



Eduardo Schiaffino por Valentin Thibón de Libian.

EDUARDO SCHIAFFINO

LA EVOLUCION DEL
GUSTO ARTISTICO
EN BUENOS AIRES

RECOPILADO POR
GODOFREDO E. J. CANALE

FRANCISCO A. COLOMBO

EL LIMBO

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado como el que habitaba la ciudad de Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura, del que solamente un grupo tenía contacto con las ideas a través de los libros extranjeros y las gacetas retardadas, hubiera necesitado desde la infancia más que otro alguno, quien se ocupara solícito de despertar su cerebro virgen y de abrir sus ojos soñolientos a la belleza ambiente; pero el abandono de las autoridades era completo, y en la larga siesta de los funcionarios coloniales nadie velaba sino es la suspensión.

•• Cuando en 1799, Manuel Belgrano, con espíritu progresista y ambición patriótica, pudo usar de su naciente influencia en el Consulado, fundó la primera escuela de dibujo, la que funcionó con éxito durante tres años hasta que vino de España la inevitable orden de clausura, lápida obligada para toda iniciativa de carácter altruista.

• Durante el primer cuarto del siglo, casi no hay rastros de arte en Buenos Aires. Apenas si en los mediocres interiores de alguna iglesia, una que otra imagen religiosa da una nota artística, demasiado discreta para ser advertida por inexpertos feligreses. Los monjes de la colonia, debiendo bastarse a sí mismos, trajeron consigo algunos artifices para las necesidades del culto. En las misiones jesuíticas ellos tallaron los toscos santos y obispos de madera pintada que aún se conservan, y

un genial alumno indígena, poseído de ingenuo celo, llegó a esculpir la doliente imagen del Nazareno que se guarda en la Merced.

Respecto de Chile, el señor José Bernardo Suárez, en un resumen histórico de las bellas artes en Europa y América, titulado "Tesoro de bellas artes" (Plutarco del joven artista), Santiago, 1872, obra escrita con tocante ingenuidad, dice lo siguiente:

"En la época del coloniaje, el atraso en la pintura y escultura, marchó a la par de las demás bellas artes. Los padres de la Compañía de Jesús, sin embargo, hicieron algo por el adelanto de ellas; siendo digno de mencionarse el padre Carlos, que introdujo en Chile algunos artistas disfrazados de Jesuitas."

Hacia 1817, aparecen un pintor sueco, José Guth, mediocre retratista, y Angelo Campone, modesto artífice italiano, de quien apenas si queda el nombre.

Llegan después algunos miniaturistas, entre quienes descuellan Goulú (1825), Bamber, Blanco y litógrafos como los Bacle, Daufresne, Rivera, etc., que se dedican al retrato y a las vistas de edificios públicos, mientras allá en Francia, Niepce preludia a la invención de la fotografía, destinada a suplantar sus pequeñas artes.

Cuál era el estado del gusto público en la buena ciudad de Buenos Aires en la época de Rosas, lo establece claramente y en forma asaz pintoresca una frase de don Juan Manuel al señor de Guerrico, que regresaba de Europa trayendo consigo algunos cuadros: "ya vino este zonzó con cosas de gringo".

Este juicio breve, impregnado de desdén receloso, en boca del primer mandatario, si bien importa ya un homenaje a la influencia civilizadora de la obra de arte, alumbrada con resplandores de candileja los interiores porteños de la época.

En materia de gusto arquitectónico, habíase producido una depresión que ya importaba decadencia; sobrepasada la parsimonia artística de la colonia, se tocaba el extremo límite de la indigencia.

El morisco blanqueo con agua de cal avasallaba los interiores del hogar y del templo; suplantado únicamente en la

fachada de algunas casas, por la púrpura de pacotilla de una tiranía sin grandeza que desteñía en colorete.

Los trajes eran grotescos; el pueblo andaba descalzo, pero en cambio usaba galera, y para que la aborreción fuera más completa, ostentaba el galón sangriento de un cintillo escarlata. Los caballeros llevaban el vientre forrado de rojo, el color de oficio; el uniforme de la guardia pretoriana, federal neto, era bermellón puro.

Las habitaciones, cuyas paredes mostraban la cruda blancura de los claustros, tenían piso de ladrillo o de baldosa, tirantes de palma, visibles, sosteniendo el techo; torvos mobiliarios de caoba, consolas sobremontadas de espejos dudosos con impuras lunas agrisadas, que reflejaban como abolladas todas las cosas; sofás lóbregos forrados de cerda tejida, negra y lustrosa, de un contacto frío, punzante en la usura.

En la mesa la vajilla escaseaba; la necesaria para el sobrio servicio del puchero y el asado; la damajuana de carlón inmediata al comedor, y la tinaja de agua en un rincón del patio, cerca de la higuera, eran los muebles infaltables familiares.

El tocado femenino solía ser el rebozo, el mantón de merino negro, el chal de espumilla o la ligera mantilla andaluza prendida graciosamente sobre el carey horadado de un peinetón monumental.

Las grandes peinetas españolas y francesas de la época afectaron en Buenos Aires dimensiones inusitadas, de todo punto inverosímiles. Semejante exageración puede hacer juego con la frase de Rosas anteriormente citada, como que obedece al mismo criterio estético. Las "peinéforas" de entonces no eran bastante refinadas en materia de arte decorativo en sus aplicaciones industriales, para poder apreciar el valor intrínseco de un elegante trozo de carey, más o menos raro, primorosamente tallado, cuyo costo material, aunque relativamente caro, estaba lejos de ser subido, y recurrían ingenuamente a la ampliación del tamaño, para encarecer el objeto por la abundancia, por la cantidad de materia preciosa empleada en una sola pieza. Así la concha entera de una tortuga apenas alcanzaba para satisfacer la vanidad de una elegante, con semicircu-

los tan vastos que hubieran envanecido al más ufano de los pavos de la India para sus galantes ruedas amorosas.

Es sabido que en toda sociedad la decoración comienza por el hombre y enseguida se extiende a sus objetos familiares, enseres y utensilios, desde el tatuaje del indio y la ornamentación de cacharros y de armas, hasta la complicación de las ropas de lujo y el uso de verdaderas joyas. El criollo no escapó a esta ley, y el adorno de su persona y particularmente el de su montura, que constituyó durante largos años el solo medio de locomoción para salvar distancias, dio lugar a que prosperara otra industria artística análoga a la manufactura de peinetas que ilustró el nombre de Masculino, es decir, la platería.

Por espacio de muchos años los plateros fueron los únicos representantes del arte decorativo en Buenos Aires; no se remontaron nunca al rango de refinados orfebres, puesto que no se les exigía delicadeza de invención ni siquiera de factura; en la estimación pública primaba sencillamente el aprecio de la plata en su calidad de metal precioso; el trabajo solía ser bastante tosco y los modelos labrados se reducían casi exclusivamente a pesados facones, cuchillos y taleros; a las riendas, frenos y cabezales, los pretales y estribos y las espuelas sonoras con enormes rodajes. La gracia escasa de la platería argentina, pareció refugiarse y florecer toda entera en el mate, destinado a penetrar en los salones y a detenerse a menudo entre las bellas manos de las mujeres.

Los mates de plata, algunos monumentales, afiligranados, fieramente erguidos y brillantes como custodias, coronados por grupos simbólicos de tórtolas enamoradas, atestiguan el aprecio de que gozaba la yerba-mate, probablemente considerada como vehículo de charla y pretexto amable de reunión. Sea lo que fuere, el mate había concluido por ser amado por sí mismo; tenía y seguramente conserva aún innumerables adoradores; su empleo daba lugar a motivos pintorescos verdaderamente felices, como el acto tan grave de ser cuidadosamente cebado por una china, que le infundía una dosis eficazísima de colorido local, sensible a lo paladares educados; pero, para que la delicia del gusto alcanzara la plenitud de las beatitudes, era necesario que el mate de plata majestuoso

y reluciente como un ostensorio fuera conducido desde el brazo y a través de varias salas; alzado en las manos de ébano de una negra fiel, suficientemente penetrada de la importancia de sus funciones.

En cuanto al medio ambiente visible, las provincias mediterráneas más atrasadas de la república nos conservan una imagen del escenario en el que transcurría, monótona y simple, la existencia del habitante de la ciudad en las postrimerías de la tiranía.

Las quintas dilatadas y vacías que rodean nuestros pueblos de hoy; las casas de ladrillos cuadrangulares y uniformes desplegadas en guerrilla, que constituyen el suburbio invariable de toda localidad, defendidas pintorescamente por el cerco africano de pitas que blande agresivo sus afiladas pencas, rematado a trechos por el erecto mástil de su enhiesta flor arborescente y cobijado de tiempo en tiempo bajo el amplio y denso domo del ombú, gemelo del baobab, transportan la imaginación al ambiente silvestre de entonces.

La plazas públicas eran simples "huecos", despojadas del adorno de la vegetación; los alrededores de la ciudad extendían hasta el confín lejano del horizonte la desnudez desesperante de una landá infinita.

En el gran reposo que sucedió a la tiranía y para un pueblo nuevo, de formación reciente, nacido en medio de una naturaleza plásticamente pobre, desheredado de lo pintoresco, sin el pasado visible y tangible de los monumentos que atestiguan sobre el suelo patrio la labor colectiva de antecesores de la misma sangre, anhelos y aspiraciones comunes, la recompensa de las conquistas alcanzadas, la vida bonaerense, por el transcurso de varias generaciones, debió afectar la estagnante tranquilidad de un lago.

El libro era escaso, casi tanto como los deseos de instruirse; la escuela, indigente, se hizo pronto odiosa con el grosero cortejo de sus castigos corporales.

Los primeros periódicos, con todas sus deficiencias, y el primer teatro llevaron la primera vibración de orden intelectual al soñoliento cerebro virgen del pueblo niño.

La misma iglesia, esa fastuosa iglesia católica que venía

haciendo sobre las almas la experiencia secular del prestigio estupendo de lo maravilloso, que accede a ellas por las rendijas de los sentidos, no creyó que nuestra imaginación pudiera ser exigente, e importó el culto de la religión sin importar su pompa.

Los creyentes se arrodillaron en los templos desnudos y vacíos, bajo bóvedas heladas, frente a imágenes de santería truculentas y grotescas, hoy ya triviales, en el desabrido ambiente de un culto soso a fuerza de ser frugal.

Sólo al andar del tiempo, algunas de nuestras iglesias sintieron la escuálida miseria de sus naves y demostraron veleidades de ornamentación, pero olvidadas de la sana tradición en tan largo interregno, incurrieron en furtivos ensayos decorativos de casas de campo para alquilar, que hicieron echar de menos la sencilla ignominia de las cales.

La munificencia piadosa de algunas familias ricas no sobrepasaba el dorado de ciertos altares, cuyo estilo no era siempre digno de ser bruñido, lo que hacía resaltar aun más la pobreza menesterosa de las paredes.

Los templos de la capital no desdénaron tomar del teatro los más pueriles recursos y expedientes escenográficos, y la bambalina de lienzo montada sobre bastidores remedaba con su silueta vulgarísima los santos de bulto en la gloria de los altares; los grandes candelabros, como los cirios que llevaban, también solían ser postizos.

Las pinturas, excepción hecha de algún olvidado y ahumado lienzo dejado por la colonia, se reemplazaban por un tiraje mecánico de la Pasión de Jesús, en la serie trivializada de las Estaciones colgando al azar de las columnas como lamentables avisos.

El místico rosetón y las vidrieras pintadas que ilustran en Europa los maravillosos hechos de la Leyenda Dorada fueron suplantados por la ventana ordinaria de vidrio común, hasta la era del cristal de color que invade el templo y las mansiones particulares con el horror de sus combinaciones geométricas, dosificadas por maestros albañiles.

Había llegado el momento en que los propietarios empezaban a sentir vagamente (¡oh, muy vagamente!), la desnudez

ambiente, algo como un vacío neumático en el que sin embargo se vivía.

Los vidrios de color tenían la contextura, las calidades y las condiciones del clásico abalorio cuyos reflejos seducen invariablemente a los espíritus novicios. Utilizados en forma de vidrieras para galerías y vestíbulos, con anchas guardas multicolores, traían consigo la ventaja inmensa de acaparar la atención, junto con la otra, no menos importante del costo reducido. El cielo y la tierra, la naturaleza entera y las personas, vistas a través de este aparato, adquirirían las propiedades del camaleón, pero en grado superlativo: el amarillo y el rojo, el violeta y el verde, el naranja y el azul estallaban como cohetes sobre las fisonomías y las cosas. No hay piano desvenecijado en manos de un loco, trompeta de bronce empuñada por un poseído, capaz de aullar así a chorro continuo. Si quisiéramos buscar análoga discordancia en una sonoridad equivalente al efecto óptico producido por este espectáculo, habría que imaginar el alarido terebrante de un coro de lechones en el paroxismo del pánico.

Desde muy antiguo los árabes lo utilizaron en fragmentos reducidos, especialmente arriba de las puertas para cerrar la herradura de los arcos moriscos; pero ellos lo combinaban según las leyes de una estética tradicional, que no podemos suponer inconsciente, hallándola siempre invariable. Esta ley decorativa, aceptada por todos los orientales, permite la vecindad y el maridaje de dos o más colores, por vivos que sean, mediante una "apoggiatura" del mismo color, ensombrecido o aclarado, dentro del campo de cada uno de ellos. La función de estas notas más bajas o más altas, es producir una vibración que determina la fusión a distancia de toda armonía basada en el contraste.

Inútil es decir que semejante ley permaneció inaplicada entre nosotros.

Además, el conjunto de la decoración árabe, la más audaz de todas, armoniza con la policromía mural, con el fastuoso alarde ornamental de una cerámica cuyos azulejos son proverbiales, con la suntuosidad de sus tapices y autoriza el empleo de esos vidrios teñidos químicamente de una pieza, como

que la exageración policroma está allí motivada por el clima; cuyo rigor luminoso obliga a vivir en la obscuridad. Una decoración más sobria, a la moda occidental, no hubiera podido disipar las tinieblas de los interiores, donde los mosaicos, los azulejos y el vidrio de color tienen el velado fulgor de las brasas en el rescoldo, la riqueza iridescente de las escamas de los reptiles, el tornasol de las plumas de ciertas aves y el brillo parpadeante de las gemas.

Sin embargo, y cuán fácil es comprobarlo, la decoración morisca no ha tenido ni tendrá cabida en el medio europeo: apenas si un "Hamman" (casa de baños) o un "Eden Theatre", han podido sacar algún partido de índole mercantil, de orden inferior, de un estilo tan llamativo en nuestros climas.

En Buenos Aires, los nuevos edificios que se adornaban interiormente con desentonadas decoraciones geométricas, persistían en ser bajos, debido a una singular ordenanza municipal, que sometía la altura de las casas a la estrechez de las calles, para que fueran pares los inconvenientes y dobles los errores.

La arquitectura se modificaba sin progresar: el adelanto era comprobable únicamente en la mejor calidad de los materiales de construcción.

Las rejas voladas de la colonia, con sus pintorescas panzas bonachonas favorables a los novios; aquellas, cuyas volutas de hierro forjado evocan el recuerdo de amorosas serenatas a la lumbre mortecina de los añejos candiles, habían desaparecido hacía tiempo, so pretexto de accidentes y de golpes, de los que ellas no tenían tanta culpa cuanto el alumbrado público. Fueron sustituidas por parrillas chatas, más propias de prisiones "rebarbativas" que de casas de familia; y más adelante el hierro fundido, con flores y virolas de plomo, invadió ventanas, balcones y cancelos con la pesadez maciza de su ornamentación grosera.

Ese arte tan noblemente hermoso de la herrería, del cual aún se conservan vestigios en las provincias, desapareció de entre nosotros sin ser fomentado, por no haber sido comprendido; y esas mortíferas industrias de orden inferior, que aportan consigo el veneno de la imitación falsificada, so pre-

texto de vulgarización económica, hallaron en esta sociedad inerte el más propicio de los medios para su desarrollo. A juzgar por los resultados y las consecuencias, éste ha sido monstruosamente prodigioso, como lógicamente tenía que serlo, desde que el gobierno se desentendía tan completa y absolutamente de uno de sus deberes primordiales, cuál es el de alentar y provocar el despertamiento del sentido estético en el pueblo cuyos destinos rige.

A este respecto, se creía que las preocupaciones de arte fueran algo tan prematuro que rayaran en locura. Con rarísimas y muy honrosas excepciones, los hombres políticos, con esa miopía que ha solido caracterizar a toda una variedad de nuestra clase dirigente y con el dejo compasivo que inspiran los ilusos, solían responder: "Aún no estamos preparados". Exactamente, como si debiera negársele el alimento a un niño, por la razón famosa de que aún no tiene dientes capaces de hacer honor a un festín.

Parecían ignorar que un pueblo es un organismo completo, provisto de sentidos, dotado de sensaciones y de sentimientos desde la infancia y cuyas necesidades era menester satisfacer desde un principio. Creían quizá, que los distintos sentidos nacen paulatinamente el uno después del otro; el paladar en el período de la lactancia, el olfato contemporáneamente con las viandas, el tacto con los golpes, el oído junto con el primer amor, mientras la vista, relegada al último, llega tan tarde, que su aparición coincide con la necesidad de los primeros lentes.

Tal era brevemente reseñado y del punto de vista plástico, el escenario visible de la vida bonaerense anterior a la influencia europea. En el Capítulo II, "La iniciación", procuraremos desentrañar otra faz de la evolución del gusto.

LA INICIACION

En el capítulo anterior indicamos rápidamente cuál era el medio ambiente visible al comienzo del siglo y en los años que siguieron de cerca a la tiranía; tomamos nuestro punto de arranque, en la noche más negra del pasado argentino, haciendo casi abstracción de la herencia española, malbaratada entonces, hasta el punto de que apenas subsisten escasos muebles y raros cuadros salvados milagrosamente, aunque no siempre, por el sagrado del templo y el polvoriento olvido de los desvanes.

Este es un fenómeno sempiterno aún en las épocas normales; la ignorancia individual, sofisticada por efímeras modas de estilos y de autores, puestas en circulación por mercaderes tan privados de escrúpulos como de conocimientos, induce a personas y familias a alejar de su lado el cuadro "por viejo", y el mueble reo de haber "pasado de moda".

Mientras esta expulsión contribuye a enriquecer las colecciones públicas o privadas, en beneficio de la colectividad, el cambio operado por la moda "puede ser provechoso", mas, desgraciadamente, en la mayor parte de los casos "semejantes antiguallas" concluyen alimentado la estúpida llama de los fogones.

El espíritu de destrucción nacido con el hombre, que la educación refrena y sólo aniquila la comprensión del arte, se siente inquieto ante toda obra de mérito que la casualidad pone a su alcance. ¿Depende acaso de la emanación de supe-

rioridad que irradian las cosas animadas por la emoción de alguno, vivificada por ignorado genio, hasta tornarse insufribles al común de los hombres, que no descansa hasta reemplazarlas por algún económico facsímil? Habría que creerlo, de tal modo la crónica está llena de actos vandálicos de esta naturaleza cometidos en la inconsciencia.

Así se explicarían en Europa la serie interminable de afrescos religiosos sepultados bajo el blanqueo ordenado por la gente monjil degenerada; las tapicerías de Flandes utilizadas en calidad de alfombras viejas en una iglesia de Toledo para resguardar un enlosado de mármol de las gotas de cal que hacían llover los blanqueadores; y entre nosotros, allí en la docta Córdoba, una tela antigua "La degollación de los inocentes", quemada expresamente "porque estorbaba" en un vastísimo convento, capaz de albergar, por el tamaño, todos los cuadros del Louvre! Los manuscritos, los libros y los grabados, la mayor parte de nuestra documentación de costumbres, esparcida a todos los vientos, hoy ya casi inencontrable.

Los muebles de estilo y las obras de arte importadas antiguamente por la colonia acabaron, pues, de ser barridas por las escobas de Rosas, nunca esgrimidas tan enérgicamente como sobre cosas dignas de respeto. Así, el día en que aquél, el más completo representante oficial de nuestra barbarie indígena abandonó estas playas a fin de salvar su persona, el sitio estaba limpio para empezar de nuevo la experiencia social de civilización propia, interrumpida por esa tentativa de regresión que se llama la "Tiranía".

Entretanto, y más o menos accidentalmente algunos artistas llegaban a Buenos Aires; y para no citar sino aquellos que más produjeron entre nosotros, que por lo tanto tuvieron mayor influencia en el despertamiento del gusto artístico, en el espacio de medio siglo, a contar desde 1825, vemos desfilar los nombres de J. P. Goulú, Ch. H. Pellegrini, Bacle, Fiorini, D'Hastrel, R. Monvoisin, C. W. Uhl, J. Manzoni, Verazzi, Noël, J. L. Pallière, E. Chiama, L. Novarese, J. Agujary, E. Charton, F. Romero, J. M. Blanes y C. Romairone.

La mayor parte de estos artistas se dedican especialmente al retrato, la única forma de arte solicitada entonces por ser

la sola concebida como representación inmediata de la efigie individual reclamada por el afecto; y en segundo lugar, a la pintura y litografía de costumbres, buscando en ello quizá, más que el lucro, la propia satisfacción.

A pesar de que algunos tienen talento, y de que su obra en ciertos casos llega a ser numerosa, su influencia es lenta sobre el público; por falta de exposiciones y de museos; tan sólo determinadas personas, contadas familias se ponen en contacto con ellos e introducen la vida misteriosa del retrato en los parques interiores, animando así la soledad de los muros.

Antes de abordar directamente la acción de los principales de entre estos artistas, notemos la singularidad que surge de la lista apuntada, la cual, poco menos que completa, alcanza hasta el año 1875.

En diez y ocho nombres, ocho corresponden a "franceses", ocho a "italianos" y de los otros dos, uno es "alemán" y el otro "uruguayo". Hay, pues, durante este lapso de cincuenta años, ausencia absoluta de artistas españoles, a pesar de ser tan numerosa la agrupación española entre nosotros. Es cierto que se trata justamente de la época de mayor florecimiento para el arte francés, que en Italia este no cesó de manifestarse aunque con menos intensidad, y también es evidente que en España, entre Goya y Fortuny (la época correspondiente) existe una laguna, una interrupción de treinta y cinco años, producida, no ya por la casualidad, sino por la indiferencia reinante hacia el cultivo de las artes plásticas.

Los españoles han reaccionado con brío de tan mortal apatía y vuelto a cultivar empeñosamente en pintura, una de las artes que supo procurarles más merecida gloria, pero no es menos cierto que respecto de nosotros, su influencia resulta nula en la evolución que nos ocupa.

* * *

JEAN PHILIPPE GOULU

La fecha de 1826 y el nombre de este retratista francés se encuentran juntas en una miniatura deliciosa (propiedad del

doctor Eduardo Pérez), que representa según se nos informa, el propio retrato del autor. (Este dato interesante lo debemos a un distinguido caballero argentino, el señor Leonardo Pereyra, que fue discípulo de Goulú hacia 1845.) Goulú está sentado con negligente gracia y su codo se apoya sobre el respaldo de una silla decorada con marquetería; es un joven esbelto, elegantemente vestido; en la mano tiene una carta abierta, cuya dirección, al dorso, dice: "A monsieur M. Poiron, Buenos Aires".

Hay, pues, que tomar esta leyenda como dedicatoria de la obra, y no como podría suponerse, por la divulgación del nombre del modelo.

