde una tarima ubicada en el centro del recin-

to y que ofrecían temas tan diversos como una vista general de Luxemburgo, la representación del juicio universal o la pesca de la ballena en el Cabo de Buena Esperanza. E., estos salones se podía mirar, a la vez, cuadros realizados por jóvenes artistas locales que decoraban los gabinetes de lectura. Ante la ausencia de galerías de arte, estas salas de recreo actuaron como verdaderos agentes de circulación de obras pictóricas, espacios de exhibición y de consumo de lo artístico, más allá del valor estético de las piezas.

Aun más destacado fue el papel que cumplieron en este sentido los *foyers* de los teatros y fundamentalmente los almacenes navales como los de Corti y Francischelli y Fusoni Hnos., entre otros. Los artistas exponían sus cuadros en las salas de venta de estos negocios, mezclados con otros objetos de diversa procedencia y utilidad, o directamente en los escaparates sobre la calle que permitían la contemplación de un público tan numeroso como heterogéneo.

La exhibición de los cuadros en estos grandes establecimientos comerciales respondía también a la necesidad de introducir estas obras en el mercado local, que se había formado incipientemente en la década del '20. Según muestran los anuncios de los periódicos de esa época, la importación de cuadros —pinturas o grabados— había sido una constante durante aquellos años. Las obras eran vendidas por rematadores y comerciantes a las familias de la alta sociedad porteña y aunque en general se trataba de buenas copias de la pintura española o italiana de temática religiosa, también se vendían paisajes y bodegones de la escuela flamenca. Según Adolfo Luis Ribera, este naciente comercio de pinturas parece haberse detenido durante la época de Rosas, para renovarse con posterioridad a Caseros y mantenerse activo durante largos años.

En 1862, por ejemplo, el grabador Pablo Cataldi importó de Italia una importante colección de pinturas y objetos de arte que fueron expuestos en el Teatro Colón. La exhibición mereció una buena acogida por parte del público y obtuvo una repercusión positiva en la prensa. Sin embargo, Cataldi no logró coronar su iniciativa con un éxito de venta y las ofertas no alcanzaron siquiera a cubrir los costos iniciales. La prensa insistió en la formación de un museo cuya colección primera podían ser las obras importadas por el italiano, para lo cual sugería constituir una comisión de artistas que realizara una selección de las mejores pinturas.

Aunque el emprendimiento de Cataldi en 1862 tuvo un desenlace financiero similar al de Mauroner en 1829, el contexto en que se desarrollaron sus actividades era diferente de aquél de la década del '20. La importación de pintura para comercializar no sólo era una práctica ya instalada entre las actividades de la época, sino que el público consumidor de esas piezas se había ampliado de acuerdo con las nuevas posibilidades económicas que determinaron la constitución de un nuevo entramado social. Avisos como el del diario *El Nacional* de abril de 1863, que anunciaba la exposición y subasta en la casa de remates del Sr. Billingham de "artículos de bellas artes" realizados en "alabastro, de mármol, y de ágata que han salido de los talleres de la bella Florencia" e invitaba al mismo tiempo a "visitar la exposición y aprontar los pesos", están sugiriendo esa ampliación del mercado.

Pero además de la importación de obras de arte para la venta, desde mediados de siglo se había ido consolidando la figura de otro tipo de "importador" de objetos artísticos: el coleccionista. Éste introducía al país cuadros de artistas consagrados que eran exhibidos al público desde su propia casa. Los coleccionistas particulares —bien estudiados por Lucrecia Oliveira César— transformaban sus hogares en improvisadas —aunque suntuosas— galerías de arte con lo que suplían la ausencia de lugares oficiales de exposición.

El espacio abierto por estas iniciativas —exposiciones en establecimientos comerciales, remates particulares, muestras de coleccionistas— no pudo ser continuado por eventos similares patrocinados desde el gobierno. Sólo años más tarde, en 1871, se logró concretar una vieja aspiración que databa de fines de los años '50: montar una exhibición que con carácter nacional mostrara obras de arte producidas en el país. En efecto, en 1857, el diario *El Nacional* había impulsado la idea de establecer un salón anual que, con el patrocinio oficial, premiara a los artistas activos en Buenos Aires por ese entonces. El objetivo final de esta muestra era establecer las bases sobre las cuales poder fundar una academia o escuela de bellas artes, necesidad que se venía imponiendo en el ambiente cultural porteño desde antaño. La propuesta fue recogida un año más tarde por el periódico *La Tribuna*, el cual anunciaba la realización en la ciudad de una exposición nacional de pinturas y esculturas ejecutadas en el país. Para ello, el gobierno nombró una comisión a cargo de la organización, integrada por

