

S E P A R A T A

año VIII / n° 13 / octubre 2008



Paisajes y figuras, luminismo y espiritualismo
en el arte argentino a comienzos del siglo XX

Laura Malosetti Costa / Estilo y política en Martín Malharro

Nicolás Boni / Confluencias de la lírica y las artes visuales
en Rosario hacia 1904

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,
Iván Hernández Larguía, Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,
Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: Martín Malharro en su estudio en París, 1899. Foto Archivo *Caras y Caretas*,
Archivo General de la Nación, Buenos Aires

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN
"JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Catamarca 1941, Rosario.

Laura Malosetti Costa* / Estilo y política en Martín Malharro

“Martín Malharro, que según la frase lapidaria de un colega es en la pintura lo que Lugones en la poesía...”

Última Hora, 6 de junio de 1908

Hace unos años, en un encuentro de la sociedad *Word & Image*, mostré algunos paisajes de Martín Malharro a propósito de una reflexión sobre el peso del ejemplo de François Millet en las ideas y polémicas sobre el arte moderno que circularon en los años finales del siglo XIX en Buenos Aires². Señalé entonces, naturalmente, que Malharro es considerado el primer pintor impresionista del arte argentino. En ese momento Dario Gamboni, especialista en el arte europeo de los últimos años del siglo y en particular gran conocedor de la pintura simbolista³, llamó mi atención sobre el estilo de las obras que había mostrado: le parecía curiosa esa caracterización de Malharro como impresionista pues –al menos las pocas obras que había podido ver– le resultaban notablemente cercanas a las búsquedas expresivas de los artistas que en ese fin de siglo se enrolaban en la maraña de grupos simbolistas, idealistas, decadentes o incoherentes que, aun cuando utilizaron el divisionismo y una paleta luminosa como un insumo común, ensayaban aproximaciones a la naturaleza de carácter vitalista, cargadas de expresividad en el dibujo y en el manejo de los colores. Artistas como el primer Mondrian, Edvard Munch, Jan Toorop, Fernand Khnopff, Gustave van de Woestyne, Eugene Jansson, Prins Eugen, Peder Sverin Kroyer entre muchos otros, encararon en aquella década su relación con la naturaleza y con sus respectivas identidades locales por caminos muy cercanos a los de nuestro Malharro, aun cuando luego maduraran una imagen que los llevaría por caminos diversos.

En su texto para el catálogo de la exposición *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting (1880-1910)*, Kirk Varnedoe observa también que la historia de la pintura en Escandinavia no se conforma con la secuencia de progreso estilístico que describe una evolución del impresionismo francés al post-impresionismo. “Los pintores escandinavos tomaron un camino diferente de la modernidad” sostiene: aquél que va del naturalismo al simbolismo, expresado en la búsqueda de una “luz local”⁴. Y algo similar podría decirse también, por ejemplo, de algunos artistas nucleados por entonces en la escuela de Heidelberg en Australia (Tom Roberts, Arthur Streeton, Charles Conder, Frederick Mc Cubbin) considerados, en general, como el impresionismo

australiano aun cuando se orientaron a menudo hacia búsquedas que trascendían las impresiones cromáticas en su construcción de un paisaje local⁵. Por cierto, basta comparar algunos de aquellos paisajes pintados en Francia, Noruega, Finlandia, Bélgica, Australia o la Argentina en el cambio de siglo, para advertir una notable cercanía entre ellos.