Goulú representa alrededor de treinta años, y a juzgar por la naturalidad de la composición, por la precisión del dibujo y por la ciencia del modelado, es ya un artista completo; la animación de la fisonomía y la distinción de la obra revelan un retratista.

Por otra parte, el retrato pintado al óleo del general Lucio Mansilla, de medio cuerpo, tamaño natural y fechado en 1827 (Museo Histórico Nacional) confirma estas condiciones y la facultad, algo rara en un miniaturista de profesión como parece haber sido Goulú, de abordar la gran pintura con éxito igual.

Otra miniatura, datada de 1832, la "Señorita Cirila Crespo", después señora de Sívori (Museo Nacional de Bellas Artes), nos presenta al pintor bajo una nueva faz, la de retratista "femenino", para cuyo género demuestra poseer la imprescindible delicadeza.

Este artista ha pasado su vida entera en Buenos Aires y producido numerosos retratos; su obra, dispersa, se conserva en la intimidad del hogar, transmitida como recuerdo de familia, y en su calidad de miniatura preservada del olvido por su aspecto de joya, y su accesibilidad, mayor que la de toda otra pintura, a la comprensión de las gentes, gracias a la preciosidad de la ejecución.

• • •

Este hombre emprendedor, vinculado a la República Argentina por trabajos profesionales de ingeniería y arquitectura, (edificó el teatro Colón y fue ingeniero municipal durante varios años), sus escritos en la "Revista del Plata", etc., y una acción continuada hasta el momento de su muerte, acaecida en 1875, no era precisamente un pintor, pero la excelencia de sus estudios gráficos en la Escuela Politécnica de París, unida a las circunstancias hicieron de este ingeniero un notable retratista.

Pellegrini vino a establecerse en Buenos Aires, contratado por el gobierno de Rivadavia con el objeto de efectuar una serie de trabajos públicos; los disturbios políticos que han malogrado tantas iniciativas, impedían la realización de sus proyectos, cuando urgido probablemente por dar alimento a su actividad y expansión a sus tendencias de observador, produjo sus primeros retratos.

Se comprende fácilmente que hicieran sensación; no solamente fueron, a la par de los de Goulú, los primeros y los únicos durante varios años, sino que sus condiciones de precisión fisonómica seducían al espectador por la intensidad de vida asomada al semblante.

Quizá los primeros retratos eran solamente regulares; en todo caso, fueron seguramente inferiores a los últimos, gracias a una continuada labor en el género; esa misma inseguridad del principio y el ferviente anhelo por alcanzar la semejanza individual, noble preocupación que hizo la gloria de los primitivos, condujeron a Pellegrini por las vías de la sinceridad hasta el dominio de la precisión.

Los contemporáneos se hallaban idénticos; el pintor era un hombre amable y trabajaba ligero (tenemos al respecto el testimonio escrito de Pedro de Angelis y el de Aimé Bompland al pie de su retrato, ejecutado en tres horas al agua-tinta); Pellegrini fue asediado por sus modelos y durante varios años puso su lápiz y su pincel al servicio exclusivo de una clientela enorme, cada vez más numerosa.

Su filiación artística, mejor determinada en los diseños

que en las aguadas —como su conocimiento de la técnica del dibujo que superaba en mucho al que de la pintura tenía—, hay que buscarla en la correctísima escuela de Ingres, cuyo estilo influía en el ambiente de la época; por otra parte, su idiosincrasia de geómetra le presentaba las formas por la abstracción de las líneas, y de aquí nace plausiblemente una analogía de procedimiento con el gran dibujante francés. Como quiera que sea, entre los retratos litografiados de Pellegrini, publicados por él en su “Revista del Plata”, llaman positivamente la atención las cabezas de F. Zuviría, Luis J. de la Peña y Ferré, por la precisión del contorno, por la implacable corrección de la línea. Su busto del general Paz, ejecutado por el mismo procedimiento, es verdaderamente hermoso.

Sus numerosos retratos al lápiz y a la aguada y las escenas de costumbres son una evocación de la época; estas últimas, pintadas de memoria, sin el documento humano a la vista, se resienten de las incorrecciones propias del caso, pero no dejan nada que desear en cuanto a testimonios fieles y precisos hasta llegar a ser preciosos. Estos lavados a la aguada —anteriores a la acuarela actual llevada por Fortuny hasta el prodigio de la factura—, representan: una “Procesión saliendo de Sant Domingo”, el “Interior de la Catedral”, el “Interior de la iglesia del Pilar”, Los Corrales de Miserere”, en cuyo primer término se asiste a la operación salvaje de desgarronar animales enlazados que se resisten; la escena, llena de animación, ha sido sorprendida sobre lo vivo y fijada con talento indiscutible; el “Cielito”, bailado en el campo, frente al rancho, por gauchos-calceas que arrastran el fleco de sus calzones blancos y llevan sobre la melena la galera grotesca de “panza de burro”.

Pellegrini repitió en dibujos litografiados todas estas aguadas, agregando figuras a la composición de la mayor parte de ellas y quizá dibujó expresamente para la litografía escenas de baile, como la que tiene lugar en el salón de Escalada, la más bella de todas, en donde asistimos a un elegante minué bailado por una niña de peinetín y un caballero de corbatín, irrepudablemente vestido.

Esta colección de litografías de costumbres ha sido quizá

numerosa; pero desgraciadamente, parece haberse perdido; es el destino que han llevado y que llevan otras colecciones del mismo género y una porción de obras, sin gran mérito artístico es posible, pero singularmente interesantes como fases de evolución y documentos sobre cosas ya extinguidas, pero absolutamente necesarias para la reconstrucción del pasado.

Charles Henri Pellegrini había nacido con el siglo, y el 28 de julio de 1900, sus hijos festejaron dignamente el centenario de su nacimiento, inaugurando en los salones del Ateneo la exposición de todas las obras suyas que fue posible juntar.

Aquella reunión de doscientas obras ejecutadas mediante casi todos los procedimientos gráficos conocidos, no importaba sólo una exhumación de la sociedad argentina de 1830 (aunque este hecho revista capital importancia para el historiador y el artista, por su carácter de fuente única de información respecto de una época resucitada de cuerpo entero, con su fisonomía propia, su indumentaria especialísima y su ambiente característico), sino que el autor, al par de un Saint-Simón escribiendo cada día en el silencio del gabinete las memorias íntimas de la corte de Francia, se revela retratista de raza. A tal punto que una pena flotaba en nuestro espíritu al recorrer esa larga serie de retratos: la de que su autor no hubiera abandonado todo lo demás para dedicarse por entero y hasta sus últimos días a ese arte que fue su vocación, le dejó regular provecho y más allá de la tumba le conquistó merecido renombre.

Algunas personas se sorprendían de que un ingeniero, que suele ser el antípoda del artista, más familiarizado con las dimensiones de la forma que con su expresión moral, sin otro instrumento que la técnica sumaria del lavador de planos, haya podido convertirse de la noche a la mañana y sin ayuda de "maestro" en un retratista de nota. Esta aparente rareza se explica racionalmente. Pellegrini poseía en primer lugar y en grado superlativo la condición primordial del retratista: la perspicacia fisonómica; el amor a la observación, un sentimiento comunicativo y una ingenuidad de procedimiento realmente preciosa para el fisionomista. En este sentido su analogía era completa con los primitivos de todas las escuelas de

arte; se ha formado solo, deletreando la naturaleza tal cual lo hacían en los siglos catorce y quince aquellos precursores que salvaban, sin advertirlo e ingenuamente, la distancia que media entre el artífice, colaborador obligado de los trecentistas en los fondos recamados de oro, las aureolas labradas y los ropajes bordados y el pintor que inventaba actitudes y fijaba con raro fervor la expresión de los sentimientos del alma.

Entonces no existía la escuela, ni siquiera el maestro y el aprendiz, cuyas relaciones caracterizan el Renacimiento, lo que no impide a los hermanos Van Eyck, a Stephan Lochner, a Carpaccio y a Fouquet realizar obras inmortales, emanadas de su propia esencia.

¡Cuánto se exageran, habitualmente, el papel y la sana influencia de los maestros directos! Para uno comprensivo, cuya mirada penetrante sonda el alma del discípulo, conoce sus secretos anhelos, valora sus condiciones y le ayuda a desarrollarlas mediante agudas observaciones oportunas y breves, ¡cuántos hay que aumentan la confusión de su mente, o arrancan con mano airada los mejores brotes intelectuales clasificándolos de yuyos infecundos! Si se reflexiona en el daño que hace en torno suyo el maestro vulgar, de materias que no lo son, cuando sale de sus funciones de repetidor de lugares comunes, es menester considerar como un favor del cielo la falta absoluta de profesor.

Por otra parte, en asuntos de dibujo, lo único que puede enseñarse no es el dibujo, son los procedimientos a aplicar... cuando se sepa dibujar, y entonces ya es inútil, pues cada individuo necesita crearse su procedimiento especial, de acuerdo con sus facultades y tendencias. La sana influencia del profesor consiste en fomentar una larga práctica de ejercicios útiles al desarrollo de las tendencias individuales a cada estudiante, procurando no contrariar ninguna so pretexto de "escuelas" más o menos gloriosas; y el ideal de esta enseñanza es exaltar la propia personalidad, fortaleciendo en el alma del estudiante la idea de independencia hasta llegar a convencerlo de que por todas partes van a Roma los que tienen talento.

... No hay república más libre que la de las artes, y las colecciones de obras reunidas en los museos, nos enseñan una sola

cosa; pero la enseñan bien, y es que con los procedimientos más contradictorios, las visiones más antagónicas y las sensaciones más diversas, dos hombres de talento, y cien hombres de talento, llegan al mismo resultado: la producción de la obra de arte. El pedantismo es ridículo y perjudicial en cualquier materia, pero en el terreno del arte es monstruoso y grotesco, y tanto más peligroso cuanto suele andar bien vestido, como se dispone a menudo del guardarropa solemne de la tradición.

Además, Pellegrini no se improvisa pintor; en 1829, casi al llegar a estas playas, ejecuta una serie de acuarelas de la plaza Victoria, en estilo de arquitecto, pero con una visible preocupación del detalle pintoresco e informativo, que más tarde desarrollada por el estudio (la práctica del artista importa un estudio continuo), le permitirá sacar gran partido en frente de sus modelos. Entre 1829 y 1831, fecha de sus primeros retratos realmente interesantes, hay un espacio de tiempo que podemos conjeturar dedicado al aprendizaje de la nueva profesión de retratista, que las circunstancias le imponían.

Sus primeros trabajos en este género son dibujos al lápiz en los que el autor persigue con ahínco, la semejanza por medio de la línea como un adepto de la manera de Ingres, apenas modelados y realizados a veces con lavados al aguainta, especialmente aplicados al vestido; después colora estos dibujos a la acuarela, por medio de tintas lisas, que transparentan el sombreado gris del lápiz común; más adelante deja el sitio al modelado a la acuarela, ejecutado a punta de pincel según la práctica de los miniaturistas; y, por último a fuerza de ensayos, llega a apoderarse de la técnica del pintor de aguadas, y es con este procedimiento como, al par del lápiz, obtiene sus mejores resultados.

La acuarela pura y franca, sin base de blanco, no pudo ser su instrumento por falta de virtuosidad; no hay que olvidar que Pellegrini nunca fue un virtuoso, felizmente para él, sino un ingenuo, lo que en materia de arte es todo lo contrario.

Sin embargo, estos procedimientos no le bastaron y punzado por el demonio de la curiosidad, ensayó el dibujo al pastel, la pintura al óleo y la litografía sobre piedra.

Los pasteles, materia deleznable y por lo tanto impropia para atravesar tiempos difíciles, fueron perdiendo partículas de polvo en cada sacudimiento político y cada sacudida doméstica; hasta quedar manchados y marchitos, lo que indujo al autor del catálogo de la exposición a considerarlos como atribuciones; después, los indicios más o menos vehementes del principio se confirmaron y esos pasteles ya no son atribuibles a otro, son simplemente inferiores.

Sus pinturas al óleo, que parecen haber sido ejecutadas después de su permanencia en Cañuelas, ostentan siempre sus condiciones de carácter en lo que atañe al dibujo de las fisonomías, pero son técnicamente inferiores a sus retratos de formato pequeño. No han sido pintados directamente del natural, sino mediante estudios parciales del busto, de los que el estudio de la cabeza de don Manuel José Lavalle, nos indica el proceso seguido por el autor. Las actitudes, los cuerpos y los fondos fueron pintados de memoria y adolecen de los defectos de proporción, de dibujo y convención inherentes a esa especie de trabajos.

Entre sus dibujos y lavados de 1831, el de don Mariano Andrade, por ejemplo, ostenta una cabeza notablemente caracterizada y una mano escribiendo primorosamente dibujada; el de don Juan Manuel Agüero impresiona hondamente por la finura intelectual desentrañada de un individualismo marcado por el rictus sardónico, que recoge una comisura del labio, mientras los ojos miran escrutadores y leales. El de doña Lucía Carranza de Rodríguez Orey, de blanco, sentada en un sofá tapizado de cerda, sorprendida por el artista mientras leía las "Aventuras de Telémaco", es una evocación de la época, de gracia un tanto artificial y amanerada en su elegante extravagancia, pero documento precioso para la reconstrucción de un momento y modo social, a pesar de los estragos que la falta de cuidado, más que el tiempo transcurrido han impreso en el rostro de la gentil señora.

Este año de 1831 es el más fecundo; el artista, solicitado por una clientela enorme, se multiplica y no podría dar abasto si no recurriera a ciertos expedientes, que tampoco son nuevos en la historia del arte. El Tintoretto, pintor titulado del Senado

de Venecia, debiendo retratar a tanto senador sentado, en actitud análoga y vestido de púrpura con vueltas de armiño, hacía los cuerpos de antemano y dejaba en blanco las cabezas hasta el día de la sesión con el destinatario del retrato; Van Dyck viajaba acompañado de dos o tres modelos masculinos, de manos aristocráticas, que vestían el traje de los caballeros y reproducían, a veces con ventaja, las nobles actitudes y el gesto desenvuelto de la clientela del artista, que traía su sola cabeza para culminar los magníficos torsos acéfalos. Nuestro autor llegó a hacer instintivamente lo mismo en varias ocasiones; probablemente lavaba los bustos al agua-tinta en la soledad de las noches de antaño bonaerenses, que debían comenzar temprano, tan solo interrumpidas de hora en hora por el hurrido del sereno, ingenuamente informativo; después en un álbum de bolsillo, acechaba la ocasión propicia de esbozar al cliente a veces refractario a las sesiones fijadas de antemano y el dibujo así obtenido y recortado con tijeras venía a completar uno de aquellos bustos impersonales. A esta serie pertenecen los retratos de don Gregorio Ignacio Perdriel, don Juan Nobel, doña Rita Baliño de Carballido y el retrato de pie del doctor Nicolás Herrera (mercedario), cuyo rostro pintado a la acuarela tiene gran frescura de color.

Naturalmente, quiso la suerte que algunos de estos bustos sin cabeza nunca fueran concluidos por Pellegrini y más tarde otros los completaron como pudieron; así, el de don Miguel Fernández Agüero, que debió quedar acéfalo en casa de la familia cuando Pellegrini hizo el de la señora doña Ignacia Agüero de Fernández Agüero, enteramente de su mano; la cabeza al lápiz de don Miguel no puede admitirse como auténtica, pues carece en absoluto de construcción y de carácter, ha sido elaborada por la buena voluntad de un aficionado anónimo. La acuarela que representa a doña Candelaria Lagos de Wilde, sin ser mala como el lápiz, ofrece análoga anomalía: la cabeza, agregada por otro, es demasiado "hábil" para ser de Pellegrini, pertenece a un amanerado, o bien ha sido totalmente ejecutada de memoria, pues está privada de carácter fisonómico, que es el sello del autor.

¡El sello del autor! Esta comprobación importa uno de

los mayores elogios que pueden atribuirse a un dibujante, como que denuncia la existencia de la personalidad artística.

En efecto, ya sea debido al trabajo en un mismo sentido, en el de desentrañar la fisonomía propia de cada individuo nuevo que se plantaba como un punto de interrogación ante los ojos del retratista (y es notorio que Pellegrini llegó a hacer más de ochocientos retratos, circunstancia que implica un largo y serio aprendizaje), ya sea que se encontrara en frente de modelos predilectos, sin apremio de tiempo, libre de estudiar amorosamente la actitud, la forma y la expresión, hasta los accesorios inmediatos; ya sea por obra y gracia de ambas influencias a la vez, el hecho es que dentro de una vasta obra que se recomienda por condiciones nada comunes de observación y de conciencia, culminan varios retratos de damas y caballeros realmente primorosos y dignos de cimentar el nombre de un artista.

Seguramente cuando se halló delante de una mujer completa, como doña Pilar Spano de Guido, cuya distinción tiene la serena sencillez de lo natural, y su fisonomía —suficientemente incorrecta para ser expresiva—, se ilumina de ternura por dos ojos de ensueño, se propuso transmitimos con toda la unción estética de que era capaz la imagen de aquel ser de elección, tal, como si mediante una adivinación fraternal, hubiera presentado en esa suave belleza a la madre futura del poeta.

Declaro por mi parte, que le estoy agradecido por haber prolongado hasta nosotros la existencia estética de esa flor de ternura, impregnada de lejano y sutil perfume.

Doña Juana Rodríguez de Carranza (1831) es un valioso documento, que pertenece al género de la verdadera pintura de historia, como evocación de una clase social en época determinada; al mismo tiempo es la imagen exquisita de una mujer graciosa, un tanto remilgada, ejecutada con gracia y delicadeza. La armonía es, pues, completa, como en el retrato de doña Pilar Spano de Guido, entre la índole individual y la interpretación estética; esta sola circunstancia, cuya repetición excluye la sospecha de accidente, confirma una vez más la personalidad artística del autor.

Doña Ignacia Bonavia de Villarino es la representación simplicísima de otro tipo de belleza, al que puede agregarse, entre otros, la dulce fisonomía de doña Antonia Azcuénaga de Perdriel y las candorosas expresiones de doña Rosa Anchorena de Ibáñez y de doña Mercedes Anchorena. Doña Isabel Calvimontes de Agrelo, imponente por la resolución de su aspecto, el aire marcial con que lleva la pañoleta desprendida, el cinturón colgante, la peineta atravesada y el abanico empuñado, rinde culto a la moda y ostenta un detalle original de su tocado: la peineta, de medianas dimensiones (anterior a la influencia de Masculino) aparece casi cubierta por tres grandes flores oscuras que parecen de pluma.

Doña Antolina Visillac de Moreno comparte con otras matronas la representación de la belleza en la tarde serena de la vida, cuando la mujer de hogar depona el cetro de sus triunfos mundanos en el altar de la sencillez.

En verdad, casi todos los retratos son interesantes, pues que están llenos de vida, concentrada a menudo en el semblante, ya que los cuerpos y las manos se hacían antes o después, según hemos visto. Entre los retratos de hombre, el busto más perfecto es el del canónigo Saturnino Seguro, dibujado al lápiz con absoluta maestría; la interpretación del rostro, lleno de fineza bondadosa, está de acuerdo con los actos de virtud y de civismo que han esclarecido su nombre; es visible la preferencia del autor para con su modelo y el grado de conclusión al que ha llevado este dibujo, importa un especial homenaje; la divisa federal que ostenta con el ¡"Mueran los salvajes unitarios"! es un encanto más sobre el pecho generoso del buen Seguro, que sostuvo con su peculio propio la Casa de Expósitos, suprimida por el tirano en un acceso de virtud.

Otro dibujo tiene artísticamente un valor análogo, aquel inconcluso de don Mariano Lozano, de una individualidad tan marcada, que después de examinarlo un momento se juraría haberlo conocido.

La cabeza de don Francisco Mariano de Orma no es tan notable como las precedentes, pero en su conjunto lo reputamos el primer retrato masculino de la colección. Erguido frente a una mesa sobre la que apoya la mano y vestido con traje

de etiqueta, tiene el continente reposado y digno de un personaje penetrado de su importancia. Ostenta sobre la manga el escudo de los Defensores de Buenos Aires.

Es lástima ignorar la fecha de este retrato, pues, Pellegrini no alcanza en otro a tanta corrección.

El general Corvalán, de perfil y casaca roja, acusa una rara intensidad de carácter fisonómico; se ve que la semblanza ha sido perseguida con ahínco y obtenida con talento. La senectud correctamente tiesa del militar, abrochado hasta el cuello por la fuerza de la costumbre, es de observancia excelente. Este retrato a la acuarela data de 1837 y denota el pleno dominio de la técnica. El doctor Doroteo García, aunque sentado, respira vivacidad y cortesanía; se adivina en su actitud airosa al hombre de salón para quien el minué es una función social.

Los tres retratos de Manuel José García, general Viamonte y general Tomás Guido, reunidos por el autor en una común apoteosis de la moderación, merecen un aplauso. Don Narciso Martínez de Hoz, muy interesante en lo que atañe al rostro, lleno de afabilidad, es charro en los accesorios, como el de la señora doña Secundina Iglesias de Castellano.

El obispo Medrano, rodeado de las insignias y atributos episcopales, es la evocación de una personalidad; y la litografía coloreada que lo representa bendiciendo en marcha y agobiado por la edad, cierra el ciclo de su existencia.

Don Manuel José de Guernico es la representación de una raza emprendedora y tenaz, que escala las posiciones y se instala en ellas por derecho de conquista.

Don Manuel José de Lavalle (el mejor de los retratos al óleo), 1837, es el tipo perfecto del octogenario devoto y, efectivamente, en el estudio ejecutado del natural, oprime contra su pecho un volumen del "Año Cristiano".

El canónigo don Juan José Andrade respira fineza y astucia, y la cabeza de don Juan Lagos impresiona por su inteligencia.

Hay que detenerse. Hemos analizado bastante la obra de Pellegrini, pero sería una imperdonable falta que antes de terminar no rindiéramos homenaje al hombre poderoso que im-

puso sus caprichos a las damas de la época, y a la par de un bastonero autoritario, dirigió el rigodón de la moda de entonces.

Don Manuel Masculino es un dechado de dulce ironía de la suerte, ha inmortalizado su nombre precisamente, por haber dedicado sus desvelos al tocado femenino, es el glorioso inventor del peinetón de carey calado como un encaje, y Pellegrini, a fuer de historiador veraz, nos ha dejado sus rasgos ya en edad prosecta, en una imagen parlante que señala con el dedo el instrumento de su gloria y tiene junto a sí, sobre la mesa, un diseño semejante al plano geométral de un hemicírculo que representa la curva airosa de un peinetón de gran vuelo, horadado como una criba.

Fue Masculino todo un artista, enamorado de la gracia porteña y a su servicio puso una imaginación desbordante; hizo alianza con el carey, esa substancia traslúcida, ligera y fastuosa caprichosamente estriada por vetas pardo-rojizas sobre campo de ámbar, y rompió los moldes de la vulgar peñeta andaluza, maciza, en forma de tejuela, cuyo único mérito reside en la materia misma; al ampliarla, dándole un desarrollo de magnitud nunca vista, ni antes ni después, aligeró su sustancia ya liviana de por sí, mediante labores de calado, tan profusas, que reducían la concha de carey a una filigrana frágil como el vidrio.