primeras figuras del arte y la cultura del momento, como Prilidiano Pueyrredón y José María Gutiérrez, entre otros. Si bien esta exhibición movilizó a pintores y entusiastas del arte, no llegó a inaugurarse debido a los enfrentamientos entre Buenos Aires y la Confederación. La batalla de Cepeda (octubre de 1859), que enfrentó a las fuerzas de la provincia comandadas por Mitre con el ejército de Urquiza, abortó la esperada exposición nacional y llevó a *La Tribuna* a expresar que “era preciso cerrar las puertas del templo de las artes, para abrir los almacenes del Parque [de Artillería]”. El proyecto sólo pudo concretarse doce años más tarde cuando la exposición nacional abrió sus puertas en la ciudad de Córdoba, dando por tierra con las intenciones netamente localistas de la fracasada muestra porteña e integrando en la exhibición otros rubros además de la pintura.

Desde los salones de vistas ópticas hasta los *foyers* de teatros, desde las vidrieras de los grandes establecimientos comerciales hasta los remates de los importadores, desde las colecciones de los particulares hasta las fracasadas iniciativas oficiales, durante estos años los ámbitos de circulación de lo artístico se multiplicaron al compás de la demanda de un público también cada vez más amplio. El surgimiento de estos nuevos espacios aceleró la necesidad de crear un lugar oficial de exposiciones, un museo de bellas artes, que sin embargo sólo vería la luz en 1896.

El apoyo oficial a las artes, si bien no pudo concretarse en el terreno de la organización de eventos colectivos que promovieran su desarrollo, durante esos años estuvo vinculado principalmente con la enseñanza artística. El gobierno de la provincia de Buenos Aires creó un sistema de becas mediante el cual los artistas locales podían realizar un viaje de perfeccionamiento a Europa subvencionado por el Estado, viaje que se constituyó durante los años '80 en un paso obligado de todo profesional de las artes. Uno de los primeros artistas en realizar el viaje a Europa con apoyo gubernamental fue el pintor Martín Boneo, quien estudió en Italia entre 1857 y 1863.

Los estudios de perfeccionamiento eran realizados en talleres de destacada trayectoria, pero que estaban lejos de enseñar las ideas de renovación estética que se estaban planteando de manera contemporánea en París. En las ciudades de Florencia y de Roma, Boneo fue discípulo de los maestros Antonio Ciseri y Tommaso Minardi, quienes le transmitieron su predilección por los tipos y

las costumbres populares y el gusto por el detalle pintoresquista que Boneo aplicó a pinturas de diversa temática. En su cuadro *Agencia de colocaciones*, aunque se trata de una obra posterior, se observa esa inclinación hacia los personajes populares sintetizada aquí en un grupo de trabajadores en busca de empleo. Bajo la atenta mirada del presidente Julio A. Roca desde uno de los cuadros del fondo, los protagonistas de la escena esperan resignados su turno para conseguir trabajo, en una ciudad en la cual la política inmigratoria impulsada desde el gobierno estaba provocando concentración de población urbana y desempleo. Mientras los hombres encienden un cigarrillo, conversan o releen las páginas del diario *La Prensa*, la mujer protesta por los magros salarios y las precarias condiciones del trabajo ofrecido, ignorada por un gato adormilado pero atentamente observada por un perro alerta. Los papeles en el piso, el austero mobiliario y el almanaque del fondo que señala el mes de julio de 1900, completan este cuadro donde el gusto por el detalle pintoresco y la descripción costumbrista de los tipos y los ambientes ejemplifican la formación italiana de su autor, a la vez que describen la situación social del inmigrante hacia fines de siglo.