Arthur Streeton, *The purple noon's transparent might*, 1896, óleo s/tela 123x123 cm., National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Desde la perspectiva necesariamente simplificadora de los relatos evolutivos de la historia del arte, esos paisajes simbolistas, vitalistas, espiritualistas, con todos sus matices y complejidades en el fin de siglo fueron en buena medida soslayados. A lo sumo, el aspecto más difundido de los pintores caracterizados en general como simbolistas, quedó fijada en su iconografía de la mujer, demonizada como *femme fatale*, vampiro, esfinge o demonio, las imágenes oníricas o esotéricas. Se los indentificó a partir de sus vínculos con el simbolismo literario agrupando una variedad de estilos y tendencias en función de su iconografía. Sin embargo, muchos de aquellos artistas que tuvieron en común, al menos, la oposición al naturalismo en la década final del XIX, incursionaron en el paisaje en el marco de una tensión entre su formación y pertenencia a los círculos de la vanguardia internacional (casi siempre en París) y sus lazos con sus nacionalidades y localidades. Es el caso, por poner sólo un ejemplo, del artista belga Fernand Khnopff, casi un prototipo del artista simbolista, a partir de cuya retrospectiva itinerante en 2004⁶, concemos algunos paisajes de Brujas o la extensa serie de paisajes de Fosset y sus alrededores, de los cuales, Dominique Marechal afirma en el catálogo: "Se trata de una toma de conciencia profunda de una disposición de espíritu, un "paisaje estado del alma", o mejor aún, una 'representación de la naturaleza transformada en estado de alma portando una significación simbólica.'"⁷

Baste considerar a modo de ejemplo su *Étang de Ménil* (1890) cuya cercanía con algunas obras de Malharro resulta impactante⁸.

Pero en general, las disposiciones geométricas de ciertos elementos del paisaje, como las hileras de árboles, o la animización de elementos del follaje con fines expresivos, los ambientes brumosos, coloreados arbitraria o expresivamente, el interés por los paisajes nocturnos o crepusculares, etc. son características compartidas por aquellos artistas que, en la última década del siglo XIX eligieron una vía de aproximación emotiva y sintética al paisaje, alejándose de la descripción para ahondar en una cierta empatía espiritual con la naturaleza, a menudo en un sentido crítico hacia la "marcha del progreso", a veces en un sentido religioso o esotérico,

como en el caso de Piet Mondrian, cuyos estudios tempranos de árboles también presentan notables puntos de contacto con algunas obras de Malharro como sus acuarelas *La arboleda* (1911) o, notablemente, *El viejo árbol* de 1908⁹.

Desde aquel comentario de Gamboni, esta cuestión ha quedado rondando mi cabeza sin terminar de concretarse pues aparece complicada y, a primera vista, podría pensarse hasta cierto punto ociosa. ¿Qué interés puede tener hoy discutir la ubicación de un artista del pasado en una escuela o tendencia específica por fuera de un interés de mercado?

En esta primera aproximación al tema quisiera, sin embargo, ensayar un descolocamiento de la figura de Malharro, discutir su etiqueta de impresionista para abordar la cuestión del estilo con todas sus implicancias políticas y estéticas en el enmarañado panorama de la última década del siglo XIX y los primeros años del XX, entre Europa y Buenos Aires. De hecho, su temprana adscripción al impresionismo aparece como un dato clave para el tradicional modelo interpretativo que vio, en cada artista argentino, un seguidor "retrasado" de las principales corrientes del arte europeo¹⁰. Pero además quisiera cruzar el análisis de su estilo con las ideas del artista, expresadas en sus numerosos textos críticos, antes y después del viaje a París. Aparece en general un hiato, una cierta distancia o desconexión entre sus paisajes al óleo o la acuarela y su anarquismo, su actividad como ilustrador y caricaturista, y su actividad pedagógica.

En general los autores que se han ocupado de su obra coinciden en señalar su originalidad, su carácter pionero y su personal aproximación al paisaje local. Se lo asocia sin dudarle con el impresionismo para agregar enseguida que se manejó con libertad en la aplicación de la técnica impresionista en sus pinturas. En la reciente retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Bellas Artes, el ensayo crítico no analizó estas cuestiones, afirmando someramente que Malharro "con el tiempo, abandona ciertas convenciones y tiñe con el color de sus emociones los troncos, las ramas, los follajes, las costas y los caminos, lo que contribuye a dar un carácter simbólico a sus representaciones."¹¹

Hay, sin embargo, un texto en el que se discute el estilo de Malharro en relación con sus ideas. Hace ya 20 años, en un trabajo pionero, José Emilio Burucúa y Ana María Telesca abordaron