La moda era lujosa y aureolaba las cabezas, antes condenadas al austero mantón y a la chusca mantilla, con un nimbo gracioso y resplandeciente, vale decir, que hizo furor, y que si los peinetones no alcanzaron aún proporciones mayores, eso no dependió en manera alguna de un enfriamiento en la imaginación de Masculino, ni tampoco de la moderación de nuestras abuelas, sino de las tortugas que no podían dar sino la concha que tenían.

Pellegrini ha sido el único historiador de esta gentil extravagancia y a él le debemos el haber visto ataviado el animalito de salón cuya caparazón de carey tallado yace inerte en las vitrinas de los coleccionistas.

A fuer de artista, don Mateo Masculino se hizo retratar dos veces por Pellegrini y ha dejado también los rasgos de su

esposa y la efigie triunfal de un vástago, célebre por su belleza.

Don Mateo Masculino es un dechado de perfecciones plásticas y merecía la fama de irresistible que la crónica le atribuye; Pellegrini le ha sorprendido meditando sobre su conquista de hace un rato y mientras posa, contribuyendo con un reposo de algunas horas a que la posteridad no se prive de admirar su gallardía, se diría que por sobre el hombro del retratista está viendo pasar una contemporánea elegante, a juzgar por la inquietud con que yergue su talle próximo a incorporarse y la radiante alegría que ilumina su rostro.

Después de varios años de labor asidua, la brusca partida de Pellegrini para trabajar en el campo y el abandono casi completo de su arte, coincide demasiado con la introducción de la fotografía en Buenos Aires, para no ver en este hecho algo más que una simple coincidencia; en efecto, el afortunado retratista que había precedido y reemplazado al daguerrotipo en la ciudad bonaerense, era desalojado a su turno por este invento esencialmente burgués, que ponía el retrato al alcance de todo el mundo y disminuía tan notablemente el engorro de la postura.

No cabe reprochar al público de entonces que, semejante al perro de la fábula, abandonara la presa por su sombra, y confiara como el subsiguiente y el actual a la efímera fotografía el encargo de perpetuar sus rasgos; ningún público distingue entre la imagen mecánica obtenida en la cámara obscura y trivializada por el retoque anónimo del operario y el retrato intelectual, evocación perdurable del artista. Así, pues, las generaciones que siguieron a esas perpetuadas por Pellegrini, no dejaron tras de sí la huella imperecedera de su paso por el mundo; una de ellas tuvo la inmortalidad del daguerrotipo, cuya imagen espectacular es menester buscar un momento como un reflejo en el fondo de un pozo; las demás palidieron en los albums de antaño, se constelaron de manchas amarillentas y se tornaron tan ridículas antes de borrarse completamente —como que carecían de toda virtud estética—, que los modelos avergonzados, las ayudaron a bien morir.

Nuestros descendientes no podrían hacer con nosotros lo que nuestra generación ha hecho con sus abuelos, gracias al

“atraso” de los tiempos y al talento prestigioso del retratista que le cupo en suerte.

Habría sido de desear que algunos de los propietarios de esos retratos, movidos por un buen sentimiento —un sentimiento de solidaridad tan raro entre nosotros como frecuente en Europa y Estados Unidos—, hubieran puesto al Museo de Bellas Artes en situación de crear una Sala Pellegrini, que fuera el digno refugio de tanta obra interesante, a fin de perpetuar de ese modo una faz de la vida argentina barrida por el tiempo.

• • •

LORENZO FIORINI

Fiorini, pintor italiano, retratista al óleo, llegó a Buenos Aires por el año 1833, e hizo algunos retratos bastante discretos.

Este pintor murió a manos de un gaicho, capataz de su establecimiento en San Martín, víctima, según se dijo, de una venganza pasional, por el año 1855.

• • •

D'HASTRAL DE RIVEDOY

D'Hastral de Rivedoy es un marino francés que vino a Buenos Aires en el brick *Le Cerf* y permaneció de estación durante un par de años en el Río de la Plata. Hábil acuarelista, pintó una serie de acuarelas: “Vista de Martín García”, “Rada de Buenos Aires” (1839), “El gato” (baile nacional), acuarela ejecutada sobre papel de color y tratada con la fuga peculiar a los bosquejos. La escena pasa en el campo, en la época de Rosas, importa decir que domina el rojo en el traje de los paisanos; en el centro baila una pareja, a la que un grupo de

gauchos forma rueda; a la derecha de la composición, el asado al asador; detrás del grupo, dos o tres carretas desunidas recortan su variada silueta sobre el cielo.

"El campamento del general Lavalle" es otra bella acuarela.

Las pinturas de D'Hastral hechas en viaje y en la república vecina son las siguientes: "Puerto del Carmelo" (Las vacas), "Grupo de azoteas en Montevideo", "Alrededores de Montevideo", "Capilla de la Aguada", "Colonia del Sacramento" (marina), "En la costa", un precioso rincón campestre; algunas barrancas, dos barquichuelos en seco, junto a un rancho y un bote con toldo amarrado a la orilla. "Rada de Montevideo", "Panorama de la ciudad", "Mercado en ruinas" y "Montevideo a vuelo de pájaro".

Este género de pintura no tenía secretos para D'Hastral a un dibujo correcto agregaba lujo de ejecución, como artista seguro de su técnica; el colorido tampoco deja nada que desear.

• • •

RAYMOND MONVOISIN

Este artista francés (Burdos 1790-1870 Boulogne-sur-Seine), estuvo tan sólo tres meses en Buenos Aires (1842), pero así como Rubens, secundado por una legión de discípulos, pintó en tres meses la vida y milagros de María de Medicis, Monvoisin, dotado de una facultad de producción igualmente extraordinaria, ejecutó él solo, una serie de obras importantes y numerosos retratos.

Discípulo de Lacour y del Barón Guerin, obtuvo en 1820 el segundo premio de Roma con su composición "Aquiles pidiendo a Néstor el premio en los juegos olímpicos".

Condiscípulo de Delacroix, de Gericault y de Ary Scheffer, contemporáneo de Ingres y de Paul Delaroche, era un cultor de la pintura mural, afecionaba los temas nobles y solía desarrollarlos en dimensiones históricas.

Durante su permanencia en Roma ejecutó varias obras sobre asuntos mitológicos; de regreso en París, se dedicó a la pintura religiosa y a los cuadros de batallas.

Según Bellier de la Chavignerie, "un exceso de amor propio rompió la carrera de Monvoisin. Rehusando modificar su cuadro la "Batalla de Denain", expuesto en el Salón de 1836, se enajenó las simpatías de M. de Cailleux, director general de Museos bajo el reinado de Luis Felipe. Este poderoso personaje le suscitó toda clase de trabas. Propuesto siete veces para la condecoración, fue rechazado otras tantas. Al fin, fatigado de semejante lucha, desalentado por tanta injusticia, pensó en abandonar la Francia. En 1842, se dirigió a Valparaíso, llevando consigo dieciocho lienzos, entre los cuales se contaba la famosa "Sesión del 9 Termidor". Después de la partida de Monvoisin, la administración retiró sus cuadros del Museo de Luxemburgo y los envió a los depósitos del Estado, así es que la generación actual no conoce ninguna de las grandes composiciones de este pintor. Se ignoran los trabajos que ha debido ejecutar durante los diez años que pasó en el extranjero. Se sabe solamente que ha organizado una escuela de pintura en el Perú y que en Chile, una galería lleva su nombre".

Nosotros completaremos la información de Bellier.

El incidente con Cailleux a propósito de la "Batalla de Denain" parece no haber sido la única causa de la expatriación de Monvoisin; se dijo también que una rivalidad amorosa con Paul de Kock, el popular novelista, motivó una venganza que asumió las proporciones de un libro: Paul de Kock le hizo blanco de apasionados ataques en una de sus novelas, que lleva el nombre del artista, apenas disimulado por un juego de palabras, y se titula "Mon voisin Raymond".

Según el diario de viaje de Monvoisin (que tuve ocasión de leer manuscrito en 1903, en Boulogne-sur-Seine), se embarcó en El Havre en mayo de 1841, y experimentó los perances de una travesía de ciento doce días, accidentada por frecuentes tempestades; en el mes de agosto, en pleno invierno austral, dobló el Cabo de Hornos en medio de amenazadores bancos de hielo flotantes. A bordo "iban algunos innobles vividores de París", embarcados para hacer fortuna y que lle-

vaban con ellos mujeres de la última clase. El capitán enfermó gravemente y no pudo ser atendido por otro que por el artista, el cual agrega prudentemente: "consiguió salvar". En Montevideo abandonó el buque y se dirigió a Buenos Aires, donde permaneció tres meses. "Habiendo sido perfectamente recibido no tuvo sino que felicitarse de su permanencia. Su nombre, contra su expectativa, era conocido; trabajó mucho, vio al famoso Rosas, tirano que ha pesado alrededor de veinte años sobre ese infortunado país, durante los cuales ha cometido tantos asesinatos."

En Buenos Aires, Monvoisin tuvo ocasión de producir algunas obras, pinturas de género en tamaño natural, que representan escenas de costumbres, como "La Porteña en la iglesia", y tipos locales como "El Soldado de Rosas" y "El Gaucho".

Estas telas, valiosas por diversos conceptos, fueron exhibidas en la Exposición Continental.

"El Soldado de Rosas" y "El Gaucho", se encuentran en casa del doctor Ramón J. Cárcano, después de haber pertenecido primero al Barón Picollet Vermillion y después a don Pedro Zumarán. "La Porteña en la Iglesia", que tuvo los mismos propietarios, pertenece ahora al señor Angel Lezica. Entre sus pequeñas obras recordamos haber visto, hace algún tiempo, dos hermosos desnudos, "Las Orientales", en casa del señor Narciso Ocampo; pertenecieron antes al señor Apolinario Benítez; y en la venta de la colección Rufino Varela: el "Rey Vasallo" (Luis XIV y Mlle. de la Valliere), actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes, y "La Muerte de Adonis".

Tomaremos para estudiar al pintor, "El Soldado de Rosas" y "El Gaucho", entre sus principales obras argentinas, pues, que, debido a la gentileza del señor Cárcano, hemos podido observarlas detenidamente.

La obra es, según dijimos, de tamaño natural, y aparece hábilmente compuesta; la tela está ocupada en su mayor parte por la figura del soldado, sentado en el suelo contra la base de ladrillo de una pared derruida; la cabeza, cubierta con un gorro de manga, hace mancha sobre el cielo; viste camiseta

colorada, chiripá listado y calzoncillo blanco con fleco de algodón; las piernas cruzadas, están calzadas con botas de potro. En la mano tiene un mate, cuya bombilla acerca a los labios.

La obra es vigorosa; considerada en conjunto ofrece bastante verosimilitud; analizada en detalle, abunda en convención; esta debilidad, que se acentúa especialmente en la cara del soldado, ha sido tan hábilmente disimulada cuanto era posible gracias al recurso del cielo nimbando de luz la cabeza ensombrecida; no obstante lo cual, el soldado de Monvoisin ostenta una fisonomía andaluza, de belleza archiconvencional; los ojos inmensos y rasgados, la barba poblada y fina, la cabellera sedosa, evocan más bien la idea de un caballero romántico disfrazado de gaucho, que la de un paisano más o menos retozado, curtido por las intemperies. En cambio, un realismo absoluto, lleno de robustez, campea en las ropas; el gorro de manga cuidadosamente estudiado en la complicación de sus vueltas, es un modelo de precisión; el calzoncillo blanco, imperativamente blanco, es de una factura soberbia; toda la obra, por otra parte, está tratada ampliamente, a grandes pinceladas robustas y valientes, reveladoras de su maestría; pero el calzón a que nos hemos referido, pintoresco de forma en la amplitud de sus pliegues, ha seducido la retina del pintor con sus múltiples juegos de luz, con la variedad de reflejos a que da lugar esa nota blanca bañada de aire libre.

En "El Gaucho", el paisano argentino aparece de pie junto a su caballo, destacándose ambos sobre el cielo de la pampa.

El cuadro está tan bien interpretado que es todavía el mejor documento sobre el gaucho argentino, y la circunstancia de haber sido pintado durante la tiranía lo hace doblemente interesante; la época no está visible tan sólo en la indumentaria, consistente en el chambergo de copa, el poncho panípa, el chiripá, el calzón cribado, la bota de potro y la nazarena, sino también en los distintivos federales como el cintillo rojo del sombrero y la divisa bordada que adorna el testuz del caballo, sobre la cual son visibles en letras negras las palabras fatídicas: "Federación o muerte". Como obra de pintura

es una suculenta página de Monvoisin, dotada de sus cualidades propias, la robustez de factura, la espontaneidad de composición y la bizarría de las actitudes.

Este lienzo capital para las costumbres argentinas, estuvo expuesto por algunos días en el Museo Nacional de Bellas Artes, en septiembre de 1905.

Varios de los retratos de Monvoisin, ejecutados en Buenos Aires, presentan la singularidad de haber sido pintados sobre suela, ya fuera porque se le había concluido su provisión de tela, o más probablemente porque quisiera economizarla.

En 1903, pocos meses antes de embarcarme para Europa y Estados Unidos en comisión del gobierno, recibí un pedido de un escritor bordelés que buscaba datos para escribir una monografía de Monvoisin y deseaba conocer su actuación en la Argentina, en el Paraguay, en Chile y en el Perú; mi corresponsal incluía una lista de obras, entre las cuales figuraba un retrato ignorado del tirano Rosas.

Mientras me procuraba algunas fotografías, de retratos pintados en Buenos Aires y en Chile, como el de la señora Emilia Herrera de Toro, representada por el artista en todo el esplendor de su belleza, acudí con la lista a casa del general Mitre, en procura de datos.

El general, siempre accesible y generoso con todo aquel que tenía alguna curiosidad intelectual que satisfacer, apenas oyó de lo que se trataba, cuando, con la mayor naturalidad y sin esfuerzo aparente, restó sesenta años de su accidentada vida y dijo: "Precisamente; yo estaba en Valparaíso cuando llegó Monvoisin que venía de Buenos Aires; traía numerosos cuadros; hizo una exposición... y a medida que le leía la lista de obras redactada por el artista en el ocaso de su vida; Mitre evocaba cada cuadro con todos sus detalles; rectificaba los títulos, criticaba los pies de un desnudo, revivía intensamente, delante de mí, sus horas de Valparaíso, la existencia de un expatriado, que entonces tenía veintidós años y ya grababa en su cerebro privilegiado aquellos signos de belleza artística, junto al inextinguible amor por la libertad que debió consumir su vida entera. Del retrato de Rosas no tenía noticia.

Al llegar a Burdeos visité a mi distinguido corresponsal,

que ya había recibido las fotografías y los datos proporcionados de memoria por el general Mitre, y le dije: "En Buenos Aires se ignora la existencia del retrato de Rosas, de que usted me hablaba; debe haber un error..."

—“De ninguna manera, me respondió; después de mi carta, he conseguido el dato: el retrato de Rosas existe y se halla en Boulogne-sur-Seine, en la misma casa donde murió Monvoisin.”

Tal fue el origen del curioso hallazgo del único retrato de Rosas en traje de paisano.

Al día siguiente de mi llegada a París, provisto de una carta de introducción del señor Ernest Labadie, me dirigí a Boulogne-sur-Seine, presa de la emoción que embarga a todo coleccionista cuando sale a campaar una pieza interesante.

Era un día gris del invierno parisiense: la vegetación descarnada aumentaba la tristeza de aquel barrio suburbano de la capital, cuya fisonomía provincial sobrecoge de pronto, como si nos hubiéramos alejado de París con las botas de siete leguas de Pulgarcito.

Después de recorrer una calle solitaria, me detuve delante de un portón de hierro desvencijado, correspondiente al número de la casa de Monvoisin; sobre la reja una tabla vieja, desteñida por la lluvia, decía: "Se vende o se alquila".

Este fatídico anuncio y el aire descuidado y sucio del jardincito que me separaba de la ruinosa casa, me hicieron pensar que hubiera llegado tarde para encontrar la familia del artista. La campanilla enmohecida sonó débilmente, y al cabo de un rato apareció un hombre joven.

—¿El señor Gastón Monvoisin?

—Es mi padre; pase usted adelante.

Reconfortado por el encuentro, lo seguí y penetré en uno de esos hotelitos privados, de dos pisos, y de proporciones tan exiguas que obligan a moverse cautelosamente. En la modesta salita un viejito, reducido y semiadormecido por los años, parecía el duende familiar de la casa, dejado allí por el pintor como antiguo testimonio de su paso a través de la vida, y durante un instante se me antojó que aguardaba mi llegada desde tiempo inmemorial, para entregarme el retrato de Rosas

y desvanecerse cual una sombra. Era M. Gastón Monvoisin, el sobrino del artista, que había heredado la casa, el taller lleno de estudios, sus papeles y, seguramente, alguna fortuna, pues hay lugar a creer que Monvoisin se había enriquecido en la venta de su cuantiosa obra.

Algún antecedente de historiador de Monvoisin en Buenos Aires, me autorizaba a efectuar un inventario de sus obras esparcidas sobre las paredes, con el doble objeto de estudiar la personalidad del artista y de descubrir el retrato del tirano, que me había propuesto no mencionar el primero. Así, pues, con un lápiz y un papel en la mano, y visitando cuarto por cuarto, pasé revista a las siguientes obras, estudios y bocetos que tapizaban materialmente los muros de la vivienda: "Retrato del general Bonaparte", "El 9 Termidor", claro-oscuro del cuadro que se encuentra en Chile; "Juana de Arco sobre la hoguera", pequeño "Autorretrato", "Paisaje en los alrededores de Nápoles", "Lago en la Cordillera", "Recuerdo del Paraguay" (estas pinturas, hechas de memoria y en la vejez del artista, carecen de mérito); "Últimos momentos de Carlos IX", claro-oscuro del original en el Museo de Montpellier; "El poeta Gilbert en el Hotel-Dieu", claro-oscuro del original en el Museo de Nancy; "Resignación", Monvoisin se ha representado él mismo agobiado de tristeza con larga barba gris, y teniendo entre los brazos a su sobrino-nieto Ernest; estudio para "El pescador de caña", "Vista panorámica de Marga-Marga", hacienda de Monvoisin en los Molles, entre Santiago y Valparaíso; "Rincón de selva", "Autorretrato", ejecutado en Chile; "Los refugiados del Paraguay" (un gaucho y una mujer); pequeños estudios de Italia: "Una granja" y "Vinos de Italia", "Mujer Medium", "Mujeres en el baño", grupo de desnudos; "Elisa Bravo entre los indios", litografía por Emilio Lasalle, según el original de Monvoisin que se encuentra en Chile.

Al llegar aquí, habíamos recorrido toda la casa, y M. Ernest me dijo:

—Usted ha visto todo lo que tenemos de mi tío.

—No es mucho, le contesté, disimulando mi contrariedad. Tendrán ustedes carteras de dibujos, telas sueltas... Es-

te no es el fondo del taller de un artista laborioso como Monvoisin.

—Es cierto, señor, pero hemos perdido mucho durante la guerra; los soldados acamparon aquí y encendieron la estufa con los marcos de los cuadros, la madera de los bastidores y de los muebles; seguramente muchos lienzos han sido rotos o quemados; sin embargo, aún tenemos algunas telas enrolladas, y precisamente entre ellas se halla el famoso retrato del general Rosas.

—Vamos a ver —le dije con bastante calma.

Apartada la mesa del comedor, para dejar espacio en el suelo, comencé a desenvolver vulnerados lienzos, descascarados por el mal trato y roídos por el fuego; entre ellos apareció de pronto la efigie marchita por el tiempo, pero robusta y altanera, del restaurador de las leyes, que, a su turno, necesitaba el auxilio de un restaurador de cuadros. Era bien don Juan Manuel de Rosas, en traje de paisano argentino, con poncho negro a franjas amarillosas y rojizas, vuelto sobre el hombro derecho para dejar libre el brazo y mostrando el forro punzó; la mano izquierda levantada sobre la cintura, deja ver también el forro colorado; la camisa blanca, sin almidón, se abre en torno al potente cuello, mientras un pañuelo de seda amarillo gris, bordado de rojo, se anuda negligentemente sobre el pecho.

Rosas, casi de perfil, mira en lontananza con la mirada acerada y fría de sus ojos azules; la máscara carnosa y robusta, la nariz prominente y aguda, los labios finos y hundidos, que parecen cerrarse herméticamente, en desacuerdo con la plasticidad total de la fisonomía, y la cabellera tupida, de un tono ardiente castaño rojizo, que contrasta con la tez florida blanco-rosada, apenas tostada por la intemperie, constituyen una efigie de emperador romano, enigmática y cruel. El personaje se destaca sobre un cielo azul, velado de nubarrones grises (la tela mide un metro de alto por ochenta centímetros de ancho, y la imagen es de tamaño natural).

La negociación fue laboriosa, pero adquirí el retrato en mi segunda visita, y junto con él, un estudio de paisaje para completar la representación de Monvoisin en el Museo de Bue-

los aires donde ya tenía una obra de género anecdótico, muy briosa de color y de factura.

Hubiera querido conseguir también un autorretrato del pintor; pero la familia se mostró intratable, sin comprender que cuando se hereda el nombre de un artista no se debe sustraer su efigie al homenaje de los museos, so pretexto de un cariño personal, que es simplemente egoísta.

Junto con el retrato inédito de don Juan Manuel de Rosas, obtuve copia de la autobiografía, y de su breve diario de viaje a la América del Sur, escritos de puño y letra de Monvoisin, en los últimos años de su vida. La relación de viaje está mutilada en algunos puntos, pues ha debido atravesar las mismas vicisitudes que una parte de su obra.

En su diario de viaje explica por qué abandonó Buenos Aires a los tres meses de su llegada, aunque sin revelar el motivo del carácter de Rosas: "Yo tuve que temer por mi vida, por una circunstancia independiente de mi voluntad, y partí secretamente. Compré un carruaje de cuatro asientos, y favorecí al mismo tiempo la fuga de otras personas que se hallaban en mi peligrosa situación. (La imaginación del pintor ha podido cargar los tintes de esta dramática fuga, pues su enemigo Paul de Kock le presenta continuamente como un hombre pusilánime y miope.)

"Me asocié a una caravana de veintiuna carretas tiradas por bueyes. Al cabo de algunos días, fuimos alcanzados por una tropa de Rosas que me hacía perseguir para ultimarme. Gracias al vestido de los esbirros, que era escarlata, fueron vistos de lejos, lo que nos dio tiempo de montar a caballo y ganar terreno provistos de una brújula".

"Los esbirros vuelven atrás; y después de un viaje de cincuenta días, durante los cuales su habilidad de cazador le permitió abastecer la despensa de cuarenta y cinco personas, que formaban la caravana, llegaron a Mendoza."

"Al llegar a Mendoza, mi carruaje volcó (en el agua, probablemente), y perdí en este accidente noventa onzas cuádruples, alrededor de nueve mil francos, que estaban en un saco de cuero, y tuve que arribar a Chile con eso en menos de mi ganancia en Buenos Aires."

“Chile todo lo hizo para indemnizarme de esta pérdida. Tuve la suerte de no haberla sentido.”

“Acogidos de manera inmejorable en Mendoza, donde ven muy pocos viajeros, pudimos reposar algunos días. Nos dieron comidas, bailes, especialmente en casa de un obispo que amaba la alegría. Nuestra sociedad se deshizo y yo partí para atravesar la cordillera (nueve días). Yo tenía siete mulas cargadas con mi bagaje y sacos de avena. Este viaje fue duro, sembrado de precipicios y peligros. Había dejado en Mendoza mi carruaje y siete u ocho caballos comprados en el camino, a tres francos pieza en esa época.”