A pesar de que la pintura de temática popular y verista era considerada menor, los periódicos defendieron los cuadros de Boneo por juzgarlos “de los pocos enteramente argentinos que tenemos”, según afirmaba *El Nacional*, o porque “ha llegado el tiempo de imprimir a las producciones de nuestra inteligencia un carácter marcadamente nacional”, según defendían desde *La Tribuna* los hermanos Varela en 1870. Como era costumbre en la época, Boneo enviaba desde Italia sus pinturas que eran expuestas en la casa de comercio de Corti y Francischelli o en el almacén de Fusoni Hnos., este último encargado de exhibir los cuadros realizados en Chile, donde el pintor vivió algunos años (1865-1870). La ayuda oficial a Boneo no concluyó con el otorgamiento de su beca. En 1855 había sido nombrado al frente de la escuela de dibujo de la Universidad, reabierta después de veinte años de inactividad. Su labor docente se completó con la apertura de una escuela de dibujo y pintura que, respondiendo a su propuesta y con el aporte del Estado, abrió sus puertas en 1873 bajo la presidencia de Sarmiento (1868-1874).

Un artista contemporáneo a Boneo, aunque de formación diferente, fue el pintor Prilidiano Pueyrredón, quien tuvo también una

destacada actuación como arquitecto, ingeniero y urbanista. Desde muy joven se formó en Europa donde había viajado junto a su padre, el ex director supremo, general Juan Martín de Pueyrredón. Posteriormente, algunos años de residencia en Brasil (1841-1843) le permitieron tomar contacto con la Academia de Rio de Janeiro y con destacados artistas locales, relaciones que fortalecieron su aprendizaje.

De regreso a Europa, estudió en el prestigioso Instituto Politécnico de París —la misma escuela donde se había formado Carlos Enrique Pellegrini—, de donde egresó con el título de arquitecto. Esta formación lo llevó a realizar los planos de la casa de Azcuénaga —la actual residencia presidencial de Olivos— y la remodelación final de la Plaza de la Victoria, a partir de la cual se le otorgó a la Pirámide de Mayo su fisonomía actual.

Si bien el regreso definitivo de Pueyrredón se produjo dos años después de la caída de

Rosas, en 1851 se encontraba temporariamente en Buenos Aires. Con el objeto de encargarse de un retrato oficial de la hija del gobernador, se había formado una comisión que debía elegir al artista más adecuado y pautar la realización del cuadro. Dicha comisión aprovechó la presencia del pintor en la ciudad para encomendarle la tarea de retratar a *Manuela de Rosas y Ezcurra* (1851). Este cuadro presenta algunas singularidades que interesa señalar. Por un lado, resulta sorprendente que se haya contratado a Pueyrredón puesto que, si bien el pintor poseía una sólida formación europea y



Prilidiano Pueyrredón. *Manuela Rosas de Ezcurra*. Museo Nacional de Bellas Artes.

una gran práctica en el género del retrato, la realización de un cuadro oficial de la importancia de éste suponía la contratación del pintor más idóneo de cuantos actuaban en la ciudad por esos años. Pueyrredón no sólo se encontraba provisoriamente en Buenos Aires, sino que además no poseía aún una obra plástica públicamente reconocida y sólo tenía 28 años. Por otro lado, es interesante la labor cumplida por el comité a cargo del retrato, ya que su participación en la toma de decisiones respecto de los colores a emplear y la posición del cuerpo de la joven obligó a Pueyrredón a ajustar su trabajo a las disposiciones de aquél. Manuelita tenía entonces 34 años y aparece representada de pie junto a una mesa donde apoya una carta dirigida a su padre, ejerciendo de este modo su papel como intermediaria entre Rosas y el pueblo. Todo el cuadro está entonado en color rojo, el color de la Federación. Lograr una armonía entre la intensa tonalidad del vestido y las variantes aplicadas a cortinados, tapizados y alfombras, resultó un verdadero desafío artístico para el pintor.

La producción de Prilidiano Pueyrredón fue muy vasta, ejecutada en apenas dos décadas. Entre los numerosos retratos que pintó de la alta sociedad porteña —género que cultivó en primer lugar—, algunos fueron realizados tomando como base daguerrotipos obtenidos previamente de los personajes, y no frente al modelo vivo. Tal es el caso del retrato al óleo de su padre, pintado poco después de su muerte. Esta práctica, lejos de ser inaugurada por Pueyrredón, fue adoptada por los pintores en general que actuaron después de la introducción de la técnica fotográfica en el Río de la Plata.