Fernand Khnopff, *L'étang du Ménil*, 1890, óleo s/tela, 54x105 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena

la cuestión del llamado “impresionismo argentino” —y en particular el caso de Malharro— en un agudo análisis que rescataba las polémicas en torno al impresionismo y las ideas positivistas en el fin del siglo XIX¹² destacando que, mientras el impresionismo francés, al menos en su origen, tuvo una impronta filosófica positivista, su apropiación por parte de los artistas argentinos fue en un sentido de apartamiento de aquellas ideas iniciales: anarquista y antipositivista —sostenían— nuestro primer impresionismo, encarnado por Malharro y Ramón Silva, procuró una aproximación vitalista y teñida de espiritualismo al paisaje nacional. Lo distinguían de lo que llamaron un segundo impresionismo: el del grupo Nexus, el cual habría adoptado una actitud diferente respecto del modelo, reduciéndolo a sus aspectos formales para ponerlo al servicio de un nacionalismo que despuntaba con fuerza en la

primera década del siglo XX. Construyeron los autores en ese artículo un complejo entramado de citas en el que quedaba claro que, aun cuando no terminaban de poner en duda el impresionismo en el estilo del pintor, ubicaban su obra y —en general— el “impresionismo argentino” en la constelación del “torbellino de los estilos” que las polémicas entre naturalistas y espiritualistas había producido en la Europa finisecular. El artículo concluía analizando las *Parvas* de 1911 (MNBA), la obra tal vez más impresionista de Malharro, para descubrir en

ella, precisamente, ciertos rasgos, cierta solidez que la aparta de su evidente inspiración en la obra de Claude Monet: “Porque si es posible que la naturaleza resulte finalmente una ríada abstracta e informe de colores atomizados, el trabajo de los hombres reinstala en ella la contundencia de lo palpable, la geometría de las formas que, en su regularidad, alcanzan nuestra impronta sobre esta tierra.”¹³

Quisiera aquí retomar algunas cuestiones planteadas en ese artículo para poner en cuestión —a partir de algunos textos de Malharro escritos a poco de su regreso de París, y a la luz de nuevas indagaciones sobre la compleja escena del arte europeo de la última década del siglo XIX— el supuesto impresionismo de Malharro y recuperar, a partir de un análisis de sus obras así como de algunos de sus textos su particular mirada sobre la cuestión de los estilos en clave política.

Otros autores: Diana Wechsler y Miguel Muñoz¹⁴, se han ocupado de la recepción de la pintura de Malharro a su regreso de París en 1902, y han desmontado la leyenda de “pintor maldito”

creada en torno a su figura, sobre todo a partir de los textos de José León Pagano en los años 30. Fue en aquella década que se solidificó la consideración de Malharro como “nuestro gran impresionista” incomprendido y hasta atacado por sus contemporáneos. Hoy no cabe duda de la entusiasta y a la vez polémica recepción de su obra al regreso de Europa.

Pero quisiera volver sobre alguno de los textos críticos en la prensa porteña a propósito de su primera exposición en el Salón Witcomb en 1902 para poner en foco este problema del estilo. En varios artículos se repite algo que —por esa misma repetición casi textual— no puede menos que considerarse expresado por el propio artista a sus diferentes cronistas: que no seguía ninguna escuela ni estilo determinados, sino que cultivaba una manera propia, distanciada de los fanatismos de escuela:

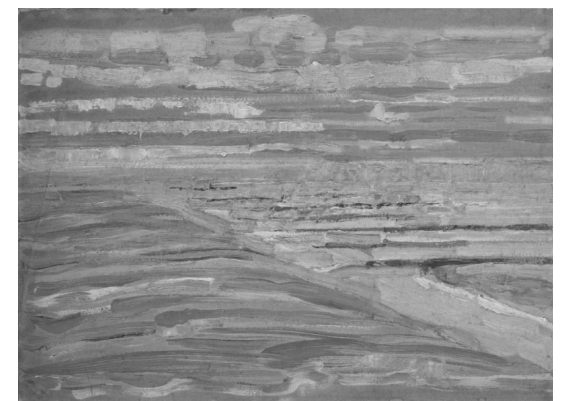
“No hay en la obra presentada escuela ni método determinados: la naturaleza ha sido copiada o interpretada de acuerdo con el estado psicológico del hombre artista” podía leerse en el artículo que le dedicó *La Prensa* (16 de abril de 1902, p.3 c.5-6).