He aquí, sus “notas biográficas”; que muestran la enormidad y diversidad de su obra; e hicieron posible el hallazgo del retrato de Rosas.

“Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, pintor nacido en Burdeos en 1790, de una familia honorable arruinada por la primera revolución. Mi primer maestro fue Lacour en mi ciudad natal. Llegado a París en 1816, ingresé en el taller del Barón Guerin, etc.”

“En 1817, obtuve un puesto de profesor en las escuelas gratuitas; lo conservé veinticinco años.”

“En 1818, expuse un cuadro en el salón: “Un poseído”; otro año, un “Cristo en la Cruz” (gran tela); una “Asunción de la Virgen” (gran tela); “Aristómenos”, “El escamandro”, “Telémaco y Eucaris”, “Un pastor napolitano”, “Una pastora sonesina”, “Saint Gilles” (Iglesia de St. Leu, en París); “La exaltación de Sixto V” (todos estos lienzos son grandes).”

“Rosmunda y Enrique II de Inglaterra”; en 1831, una decena de telas de distinto tamaño; “Alí Bajá” (gran tela actualmente en Chile); “Blanca de Beaulieu”, escena de la revolución (en Chile); varios retratos, de los cuales los más importantes son: “El general Marsac”, “La Baronesa des Essarts”, “El joven Albert Delavigne”, etc. “La sesión del 9 Termidor” (en Chile); Juana la Loca (Museo de Amiens); “Los remordimientos de Carlos IX”, (Museo de Montpellier). Para Versalles, “La batalla de Denain”, gran lienzo, hoy desaparecido por causa de malevolencia (Museo de Burdeos); dos retratos ecuestres de antiguos caballeros (grandes lienzos); cuatro de pie y

un número considerable de pequeñas telas (Versailles); "Muerte de Gilbert en el hospital" (Museo de Nancy); "Un pescador junto al Sena" (en Chile); "El nacimiento de la Virgen" (Nuestra Señora de Loreto, en París)."

"Habiendo hecho un cómputo en los catálogos del Salón, desde 1817 hasta 1841, he hallado setenta y dos números."

"Fatigado por numerosas decepciones y desgracias de familia, tomé el partido de expatriarme. Permanecí diez y seis años en la América del Sur, donde trabajé más que nunca, a pesar de haber pasado la cincuentena."

"Los retratos que ejecuté son innumerables: presidentes y generales de las repúblicas por donde pasé."

"En el Brasil, el emperador y la emperatriz, lo mismo que muchas personas de la corte."

"En Buenos Aires, "Rosas, Dictador" y otros; tres cuadros para el Barón Picolet."

"En Chile fundé una escuela de pintura y llevé el gusto por el arte, de que no tenían la menor idea. Lo que acabo de decir de Chile, también lo hice en el Perú. Recibí en el Brasil, la Orden de Caballero de la Cruz del Sur. Las obras más importantes que hice en estos países, son: Dos grandes cuadros de "Cristo en la Cruz"; algunos otros de pequeñas dimensiones; gran cuadro "Captura de Caupolicán por los Españoles"; "La abdicación de O'Higgins a la presidencia de Chile" (gran tela). Me abstengo de hablar de diferentes retratos, que son muy numerosos.

"De regreso en Francia, trabajé aún, a pesar de la avanzada edad que había alcanzado y las enfermedades que sufrí. Hice también en París, una "Captura de Caupolicán". Dos escenas acaecidas en Chile (Naufragio de tamaño natural). Hice una decena de paisajes, recuerdo de mis viajes. Dos cuadros de bañantes. Nueve cuadros para M. Trichon, para un salón. Para M. Boivin, seis cuadros para un salón; para el Barón des Essarts ocho cuadros para un salón. Hice para M. Oudinot, catorce pinturas decorativas para un comedor. "Eloísa en la tumba de Abelardo" (en Chile). "Una escena de Juana de Arco".

Aun cuando es evidente en la espontaneidad de la factura

que Monvoisin pintaba con suma facilidad, es fuera de duda que era un trabajador infatigable; debía ser un temperamento exuberante, a juzgar por sus cinco concursos de Roma, su intrepidez de viajero y el tesón amoroso que le atribuye Paul de Kock y le indujo en Buenos Aires a realizar su mejor obra argentina.

Admitido en la intimidad de don Juan Manuel de Rosas, para ejecutar un retrato estudiado a fondo, que es el producto de varias sesiones, queda en el misterio el repentino disfavor que le induce a huir precipitadamente.

¿Molestó al tirano el saber que Monvoisin había pintado el retrato de algún unitario, y se entretuvo como solía en ponerlo en apuros? ¿O bien se ofuscó de pronto la imaginación poltrona del pintor, y sin causa justificada quiso poner la cordillera de por medio?

Queda abierto el interrogante, y la figura de Raymond Monvoisin se dibuja en lontananza como un alma inquieta, recelosa y romántica, en el cuerpo robusto de un pintor incansable, con más ejecución que talento. Sus tendencias lo llevaron a formar entre la causa romántica de Paul Delaroche y de Ary Scheffer, mientras que su técnica amanerada es la de un académico en la primera mitad del siglo XIX, que hubiera ignorado a Delacroix y a los paisajistas de 1830.

• • •

Desde Nueva York, donde hice fotografiar el retrato de Rosas, mandé una reproducción al general Mitre, la que fue publicada en "La Nación", y al divulgarse esta nueva efigie del tirano —la que, según parece, venía a trastornar con su crudo realismo, la imagen aristocrática, cristalizada en la imaginación de sus admiradores—, hubo veleidades de considerarla, si no apócrifa, por lo menos referente a otro personaje de la época.

La objeción que se le hacía, era que Rosas "nunca vistió de poncho", ¡como si no fuera el traje nacional! Como si Urquiza y Sarmiento, que combatieron a Rosas en nombre de la civilización, no hubieran vestido esa prenda, el primero

casi continuamente, y el segundo cuando Presidente de la República, montaba a caballo para ir a Palermo, para dirigir el trazado del Parque Tres de Febrero.

So pretexto de que la reproducción fotográfica, exagerando las sombras del cuello, "parecían" prolongar la patilla como un barbijo, se llegó a decir, que era el retrato de algún unitario!

El general Mitre no se engañó; cuando volvi a visitarlo a mi regreso de Europa y Estados Unidos, me mostró sobre un mueble de su escritorio, la misma fotografía que yo le enviara, y, señalándola con el gesto, dijo: "Es el retrato más parecido que conozco de Rosas, hay mucho de emperador romano, pero atenuado y corregido por un marcado acento criollo".

Y el doctor José María Ramos Mejía, que vio el retrato original en el Museo, dijo: "Es el que realiza mejor el concepto popular respecto del tirano".

• • •

IGNACIO MANZONI

Este pintor italiano trabajó en Buenos Aires durante treinta años, con algunas interrupciones ocasionadas por sus viajes a Italia.

La acción del viejo y bravo artista exige que nos detengamos a considerarla un momento.

Manzoni era un caso típico de adaptación al medio.

A su llegada, ya es un hombre formado y un pintor en la plena posesión de su técnica. Viene de Italia; ha estudiado la representación gráfica de la vida en el taller de algún maestro, rodeado de los mejores elementos de observación, bajo una dirección competente; ha sido frecuentador asiduo de los más bellos museos de Europa, y, a la usanza de entonces, ha copiado pacientemente las obras maestras de las distintas escuelas, analizando procedimientos, descifrando maneras, imitando estilos.

Al cabo de algunos años de semejante régimen, ya la paleta no le guarda secretos, y en materia de factura, en cuanto a ejecución, Manzoni es un "virtuoso".

De haber permanecido en Europa, sujeto a la disciplina de exposiciones públicas que son concursos, y con el modelo vivo al alcance de la mano —ese animado diccionario de las formas siempre en curso de publicación, libro de consultas así en el ensueño como en el retrato—, Manzoni habría sido seguramente un gran decorador; poscía para ello la frescura del color y el don de armonía, tenía también la imaginación turbulenta y el brío consiguiente a la realización de sus improvisaciones.

Mas, en lugar de permanecer en Europa, su destino lo endereza al Plata, en donde cae como un aerolito. Fue, decíamos, por el año 1851; otro que él, habría huido o sucumbido en la lucha. Manzoni no se desanimó. Pintó retratos y vírgenes y bodegones; paisajes, batallas y cacerías; coloquios de amor, pependencias y francachelas; "El balcón de Verona", "Francesca y Paolo", "Chinitas comiendo sandías", "El Calvario", "La soldadesca", etc. Equivale a decir que abordó todos los géneros con igual denuedo. Había en él, la tela de un manierista (amanerado) y Manzoni la explotó.

¿Su público ignoraba completamente la existencia del gran arte? ¿Faltaban los modelos y aún los elementos materiales? ¿El valor pecuniario de los cuadros era irrisorio? ¡No importa! El extraordinario obrero que había en el fondo de sí mismo se arremangaba, pedía disculpa a los manes de Rubens y la puntuaba con una sonora blasfemia. ¡Estaba listo para cualquier trabajo dispuesto a triunfar en toda empresa! ¡Ah! ¿No hay modelos? Y a la manera de un prestidigitador que saca del seno, kilómetros de cinta, Manzoni sacaba de su mente las figuras y accesorios a montones.

¿Que estas improvisaciones se resienten de lo que son? Evidentemente; pero costaban tan poco dinero que había compensación; además, su clientela no era exigente ni estaba preparada para resistir un arte más serio, ni más sólido. Pero hagamos caso omiso de esta parte de su obra, que podríamos llamar la emisión menor de su talento, destinada seguramente

a las exigencias del mercado, y miremos el lado serio, las telas estudiadas del natural, sobre el modelo vivo, los "Bodegones", pintados golosamente enfrente de succulentas vituallas "El bebedor" de nuestro Museo de Bellas Artes, pintura robusta y jugosa, impregnada de la bonhomía realista de los maestros holandeses, impecable de construcción dentro de la familiaridad de su aspecto; su entonación general es exacta, enérgico el relieve, excelentes las carnes y animado el conjunto.

Un día en París, nos deteníamos en la vidriera de un mercader de cuadros, con la curiosidad excitada por una soberbia "Tentación de San Antonio", tratada a la manera flamenca con verba apocalíptica desenfrenada; era un Manzoní firmado, con todas sus cualidades y defectos, pululante de monstruos, de duendes y de endriagos; al poco tiempo volvíamos a verlo despojado de la firma y atribuido a Goya; ¡aquel cuadro aguantaba serenamente el glorioso bautismo!

¿Quién de nosotros no recuerda las aterciopeladas frutas de Manzoní, los resbalosos pejerreyes nacarados, y esas aves desplumadas yacentes sobre una mesa, en la blandicie gorda de las muertas cocinables? La piel floja, de grano levantado, transparente el amarillo agonizante de las grasas, el lila apenas sospechable de los lívidos cartílagos.

De tiempo en tiempo, el viejo Manzoní se embarcaba para Italia; iba seguramente a refrescar su espíritu, a retemplar el corazón en las piadosas salas de los museos, frente a las obras de su predilección, que reverberan perennemente el fulgor apacible de las cosas geniales.

Hacia 1884, Ignacio Manzoní moría en Italia, octogénario.

• • •

BALTASAR VERAZZI

Este pintor italiano, era la antípoda de Manzoní, si no en lo convencional de las prácticas, por lo menos en lo clásico del estilo. Pintaba con recetas de colores preparadas de

antemano, como la mayor parte de los pintores de entonces.

Verazzi ejecutó el plafón del antiguo teatro Colón. Hizo varios episodios de la Batalla de Pavón, en los que se nota alguna corrección de dibujo, mal colorido y mucho amaneramiento.

Trató asuntos inspirados en la historia sagrada; pintó discretos retratos y otros puramente de comercio.

En 1861, dejó Verazzi nuestras playas.

Había llegado a Buenos Aires en 1857.

* * *

ALPHONSE LEON NOEL

Artista francés, llegó a Buenos Aires en 1857 y permaneció aquí, aproximadamente cinco años. Pintor al óleo, su especialidad fueron las marinas, pero, aun cuando descollaba en ellas, no dejó de reproducir paisajes de nuestra campaña y algunas de sus pintorescas costumbres.

El doctor Alston poseía dos cuadros de Noël, uno de ellos el "Paraná de las Palmas", tela aproximadamente de un metro de ancho, denota buena observación; la composición no puede ser más simple, y la verdad atmosférica es mucha. A los lados, grupos de árboles; en el centro, el Paraná, que se bifurca abarcando entre sus brazos una arboleda espesa que surge de las aguas y se desvanece en lontananza; el cielo aparece cubierto de celajes crepusculares que se funden vaporosamente en el horizonte; el ambiente es excelente.

El segundo cuadro, de igual formato, representa "El mercado Constitución en el año 1858"; una tropa de carretas ocupa la plaza, y en el fondo se ve una que otra casucha de pobre apariencia.

* * *

Este pintor francés, nacido en Río de Janeiro el 1º de enero de 1823, de padres franceses, fue llevado a Francia a la edad de siete años, y estudió en París, con Picot y Lenepveu.

Una pequeña marina, en poder del doctor Jardim y un par de paisajes que vimos en casa del doctor Pedro Palacios, es cuanto conocemos de este artista; de quien "se dice" que pintó entre nosotros grandes cuadros de costumbres.

A la edad de treinta y cinco años, vino a Buenos Aires, en donde pasó doce dedicado a la pintura y litografía de costumbres. Entonces no era aún el artista que llegó a ser después de su laboriosa permanencia, en la que abordó con distinta suerte tantas y tan diversas composiciones; vale decir, que se formó entre nosotros.

Palliére tenía el don —bastante escaso—, de la composición y amaba utilizarlo. Generalmente, los críticos se imaginan contar novedades a los autores, hablándoles de sí mismos y de sus obras, y suelen llevar la ingenuidad hasta señalarles rumbo de acuerdo con sus facultades; sin embargo, diariamente, vemos que cada artista —mejor dicho, cada hombre, siempre que la inteligencia le ayude—, sabe poner de relieve la facultad de que está más intensamente dotado, la cuida, la ejercita y la desarrolla; aquí, la inteligencia procede exactamente lo mismo que la coquetería femenina, mostrando a menudo el principal encanto; hasta el punto de que, si los lindos dientes ponen de buen humor constante, a su dueña, y la inducen a ser amable, una fea dentadura trae consigo aparejada la severidad del porte y la intransigencia del carácter. Palliére sabía, pues, que componía bien y se dedicó especialmente a la composición.

Sabemos que pintó en Buenos Aires, numerosos cuadros de costumbres argentinas y americanas; los mismos probablemente que ha repetido en litografía, formando el álbum de vistas y costumbres que lleva su nombre, editado por Pelvilain. Con todo, tan solo dos cuadros suyos de alguna importancia hemos tenido ocasión de ver; el uno representando

la declaración de un paisano a su china, inspirado en unas décimas de Ricardo Gutiérrez, es francamente malo como factura; la composición intencionada y verídica, desmaya bajo la pesadez torpe de la ejecución; cabe suponerlo una de sus primeras obras, pues el doctor Pedro Palacios poseía otro, también pintado al óleo: "La joven madre", tan superior a éste, que revelá un enorme progreso. Empero, la gran obra de Pallière es el "Album de vistas y costumbres argentinas", litografiado en cuarenta planchas originales que encierran probablemente —y las más de las veces apenas apuntados—, todos los cuadros criollos que se consideran característicos.

Esta publicación es, sin duda, la más importante en su género, que haya visto la luz en Buenos Aires, y nos servirá para estudiar al autor en la plena posesión de sus recursos.

La obra en cuestión, compuesta de unas cuarenta composiciones, es muy desigual, en sus páginas, el talento, unido al sentimiento, codean la simpleza y el ridículo. Eso se debe a la razón eterna: la inferioridad artística del trabajo "de manera", comparado con el que fluye de la observación directa. Esta comprobación no atañe al público, pero es profundamente desagradable para ojos experimentados. Sin embargo, seríamos injustos con Pallière, si no dijéramos que se preocupa seriamente de la verdad, siempre que tiene figuras o detalles a la vista; ha dejado cabezas, manos, pies y accesorios, dibujados con precisión y amorosamente.

Examinemos sus escenas más características, por ejemplo "La pisadora de maíz"; en esta plancha —que es a la vez una de las más populares—, el color local no brilla sino a medias; un gaucho de pie, alto y fornido, contempla ensimismado la gracia provocante de la joven "malagueña" que está pisando maíz para los espectadores; el gaucho es bueno, bien plantado y su indumentaria está tan prolijamente detallada, que podrá quedar como un modelo.

"El interior de rancho", composición ejecutada en formato redondo, podría llamarse con más propiedad "La familia". Sobre una antigua cuja, vista en escorzo por la cabecera, la china está recostada dando la espalda, en un movimiento feliz que hace ondular la curva de la cadera y acusa el ángulo del

brazo que soporta la cabeza; el paisano, sentado a sus pies, conversa; la gracia tranquila de este interior habitado por el amor, se acentúa en forma inesperada con la presencia aérea de una cuna; un cuerito tendido horizontalmente de una pared a otra, sustenta al niño dormido; la presión del cuerpo es tan leve sobre la hamaca, que ni siquiera altera su recta, semejante al trayecto alado de una flecha. Esta obra es un cuadro completo, íntimamente sentido.

“El nido en la pampa” es, a nuestro entender, y como representación de costumbres criollas, la más feliz composición en el género. La unión del grupo, formado de dos figuras, el gaucho y la china, está tan armoniosamente ligado, que resulta de unidad escultórica. Sobre la cama grosera, que constituye el solo mueble visible del rancho —una tarima más bien—, forrada en un cuero tenso como piel de tambor, un paisano joven está acostado de espaldas; su expresión es hondamente voluptuosa, con los ojos entomados y la pupila casi escondida, contempla extasiado a su joven compañera; lejos de desmerecer el grupo, ella lo complementa sentada de lado contra su amante, que tiene asida una de sus manos, la chinita, de perfil, inclina graciosamente la cabeza, entre sonriente y ruborosa de la pasión que inspira.

La composición de esta escena, aparece irreprochable en todo sentido; la verdad de los tipos de las actitudes y los accesorios, no puede ser más completa. Pallière no ha incurrido en la puerilidad de hacer un gaucho hermoso; se ha contentado con hacerlo joven y característico; ella tampoco es linda, tiene exactamente la gracia efímera de una flor pampeana. El paisano está tan bien observado, que se pueden contar las gotas de sangre negra que lleva de raza; la planta tenue y arqueada del bigote renegrido sobre la sonrisa de sus labios gruesos acusa el africano, aunque remoto origen. Las manos y los pies están prolija e inteligentemente estudiados; los accesorios, entre los cuales todo el apero de montar, son tan exactos, que alcanzan la extrema fidelidad del documento.

“La Porteña en el Templo” es una andaluza que ya hemos visto en las panderetas, pero está acompañada de una

“partida” fastuosamente vestida, cuya presencia salva el interés de la escena.

“El ejército del general Flores” es un acopio de caricaturas, una colección de tipos burlescos, extravagantes, grotescos y truculentos, de aventureros, cuya agrupación en forma de ejército de los milagros, parece a todas luces satírica.

“El Gato” es una composición poblada de figuras, que ostentan entre sí y respecto del rancho donde se encuentran, las más graves desproporciones; eso no obsta, sin embargo, a la exactitud de ciertos detalles, ni tampoco a la expresión de la escena; el movimiento lento y los gestos angulosos de la pareja que baila, tienen la gracia trabada propia del paisano y la china.

“La cazuela del teatro Colón” nos ofrece una reunión de mujeres de tipos archifalsos, producto de un amaneramiento deplorable. “La mujer del preso” obedece a un sentimentalismo cursi. En cambio “No te vayas...” —el dibujo de una pintura a la que antes hemos hecho referencia—, es una imploración del gaucho enamorado a su chinita; ella se dispone a dejarlo para penetrar en el rancho de la familia, y aquel ruego la mantiene indecisa junto a la puerta, con una ingenua vacilación reveladora del hechizo de que se halla poseída.

“Una canoa” (río Paraná) es un paisaje crepuscular, de un encanto penetrante; la familia aguarda en la canoa cargada de legumbres, la preparación del asado, cuya presencia anuncia a lo lejos una columna de humo que sube entre los árboles; la china, contemplativa, sentada en la popa, destacando su silueta sobre el agua inmóvil, tiene una actitud tan sentida, que resume la calma vespertina de las cosas en la tierra y en el cielo.

Pocas son aquellas litografías que carecen de interés; las que acabo de describir demuestran suficientemente que Pallière era un artista muy bien dotado; componía fácilmente, veía justo, sabía traducir las formas con elegancia y expresar los sentimientos con elocuencia. En una palabra, tenía el don de los dones: la vibración; con él, disimulaba hasta donde es

posible, las lagunas de su educación artística, la pobreza de la técnica y la inferioridad del artífice.

Es presumible que su producción argentina le sirviese de aprendizaje, puesto que Pallière fue un asiduo expositor del Salón de París; en efecto desde 1868, año en que expone "La cuna" y "La pisadora de maíz", hasta 1882, figura en los catálogos del Salón con los siguientes cuadros: "Devanadora" (Rothschild), un "Lansquente", "El hijo de Ticiano y Beatriz Donato", "Venus y las hijas de Nereo empujando el navío de Vasco da Gama para alejarlo de la costa de Africa", "En la duneta", "Interior de un rancho en la pampa" (acuarela), "Joven madre", "La lectora", "Arrieros comiendo" (playa de Valparaíso), "Muchacha y azalea", "Muchacha bordando" (acuarela), "El baño", "Mujer de Apenzol" (Suiza), "La litera", "Confesión", "Los adioses", "Visita al reverendo padre", "Constantinopla", "Castilla la Vieja", "Los cuentos de la reina de Navarra", "La pila del agua bendita", "El hermano limosnero", "Cantos religiosos", "Iglesia de Saint Remy en Reims", "Tentación", "Un día de fiesta en el siglo XV", "Manifestación armada del clero católico de París contra Enrique IV", "Pietà", "San Pedro y el castillo de Sant'Angelo en Roma", "Viejos recuerdos", "Bazeille", "Serenata en Córdoba" (España), "La escarapela", "La huérfana", "Salida para el mercado", "Asiz", y "Canal de la Zudecca" (Venecia).

Su constancia de expositor dura diez y nueve años, los cuales aborda, como hemos visto, todos los géneros y al cabo de tanto tiempo y de tan repetidos esfuerzos por alcanzar una recompensa honorífica que el jurado le escatima, obtiene al fin, una mención honorable con una acuarela de Venecia.

Desde ese día suspende bruscamente sus envíos al Salón de París, como si se hubiera convencido de pronto de la inanidad de sus esfuerzos, y en el aislamiento en que se refugia, cabe suponerlo amargado por la injusticia de sus compatriotas.

Si Jean León Pallière no ha brillado como pintor, su memoria se conservará entre nosotros cual la de un litógrafo original muy distinguido, cuyo "Album de Vistas y Costumbres Argentinas" es un monumento interesantísimo en la evolución nacional.

En el Museo de Río de Janeiro existen su "Cristo en el huerto de los olivos", una "Pietà", una "Danza griega" y el plafón de la sala principal del Museo; en Buenos Aires pintó algunas figuras murales en el antiguo Coliseo.