El artista incursionó también por la pintura de temas históricos, de paisajes e incluso de desnudos femeninos. Si bien el cuerpo desnudo de una mujer no era ajeno a la producción de artistas contemporáneos a Pueyrredón, el tratamiento que él hace de esta temática fue completamente novedoso para la plástica argentina de esos años. Tanto en *El baño* (1865) como en *La siesta* (c. 1865), sus mujeres no pertenecen al contexto mitológico o literario que había justificado durante siglos la presencia del desnudo en el arte. Por el contrario, lejos de ser ninfas o diosas mitológicas, las protagonistas de sus cuadros parecen muchachas comunes de la sociedad, captadas por el pincel en momentos de gran intimidad.

En sus paisajes, Pueyrredón describió las características geográficas y sociales particulares de la pampa argentina. En *Un alto*



Prilidiano Pueyrredón. *El baño*. Buenos Aires. 1865.

en el campo (1861), sobre una tela de formato apaisado que subraya la extensión de la llanura, se ve representada una escena de la campaña porteña. En ella se observa, según señala Ribera, la convivencia entre la ciudad y el campo encarnada en los grupos humanos que, reunidos en escenas particulares, exhiben su diversa procedencia social mediante sus vestimentas y sus hábitos. La imponente figura del ombú se destaca por sobre todas las demás y otorga un marco adecuado a los episodios propiamente rurales que se desarrollan a sus pies. Su verticalidad corta el horizonte —ubicado por debajo de la línea media del cuadro— y se yergue como un verdadero ícono del campo argentino.

En cuanto a los pintores extranjeros que actuaron en Buenos Aires después de la caída de Rosas, su labor se realizó en forma paralela a la de los artistas locales y sus obras circularon por los

mismos espacios. Fueron, además, pintores con una trayectoria prestigiosa anterior a su llegada al Río de la Plata. Tal es el caso de los italianos Ignacio Manzonei y Baltasar Verazzi, quienes llegaron a Buenos Aires a principios de la década del '50. Estos pintores despertaron el interés público y gozaron del favor de los conocedores, no sólo en Buenos Aires, sino también en Montevideo.

Prueba de ello es la curiosa polémica que se suscitó en torno a una obra de Verazzi, que dividió a la opinión pública en dos grupos antagónicos, encabezados por los principales periódicos de la época. En 1858 se organizó la primera subasta de pintura promovida por el Asilo de Mendigos, organismo con el que colaboraban los artistas donando pinturas, que luego eran rifadas o vendidas a beneficio de la institución. Con este objetivo Verazzi pintó una tela titulada *Ejecución de María Estuardo*, cuadro en el que se creyó identificar los rasgos del verdugo con los del proscrito italiano Juan Bautista Cúneo, representante de las ideas republicanas de Mazzini en el Río de la Plata y amigo de Garibaldi. Los periódicos oficialistas levantaron sus voces de inmediato en repudio de esta obra. Héctor y Mariano Varela, directores del periódico *La Tribuna*, criticaron duramente al pintor, a la vez que publicaron cartas de indignación de algunos miembros de la comunidad italiana, desterrados de la península por cuestiones políticas. El diario *El Nacional*, en el que colaboraban Domingo F. Sarmiento, Bartolomé Mitre y Juan María Gutiérrez entre otros, adhirió a esa campaña de condena. La única publicación que alzó su voz en defensa del cuadro de Verazzi fue *La Reforma Pacífica*, que, dirigida por Nicolás Antonio Calvo, encarnaba la opinión política de la oposición. El argumento de Calvo radicaba en que el pintor italiano no había tenido la intención de copiar los rasgos de Cúneo en su personaje. La debilidad de esta explicación permitía entrever, sin embargo, razones más profundas. Mientras Verazzi era defendido por Calvo —a quien lo unía una amistad personal—, el otro artista citado, Manzonei, era fervientemente defendido por los redactores de *El Nacional* y *La Tribuna*. Da cuenta de ello el desigual número de artículos —de despareja profundidad— dedicados a estos pintores según se trate de una u otra publicación, tal como estudió oportunamente Catalina Lago. El trasfondo de esta polémica radicaba menos en un auténtico convencimiento de las distancias estéticas que separaban a los artistas, que en un enfrentamiento de carácter ideológico en torno a la figura de Giuseppe

Garibaldi y sus ideales republicanos. Mientras Calvo —y con él Verazzi— no adherían a la línea liberal garibaldina, los colaboradores de los periódicos oficiales —y con ellos Manzoni— fueron defensores del patriota italiano.