“Está perfectamente persuadido de que su obra levantará polémica por cuanto no satisface las teorías de ninguna escuela. Sus cuadros son él, su alma, su vida propia” en *El Tiempo* el 15 de abril (p. 1 c.6 y 7). Otro celebraba “las buenas razones con que se debaten y profieren sucesivamente según el gusto de cada uno, las tres maneras del pintor hacia su evolución definitiva, caracterizada con un individualismo poderoso lleno de emoción y de sinceridad.”¹⁵ Y el cronista de *La Capital* (20 de abril de 1902) también señalaba tres estilos sucesivos en la exposición del regreso del pintor, con algo más de precisión: “llaman inmediatamente la atención los tres sistemas diversos, las tres escuelas de concepción y ejecución que sigue el artista en sus obras: impresionismo, divisionismo o individualismo, modernismo”. *El Diario* publicó una extensa nota presidida por su fotografía, en la que el cronista anónimo mencionaba el impresionismo comentando las *Parvas* traídas de París por el pintor, pero de un modo curioso:

“Siempre huyendo a la figura, a la composición, al tema, —aquel campo de siega, aquellas parvas doradas, hinchidas y redondeadas en cúpulas como maternales senos de la tierra ya no fueron buscadas por el pintor— se siente, se comprende que le han salido al paso y las



Martín Malharro, *La arboleda*, 1911, acuarela s/papel, 34,7x51,3 cm., MNBA, Neuquén



Piet Mondrian, *View from the Dunes with Beach and Piers, Domburg*, 1909, óleo y lápiz s/cartón, 28.5x38.5 cm., MOMA, A. Conger Goodyear Fund, New York.

ha tomado con la simplicidad fuerte y tierna de su última manera, ya francamente impresionista, libertado el artista del todo, ya sin venda de escuelas, plenamente individual, empleando gallardamente todas las técnicas, todos los misterios, todas las orgías de la paleta [...]”.¹⁶

La contradicción parece haber surgido del cruce de la admiración del cronista por el impresionismo y los dichos de Malharro, a quien citaba textualmente al final de la nota, en lo que calificaba su ‘credo artístico’:

“El respeto más profundo por las leyes que rigen el mundo físico, la observación más intensa por todo lo que rige el mundo moral, la individualidad apoyándose en las conquistas de la ciencia, apropiándose las, conquistándose las par aplicarlas y basar su obra en cimientos inmovibles de lógica y de verdad, la vida

estudiada en sus principios engendradores con todas sus bellezas, con todos sus fenómenos, con todos sus horrores, eso es modernismo en artes”¹⁷

En éste y en otros varios artículos que se publicaron entonces, se mencionaba a François Millet como su artista más admirado e inspirador, con palabras que luego se podrían leer en los textos del propio artista. La lección de Millet, sobre todo, era de índole ética, moral: Millet había sido un artista “honesto” hasta las últimas consecuencias.

Algunos críticos no dudaron en identificar a Malharro como impresionista, aunque tampoco dejaban de mencionar que también era *idealista* en algunas obras¹⁸. *La Ilustración Artística* daba cuenta de todas estas discusiones estilísticas alrededor de su pintura para volver a la afirmación de la absoluta originalidad y cierto eclecticismo en el modernismo de Malharro: “Se le ha afiliado a la escuela impresionista, a la divisionista, a todas, en fin, a casi todas, menos a la suya. Porque Malharro tiene su escuela SUYA, personalísima. No es un esclavo de reglas determinadas.”¹⁹

Podría a primera vista atribuirse a ciertos clichés de la crítica decimonónica esta redundante reafirmación de la originalidad “personalísima” del artista, de la presencia de tres estilos sucesivos en las obras expuestas y su independencia frente a las disputas de escuelas



Martín Malharro, *Nocturno*, 1909, óleo s/tela, 38,1x54,8 cm, MMBA “Juan B. Castagnino”, Rosario.