EPAMINONDA CHIAMA

Pintor italiano, especialista en cuadros de naturaleza muerta, vino muy joven a Buenos Aires, en 1859. Entró en el taller de Novarese, en donde adquirió sus primeros conocimientos artísticos; continuó después, estudiando solo y puede decirse, que solo se ha formado.

Al exhibir en público sus primeras naturalezas muertas, tuvo que luchar con Manzoni, que entonces trataba este género de pintura con el brío y la energía del relieve que lo distinguen.

Manzoni era un rival peligroso, sobre todo para un debutante; sin embargo, Chiama, a fuerza de empeñoso estudio consiguió imponerse. Las frutas, las aves y legumbres, le dieron tema para ejecutar numerosas telas, y durante varios años los "bodegones" de Epaminonda Chiama decoraron todos los comedores de Buenos Aires.

Después, el reflujo de la moda se los llevó; fue una injusticia; más de uno creyó reemplazarlos con oleografías, sobre las que la moda no se había pronunciado aún.

Desde entonces, este pintor se dedicó a la enseñanza.

JOSE AGUJARI

Es probable que ninguno de los artistas que han sido nuestros huéspedes, pudiera vanagloriarse tan legítimamente como Agujari de la influencia ejercida en esta sociedad.

el número y la clase de sus discípulos, los años dedicados a la enseñanza, y una nobleza de carácter tan evidente, que habrá servido para dignificar una profesión asaz vulgarizada en aquellos tiempos, en apariencia cercanos, pero a la verdad, hoy poco menos que legendarios.

Por nuestra parte, la circunstancia feliz de haber sido su amigo personal y su discípulo asiduo, no nos inhibe para hablar del caballero y del artista.

Agujari nació en Venecia. Muchacho aún, ya estaba bien relacionado, social y artísticamente; sus primeras tentativas de exposición en la Royal Accademy de Londres se vieron coronadas por el éxito; sus acuarelas venecianas, honorablemente colocadas, eran adquiridas por Goupil; en tal momento, un incidente casual lo trajo a Buenos Aires. El incauto joven abandonaba una posición segura y todos los halagos que podía brindarle la vida artística europea, por el más desamparado de los desiertos.

Pocos días después de su llegada —1871—, su desaliento era tan completo, que había resuelto volver a embarcarse sin dilación; su regreso hubiera sido una fuga en toda regla. A duras penas, y a título de curiosidad, aceptó una invitación de don Emilio Martínez de Hoz, para pasar una semana en su estancia de Ramallo, sobre las márgenes del Paraná.

Agujari amaba recordar este incidente, que decidió su suerte; el paseo de ocho días se prolongó por espacio de seis meses. Una naturaleza más grandiosa que la que nos rodea en la capital y un calor como de hogar hallado tan impensadamente, sedujeron al paisajista y al viajero. Este lapso fue aprovechado por el artista, para ejecutar una serie de acuarelas, y esta circunstancia influyó para que Agujari —que siguió frecuentando siempre los mismos sitios—, llegase a hacerse algo así como el pintor del Paraná.

Con Agujari sucedió lo que pasa frecuentemente con los artistas que no ultrapasan un cierto nivel; sus estudios superaron en mucho a todas sus demás obras. Hay que decir también que los tenía admirables, como un "Viejo pozo", de gastadas piedras, pintado a la acuarela, con tal conciencia, tanto

amor y maestría, que era un exquisito e inolvidable trozo de pintura.

Agujari poseía a fondo los secretos de la acuarela italiana, tan complicada; su factura era sorprendente. En cambio, adolecía de sequedad en el dibujo, carecía de imaginación y de naturalidad en la composición, inapto para la síntesis, se dejaba seducir por el detalle, tras de cuya persecución llegaba hasta el preciosismo y la miniatura. Sus defectos eran, en gran parte, defectos de escuela.

Ya desde luengos años, la amplia vida veneciana se extinguía, languideciendo; los sonoros triunfos habían enmudecido, la ceniza del tiempo llovía impalpable, persistente y densa sobre las cosas, las envolvía como en sudarios grises, y el agua inmóvil de los canales no reflejaba sino tristezas; los rudos palacios siniestros, adustos como prisiones, y la filigrana de piedra de algunas fachadas, seguían custodiando celosamente las obras maestras de los gloriosos días; Ticiano, Veronese, Giorgione, brillaban siempre en los artesonados de oro con su fulgor astral de constelación perdurable; pero la humanidad, envejecida y macilenta, parpadeaba ante el esplendor de la carne desnuda, amasada por ellos con lumbre de apoteosis.

Los modernos pintores venecianos habían roto con la tradición, vagaban por los senderos del arte, divorciados de la forma, olvidados de que el dibujo es un instrumento que no se forja sino en el yunque del desnudo.

Una vez en Buenos Aires, las exigencias del medio y sus condiciones especialísimas, indujeron a Agujari a dedicarse a la enseñanza; su contracción fue utilísima y le dio al mismo tiempo algún provecho material. La mayor parte de sus discípulos figuraban entre las señoritas más distinguidas de esta sociedad, las que estudiaban por vía de adorno intelectual y de pasatiempo, y si esta circunstancia influía para que no se dedicasen a profundizar mayormente estos estudios, era causa directa de importantes beneficios con la difusión de conocimientos especiales, la eclosión del gusto y el desarrollo del sentido estético en las futuras madres de familia.

En la vida sin tacha de José Agujari no hemos hallado

sino un error, que no debemos silenciar, porque en el profesorado importa una claudicación; él mismo se quejaba amargamente y nos enseñaba a desacreditarlo; pero su extrema bondad por una parte, y por la otra las solicitudes del medio hacían que incurriera en él diariamente, incorporando una práctica viciosa a la enseñanza de muchos de sus discípulos. Nos referimos a la complaciente ayuda material del profesor en el trabajo del estudiante; además del sedimento de inmoralidad que deja en su espíritu esta complicidad para una sofisticación más o menos pueril, hace imposible la comprobación de los progresos. A este respecto, las exposiciones del Ateneo evidenciaron otros inconvenientes que, a fuerza de ser perjudiciales para todos, acabarán por traer el descrédito de tan ridículos expedientes.

Agujari ha pintado entre nosotros numerosos retratos, generalmente a la acuarela; no amaba el óleo, carecía de vigor y trataba de reemplazar la observación personal con la enumeración paciente de los detalles.

El presidente Sarmiento, con aquella previsión genial que lo caracterizaba, quiso utilizar sus servicios para la fundación de una escuela oficial donde se enseñasen las artes del dibujo. Con tal motivo, hizo que su administración le costeara un viaje de estudio a las academias de Italia, de donde Agujari debía traer las bases para la organización proyectada; el viaje se realizó a fines de 1872, bajo los auspicios de la presidencia de Sarmiento, y José Agujari cumplió su cometido, pero desgraciadamente, su regreso coincidió con la revolución de 1874 y aquel hermoso pensamiento cayó en el olvido.

En octubre de 1885, Agujari murió en Buenos Aires, rodeado del afecto de todos sus amigos y la estimación de sus numerosos discípulos.

• • •

ERNEST CHARTON

Pintor francés, que fue profesor de dibujo en el Colegio

Nacional, pertenecía a una distinguida familia; era hermano de Edouard Charton, el conocido escritor y hombre político francés. Llegó a Buenos Aires en 1871.

Ernest tenía un carácter original y aventurero, qué lo puso en situaciones peligrosas aunque pintorescas. En 1848, con el producto de sus pinturas, formó parte de una expedición que debía dirigirse a las minas de California, pero que lo llevó a una isla habitada por deportados a causa de un acto de piratería cometido por la tripulación del buque. Nuestro artista pasó las mayores miserias entre aquel hato de criminales abandonados en medio del océano. Semejante aventura le dio ocasión para escribir un folleto "Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique", en el que relata sus amarguras.

En Chile, Charton pintó varios cuadros de costumbres que tienen su importancia, por ejemplo, "El velorio" (en el Museo Nacional de Bellas Artes) revela sus condiciones de composición y de ejecución; la escena tiene lugar bajo el techo de paja de un amplio galpón en forma de rancho, a la izquierda, un altar coronado por un dósel cargado de baratijas; sobre el altar, el cadáver del niño —objeto del velorio—, mantenido de pie, salvajemente, con ligaduras que le cruzan el pecho; viste de blanco, y su cabeza de muerto se inclina bajo la irrisión de una corona de lata; a ambos lados hay velas encendidas, guirnaldas, flores de papel y rosarios suspendidos, una imagen del Crucificado se transparenta tras de un tul negro. En la media luz que arroja la llama vacilante de las velas, se mueve la barahunda de los invitados que bailan, beben o cantan acompañándose de la guitarra.

Esta obra no está ejecutada sino en parte; el resto es un boceto lleno de animación y de brío; algunos accesorios, tratados con el toque espiritual de un Goya, hacen sentir que este cuadro no haya sido mayormente estudiado.

Charton pintó algunos paisajes al óleo, como "La cordillera de los Andes" (en el Museo Nacional de Bellas Artes), y buenos retratos al pastel.

Falleció en Buenos Aires en 1876, y su última frase revela la extraordinaria entereza de su carácter. Habiéndosele pre-

guntado como deseaba que lo enterrasen, Cariton contestó:
"Sans tambours ni trompettes!".

• • •

FRANCESCO ROMERO

Pintor italiano, ha pasado una docena de años en Buenos Aires —desde 1871—, con intervalos durante los cuales hizo repetidos viajes a Italia.

Entre nosotros se concretó exclusivamente a la pintura de retratos al óleo; muchos de ellos ostentan excelentes condiciones de ejecución. Espíritu pueril, solía clasificar a los artistas en esta forma, que indica la escasa ayuda intelectual que podía prestar a sus discípulos: "el que pinta una figura entera es un artista, y el que pinta media figura, es medio artista".

El pintor Romero, al volver por tercera vez a Buenos Aires, hízose cargo de las clases de dibujo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (núcleo primitivo de la Academia actual), dirigiéndolas con empeño por espacio de varios años.

Durante el curso de su profesorado, hizo venir de Italia algunos bustos y estatuas clásicas en yeso para la enseñanza del dibujo, que fueron costeados con una modesta subvención del gobierno nacional, unida a las cuotas de los socios.

Sin recursos suficientes para poder elevar entonces aquella escuela, al rango de Academia, supó aprovechar los escasos elementos de que disponía, consiguiendo dar un modesto impulso al cultivo naciente del arte.

Pintó las figuras alegóricas de la "Ley" y de la "Justicia", en el plafón de la Facultad de Derecho.

Con este escultor italiano, se inicia la escultura en Buenos Aires, en 1870. Durante largos años fue el mejor de su tiempo, hasta que dejó de ser el único.

A él, se deben los numerosos bustos de corte clásico de nuestros hombres públicos, y algunos monumentos funerarios sin el necesario reposo.

• • •

JUAN M. BLANES

Pintor uruguayo, nacido en Montevideo en 1830. El interesante "caso" de este artista, muestra gráficamente el estado del gusto público en la época adoptada por nosotros como límite de la "iniciación" extranjera, encarnada en aquellos artistas incorporados personalmente, hasta entonces, a nuestro organismo social.

Hacia el mes de diciembre de 1871, la Nación Argentina estaba de luto: Buenos Aires acababa de ser asolada por una epidemia voraz, el fantasma del vómito negro aún proyectaba su sombra fatídica sobre la tierra recién removida, abierta en jirones, para recibir en su seno la más doliente y copiosa cosecha mortuoria.

En tal momento, el pintor uruguayo, hasta entonces desconocido, con la oportunidad de un dramaturgo de la escuela de Sardou, congrega al público alrededor de su tela "La fiebre amarilla".

Si no era precisamente la primera vez que se exhibía en Buenos Aires, un lienzo de ciertas dimensiones, era la primera, ciertamente, en que esto se hacía con un episodio que nos tocaba, y ¡cuán de cerca!

Además, el artista procede hábilmente, con verdadera perspicacia, la composición y ejecución de su cuadro revelan que ha penetrado la psicología del público.

En pocos metros cuadrados de lienzo, Blanes hace la sín-

tesis de aquella tragedia: una habitación miserable, de la que la muerte se ha enseñoreado; el hombre, el marido, está muerto sobre la única cama; la mujer, joven y bien parecida, también segada por el flagelo, mientras cumplía sus deberes de esposa, yace sobre el duro suelo; el único hijo de aquel matrimonio, un niño de pocos meses, tierna representación de la infancia desamparada, busca con hambre el pecho materno.

El drama es ya pavoroso, pero el autor no se satisface, quiere que sobre la tragedia simbólica de una familia sacrificada, se acumule todo un drama social: otras dos víctimas intervienen, las más generosas y las más simpáticas; encuadrada por el marco de la puerta aparece la imagen resurrecta de dos víctimas que perecieron sobre el campo, luchando contra la peste: Roque Pérez, ya ilustre y venerable, y Argerich, en la flor de su juventud: las demás figuras son accesorias.

El público de Buenos Aires se halló delante de este cuadro en condiciones análogas a las del público de Florencia, en el siglo XIII, cuando Cimabue, emancipado del canon bizantino, dio a luz la célebre "Madona", llevada procesionalmente en triunfo por sus admiradores, desde el taller del maestro hasta la iglesia de Santa María Novella.

Entre nosotros, el cuadro de Blanes no fue conducido en andas; pero el pueblo entero, hombres, mujeres y niños, marchó en procesión a admirar la peregrina obra. Durante algunos días, la población desbordada rodeó el cuadro como una marea hirviente y rumorosa. Después de Cimabue, no se había vuelto a presentar un caso de admiración tan intensa y unánime en país alguno de la tierra, y es problemático que la escéptica Buenos Aires, vuelva a sentirse removida hasta las entrañas por el espectáculo de una obra de arte.

La prensa de la época se convierte en un incensario: la crítica esparce perfumes de mirra y de cinamomo que no pueden aspirarse sin desvanecimientos; el doctor Eduardo Wilde, un profesional del escepticismo, aprovecha la ocasión para darnos una muestra de la intensidad de sus entusiasmos de entonces.

El doctor Andrés Lamas escribe un folleto al respecto: hace una hermosa y meticulosa descripción del asunto y dice

entre otras cosas: "Dominado por el efecto del cuadro, ayer nos repetían —esto no se repite—, Blanes no volverá a hacer cosa semejante", y después: "la tela de Blanes es tan durable como el bronce y transmitirá su nombre (el de Roque Pérez) de generación en generación. El cuadro del sacrificio de Florencio (Varela) lo transmitirá igualmente a la más remota posteridad, porque es también uno de esos lienzos que se hacen imperecederos por la inspiración y por el pincel del artista". Estudiando el cuadro de "La Fiebre Amarilla", escribe: "Este resultado es el triunfo del arte. Las obras de arte, como todas las obras del hombre; deben juzgarse sintéticamente. El que para mostrarse superior a la maravilla del conjunto, escudriñe los detalles y busque de propósito deliberadamente las deficiencias, ese nos dará una nueva prueba de una verdad trivial. Ya sabemos que el hombre no alcanza en nada la perfección absoluta. Pero aún, ese género de crítica, esta crítica de detalle, de minucia, raros resquicios encontrará por donde penetrar en el cuadro de Blanes".

Citemos también al doctor Wilde; a fuer de médico y de artista ha sentido, si no en que consiste toda la bondad de la obra, por lo menos en donde reside la condición principal: "Cuando vi el cuadro me pareció mirar un espejo en el cual se reflejaba un grupo de personas y de objetos".

"En ese momento, la idea del 'relieve' me invadió y en todo el tiempo que estuve mirando la escena no pude deshacer la ilusión en mi cerebro, por más que me restregaba los ojos."

"En tal emergencia, miré a los espectadores, que, como yo, contemplaban el cuadro, y por más hiperbólico que ello sea, los dichos espectadores me parecieron pintados; a tal punto, que tuve que tomar del brazo a mi compañero para convencerme de que era sólido."

.....

"Su 'relieve' es admirable, es una tan notable falsificación de la naturaleza, es una sofisticación de los sólidos tan diestramente verificada, que no deja la menor duda de que el pintor y la luz han querido burlarse de los ojos humanos."

.....

“En el cuadro de Blanes la invasión de la impresión de ‘relieve’ es repentina e imborrable: no tiene uno que hacer fuerza para que la ilusión se verifique.”

“Blanes ha tenido una feliz inspiración al colocar la luz detrás de los personajes de su cuadro. Esta disposición favorece admirablemente el “relieve”, que es la cualidad predominante en esa composición, verdadera obra maestra desde ese punto de vista.”

Y todavía agrega: “No quisiera salir de los ‘relieves’”. Y termina diciendo: “En definitiva el cuadro de Blanes es todo cuanto los ojos pueden exigir a la naturaleza en materia de ‘relieves’: es una mentira admirable, una verificación irrealizable. Blanes debe haber hecho su cuadro por casualidad”.

“Si lo hubiera hecho de intento, ya se habría cortado las manos para no volver a chancearse tan groseramente con los ojos de la gente.”

Basta: estas dos opiniones, la de don Andrés Lamas y la del doctor Wilde —espíritu travieso que no ha reincidido en sus admiraciones juveniles—, nos enseñan hasta qué punto estaba caldeada la atmósfera de entonces.

En resumen, este lienzo y los otros del señor Blanes, “Los últimos momentos del general Carreras”, “El desembarco de los Treinta y Tres”, “La revista de Rancagua”, “La cautiva”, etc., son un reflejo de la pintura de transición entre la época romántica y la evolución moderna.

Blanes se impuso a la atención del público por el tamaño de sus lienzos; si hubiese pintado los mismos cuadros en proporciones más reducidas, habría pasado inadvertido. La calidad era inferior a la cantidad. No fue ni colorista ni compositor: el detalle del niño descubriendo el seno de la madre muerta, ha sido tomado del cuadro de Delacroix, “La masacre de Scio” (Museo del Louvre), y la composición entera de “La revista de Rancagua” existía ya en otro gran cuadro de la epopeya napoleónica, de Horace Vernet. La composición del

"Desembarco de los Treinta y Nueve, que es original y ,
pudo ser más pobre de línea ni menos verosímil.

Empero, a Juan M. Blanes corresponde la honra de haber sido el precursor de los pintores de historia en las márgenes del Plata; y sobre todo, habrá tenido este gran mérito: el de ser el primer artista "casero" que haya realizado una hazaña inaudita y portentosa: la de infundir confianza a nuestros gobiernos, quienes le encomendaron en diversas ocasiones la ejecución de obras importantes.

• • •

Aquí termina esta faz de nuestra tarea: el grupo de artistas extranjeros que ha desfilado ante nuestros ojos, ha hecho en esta tierra virgen, el noble oficio del misionero; algunos le han dado lo mejor de su inteligencia, sus afanes poco menos que ignorados, una existencia dedicada a la enseñanza y el último aliento de una vida laboriosa.

LOS PRECURSORES

Hacia la mitad del siglo XIX, cuando la escasa actividad de nuestros compatriotas no tenía más aliciente que el trabajo rural, y en la ciudad el subalterno empleo de mozo de tienda —muy buscado entonces, por los descendientes de las mejores familias—, algunos jóvenes, entre quienes se contaban Pedro Prilidiano Pueyrredón (hijo del general Juan Martín Pueyrredón), Sheridan, Agrelo, Lastra y Boneo, llevados de atávico impulso, se dirigen a Europa en viaje de estudio, para adquirir la técnica de la pintura.

Dado el ambiente porteño de la época, la empresa resultaba tan fantástica y temeraria como el legendario viaje de Jason a la conquista del vellocino de oro.

Mariano Agrelo y Claudio Lastra, volvieron juntos, después de hacer su aprendizaje en Florencia.

En el antiguo Museo de Historia Natural, nuestra infancia ha visto algunos rastros de su aplicación. En aquel recinto austero, poblado por los vestigios de otras edades, encima de un gliptodón y detrás de un megaterio, nuestra mirada ingenua descubría, maravillada, algunos lienzos oscuros: "La cena alegre" y "La adoración del niño Jesús", de Gherardo de la Notte, copias de Lastra y Agrelo, y algunos grandes dibujos al carbón, de los mismos artistas, en donde se veía la fuga de Caín después del primer homicidio involuntario, y la agonía de Ismael en el desierto.

Actualmente, yacen depositados en el Museo Nacional de

Bellas Artes, donde tengo oportunidad de verlos; son trabajos discretamente ejecutados, análogos a la media de los estudios académicos de entonces. En otra parte, sus autores habrían desenvuelto una carrera artística encomiable, pero en la Buenos Aires de la época, las disposiciones artísticas estaban fuera de quicio.

Cuéntase que don Cayetano Cazón, jefe de Policía en aquel momento, queriendo ingenuamente ayudar a su joven compatriota el pintor Agrelo, le encargó la pintura de un gallo para el escudo de la Policía. El artista, que hubiera aceptado quizá del obispo, el encargo de pintar el gallo de San Pedro, y en nuestros días el Chantecler de Rostand, se sintió tan disminuido por el encargo, que optó por dejar la carrera y dedicarse a otras disciplinas.

Si Watteau hubiese sido tan susceptible, no habría realizado su obra maestra: "el letrero de Gersaint".

• • •

PEDRO PRILIDIANO PUEYRREDON

Este pintor (nacido en 1823) no fue mejor alentado, pero, dueño de alguna fortuna, que le permitía hacer de su capa un sayo, perseveró en la empresa; mas como nadie ocupaba sus aptitudes, y había entre sus amigos uno que se hizo célebre, por su sensualidad y la procacidad de sus bromas —el que debió tener sobre su voluntad, marcado ascendiente—, sucedió que Pueyrredón pintó por complacerle varios desnudos ultralibertinos.

Entre los diversos géneros que abarca la pintura, el más difícil es sin disputa el desnudo; Pueyrredón lo trató excelentemente, y en los cuadros de que hablo, demostró elegancia en el dibujo, verdad en los escorzos, suavidad de modelado y buen colorido.

No se necesita más para pintar bien; pero desgraciadamente este artista tuvo más en cuenta el capricho del momento, que el juicio continuado de la posteridad; olvidó por

completo que el fin de la pintura al interrogar las bellezas del cuerpo humano es interesar con la gracia de las actitudes y la armoniosa correspondencia de la luz y de la sombra —idealizar, si cabe, las desnudeces, si el temperamento artístico encuentra pobre la hermosa realidad—, pero nunca cediendo a bajas preocupaciones, llegar hasta desnudar, lo desnudo para hablar a los sentidos.

El talento de Pueyrredón era digno de mejor empleo, y delante de las obras a que me refiero, he creído asistir a la abdicación de una inteligencia.

Pueyrredón ejecutó también una serie de retratos de mérito; en el Club del Progreso existen dos: "El general Belgrano" y "El general Alvear", pintados al óleo. Hizo muchos paisajes, algunos cuadros de costumbres: "Lavanderas en el bajo de Belgrano" (Museo Nacional de Bellas Artes); un "Autorretrato" con la paleta en la mano, delante del caballete, etc.

Pueyrredón ideó además, los planos para un parque en el Paseo de Julio, que deben hallarse en el archivo de la Municipalidad, y construyó el puente de Barracas.

Falleció en Buenos Aires, en 1871.

* * *

ENRIQUE SHERIDAN

Este joven paisajista, descendiente de ingleses, tuvo una vida efímera, pues, murió a los veinticinco años.

Sheridan pintaba tan fácilmente al óleo como a la acuarela; el general Mitre poseía una y el doctor Alston varias obras que atestiguan su talento.