A partir de este caso es interesante observar el nuevo papel que cumplió la crítica de arte aparecida en la prensa durante el período reseñado. Por un lado, la crítica artística funcionó como formadora del gusto invitando a la adhesión o al rechazo en torno a los artistas y a sus obras. Por el otro, la crítica llegó a funcionar como un verdadero catalizador de cuestiones extraartísticas, i. e. del debate en torno a la política y las adscripciones ideológicas.

Aunque Verazzi era veinte años más joven que su colega Manzoni, ambos habían recibido su formación en la célebre Academia Brera de Milán. Desarrollaron, sin embargo, lenguajes artísticos diversos. Los cuadros de Verazzi se inclinan hacia un academicismo de corte clásico, estilo con el que compuso las decoraciones del primer Teatro Colón, obra de Carlos Enrique Pellegrini, inaugurado en 1857. También en los cuadros alegóricos, cuyos protagonistas fueron personajes históricos contemporáneos como los generales Urquiza y Mitre —de quien Verazzi compuso una *Apoteosis*—, este artista utilizó el lenguaje de raigambre clásica. La obra de Manzoni, por su parte, se ubica dentro de los lineamientos del romanticismo, con algunas características de la pintura flamenca. Manzoni es especialmente conocido por las pinturas de género, los bodegones y las batallas con detalles provenientes de la tradición flamenca, aunque también incursionó por la pintura de temas religiosos, los retratos y el paisaje. Las escenas costumbristas fueron igualmente abordadas por el pintor, quien las ejecutaba rápidamente en formato pequeño, trabajando los elementos representados en forma de manchas. En *El asado*, por ejemplo, Manzoni representa cuatro personajes populares que, reunidos alrededor del fuego en donde se cuece un trozo de carne, forman un grupo compacto que ocupa todo el primer plano de la composición. La infaltable presencia del mate, ubicado prácticamente en el centro de la tela, concentra todas las miradas de los personajes. Los rostros arrugados de los hombres, sus vestimentas humildes, el cuchillo como único utensilio, dan cuenta de este gusto por los detalles pintorescos que muchas veces aparecen en la pintura de Manzoni, teñidos de recuerdos europeos. En 1871, esta obra del pintor italiano obtuvo el primer premio en la Exposición Na-

cional de Córdoba. La distinción no sólo reconocía la amplia trayectoria del artista en nuestro medio, sino que también legitimaba el gusto por la pintura de carácter costumbrista, tan en boga en esos años.

Otro de los artistas extranjeros prestigiosos que viajaron por Argentina después de Caseros fue el francés Léon Pallière. Nacido en Río de Janeiro de padres franceses, recibió una esmerada formación artística tanto en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal —en donde se especializó en pintura de temas históricos—, así como en Francia y en Roma. Residió en la Argentina desde 1855 hasta 1866, realizando viajes

por el interior del país y Chile. Los dibujos y pinturas obtenidos en estos y otros viajes fueron posteriormente compilados en un álbum de litografías titulado *Album Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*, publicado en 1865.

Respondiendo a los lineamientos estilísticos de su época, también Pallière dedicó su atención al costumbrismo, tal como lo muestra su acuarela titulada *La tienda*. Allí se observan las características de una típica tienda porteña, con los artículos —paños, máscaras, sombreros— expuestos sobre la vereda a la mirada de los transeúntes. Pallière se detiene aquí en la descripción de las vestimentas de los protagonistas de esta escena. Por un lado, el gaucho viste los atuendos particulares del mundo rural. Por el otro, la dama, habitante de la ciudad, exhibe en su vestido y accesorios el nuevo gusto por lo europeo que también se imponía, desde luego, en la moda.



Léon Pallière. *Tienda*

El mismo año en que apareció el álbum de litografías, Pallière fue contratado para realizar las decoraciones del Teatro Coliseo, basadas en una serie de figuras alegóricas de las que hoy nada se conserva. Además, dada su importante trayectoria, a poco de llegar a Buenos Aires fue consultado por Sarmiento sobre la calidad de los cuadros de Benjamin Franklin Rawson, aquel pintor que había estudiado con García del Molino y que era protegido del sanjuanino.