Martín Malharro, *Nocturno*, c.1911, óleo s/cartón 18,5x23,5 cm., col. part.

que sacudían la escena artística francesa (y ya eran una tradición modernista) y de las que a menudo se hacía eco la prensa porteña a través de sus cronistas en Europa²⁰. Sin embargo, hay frases casi textuales que recorren la fortuna crítica de esa exposición que aparecen como indicios de los dichos del propio artista, cosa que confirman sus propios escritos, poco más tarde.

Malharro volvía de París cargado de telas luminosas y también de ideas modernas y potentes, aunque a menudo contradictorias. Sin embargo, esta cuestión de no adscribir a escuela alguna estuvo en esos primeros años del regreso en el centro de sus argumentaciones y –en buena medida– de sus obras. Dedicó a esta cuestión algunos artículos de fuerte tono polémico, como su ya conocido artículo “Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional” en el número inicial de la revista *Ideas*, fundada por Manuel Gálvez en mayo de 1903: allí sostenía que “el arte puede y debe ser nacional, concreto, hablar la lengua del país y participando de sus emociones, ser un reflejo de éste.” Y hacía una afirmación importante: que “el *sentimiento universal* de la belleza no existe”²¹ La verdadera obra de arte surgiría de una conjunción del sentimiento y la acción, y ponía por ejemplo al “inmenso” François Millet, por quien más de una vez expresó una admiración sin reservas, aun cuando –desde el punto de vista del estilo– también a él hubiera que olvidarlo:

“Para fundamental la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras.”²²

Sin embargo, poco más tarde, escribía que el Arte no tiene nacionalidades, que es universal, en un artículo que tituló “Del patriotismo en el arte”, publicado en el Suplemento Ilustrado de *La Nación* el 8 de octubre de 1903, que se reproduce íntegro al final de este artículo. Se involucraba allí en la ya vieja en Buenos Aires –aunque sin duda renovada por la continua afluencia de inmigrantes de esa nacionalidad– polémica acerca de la primacía de Italia o Francia en cuestiones de arte, para sostener que el Arte (lo escribía con mayúsculas) no tiene nacionalidad. Pese a todo, al final de su enumeración de una serie bastante heterogénea de artistas franceses, ingleses, españoles, checos, belgas, suecos, reconocidos por él como modernos y revolucionarios, sostenía que en la

base de todo ello estaban las innovaciones de los impresionistas, como un insumo ya fuera de toda discusión: “Como creadores, como revolucionarios, como hombres que se adelantan á su época; –sostenía– como artistas á quienes deberá el Arte nuevos horizontes, progresos indiscutibles, de los cuales participarán todas las escuelas: Claude-Monet, Renoir, Pizarro (sic.), Raffaelli, Degas, iniciadores todos ellos de principios, que se han impuesto universalmente, que adoptan todas las escuelas, indistintamente.”²³



Martín Malharro, *Mis amigos los árboles*, c. 1910, óleo s/tela, 64x79,5 cm., Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata

Tras esta aparente contradicción es posible advertir una idea muy clara en cuanto al estilo se refiere: para formarse como artista moderno, no había otro camino que París, el laboratorio en el cual un ambiente cosmopolita y bullente haría florecer en la mente de los jóvenes artistas un alfabeto del modernismo en pintura, un abanico de recursos que, a su regreso, debería elaborar frente a frente de su ámbito local. Era necesario aprender y luego desandar lo aprendido. Y en buena medida, si se analizan sus paisajes franceses en relación con los realizados en la Argentina luego del regreso, es posible advertir allí los caminos que fue recorriendo en esa búsqueda del paisaje nacional. Caminos que lo llevaron a humanizar a sus “amigos los árboles”, a advertir la regularidad del paisaje pampeano, a explorar los atardeceres y elaborar nocturnos fantasmagóricos.