Considero la mejor de ellas un pequeño paisaje al óleo: "Montevideo, desde el arroyo Seco", un grupo de pitas en primer plano, cuya silueta variada, ayudada por el verde azulado de las carnosas pencas, se acusa vigorosamente sobre el mar luminoso; a lo lejos, Montevideo, mordiendo el cielo azul con el contorno brusco de sus edificios. A la ejecución artística que se advierte en este cuadro, Sheridan ha sabido agregar

la verdad panorámica, envolviéndola en un sentimiento de poesía indefinible.

Desgraciadamente las obras más importantes de este artista, entre las cuales alguna de dimensión histórica representando costumbres nacionales, han salido de la República para nunca más volver. Con todo, existen aún en Buenos Aires, varios paisajes de Sheridan, que sería de desear fueran conservados.

Este artista, asociado con Pallière, hizo cuadros en colaboración: Sheridan tenía a su cargo el paisaje, y Pallière las figuras; complementando así sus respectivos talentos, ejecutaron hermosas obras que fueron firmadas por ambos.

Hace como doce años, se rifó en la Bolsa de Comercio, un bello paisaje de Sheridan, cuya vegetación lujuriosa hacía presumir que hubiera sido pintado en la selva Misionera; ganado por un corredor inglés, siguió viaje para Londres.

El malogrado Sheridan murió en Buenos Aires hacia el año 1863; su talento lleno de promesas, se extinguió en el umbral de la vida, y sus despojos mortales yacen en el cementerio de Disidentes.

• • •

FERNANDO GARCIA DEL MOLINO IGNACIO BAZ

Fernando García del Molino, llamado el sordo García, e Ignacio Baz, se dedicaron al retrato: García en Buenos Aires y Baz en Tucumán, su ciudad natal, y en Chile, durante la emigración.

• • •

De Ignacio Baz (1826 † 1887), se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes una vasta e interesante colección de retratos al lápiz, que abarca desde la efigie de los próceres, la máscara de los caudillos, hasta la facha patibularia de los más siniestros caudillejos.

Algunos de estos dibujos son simples copias de otros retratos de Charles H. Pellegrini; pero hay entre ellos, excelentes originales y varias miniaturas de familia que demuestran notables condiciones de ejecución.

• • •

FRANCISCO CAFFERATA
LUCIO CORREA MORALES

Francisco Cafferata y Lucio Correa Morales, fueron los primeros compatriotas que se dedicaron a la escultura; ambos estudiaron en Florencia.

Cafferata ejecutó "El esclavo", bronce que se halla en los jardines de Palermo; la estatua del "Almirante Brown", en Adrogué; la del "General Belgrano", en Tucumán; la de "Mariano Moreno" (en el Museo Nacional de Bellas Artes) y la de "Bernardino Rivadavia"; dos figuras tombales, "La meditación" y "El dolor" (Museo Nacional de Bellas Artes) y los bustos característicos de "La mulata" y "El mulato", que se encuentran también en el Museo, junto con otras obras del artista.

Cafferata regresó de Europa, hacia 1880, es decir, treinta años antes de la fiebre conmemorativa, en el mármol y en el bronce, que la celebración del centenario ha difundido entre los argentinos; la falta de previsión que ha caracterizado siempre a nuestros compatriotas, y el horror de la solidaridad en los actos de gobierno, que depende en parte de la breve duración de ciertos cargos públicos, y en la otra y principal, de la vanidad pueril de creer que cada nombramiento ocasional, es una tardía consagración de méritos excepcionales —que inducen al novel y novicio titular del cargo a considerarse iniciador en la materia—, fue dejando siempre para más tarde la conmemoración de nuestras glorias por medio de la estatuaría monumental, así como la erección de edificios públicos y todas aquellas cosas que requieren reflexión, continuidad en el esfuerzo y solidaridad administrativa.

En ese lapso malbaratado, la Nación Argentina hubiera podido forjar en el yunque del trabajo, el grupo de escultores que ayer, en vísperas del centenario, ha tenido que pedir prestado a todas las razas y que aceptar a plazo angustioso, en detrimento de la labor nacional, de la conciencia argentina y de la seriedad histórica.

El escultor Cafferata luchó con la indiferencia de sus compatriotas, como todo el grupo de precursores que estoy historiando, hasta que, desalentado un día, apeló al suicidio, cortando así, bruscamente, un malentendido con su época.

* * *

Su émulo Correa Morales, de contextura más recia, atravesó las mismas penurias y consiguió ganar mejores tiempos al abrigo de un empleo municipal.

Este escultor ha realizado algunos monumentos públicos, como la estatua del doctor Pirovano, la de Falucho, la de Santa María de Oro y la de Tejedor; en su obra se destaca el hermoso bronce "Abel muerto", que obtuvo medalla de plata en la Exposición Internacional de Saint-Louis, y se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes; el grupo en mármol "La cautiva", en el Paseo de Julio, pertenece al mismo artista.

• • •

GRACIANO MENDILAHARZU

El drama de que fue víctima Francisco Cafferata, se repite pocos años después con Graciano Mendilaharzu (1857-1893), con la circunstancia agravante, de que el simpático artista pierde la razón, es recluido en un manicomio y allí concluye con su vida.

Cuando Mendilaharzu tuvo el segundo ataque que debía llevarlo al sepulcro, mandó llamar a su íntimo amigo Carlos Vega Belgrano "para que lo acompañara hasta el manicomio", y, en el momento de subir al coche, como si lo asaltara el

presentimiento de su próximo fin, escribió febrilmente en su librito de apuntes: "Mi querido Schiaffino: Usted queda encargado de la exposición de mis obras. Suyo afectísimo G. Mendilaharzu".

Al recibir este mensaje inesperado —puesto que nunca habíamos hablado de semejante exposición—, lo atribuí simplemente a una ocurrencia del momento; pero, cuando algunos días después, el pobre artista moría violentamente, aquellas palabras trazadas con lápiz, adquirieron de pronto el sentido grave de una cláusula testamentaria.

Inútil es decir que cumplí su última voluntad: reuní noventa y siete lienzos y estudios esparcidos por la República, y el 26 de septiembre de 1894, inauguramos en los salones del Ateneo, sobre la plaza de Mayo, la exposición póstuma de sus obras.

La memoria del artista salió engrandecida de aquella terrible prueba.

La obra de Mendilaharzu es desigual; este hecho obedece a más de una causa aparente; a la lucha por la vida en cierta época de su permanencia en Europa, y a la lucha con el medio, después de su regreso a Buenos Aires; en realidad responde a una sola causa: a la intranquilidad de espíritu; a la obligación de vender para vivir y a la falta de elementos para producir, agravada aquí por el menosprecio de su obra, por la rarefacción de la atmósfera, no sólo artística, sino también intelectual. Después de catorce años de vida parisiense, es decir, ultraeuropea, transcurrida en un medio de los más refinados, en la intimidad de espíritus selectos como los de Gervex y Kroyer (el maestro dinamarqués, autor de su retrato), dotado de condiciones físicas y morales que obligaban la simpatía de cuantos lo conocían, convirtiéndolo en el camarada mimado de todos los círculos, vuelve lleno de ilusiones al seno de sus compatriotas, creyendo confiadamente que aquel cariño almacenado en su alma, hallaría por doquier el eco acostumbrado de una simpatía aun más cordial entre los suyos.

Su decepción no tuvo límites: el discípulo de Bonnat, el trabajador incansable, que sabía conquistar un puesto en todos los salones por los méritos de su pintura, cosechó al llegar, la

indiferencia y la burla; sus naturalezas muertas, que revelan un temperamento de pintor y la técnica de un maestro, le fueron discutidas; esas mismas que habían merecido de Vollón, un vibrante elogio.

¿Quién nos dirá lo que esta lucha oscura, debatiéndose en el vacío con el silencio que ignora y la palabra que hiera, influyó para extinguir en el fondo de su cerebro, el fulgor de su hermosa inteligencia?

Pero no nos detengamos en cosas tristes, irremediables, de las que todos y nadie somos responsables, nacidas de un malentendido que desgraciadamente no se aclarará tan pronto. Examinemos su obra.

“La Magdalena” es un soberbio trozo de pintura ejecutado con ciencia consumada. No es la figura inefable de la pecadora regenerada por la gracia, sino la pecadora común en cuya faz hastiada, se diseña el pliegue revelador de precoces harturas. El realista existente en Mendilaharzu, se olvida pronto del tema propuesto, y su pincel analista evoca el alma del modelo, desentraña apetitos en consonancia con la fisonomía observada.

Esta figura es un pretexto para destacar el mañil de las carnes sobre un fondo oscuro, para evocar el lustre sedoso de una cabellera y disponer fastuosamente el pliegue de un manto. Es tela digna de aplauso, que defenderá la memoria del pintor.

“La meditación”, de una factura y preocupación análogas, impresiona poderosamente, a pesar del error visible en las proporciones; las manos son bellas, singularmente expresivas, y los accesorios, como siempre, notables.

“La vuelta al hogar” (que Mendilaharzu titula en un croquis “Le retour au village”), es plausiblemente la obra principal del artista; ha sido amorosamente compuesta, meditada, calculada en todos sus detalles para producir la mayor suma de impresión posible, sin exagerar los efectos. Es un cuadro primorosamente ejecutado, que llamaría la atención de cualquiera, si el asunto fuera agradable en vez de triste, elegante más bien que rústico, y amanerado en lugar de simple; las condiciones de la obra, sus relevantes méritos, pasan inadver-

tidos, porque en esta escena íntima de la vida sencilla, sorprendida sobre lo vivo, y desenvuelta en su dolor contenido, casi apacible, con una sobriedad digna de los actores, el arte se disimula y el esfuerzo desaparece, cumpliendo así las mayores exigencias de la obra de arte en su acepción más lata.

El drama desarrollado es de carácter doble: un obrero, medianamente acomodado, herrero probablemente, acaba de morir en la modesta alcoba, rodeado de los suyos: la mujer, el hijo y el hermano, sumidos en un dolor sin gestos; en tal momento el autor introduce un elemento nuevo en la persona de la hija, destinado a complicar el drama: la recién venida, aparece en traje de viaje, con un vestido casi elegante, que contrasta singularmente con la pobreza de la familia; sin duda baja en ese instante del tren y llega tarde para alcanzar a su padre; la madre la siente entrar, la sabe allí, a sus espaldas, pero no corre a su encuentro, ni siquiera se vuelve; si es cierto que aquella desventurada tan bien puesta ha sido alguna vez hija suya, hoy ya no la reconoce; nada hay de común entre ellas, sino el pasado que llora.

Empero, el perdón despunta en el gesto de un hermano cuyos brazos se abren para recibirla: la pobre muchacha cae sollozando en ellos con inmenso abandono.

Mendilaharzu ha puesto toda su alma en este cuadro y el resultado responde al esfuerzo desplegado: la figura de la madre es tan sobria, se destaca tan serena sobre el resplandor de una luz oculta por su cuerpo, que trae a la mente el recuerdo de Millet, cuyas figuras solían ser grandiosas dentro de lo simple.

"La cabeza del Bautista" responde al concepto clásico y está tratada con absoluta maestría: dentro del obligado efectismo dramático, por acumulación de sombras, es visible la preocupación realista en la carne amoratada y tumefacta.

"La laveuse de vaisselle" es un cuadrito de composición artística, de una entonación muy justa, y en el que son dignos de encomio algunos accesorios que yacen en el suelo: una marmita, la cacerola de barro tiznada al fuego, una pila de platos, muestran la observación espiritualmente exacta, la factura exquisita propia de aquellos holandeses que permanecen

hasta hoy los maestros del género, los amables y pacientes triunfadores de la alfarería doméstica.

"El retrato del poeta Gervasio Méndez", es de una evocación intelectual llena de animación, dentro de una nota modernista, de las más personales: lo creemos destinado a ser, andando el tiempo, un documento interesante por más de un concepto.

"La muerte de Pizarro" denota la frialdad de las reconstrucciones históricas ejecutadas sin convicción y por lo tanto, sin el entusiasmo necesario: la figura del moribundo es buena; el piso, la rampa de la escalera; pero los soldados son meros figurantes, coristas de pura fantasía. Este ha sido el único ensayo ejecutado por Mendilaharsu en el género histórico, para el cual no parece haber tenido mayor disposición, ni siquiera empeño. Su temperamento, francamente realista, debía ver en la pintura histórica el insanable vicio de que adolece, la mascarada apenas disimulada, cuyo mejor muestrario es la ópera lírica.

Las cinco naturalezas muertas que atraían la vista en la exposición, por el vigor de los resultados y el dominio absoluto de la factura, recrean los ojos en el concierto de sus tonos a veces sordos, robustos y tranquilos, como en las ya famosas "Cebollas", cuya armonía recuerda una sonata de violoncelo; en otra tela de tonos alegres y variados, la reunión de legumbres toma un aire de fiesta; la gama de rojos alterna con los violetas en un trozo de carne cruda, de la que tiene el peso y la textura, esmaltada de pronto por el nácar azulado y lustroso de algún tendón; un choclo vecino da la nota tierna de los tonos moribundos, desvaídos, con el blanco mantecoso del menudo grano, las sedosas barbas esparcidas y el fresco verdor de sus anchas hojas puntiagudas; la zanahoria trae consigo el fasto tranquilo de una púrpura nativa, bien llevada, y más allá, un grupo de cebollas escalona modestamente su redondez crujiente y olorosa.

Los elementos que constituyen estas pinturas no pueden ser más simples, y sólo el talento del pintor ha podido hacerlos tan interesantes.

El retrato al lápiz del general Mitre, del que se han he-

cho reproducciones litográficas, es un trabajo de una gran laboriosa, amorosamente concluido.

Señalemos, entre otros lienzos de importancia, el gran retrato de Adolfo Alsina, donado por el autor a la provincia de Buenos Aires, que subvencionó sus estudios en Europa; las viejas paisanas bretonas; ocho cartones al pastel de las figuras alegóricas que decoran el plafón del hemiciclo destinado a las sesiones de la Cámara de Diputados, en La Plata; dos pinturas al aire libre; un muchacho recostado en la pradera y otro sentado guardando chanchos.

El Museo Nacional de Bellas Artes posee "La vuelta al hogar", "El retrato de Gervasio Méndez", "La cabeza del Bautista", "Las bananas" y dos estudios al pastel.

• • •

ANGEL DELLA VALLE

Hijo de un constructor italiano, que realizó en Buenos Aires regular fortuna, Angel della Valle (1852-1903) estudió pintura en Florencia, durante ocho años, por cuenta de los suyos. Hacia 1883, regresó de Europa y se dedicó al retrato y a la enseñanza, a la que permaneció fiel por espacio de veinte años.

Malgrado su aspecto físico, marcadamente extranjero, della Valle era hondamente criollo en sus gustos y maneras. Bien pronto, sus tendencias lo llevaron a frecuentar el paisano argentino, y se convirtió sin esfuerzo en el pintor de costumbres nacionales, cuyas obras más características son: "La vuelta del malón", "La corrida de sortija", "Incendio en la pampa", "El aparte", etc.

Individualmente tenía alma de niño que habitaba la ruda envoltura de un atleta. Era bueno, de una bondad inagotable; era leal, como la lealtad misma. He sido su compañero y su colega; puedo afirmar que ignoraba los celos y las alarmas del amor propio inquieto. Nunca me he asomado sobre el agua clara de sus ojos grises, sin haber sentido la calmante influen-

... de una fuente pura. Se le frecuentaba como un sitio de reposo, al abrigo de cualquier sorpresa. Pocos son los hombres que merezcan semejante juicio.

Los estudiantes buscaban la vecindad de su benéfica sombra y se apoyaban confiados en el áspero tronco del árbol protector. La enseñanza, a la que había concluido por dedicar toda su vida, se había convertido para él, en una segunda naturaleza.

La muerte lo sorprendió mientras daba su lección nocturna en la Academia de Bellas Artes, como si, compasiva, hubiera querido voltearlo integral y bruscamente en el teatro de sus afanes; y tengo para mí que, consultado, habría aceptado ese desenlace, si la bondad de su alma hubiese querido consentir en que una brutal sorpresa rompiera la armoniosa curva de su existencia entera.

Tenía como pintor una factura espontánea, perfectamente adecuada a la expresión del movimiento, cuya persecución le preocupaba siempre en sus composiciones camperas.

"La vuelta del malón", malgrado exageraciones románticas, que son vicios de escuela, quedará como una página dramática del pasado argentino, cuando el indómito pampa, dueño del suelo criollo, reivindicaba gallardamente derechos milenarios de dominio.

Angel della Valle ha evocado al indio con fraternal simpatía, pero, demasiado realista por temperamento, no ha sabido conservar a su altiva silueta la fiereza heroica de una existencia nómada, jamás subyugada.

• • •

AUGUSTO BALLERINI

Nació revestido de inmejorables dones; su juventud fue hermosa, su alma bella, su cerebro privilegiado. La intensa simpatía emanada de su ser, tuvo la rara virtud de interesar en torno suyo a cuantos lo conocían. (1857 † 1902).

A la edad de diez y ocho años pudo realizar su primer

viaje a Europa, en calidad de secretario de un caballero católico, presidente del grupo de peregrinos que llevaba a León XIII, el óbolo de San Pedro. Con tal motivo tuvo acceso hasta el Papa, y la relación que hacía Ballerini muchos años después, de los incidentes de aquella audiencia, provocaba — a pesar del respeto del creyente, que no lo abandonaba —, una impresión cómica irresistible. Entonces, Ballerini era un efebo, dotado de la más simpática fisonomía, y cuando el sutil pontífice tuvo ante sí, aquella comisión de honestos feligreses, presidida por un insignificante hombre de fortuna, que en materia de espíritu era pobre de solemnidad, sonrió aun más que de costumbre, y poniendo la mano sobre el hombro del joven Ballerini, le hizo el honor magnífico de apoyar su augusta fragilidad como en un báculo, en aquel muchacho de ojos despiertos, que se destacaba de los otros por su inteligente gracia; y mientras alentaba al orador grotesco, con su insinuante: "avanti, coraggio...", no apartaba los ojos del niño, como del único espectáculo que no fuera indigno de su investidura.

Ballerini amaba rememorar este episodio de su infancia: y lo narraba con tal frescura y eficacia que la escena adquiría finísimo relieve.

Volvió después a Roma, para realizar sus estudios de pintura; la iniciativa privada y la del gobierno de la provincia de Buenos Aires, protegieron sus estudios y le permitieron desarrollar sus aptitudes nativas en las escuelas de Italia.

De aquella dulce permanencia bajo un cielo sin nubes, conservó siempre el reflejo azul allá en el fondo de los ojos leales. Durante algunos años de ausencia, transcurridos en el estudio, cada envío suyo constituía un nuevo triunfo; hasta que la persistencia del aplauso, cansó el fervor del público y aguzó los dientes de la envidia. La maledicencia consiguió cebarse en la reputación del artista. Ya no le bastaron sus dotes excepcionales para hacer aplaudir sin reservas la obra de sus vigilias; ¡tuvo que emplearlas todas en defenderse y en sincerarse! De allí, datan las amarguras. Un coleccionista sin criterio propio, el señor J.P.G., enviaba a la casa de remates una preciosa acuarela suya "a fin de librarse de ella".

Volvió de Europa con la ambición valiente de la pintura mural y dedicaba sus desvelos al arte decorativo; nunca como entonces necesitaba ser alentado; produjo sus grandes lienzos simbólicos: "La sombra de San Martín" y "Apoteosis de Mariano Moreno", que fueron recibidos con la más dura indiferencia.

Los años crueles se sucedieron; el martirio grabó la huella del dolor en su rostro pálido.

La producción, realizada penosamente en un medio hostil, se resentía, y el artista, acosado por la necesidad y el menosprecio, se debatió luchando a brazo partido con la decadencia. Cualquier otro hubiera sucumbido. Ballerini reaccionó, evolucionando dentro de su arte hacia el paisaje; una expedición científica al territorio de Misiones fue el pretexto.

Cuando de nuevo tornó a hallarse en el seno de la naturaleza, en íntimo contacto con la madre tierra, algo de la savia desbordante en la vegetación misionera dilató sus venas, y el pintor, rejuvenecido y rescatado, volcó sobre el papel la observación vertiginosa y la sensación exquisita de la hora.

En ese viaje, a través del gran río argentino, que tuvo por término el maravilloso salto del Iguazú —cuya caída de agua semeja una cortina trémula, tejida con luz de luna—, nació en el alma de Ballerini el amor a los paisajes de la tierra, al mismo tiempo que el paisajista adquiría con la madurez y el ejercicio inusitada destreza.

Poco tiempo después, la región del Tandil despertaba su atención; cautivándolo con su ambiente diáfano y la rubia cristalización de sus sierras, gemelas de aquellas que se alzan detrás de la Monna Lisa en el lienzo de Leonardo.

Cada incursión al seno de la patria señalaba paulatinamente un progreso en los medios de expresión del artista, hasta que en 1902, las sierras de Córdoba con su mágica belleza, lo reanimaron completamente; sacudieron su ser y excitaron hasta el paroxismo, las cuerdas tendidas y sonoras de sus nervios vibrantes.

Pude verlo en la obra y admirar de cerca la energía, la precisión y la inspiración fecunda de que hizo gala en la soledad de la sierra; la santa emulación y un secreto aviso quizá,

de que sus días estaban contados, hicieron brotar de sus labios el canto del cisne, cuyas modulaciones armoniosas contribuirán a hacer más triste el definitivo silencio.

La clemencia de las cosas amparó sus últimos días; hubo una tregua equivalente a un poco de justicia; y esos meses transcurridos bajo el cielo de Córdoba, al calor de afecciones generosas, actuaron sobre él como un rocío fecundante que hizo florecer simultáneamente la mente y el corazón, ese pobre corazón tan sufrido, que acabó por romperse a fuerza de estar gastado.

Se hizo en torno suyo, un poco de bondad, porque al fin hubo justicia.

La exposición de sus últimas obras, que le sobrevivió pues el artista murió antes de su cierre, fue un éxito tan merecido como lisonjero, y dio lugar a que el ministro de Instrucción Pública, doctor Juan Ramón Fernández, iniciara con Ballerini un acto de reparación, que fue un acto de buen gobierno, pues demostró que la producción artística merecía ser estimulada a la par de un producto del suelo, y eso resultaba enorme si consideramos que ayer no más, su misma utilidad era discutida.

Los fundadores del arte nacional argentino, parecen destinados a una existencia breve y accidentada, que hace más meritoria la lucha por la civilización en que están empeñados.

Ballerini no se contentó con predicar con el ejemplo; la educación ajena fue una de sus preocupaciones, y sus discípulos y la suerte de los artistas pensionados en Europa, destinados a sucederle, le inspiraban los más solícitos cuidados.

Durante un período de su vida, fue colaborador artístico de "La Nación", y en las páginas de este gran diario, dejó la huella de su talento en numerosos retratos improvisados a la pluma, y en dibujos trazados con tan segura elegancia, que parecen nerviosos arañazos en pleno cobre.

Entre sus obras más sentidas se cuentan: "La hermana de caridad", "El coro de I Frari" y "Panorama de Ascochinga" (en el Museo Nacional de Bellas Artes), y múltiples acuarelas ejecutadas en Roma y en la Argentina, con habilidad prodigiosa.

REYNALDO GIUDICI

Su labor pictórica comienza alrededor de 1880.