La afluencia de artistas extranjeros a la Argentina durante el período posterior a Caseros continuó la tendencia iniciada en la etapa anterior. Así como Pellegrini, Descalzi o Rugendas en la etapa del rosismo, también en los tiempos de la organización del Estado argentino, los pintores Pallière, Verazzi y Manzoni, entre los más destacados, llegaron al Río de la Plata con una importante formación académica y alguna trayectoria previa. Para aquéllos tanto como para éstos, la realización de un viaje más allá de las fronteras europeas significaba mucho más que una simple aventura personal. Alimentados por la idea historicista de incorporar al conocimiento europeo las culturas tradicionalmente desplazadas por el mundo "occidental", los artistas del siglo XIX se embarcaron hacia América —pero también hacia Asia y África— con el objeto de completar su aprendizaje en contacto con sociedades periféricas, pensadas como exóticas, curiosas y hasta salvajes. Paradójicamente, el camino que unía Europa con América estuvo lejos de ser unidireccional y el viaje significó, para los artistas de ambos mundos a lo largo de todo el siglo XIX, la instancia de perfeccionamiento de los saberes adquiridos en uno u otro lado del Atlántico.

Paralelamente al apoyo oficial recibido por la pintura, durante estos años el poder político decidió darle un nuevo impulso a la empresa monumental que, iniciada con la construcción de la Pirámide de Mayo, durante el rivadavianismo y el gobierno de Rosas sólo había fructificado en el terreno de los proyectos. Como se vio oportunamente, la Pirámide había sido levantada en 1811 a modo de homenaje al primer aniversario de la empresa revolucionaria. Durante más de cuarenta años, el monumento había sufrido sistemáticas modificaciones en su significado originario. La aplicación sobre sus caras de diversas leyendas, alusivas a cada hecho histórico que se celebraba en la ciudad, había provocado un desplazamiento de su significación primera. Cuando en 1856 fue finalmente

coronada por la imagen de la Libertad, la Pirámide abandonó su sentido fluctuante y pasó a representar a la República Argentina.

En efecto, en esa fecha, la recientemente creada Municipalidad ordenó una transformación global de la Plaza de Mayo que, encargada a Prilidiano Pueyrredón, suponía una restauración completa del monumento. Sus dimensiones originales fueron modificadas al ser incluido dentro de otra pirámide de mayores proporciones: en los ángulos del pedestal fueron ubicadas cuatro estatuas de bulto que representaban el Comercio, la Agricultura, las Artes y las Ciencias. En reemplazo de la esfera que coronaba la aguja fue colocada una figura femenina de pie, tocada con el gorro frigio, sosteniendo en su mano derecha una lanza y en la izquierda el escudo nacional. Todas las estatuas fueron obra del escultor francés Joseph Dubourdieu, quien también diseñó los relieves del friso de la Catedral metropolitana. Tal como afirman los investigadores del Instituto Julio E. Payró que están llevando adelante un estudio sistemático de los monumentos conmemorativos en la Argentina, la fuerza de la imagen de la Libertad-República y la intención de quienes impulsaron la reforma llevaron a la eliminación de todo aditamento transitorio y a la concreción de la Pirámide en un monumento conmemorativo de significado cerrado, permanente y único: la República Argentina, liberada a partir del movimiento revolucionario de 1810.

Además de la remodelación de la Pirámide, de mediados de siglo datan también las primeras iniciativas de construcción de monumentos dedicados a honrar a los "héroes" nacionales. Luego de un período en el cual el único "héroe", repetido e impuesto, había sido el gobernador Rosas, las nuevas autoridades políticas surgidas de Caseros implantaron una política conmemorativa que intentara sepultar la imagen del dictador, a la vez que homenajeara desde el espacio público a las figuras de aquellos hombres que, con sus acciones e ideales, habían colaborado en la construcción de la Nación Argentina. Sin embargo, después de la sanción de la Constitución de 1853, la "Nación Argentina" era más bien una expresión de deseos que una realidad política. Los sucesivos enfrentamientos entre la provincia de Buenos Aires y la Confederación habían imposibilitado la organización definitiva del territorio bajo el mismo régimen de gobierno, unidad que sólo se conquistaría después de Pavón (septiembre de 1861) cuando el general Mitre fue elegido Presidente de la República por elecciones nacionales.