Pero también estaba la polémica con los que iban a Italia (que estallaría unos años más tarde, con los integrantes del grupo Nexus). Apenas llegado a Buenos Aires, y poco antes de inaugurar su exposición en Witcomb, Malharro había publicado una copia suya de *La pisadora de maíz* de Léon Pallière, junto con un artículo sobre el artista francés en el *Suplemento del Domingo* de *El Diario*. Allí sostenía que:

“Pallière perteneció a la llamada escuela romántica o de 1830, de la cual fueron jefes y soldados al mismo tiempo el inmenso Jean François Millet, autor del célebre “Angelus”, Corot, Rousseau, Dupré, Delacroix, Díaz de la Penna, Daugigni (sic), el famoso caricaturista y genial pintor Honoré Daumier y otros artistas de mas o menos talla; glorias hoy del arte francés del siglo pasado.[...]”

En el álbum del cual reproducimos “Una dama porteña en el templo” (1857) y “La pisadora de maíz” (1858) se nota la predilección de Pallière por el gran Millet; el pintor, el poeta, de la campaña de Barbizon, al que parece haber querido seguir ya que no imitar.”²⁴

Casi tan heterogénea e imprecisa como su enumeración de artistas europeos en el artículo que hemos mencionado antes, resulta esta caracterización de la “escuela romántica” francesa a cuyo influjo (vía Pellegrini y Pallière) se debía la primera y verdadera “manifestación de arte entre nosotros”. Después de ellos, había sobrevenido el marasmo:

“Siguieron a esos dos artistas Pueyrredón y Manzoni y concluyó el arte entre nosotros para entronizarse la pintura de comercio, el retrato hecho sin ideal alguno, los eternos canales de Venecia, los cuadritos de género con príncipes y princesas a profusión, los cardenales de cambalache, los gauchitos sin carácter alguno, las cabecitas de niñas y viejas de todas edades y todos colores; los desnudos provocativos mendigando eternamente un comprador entre un soltero viejo y algún viejo joven, y demás banalidades que contribuyeron a la perversión del gusto, sembrando la confusión más absoluta para llegar a la que estamos: la anarquía más completa en materia de criterio artístico.”²⁵

Así se presentaba Malharro ante el público porteño: demoliendo a unos, ignorando olímpicamente a otros (notablemente a los artistas del Ateneo y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes) y desafiando al público. Un mes más tarde inauguraba, ruidosamente, su exposición en Witcomb.

Se ubicaba, claro, en el lugar de la rebelión. Hacía falta un artista de vanguardia en Buenos Aires. Logró reunir a su alrededor un considerable número de jóvenes seguidores, Carlos Giambiagi y Luis Falcini, entre ellos²⁶. Pero hubo más: en la ciudad de La Plata, donde también tuvo una importante labor docente como Profesor de Dibujo de la Universidad, tuvo un grupo de estudiantes que lo siguieron con admiración. Nucleados en el grupo “Ars”, publicaron una revista desde 1909. En el número que esa revista dedicó a su homenaje luego de la temprana muerte de Malharro en 1911, su director, el muy joven Manuel B. Coutaret hizo una interesantísima semblanza del maestro: presentaba una interpretación en clave política del complejo panorama del arte en París en los años finales del siglo que, con toda seguridad, derivaba de las charlas entre ambos y las enseñanzas recibidas. Creo que merece ser citado *in extenso*:



Martín Malharro, *La pampa grande*, 1908, acuarela s/cartón, 48,7x71,2 cm., Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires

“Ninguna ciudad tiene, como París, el privilegio de dar vasta cabida, en cuestión de arte, á las manifestaciones más antagónicas. Ofreciendo en

ella una amplia hospitalidad á todos los ideales humanos, cada escuela está allí, como en casa propia, con sus gefes de partido, sus diarios de propaganda, sus adeptos; formando agrupaciones á modo de cofradías; con sus salones de exposición por templos, herméticamente cerrados á expositores no afiliados; sus barrios preferidos, en una palabra, su campo de acción rodeado por el espíritu sectario, como por un alambre de púa.

Tres grupos principales dividían, entonces, como hoy, á los artistas. El Centro, formado de un núcleo importante de artistas consagrados, laureados crónicos del salón anual, cristalizados en su gloria, y guardianes celosos de los intereses del trust organizado para el acaparamiento de los encargos oficiales.