Cuando llegué a Venecia en 1884, para iniciar estudios artísticos, Giudici se hallaba en plena producción; recuerdo que lo hallé instalado en un jardín selvático, lo que constituía un verdadero lujo en la ciudad lacustre. De entonces, data su cuadro principal: "La comida de los pobres en Venecia", que fue adquirido por el Ministerio de Instrucción Pública, premiado con medalla de oro en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos), y que pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes desde su fundación.

Giudici se ha dedicado casi exclusivamente a la pintura de género, y ha ejecutado algunos paisajes en la Sierra de Córdoba; ha hecho también alguna incursión de carácter nacional, en la pintura de historia.

Como della Valle y Ballerini, ha dedicado largos años a la enseñanza, y recogido de su contracción, provechos materiales de importancia.

Una de sus obras, se encuentra en el Museo Moderno de Turín, otra en el Castel Sforzesco, en Milán, y otra en el Museo de Saint Louis (Estados Unidos).

• • •

JULIO FERNANDEZ VILLANUEVA

Este joven pintor militar, médico de profesión, fue un autodidacta, pues, una breve excursión a Europa, en donde tomó algunas lecciones con Detaille, no puede considerarse verdadero aprendizaje.

Durante el rápido curso de su existencia, pintó "La batalla de Maipú", y dejó inconcluso "El combate de San Lorenzo".

Si juzgáramos al artista por sus dos primeras y únicas producciones —pues, una muerte honrosa en el campo de batalla, mientras asistía abnegadamente a los heridos en la Re-

volución del Parque, tronchó su brillante carrera—, habría que decir que no hay personalidad, o que todavía no empezaba a manifestarse. La composición es animada y correcta, pero inspirada directamente en Meissonier; la coloración, demasiado sombría.

Fernández Villanueva tenía evidentemente talento artístico; pero cabe preguntar si realmente hubiera producido obras militares importantes, dado que la pintura, como arte de observación, requiere el espectáculo directo para impresionar al artista, y desde la guerra grande del Paraguay, en donde no se encontró más pintor que el modesto aficionado Cándido López, para ilustrar sin eficacia la heroica gesta, la vida argentina se ha deslizado en paz y bonanza con todos los vecinos, sin dar lugar a que nuestros artistas hayan vivido las peripecias de la lucha armada.

En tales condiciones, la producción militar argentina, o debe ser nula, o será un reflejo libresco de los pintores militares franceses, alemanes, ingleses, rusos o norteamericanos. La conclusión se impone: la Argentina tendrá pintores militares interesantes, es decir, personales, cuando nuestros artistas hayan sido fogueados en la tierra y en el mar. ¿Cabe lamentarlo?

• • •

SEVERO RODRIGUEZ ETCHART

Estudió en París y fue discípulo de Carolus Duran y de Bouguereau (1865 † 1903).

Este distinguido pintor, cuya desaparición temprana fue una pérdida para la naciente "Escuela Argentina", descolló en diversos géneros: en el retrato, en el desnudo, en la pintura de género, y en la naturaleza muerta.

Expuso en el Salón de París y en las exposiciones de Londres, con mucha frecuencia, pues, fue un trabajador infatigable, hasta que una cruel enfermedad lo llevó al sepulcro.

Rodríguez Etchart amaba la juventud y la belleza, y

estos personajes fueron casi siempre los protagonistas de sus obras. Entre las principales, se cuentan "Salomé" y "El harém".

El Museo Nacional de Bellas Artes posee una hermosa naturaleza muerta, amorosamente estudiada, análoga en eficacia artística a las que hicieron la fama de Mendilaharsu o de Vollon.

Cuenta también, entre sus colecciones, un pequeño "Retrato" de la madre del artista, que mereció medalla de oro en la Exposición Nacional de 1898, y bastaría para consagrarlo retratista.

Individualmente fue un caballero, inteligente y simpático, siempre dispuesto a trabajar con entusiasmo por la buena causa.

El cariño de los suyos, que lo amaban entrañablemente, ha reunido sus principales cuadros, que se hallaban diseminados en Londres y en la República, con el piadoso fin de honrar su memoria.

Breves fueron los años de su carrera artística, breves pero envidiables. Y cuando el espectador de su obra la contempla tan numerosa, no creerá que quien la hizo, bajó a la tumba en la plenitud de la vida.

Acaso un recóndito presentimiento de que sus días estaban contados, le indujo a fijar en el lienzo en forma imperecedera lo mejor de su sueño; y en este sentido —el único real ante la conciencia del artista—, Rodríguez Etchart fue un preferido de los dioses, porque, ¿de qué sirve la prolongada existencia de quien no acaba de realizarse?

• • •

EDUARDO SIVORI

Sólo a la edad de treinta y seis años (había nacido en 1847), cuando la generalidad de los hombres ha tomado ya el pliegue definitivo de su primera ocupación, Eduardo Sivori pudo abandonar el comercio, para el que no había nacido, y emprendió viaje a Europa, a fin de entregarse en cuerpo y alma a la pintura.

¿Qué fue lo que indujo al nieto del coronel Crespo —como antes al hijo del general Pueyrredón—, a dedicarse al cultivo del arte? Por sus venas, corría la misma sangre de aquel otro Sívori, violinista eximio, que prolongó hasta nosotros el eco melodioso del violín de Paganini; y un viaje de placer, realizado por Eduardo Sívori algunos años antes, a través de la Europa, despertó sin duda los dormidos gérmenes de la vocación artística.

El hecho es, que se instaló en París y frecuentó la academia libre de Colarossi, hasta que pudo ingresar en el taller de Jean Paul Laurens.

Primero, bajo la dirección de Collin, y después con Laurens y el paisajista Hannoteau, recorrió en pocos años las etapas del estudiante del barrio Latino y comenzó a exponer en el Salón.

Enrolado en la escuela naturalista de Courbet y de Zola, debutó con un cuadro excesivo: "El levantar de la sirvienta", que fue tomado por muchos como la pedrada de un "adolescente" en los vidrios de la Academia.

Enseguida expuso "La alondra del suburbio", dentro de la misma nota; el cuadro representaba —pues, fue destruido por el artista—, una modesta cantora ambulante cantando en una fonda; los obreros de blusa, recostados en las mesas, escuchaban distraídamente entre el humo de las pipas, bebiendo el vinillo azul.

Al año siguiente presentó otro gran lienzo: "La muerte del obrero" y "El viejo solterón", un humilde anciano con el torso desnudo, cosiendo un botón en su propia camisa.

Todos sus asuntos eran triviales y voluntariamente desagradables; parecía más bien que un artista, un monje trapense enemistado con la juventud y la belleza.

Más adelante, cuando el paisajista Hannoteau lo inició en los misterios de la fronda, un rayo de sol penetró en el alma de Sívori, como por un tragaluz, e iluminó su paleta antes sombría, donde el adusto influjo de Jean Paul Laurens había diluido tinieblas de calabozo.

A su regreso a Buenos Aires, el paisajista fue seducido

por la efímera gracia de la llanura bonaerense, que tiene, en materia de belleza; el rústico encanto de una campesina apenas núbil.

La progresión es lógica; después de "El levantar de la sirvienta" y de "La alondra del suburbio", el pintor estaba preparado para apreciar la encantadora sencillez de la campiña bonaerense.

En efecto, sus acuarelas y óleos de los alrededores de Buenos Aires, caracterizan fielmente el ambiente porteño. Dilatados horizontes, planicies apenas modeladas por diversos pastizales, praderas verdequeantes, bañados salpicados a la distancia por manchas de hacienda dispersa, evocan para nosotros los habitantes del llano, toda la comarca del Plata.

Sívori ha realizado algunos retratos, entre los cuales descuellan el suyo propio (Museo Nacional de Bellas Artes) y el de don Carlos Vega Belgrano.

El Museo Nacional de Bellas Artes posee además: "A la querencia", "La pampa en Olavarría" —que mereció medalla de oro en la Exposición Internacional de Saint Louis; "La pequeña rentista" y dos acuarelas: "Bañado en Moreno" y "Chacra La Porteña".

Dedicado asiduamente a la enseñanza en su propio taller y en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde fue vicedirector durante algunos años, ha formado excelentes discípulos, y ha contribuido ampliamente a difundir la cultura estética entre nosotros.

De las veladas artísticas que tenían lugar en la casa paterna de los hermanos Sívori (pues, Alejandro fue también apóstol entusiasta de la buena causa), entre el grupo formado por Agujari, Alfredo París, Eduardo y Alejandro Sívori, Julio Dormal, Carlos Gutiérrez y el que esto escribe, surgió hacia 1873, la idea de fundar la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en cuyo centro funcionó la segunda escuela de dibujo; ya hemos visto que la primera fue la de Manuel Belgrano, setenta y tres años antes.

Aquella modesta escuela, sostenida durante treinta años casi por las mismas personas, y la intermitente ayuda del gobierno, fue elevada bajo la presidencia del doctor Quintana,

por el progresista ministerio del doctor Joaquín V. González, al rango de Academia Nacional de Bellas Artes.

La vieja Sociedad Estímulo de Bellas Artes, tuvo el honor de inaugurar en sus salones, la primera exposición artística permanente de obras extranjeras y argentinas, en su antiguo local de la plaza de Montserrat; y esa exposición fue inaugurada por el Ministro de Gobierno de la provincia de Buenos Aires, doctor Vicente G. Quesada.

• • •

EMILIO ARTIGUE

Hijo del antiguo fotógrafo francés, M. Artigue, cuyo taller estaba instalado en la plaza de la Victoria, bajo la Recova, a la edad de quince años se marchó a Burdeos, con sus padres. Hizo sus estudios de dibujo y pintura en la ciudad girondina, y al emanciparse de la tutela familiar, se instaló en París, en donde ha vivido y producido su obra de artista, hasta el año anterior, en que resolvió regresar a la patria.

Durante este largo lapso, no olvidó nunca su condición de argentino; habiendo obtenido el primer premio de dibujo, en el Liceo de Burdeos, le correspondía una beca municipal para perfeccionar sus estudios artísticos en París, pero era menester optar por la ciudadanía francesa; Emilio Artigue rehusó la beca, con tal de conservar la ciudadanía Argentina.

Durante su permanencia en París, expuso asiduamente en el Salón, y decoró a menudo la cubierta del Fígaro-Salón con composiciones decorativas muy apreciadas.

En la Exposición de Saint Louis (Estados Unidos), a donde concurrió con sus colegas de la sección Argentina, mereció medalla de plata por su hermoso cuadro "La sonámbula", una escena de feria parisiense al aire libre, muy bien ejecutada.

Artigue conoce a fondo casi todos los procedimientos artísticos; la pintura al óleo, el temple, la acuarela, la miniatura, la litografía, el grabado al aguafuerte, etc.

Actualmente es profesor de dibujo y pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes.

El Museo Nacional de Bellas Artes posee de este artista, el interesante cuadro "Muchachas bretonas". Nació en 1854.

• • •

EDUARDO SCHIAFFINO

El autor de estos apuntes históricos, no podría ser excluido de esta enumeración, y pide disculpa si habla de sí mismo, aunque sea en estilo telegráfico.

Estudió pintura en Venecia y en París, pensionado por el Ministerio de Instrucción Pública, en 1884, y después por el H. Congreso. Fue discípulo de Pierre Puvis de Chavannes y de Raphaël Collin. Expuso en 1889 en el Salón y en la Exposición Universal de París, en donde su desnudo "Reposo", obtuvo una medalla de bronce. Colaboró en "El Diario" y en "Sud-América".

Volvió a Buenos Aires en 1891, y organizó la Exposición de Bellas Artes en el Palacio Hume; con tal motivo ingresó como crítico de arte en "La Nación", en donde ha seguido colaborando con intermitencias.

Organizó la primera Exposición anual del Ateneo y colaboró en todas las otras; fue director-fundador del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, bajo la administración Uriburu-Bermejo.

En la administración Roca-Magnasco, siendo presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, organizó las becas para estudios artísticos en Europa. En 1904, bajo la presidencia del general Roca, fue designado por el ministro de Relaciones Exteriores, doctor Drago, en calidad de delegado del gobierno Argentino, para organizar la Exposición Nacional de Arte en Saint Louis (Estados Unidos), que fue la primera y hasta ahora la única exposición argentina de Bellas Artes, realizada en el exterior.

El Comité de la Exposición le discernió una medalla de oro por la instalación de las secciones argentinas de pintura y escultura. A su regreso por Europa, trajo una serie de obras antiguas y modernas, para el Museo Nacional de Bellas Artes.

En 1906, bajo la administración Figueroa Alcorta-González, fue enviado a Europa en su calidad de director del Museo Nacional de Bellas Artes, para adquirir el Museo de Escultura Comparada, y numerosos originales antiguos y modernos de diversas escuelas; estas adquisiciones todavía no se han expuesto integralmente por falta de local, y figurarán reunidas ahora, por primera vez, en el Pabellón Argentino.

El Museo Nacional de Bellas Artes posee tres de sus obras: "Margot", donada por la señora Julia T. del Valle; el "Retrato del general Güemes" y el lienzo "Reposo", adquiridos por los ministros de Instrucción Pública, doctores Juan Ramón Fernández y Federico Pinedo. Al Museo de Saint Louis, pertenece su cuadro "Quimera".

En el Salón de París de 1909, han figurado sus telas: "El sueño" y "Pensativa"; y en el actual: "Delante del espejo" y "Muchacha vestida de blanco".

En la Academia Nacional de Bellas Artes, dicta un curso de pintura.

• • •

ERNESTO DE LA CARCOVA

Este artista nacido en 1867, estudió en Roma, bajo la dirección de Giacomo Grosso. Volvió a Buenos Aires en 1894, y tomó parte en la segunda Exposición Anual del Ateneo, con su cuadro "Sin pan y sin trabajo", y un gran retrato decorativo de "La señora C. de F.", vestida de terciopelo rojo.

Con un estreno tan importante, de la Cárcova conquistó un puesto de primera fila entre los principales artistas argentinos, y desde entonces expuso en todos los certámenes que tuvieron lugar en Buenos Aires.

El Museo Nacional de Bellas Artes adquirió su cuadro "Sin pan y sin trabajo", y el Ministerio de Instrucción Pública compró en una exposición su pequeño "Retrato de la señorita F. C.", muy fino de color.

Cuando tuvo lugar la Exposición Argentina de Bellas Artes en Saint Louis, que se llevó a efecto malgrado una tenaz oposición, cuya penúltima batalla se libró en el Congreso de la Nación y fue ganada por el senador Figueroa Alcorta, que defendía a los artistas nacionales, el delegado del gobierno hizo una selección de las principales obras argentinas pertenecientes al Museo de Bellas Artes, para basar sobre ellas, el éxito del certámen.

La tentativa era temeraria; si las obras argentinas hubieran regresado sin ser unguidas por el jurado internacional de artistas, lo que bien podía suceder, una lápida de plomo habría caído sobre los representantes del arte nacional. Felizmente el arte argentino es una realidad y se impuso fácilmente al criterio extranjero.

Entre los espectáculos inolvidables que me ha sido dado contemplar a través del mundo, ninguno me impresionó tan profundamente como el de la República Argentina en Saint Louis, ocupando por la primera vez en su historia, un puesto prominente entre las naciones más cultas de la tierra. Y al considerar que ese triunfo no lo debía a la insólita riqueza de sus praderas, ni al esplendor del trigo, sino a la selección de la exposición artística, sentí en el alma el goce del labrador que contempla la tierra de sus mayores, cubierta al fin de doradas mieses.

El dramático cuadro de Ernesto de la Cárcova "Sin pan y sin trabajo", tuvo la rara virtud de reunir en Estados Unidos, el sufragio de los inteligentes y el de las multitudes; allí, en la tierra de la democracia, donde el jornalero siente el legítimo orgullo de ser ciudadano de un pueblo libre, los ví desfilar penetrados de religioso respeto, ante el drama social evocado angustiosamente por el pintor argentino. Un diario yanqui, reclamaba la obra "para el club de los obreros o el de los patrones, puesto que en ambos, decía, estaría igualmente bien".

El jurado internacional, compuesto de maestros americanos y europeos, discernió a de la Cárcova, la más alta recompensa, laureándole al par de los primeros artistas.

Los yanquis son prácticos, porque tienen la noción de la armonía social, junto con la visión clara de las necesidades del hombre; el lente con el que miran la humanidad, no está empañado por añejos prejuicios; y ser prácticos, significa también para nosotros utilizar los hombres que tenemos, según son sus aptitudes, a medida que van apareciendo en el escenario público.

Así como el ex presidente Roca, hizo un gran intendente con el caballero don Torcuato de Alvear, el ministro del Interior, doctor González, supo introducir en el Concejo Municipal la pieza que faltaba para que funcionara mejor aquel mecanismo. En poco tiempo, la acción de de la Cárcova fue allí decisiva. El gobierno del municipio, a quien incumbe de lleno la estética de la calle, en donde debe luchar a brazo partido con el mal gusto anónimo de las mayorías, había descuidado bastante la fisonomía de la capital. Todos los intendentes que sucedieron al innovador don Torcuato, aspiraban ardentemente a embellecer la metrópoli, pero echaban de menos en el seno del Concejo, los colaboradores indispensables, que no podían ser otros sino aquellos que hicieron de la estética la ocupación incesante de su vida.

De la Cárcova pensó que era menester estimular a los arquitectos y propietarios, para que se preocuparan del aspecto exterior de sus construcciones, en homenaje a la cultura ambiente, y creó el premio municipal al mejor frontispicio, que influirá notablemente en nuestro progreso arquitectónico.

Vio, de la Cárcova, con ojo de artista, la desnudez de nuestras plazas, el desenvolvimiento de ciertos rincones del municipio, que forman el fondo obligado de nuestro comercio diario, y halló el ingenioso remedio de embellecer esos sitios mediante reproducciones en bronce, piedra o mármol, de la estatuaría universal, sin descuidar el impulso a la producción artística nacional, cuya colaboración será un éxito en todos sentidos.

Cuando la administración Quintana-González realizó al fin el pensamiento de Sarmiento, nacionalizando la Academia de Bellas Artes, el nombramiento de director recayó en de la Cár-cova.

En estos últimos años, con la ductilidad de espíritu que le caracteriza, se dedicó a la medalla artística, y realizó de golpe, en tan difícil género; algunas bellas y expresivas medallas y plaquetas.

El año pasado, este artista fue designado por el gobierno, para ocupar en Europa el cargo de Patrono de los becados argentinos de Bellas Artes, a fin de fiscalizar de cerca y de ayudar con su experiencia, a los jóvenes pintores, escultores y arquitectos, que deberán ser mañana los intérpretes del sentimiento y de la aspiración nacional.

• • •

EMILIO CARAFFA

Nació en Catamarca y estudió pintura en Madrid, con don Francisco Pradilla.

El Museo Nacional de Bellas Artes adquirió su hermosa acuarela "La bendición episcopal", y la exhibió en la Exposición de Saint Louis, en donde mereció medalla de plata.

El gobierno de Entre Ríos le encomendó la ejecución de un cuadro "El paso del Diamante por las tropas del general Urquiza", y el artista desempeñó dignamente su cometido; la obra se encuentra en la ciudad del Paraná, en la Casa de Gobierno.

Actualmente decora la Catedral de Córdoba, con vastas composiciones de índole religiosa, de las que aún no se conocen sino los bocetos, que anuncian una labor considerable.

En la ciudad de Córdoba, donde se ha radicado el artista, dirige desde largos años una academia privada, que supe a la acción oficial en la enseñanza del dibujo y la pintura.

Caraffa ha cultivado el retrato con el mismo éxito.

• • •

PIO COLLIVADINO

Nació en Buenos Aires, en 1869, y estudió en Roma con Césare Mariani.

Expuso en Venecia su cuadro "La hora de reposo", que pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes, y obtuvo en la Exposición de Saint Louis una medalla de oro. En la misma exposición tenía otras telas de mérito, como "El final de reyerta", un carabiniero cuidando el cadáver de un obrero muerto en una taberna, hasta la llegada del juez instructor; de un efecto dramático, justo y sobrio.

Otro de sus cuadros, el "Cementerio de aldea", al atardecer, está impregnado de honda melancolía.

Collivadino ha decorado en Montevideo el teatro Solís, y se ha distinguido como decorador de carteles.

En Estados Unidos fue también premiado con medalla de plata, en su calidad de aguafortista; y efectivamente ha grabado con talento numerosas aguafuertes.

Actualmente dirige la Academia Nacional de Bellas Artes, en cuyo puesto ha sucedido a don Ernesto de la Cárcova.



AMERICO BONETTI

Nació en Buenos Aires y se dedicó temprano a la escultura en madera. En el difícil arte de la talla, ilustrado por Berruguete, Martínez Montanés, Alonso Cano y los innumerables flamencos, que hicieron florecer bajo sus dedos de hada y con la colaboración del tiempo, los coros de las catedrales, Bonetti se ha trazado un reino aparte.

La escultura en madera no tiene secretos para él; un leño rústico, pesado y durísimo, se convierte mediante una hoja de acero, en frondosa rama, esponjada y airosa; con un adoquín de naranjo, hizo aquella magnolia que parecía reposar sobre sus pétalos de marfil antiguo. Urgando la extremidad de un

tablón, acabó por convertirlo en una canastilla de mimbre, rebosante de cangrejos.

Cuando labra un tronco de árbol, parecería un prestidigitador, si la lentitud del trabajo no lo asemejara más bien a un termita.

Uno de los más austeros escultores de nuestro tiempo, el insigne Damp, domador de marfiles y experto en tallas, trabajó durante tres años consecutivos esculpiendo la decoración de un comedor para una gran dama parisiense; es probable que si Damp viviera entre nosotros, carecería de oportunidad, como Bonetti, para realizar un arte tan exquisito, que requiere exquisitos apreciadores.

En el Museo Nacional de Bellas Artes existen tres marcos de talla, encuadrando pinturas de primitivos, que son obfús de Bonetti, y muy pronto, exhibirá entre sus objetos preciosos, el más primoroso e ilusionante manojo de flores.

• • •

MATEO ALONSO

Nació en Buenos Aires, en 1873, y fue discípulo de Vallmitjana, en Barcelona.

Lo conocí en 1894, en la segunda Exposición anual del Ateneo, y desde entonces sigo su evolución; era igualmente rubio, de un rubio descolorido, pero muy joven y muy modesto. Exponía un "Jesús en la columna", que si dejaba presumir el "Cristo de los Andes", no anunciaba la larga y maliciosa generación de hombrecitos cocidos al fuego de la sátira, y de mujercitas traviesas, chamuscadas en las hornallas del Purgatorio.

El caso de Alonso, parece invención suya; nacido en una santería —como quien dice, pared por medio con la iglesia—, crecido entre imágenes sagradas, familiarizado desde la más tierna edad con la mística y la simbólica, viviendo en medio de la ingenua falange surgida de la Leyenda Dorada, más que un neófito, parece un alquimista que ha instalado su alambique en plena sacristía.

Allí, en el círculo reducido que para moverse le dejan los santos, en aquella tienda de un barrio apartado, frecuentada por devotos, sacerdotes y prelados, en aquel ambiente saturado de incienso y regado de agua bendita, Alonso, semejante a un taumaturgo poseído del delirio de la gestación amasa continuamente el limo de la tierra, y corporiza las fantasías que cruzan en bandada su mente juvenil.

La clientela eclesiástica que le ha visto nacer, los buenos monjes exentos de gazmoñería, que saben encarar la vida con la serenidad de las almas simples, ríen cuerdamente del microcosmos del escultor, que desde la altura de su arte, y a través de un lente, nos muestra la humanidad mezquina, vanidosa, llena de burbujas y verrugas, de fallas físicas y morales, afanada en tareas insignificantes o ridículas.