La Izquierda, compuesta de los herederos de la escuela realista ó naturalista, cuyos restos venerables habían ido desplazándose hacia el Centro. Ese grupo brioso, el de los impresionistas, marchando en la huella de los primeros, seguía luchando con tesón para romper el clásico molde del convencionalismo prepotente, sustituyendo el modelado á base de negro por la cromática del espectro solar; la luz del taller, por el plein air; la plena luz; el modelo sin carácter, por el tipo genuino recogido en su ambiente; la muerte adobada según las fórmulas clásicas, por la vida intensa.

La Derecha simbolista, empeñada en resucitar el alma helénica, formada por una larga théorie de apóstoles avanzando llenos de unción, y como aureolados de una luz de bienaventuranza en la estela del "divino maestro", el ilustre Puvis de Chavanne.

En fin, impulsados de la Derecha á la Izquierda, ó viceversa, por las corrientes inconstantes del mar proceloso de sus ideales, los decadentes hacían oír su clamoreo en uno y otro campo, menos en el del Centro, cuidadosamente guardado por sus cancerberos oficiales. A su llegada, Malharro cayó, no sé por qué circunstancias, en el taller de Cormon, un representante genuino del Centro, un laureado consuetudinario, iun miembro del Instituto! Bien se comprende que no iba á permanecer en un medio tan incompatible con su temperamento impulsivo. Los naturalistas, y luego los impresionistas, debían atraerle poderosamente; iba a recorrer con ellos toda la escala de esta agrupación hasta llegar á los decadentes."²⁷

Y un poco más adelante, sostenía que: "Era tal, en efecto, la fuerza de convicción que aportaba en la discusión de los fundamentos de su credo artístico, que había dado pie á un Malharro de leyenda, violento, intolerable, insensible a toda manifestación de arte que no llevara el sello de la escuela decadente." (p.7)

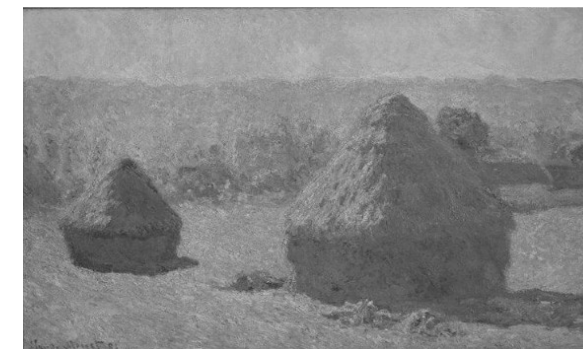
Simbolismo y decadentismo, como expresiones de clara oposición al positivismo triunfante, fueron las banderas de

identificación de muchos artistas que, en esos años finales del siglo, adherían a las ideas anarquistas, antiburguesas, utópicas y desencantadas del rumbo que llevaba la civilización europea. No es raro que un discípulo de Malharro trazara semejante mapa del complejo panorama del arte francés finisecular y ubicara a su maestro como un decadentista o, mejor tal vez, como un artista de izquierda que había adherido al impresionismo para volverse decadente luego.

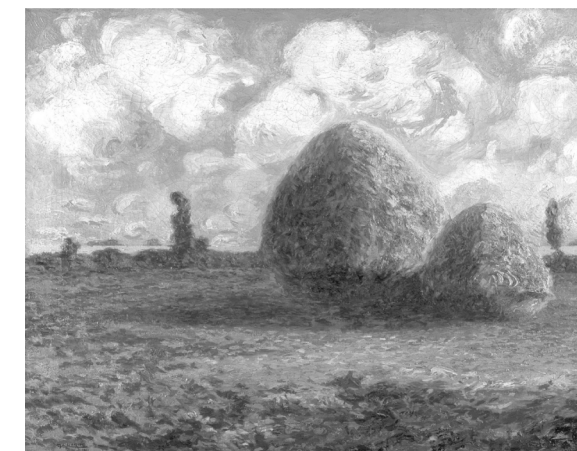
Después de la última exposición de los impresionistas, en 1886, en la que las obras divisionistas de Seurat, Signac y Pissarro habían introducido una crisis no sólo en cuanto a las posibilidades del ojo de "capturar" la realidad sino también en cuanto a las metas del arte (enrolados ellos mismos en el anarquismo), las aguas se dividían en dos grandes tendencias: naturalismo e idealismo (o ideísmo, para diferenciarlo del viejo ilusionismo idealista)²⁸. La extensión del simbolismo literario a las artes visuales es un tema aún en discusión entre los investigadores, en tanto no tuvo un carácter unívoco y sus alcances son difusos. Algunos se inclinan por la unificación, en clave iconográfica, de diversos estilos y tendencias finiseculares, en tanto otros entienden la innovación formal como un elemento clave²⁹, pero —sin pretender aquí resolver cuestión tan compleja—, baste señalar que tanto Malharro cómo sus discípulos entendieron en clave política tales disputas.