La ley psicológica se ha cumplido aquí, como en todas partes; del viejo Alonso, el respetuoso y sencillo modelador de imágenes, ha nacido el hijo de su experiencia, un buen muchacho, dotado de un alma de confesor, mucho más listo que instruido, en quien la perspicacia suple por adivinación, a la ciencia de la vida, necesariamente ausente.

Los que miran superficialmente su obra, le llaman caricaturista, atribuyendo a su voluntad la deformación inherente a sus personajes. Idéntico error se cometió con Daumier, Gavarni, Forain, Leandre y tantos otros. Lo monstruoso y lo ridículo es un efecto de relación, una disonancia orgánica, o casual y transitoria, relativamente al medio; vive en nosotros y en torno nuestro; sin embargo, no son muchos los espíritus organizados para descubrirlo y muy pocos los que tengan la facultad de aislarlo; estos son los satíricos, humoristas y moralistas. Mateo Alonso pertenece al número.

Es en realidad, el escultor de costumbres que no se contenta con reproducir el aspecto exterior de las gentes, sino que posee el golpe de vista del analista, que al mostrar al público un nuevo sujeto, descubre simultáneamente la tara moral que lo deforma; tratándose de un escultor, existe la doble facultad de convertir el pedestal en mesa de autopsias, y si se observa bien, casi todos los pedestales que construye Alonso, están articulados para varios fines.

A pesar del éxito franco que obtuvo en sus exposiciones —y quizá por ello—, muchos le aconsejaron que cambiara de rumbo. Los mismos que le creían caricaturista, le incitaban a abordar el género solemne y campanudo, olvidando que el arte es un elemento susceptible de ser extraído de cualquier materia, aún de lo más ruin, por la acción soberana del artista.

En el campo del arte, no hay género chico: el tamaño se refiere estrictamente a autores y bloques.

Los holandeses y flamencos del siglo XVII, al reflejar con bonhomía genial las costumbres de su tiempo, la vida doméstica de la burguesía o del bajo pueblo, crearon un género interesantísimo, que bastó para alimentar la llama sagrada durante varias generaciones, para satisfacer el gusto de los coleccionistas más refinados, para inmortalizar la falange en la que campean los de Hoock, Metsu, van Mieris, van Astade, Terborch, Brueghel el Viejo, van Steen, Brauwer, Craesbeeck, Teniers y otros, y para causar la desesperación de infinidad de artistas contemporáneos, que aspiran a igualar su técnica consumada, la maestría de su composición y el humorismo de su observación.

La frase malhumorada de Luis XIV ante los paisanos de Teniers, ya no es más que una asendereada cita literaria; en cambio, los originales del artista se muestran con orgullo en los museos del orbe, en calidad de obras imperecederas.

¡Cuántas murallas dignas de mejor suerte, cuántos pedestales de plaza pública, cuántas cúpulas soportan avergonzadas insignes tonterías!, mientras que un "tondo" de los della Roblia, una sortija cincelada por Cellini, la tapa de una caja de rapé decorada por Nattier, el letrero de Gersaint pintado por Watteau, el guardapolvo de un reloj de bolsillo repujado por Lalique, una flor de Tiffany modelada en copa, son piezas de museo, que se extraen de los muros, caen de los dedos, abandonan las faltriqueras, se desclavan del frente de las tiendas, dejan para siempre los bolsillos del chaleco, o las repisas de la salita, a fin de ocupar el sitio que merecen en las galerías de los magnates y en las del pueblo soberano.

Todos conocen las figuras sueltas y los grupos en tierra

cocida, expuestos por Alonso; no se ha olvidado "Controversia", ese símbolo malicioso de la discusión religiosa, en el que un fraile católico, fornido de cuerpo y de fe, pulsa con un pastor protestante igualmente caracterizado, cuya cabeza anglosajona de imaginativo, discurre el medio de equilibrar la fuerza reposada e inerte de su robusto contrincante: la "Borrachera", un moderno Sileno caído en una cuba llena de mosto, serenamente dormido, abrazando paternalmente una mona; "Tempo rubbato", un grupo de músicos ambulantes, hartos de armonía disciplinaria, que deciden ultimarse mutuamente y ruedan en confuso montón, apeñuscados en un racimo iracundo.

El temperamento de Alonso tiene dos fases: la satírica y la sensual.

Visiblemente el burlón evocador de brujas y vestigios, cuyo espíritu se complace en detallar la angulosidad de sus miembros, y en acumular sobre ellos los más crueles estigmas, el estrago propio de las ruinas, se siente desarmado ante la juventud femenina; la mano del escultor pierde su rudeza; la garra se disimula y halla caricias de terciopelo para modelar la turgente forma. Empero, por un prodigio tan solo consentido a los artistas de raza —hijos mimados de la expresión—, Alonso llega en una de sus páginas: "La senda del Purgatorio", a modelar lo abstracto, y realiza sin esfuerzo una transformación genial; esa mujer joven, en la plenitud de la vida, sacudida por la ola del deseo, es una de sus brujas, desnuda, radiante de belleza; camina en el espasmo y los hermosos muslos se mueven trabados por la lujuria.

Sé que algún descontento reclamará de la paciencia del autor, un grado mayor de conclusión, sin darse cuenta de que en ciertos casos —generalmente en todos en los que prima una emoción cualquiera—, una justa medida es el más claro indicio de la verdadera inspiración.

Para que la sugestión no pierda nada de su eficacia, es menester que se conserve en flor; la acción moral, lo mismo que la acción física, es decir, el movimiento bajo su doble aspecto, no se inscribe gráficamente con el detalle que inmo-

viliza los cuerpos y gestos, sino por medio de esbozos rápidos, de un ritmo análogo a lo que buscan expresar.

Pasemos del amor a la ironía: dejemos a la carne anónima consumirse en la hoguera de la pasión y bajemos detrás del autor, a la bodega de un restaurante renombrado por sus vinos; en el silencio del día y en ausencia de la clientela, el viejo tabernero ordena las botellas empolvadas, y de rafo en rafo, degusta de alguna cuya etiqueta ha borrado el tiempo, el polvo y las telarañas; nuestro hombre tiene el físico del oficio, la edad de los grandes vinos; es obeso y jovial; su anchafisonomía se dilata expansiva en una mueca de satisfacción, paladeando un néctar; a sus pies y entre sus piernas vacilantes por libaciones visibles, se apilan damajuanas y botellas, que forman el pedestal natural de aquella efigie de la sensualidad común.

Es muy difícil y bastante raro realizar un trasunto tan feliz de una clase y de un vicio social con tal sobriedad de medios y una bonhomía espontánea y sostenida sin vacilaciones; lo que prueba que fluye de manantial. Ante esta obra, en su género perfecta, se experimenta esa plena satisfacción mental que es tan escasa en la práctica del trabajo humano, a menudo desigual, y al aplaudir a su autor no se nos ocurre pedirle que cambie, sino que continúe; que siga cultivando un género que, aplicado a nuestras costumbres, a nuestros hombres y cosas, hará de este artista de talento, el artista representativo de una sociedad determinada, es decir, un historiador de los tiempos presentes, en quien se concentra y repercute como en un instrumento, la onda múltiple compuesta del bullicio callejero, hecho de alegría, de cólera y de sufrimiento.

El Museo Nacional de Bellas Artes posee tres esculturas de Mateo Alonso: "Borrachera", "Amén", y "El indio moribundo".

Actualmente ejecuta el monumento a la memoria de López y Planes, y la figura del poeta parece moverse con naturalidad perfecta.

• • •

Este pintor nació en el Azul (1868), cuyo nombre simbólico pareciera haberle predestinado a cultivar el impresionismo, y efectivamente oficia en sus altares.

Cuando Malharro, harto de vegetar en Buenos Aires, tomó la enérgica resolución de embarcarse para París, sin otros medios de subsistencia que la voluntad "de llegar", y una piedra litográfica, que bien pudo servirle de lápida mortuoria, cifraba toda su aspiración en adquirir una técnica pictórica semejante a la de De Martino, a quien admiraba ingenuamente.

Recuerdo —y espero que el artista me perdonará la indiscreción—, que en su primera carta, al llegar a París, me hablaba de los afrescos de Puvis de Chavannes —mi ilustre maestro—, para denigrarlos.

Me abstuve entonces de responderle, imitando en eso a Puvis, que dejaba caer una idea de su boca elocuente y desdenaba explicarla, cuando no había sido comprendida por su interlocutor, como si considerara que las ideas son semillas que germinan solas, si la tierra es fecunda; y si no lo es, ¿para qué ocuparse de ellas?

En efecto, las ideas de Puvis hicieron camino en la mente de Malharro, y poco tardó en quemar sus antiguos ídolos, pasando con armas y bagajes al campo enemigo.

En un temperamento fogoso como el de Malharro, el ímpetu fue tan vivo, que no se detuvo sino entre los más desafortunados de los ultraimpresionistas.

Esta circunstancia nos permite contar con un apóstol argentino del impresionismo francés.

Aparte de las exageraciones que suelen caracterizar a los adeptos de las escuelas avanzadas, Malharro es un temperamento de paisajista, como resulta de los cuadros suyos, que pueden verse en el Museo de Bellas Artes, como ser: "En plena naturaleza", briosa armonía llena de color, obra adquirida por el ministro de Instrucción Pública, doctor González,

en una de las exposiciones personales efectuadas por el artista con verdadero éxito.

Malharro se ha distinguido como profesor de dibujo, innovando con inteligencia en los procedimientos de enseñanza práctica, en medio de la anarquía suscitada por los peores sistemas, según es lógico que suceda, tratándose de materias oscurecidas como a designio por la intervención de personas ajenas a la enseñanza, que han sido y son investidas de facultades extraordinarias para dictar parte de lo que ignoran.

El observador sincero que haya frecuentado diversos profesores de dibujo, se asombra del tiempo que transcurre antes de que se aprenda a dibujar; y aun cuando el dibujo, en su más alta expresión, sea una ciencia difícil de adquirir, considero que es justicia atribuir a la incapacidad del profesor, la lentitud del aprendizaje, cuando no la imposibilidad de aprender.

Cada diez o veinte años, se abandonan desdeñosamente los sistemas que parecían más sólidos, y cada nueva aplicación prepara y deja un tendal de víctimas.

PRIMEROS RESULTADOS DE LA "ESCUELA ARGENTINA"

En 1897, durante la administración Uriburu-Bermejo, se dictó un decreto organizando las becas para estudios artísticos en Europa, por medio de concursos públicos, y subdividiéndolas en becas de pintura, de escultura, de arquitectura y de música; pero sólo dos años después, bajo la presidencia del general Roca y el ministerio del doctor Magnasco, fueron aprobados los reglamentos de los concursos, redactados por la Comisión Nacional de Bellas Artes, que entonces se componía de miembros técnicos, y funcionaba dividida en cuatro secciones.

Los miembros técnicos eran, en la sección de pintura: De la Cárcova, Sívori, della Valle, Ballerini, Giúdice y Schiaffino; en la de escultura: Correa Morales, Alonso, de Pol, Bonetti y Aguirre; en la de Música: Williams, Aguirre, Berutti, del Ponte, Thibaud y Gutiérrez; en la de arquitectura: Agrelo, Dormal y Joaquín Belgrano.

Tres de estas secciones redactaron sus reglamentos de concurso para optar a las becas —con excepción de la sección de arquitectura—, y lo hicieron en el sentido más liberal, a fin de que los jóvenes artistas argentinos, pudieran acabar de formarse en las primeras capitales de Europa y reflejaran en conjunto, eficazmente, las diversas tendencias de la época.

Los concursos funcionaron sin interrupción, pero en 1907, el ministro de Instrucción Pública, doctor Bibiloni, modificó

fundamentalmente la organización de la Comisión Nacional de Bellas Artes; suprimió las secciones técnicas, excluyó a los músicos y sustituyó varios pintores y escultores, con otros tantos doctores en medicina y leyes, los señores Lagleyze, Semprún, Pardo de Tavera y López.

La Academia Nacional de Bellas Artes, que es el almacigo donde se desarrollan los aspirantes a las becas, y la organización de los concursos periódicos que se realizan con la garantía oficial, y bajo la fiscalización de la Comisión Nacional de Bellas Artes, constituye para los estudiantes, un poderoso estímulo. La posibilidad de obtener cuatro años de tranquilidad estudianta, costada por la nación, en los principales centros de actividad artística del mundo, es un aliciente de primer orden para el estudio, y si esta organización pudiera mantenerse al amparo de "la recomendación" que todo lo destruye, el desenvolvimiento de la "Escuela Argentina", en el dominio del arte, puede considerarse asegurado.

Veamos ahora los primeros resultados de la organización oficial, en los estudios artísticos.

ROGELIO YRURTIA

Nació en Buenos Aires, hacia 1880. Siendo discípulo de Lucio Correa Morales, ganó el premio Europa en 1899, en el primer concurso de escultura, organizado por el ministerio de Instrucción Pública.

Sus últimos trabajos entre nosotros, no dejaban presumir la altura a que debía remontarse el joven artista, apenas llegado a Europa, en cuanto tuviera oportunidad de ver las obras maestras de la estatuaria; y el caso cerebral de Yrurtia —que es un caso típico de desarrollo inmediato de la personalidad, por el trasplante al medio más favorable—, confirma la experiencia histórica, y debe tranquilizar a los espíritus suspicaces, que consideran rumbosidad oficial inútil, la beca de estudios artísticos en el extranjero.

A los seis meses de estudios, bajo la dirección de Coutan,

el distinguido estatuario manifestó honradamente a su discípulo, que más le convenía trabajar solo, pues, él ya no tenía nada que enseñarle.

Los hechos no tardaron en confirmar la exactitud de este espléndido juicio.

Apenas dos años después, Yrurtia presentaba en el Salón de los artistas franceses (el Salón de la Academia), su célebre grupo "Las pecadoras", aquella impresionante ronda de mujeres semidesnudas, condenadas al suplicio dantesco de vagar sin rumbo y sin objeto, continuando durante la eternidad el gesto pueril —y ahora doloroso—, de las cortesanas terrenales, desocupadas y hermosas como sepulcros vacíos.

Los primeros críticos de Francia anunciaron, por la pluma elocuente de Mauclair y de Morice, el advenimiento de un gran estatuario.

El jurado del Salón, compuesto de académicos y de aspirantes a un sillón del Instituto, dejó pasar una magnífica ocasión de honrarse a sí mismo, discerniendo una alta recompensa a tan soberano esfuerzo, y su abstención, ya descontada, importó un silencioso homenaje: colocar al escultor argentino, cerca de Rodín, el gran escarnecido por los oficiantes de la pedagogía artística, como el vidente, en cuya alma formidable repercuten las pasiones de su tiempo.

La misma obra volvió a impetrar el sufragio público en Estados Unidos, en tierra libre de prejuicios y de bandería, y el jurado internacional votó a Yrurtia, la medalla de honor, su más alta recompensa.

Terminada la subvención que había costado sus estudios, el artista regresó a Buenos Aires precedido de una justa celebridad.

Entre nosotros, algunos espíritus adelantados y generosos como Guillermo Udaondo, Emilio Mitre, Joaquín V. González, Antonio Piñero, José María Ramos Mexía, Juan Agustín García, Manuel Láinez, Carlos Delcasse, José Bianco, Carlos E. Zuberbühler y Pedro Luro, le ayudaron eficazmente.

La Comisión del monumento al coronel Dorrego, presidida por don Luis Sáenz Peña, le encargó la grandiosa obra;

la comisión de ornato municipal, bajo la intendencia de Carlos T. de Alvear, le encomendó un grupo ornamental en mármol para un jardín público; la comisión del Jockey Club, le dio el encargo de ejecutar para ser colocado frente al hipódromo de Palermo, un soberbio corcel encabritado, cuyo inspirado boceto evocaba la memoria gloriosa de las Panateneas.

Malgrado las preocupaciones que invadieron su espíritu con semejantes compromisos, se propuso concurrir al gran certámen para el monumento de la Independencia.

Nuestro público no habrá olvidado —aunque muchos no lo hayan comprendido—, el maravilloso símbolo plasmado por Yrurtia, en un bloque de piedra parisiense. Entre aquella deleznable ciudad de yeso de la exposición de los 170 bocetos, la obra de Yrurtia culminaba; y su “Pueblo de Mayo” en marcha hacia la gloria, con heroico impulso, con un despliegue muscular soberbio que embargaba el alma del espectador, llenando el oído mental de suspiros anhelantes, y de pisadas rumorosas, ha dejado el aire estremecido al soplo de la inspiración que pasa.

Ya es tarde para hacer reproches; la mayoría del jurado eligió uno de tantos signos conmemorativos de la Independencia —ennoblecido al menos por la colaboración de un ilustre arquitecto italiano—, pero, en realidad de verdad, la Independencia moral, aquella que más importa, ha quedado postergada para mejor ocasión.

El insigne pintor Zuloaga, en carta que tengo a la vista, escribe: “Nuestro amigo, el colosal artista Yrurtia...”

La gloria tiene dos caras, como el dios Jano, una de amor y la otra de desprecio.

• • •

RICARDO GARCIA

Nació en Buenos Aires y se dedicó al paisaje, género para el que tiene hermosas condiciones; en el segundo concurso para estudios artísticos en Europa, ganó el premio de “Paisaje” y realizó sus estudios en París.

El Museo Nacional de Bellas Artes posee su "Crepúsculo" (en Bretaña), una sentida página que fue premiada con medalla de plata en Estados Unidos.

García es un trabajador infatigable y silencioso; trabaja para sí mismo; nos dicen que ha evolucionado, seducido por mirajes que aún no revela. Esperemos.

• • •

ARTURO DRESCO

Nació en Buenos Aires, en 1875, y ganó el premio Europa, de escultura, junto con Yrurtia. Estudió en Florencia, con el maestro Passaglia, ilustre autor de la puerta moderna del Baptisterio florentino.

Nuestro Museo de Bellas Artes posee su expresivo mármol "La pena", que es un llanto cristalizado. En la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos), fue premiado con medalla de oro.

Dresco ejecuta actualmente el monumento a la memoria de Amancio Alcorta, una "Fuente" decorativa para la municipalidad de Buenos Aires y acaba de terminar la estatua de uno de los próceres de la Independencia.

• • •

CARLOS P. RIPAMONTE

Nació en Buenos Aires en 1874. Fue discípulo de Ernesto de la Cárcova, y de la Academia de Bellas Artes, donde hoy es profesor y vicedirector.

Es un pintor de empuje, con la ambición de llegar y condiciones para ello.

Entre sus obras juveniles, hay un retrato de muchacha, que pertenece al Museo de Bellas Artes, impregnado de sentimiento; el autor prefiere otras telas suyas, más briosas de ejecución, pero como las artes tienen sus raíces en el corazón

del hombre, nada es superior a la emoción transmitida. Así lo juzgó el jurado internacional, discerniéndole por aquella cabeza, una medalla de plata.

• • •

CESAREO B. DE QUIROS

Nació en Entre Ríos; ganó el premio Europa de "paisaje", y estudió en Roma.

Es un pintor robusto, que ama los grandes lienzos, y las escenas de la labor humilde al aire libre.

El Museo de Bellas Artes posee dos o tres telas suyas, de vastas dimensiones, que aún no han sido expuestas por falta de espacio.

• • •

FERNANDO FADER

Nació en Mendoza, y estudió en Munich (Alemania).

Allí, en aquel ambiente inquieto y revolucionario, donde los postulantes son tan numerosos, que tratan de tomar por asalto los sitios espectables en las exposiciones, y, no desdeñan exagerar sus músculos, atar latas vacías en la cola de los perros para llamar la atención. Pululan los bocetistas, los jóvenes geniales, de cerebro ardiente, sin tiempo para madurar sus obras; así las mandan verdes, apenas pintonas, como si temiesen que fuesen a pudrirse en el caballete.

Este simpático artista, que tiene un innegable temperamento de pintor, condiciones de colorista y de ejecutante, que acabarán por llevarlo lejos, ha incurrido sin duda por juventud e inducido por el ejemplo de la ingenua Alemania, en la exageración de creer que los buenos estudios, pueden reemplazar a las obras.

• • •

CAPITULO FINAL

Aquí termina por el momento nuestra tarea: hemos pasado revista a los cultores más interesantes del arte argentino, y precisamente, la Exposición del Centenario que pronto abrirá sus puertas, agregará un capítulo más al esfuerzo nacional.

Malgrado la falta de protección a nuestros artistas, a quienes, después de realizados sus estudios y de adquirida la técnica necesaria para producir, el gobierno y las corporaciones olvidan, en beneficio exclusivo de colegas extranjeros que las más de las veces, les son inferiores. El progreso alcanzado, es evidente.

La República Argentina cuenta con escultores y pintores capaces de ilustrar los fastos de la patria, y de satisfacer las necesidades de arte de nuestro núcleo social.

• • •

CONCLUSION

Digamos para concluir, dos palabras de nuestros coleccionistas de arte.

Las primeras preocupaciones en esta materia comienzan, como hemos visto, en la época de Rosas, con don Manuel de Guerrero; mucho tiempo después, al finalizar la guerra del Paraguay, invaden la mente de Arraga, de Francisco Bravo, más tarde de Mariano Varela, de Adriano E. Rossi, de Rufino Varela, de Pedro Palacios, de José Prudencio de Guerrero, de Juan Cruz de Varela, de Aristóbulo del Valle, de Rómulo Piñeiro, de Pérez, de Lorenzo Pellerano, de Madariaga, de Ramón Santamarina, de Semprún, etc.

Junto con el amor a la obra de arte, que no embarga sino a las mentes refinadas, aparece entre nosotros el sentimiento altruista de querer para los demás, para la masa anónima del pueblo, la posibilidad de levantar el espíritu en su contemplación y familiaridad; a este grado supremo, se han elevado entre nosotros Adriano E. Rossi, Juan Benito Sosa, Parmenio Piñero y Angel Roverano, los generosos donadores de sus respectivas colecciones, al Museo Nacional de Bellas Artes.

Y este bello gesto, cierra con broche de oro, el primer siglo de la emancipación argentina.

APENDICE

Augusto Ballerini	88
Reynaldo Giudici	92
Julio Fernández Villanueva	92
Severo Rodríguez Etchart	93
Eduardo Sívori	94
Emilio Artigue	97
Eduardo Schiaffino	98
Ernesto de la Cárcova	99
Emilio Caraffa	102
Pío Collivadino	103
Américo Bonetti	103
Mateo Alonso	104
Martín A. Malharro	109
Capítulo IV — PRIMEROS RESULTADOS DE LA "ESCUELA ARGENTINA"	111
Rogelio Yrurtia	112
Ricardo García	114
Arturo Dresco	115
Carlos P. Ripamonte	115
Cesáreo B. de Quirós	116
Fernando Fader	116
CAPITULO FINAL	117
Conclusión	117
APENDICE	119
Angel della Valle	121
Augusto Ballerini	124
Eduardo Sívori	127
Eduardo Schiaffino	129
Martín A. Malharro	143
Rogelio Yrurtia	153
Cesáreo B. de Quirós	157
Juan Benito Sosa	159

Se terminó de imprimir el
día 20 de marzo de 1982 en
Casa Impresora Francisco A. Colombo,
Concepción Arenal 3970,
Buenos Aires, Rep. Argentina.