Aun Claude Monet, desde mediados de 1880 reorientaba sus búsquedas en un sentido subjetivista. Sus obras desde los años '80 presentan un carácter muy diferente de su producción anterior: "Su posición evolucionaba del objetivismo pictórico al subjetivismo" —afirma Petra Ten Doeschate Chu— cada vez más llamó la atención sobre su visión personal de la realidad, presumiblemente para sugerir al espectador que no hay realidad cognoscible."³⁰

En los '90 esto se hizo evidente en la extensa serie de *Parvas*. Pintó más de treinta telas en las que ensayó variaciones emotivas de color en exactamente el mismo (austero) motivo. El galerista Durand Ruel expuso 15 de ellas en 1891. Fue una exposición inédita, no sólo



Claude Monet, *Meules, fin de l'été, Giverny*, 1891, óleo/tela, 60.5x100.5 cm., Musée d'Orsay, París



Martín Malharro, *Las parvas (la pampa de hoy)* 1911, óleo s/tela, 67x88 cm., MNBA, Buenos Aires

por ser raras entonces las exposiciones individuales en una galería, sino por el impacto de austeridad casi minimalista del conjunto de parvas de heno, sutiles variaciones de un único e inamovible motivo: una única parva, en el centro de la tela, destacando su forma neta sobre el fondo de una hilera de árboles perfectamente regular. El color, diferente en cada una de ellas, más que las variaciones de luz observada aparecían como expresión de diferentes aproximaciones estéticas a un motivo casi abstracto.

¿Las vio Malharro alguna vez? Creo que sí, o al menos tuvo presente ese modelo durante su estadía en París.

En julio de 1899 Martín Malharro posó para una fotografía en su atelier de París, rodeado de cuadros y esculturas, acompañado de su hijo y mirando a cámara con una mirada entre desafiante y socarrona. Se la envió montada sobre una cartulina a su amigo Francisco Grandmontagne, quien residía en Buenos Aires desde 1880. Había fundado la revista *La Vasconia*, dedicada a la colonia vascongada de la República Argentina, la que dirigió durante nueve años y que publicó dibujos de Malharro desde el primer número. La foto tenía una dedicatoria: "Grandmontagne: Admirador de tu labor y de tu talento te dedica este recuerdo Martín A. Malharro. París, julio 1º de 1899."³¹



Martín Malharro, *Parvas*, 1900, óleo s/ tela, 37x54 cm., col. Juan A. Argerich, Buenos Aires

Este publicó inmediatamente la foto en *Caras y Caretas* con el epígrafe: "Martín A. Malharro en su estudio de París"³², acompañada de un breve texto sin firma, en el que informaba que había recibido noticias de su amigo pintor, quien le contaba que "comienza a llamar la atención en París, colaborando con notables dibujos en las principales revistas, entre ellas el *Fígaro*, donde constantemente aparecen dibujos suyos".³³

La fotografía fue reencuadrada para su publicación, con lo cual, parte de la pared de cuadros a su espalda quedó cortada. En ella, si se mira la foto completa, aparecen junto a una considerable cantidad de paisajes, al menos tres estudios diferentes de parvas de heno. Una de ellas, en particular, de pequeño formato, a la izquierda de la figura del artista, tiene una disposición prácticamente idéntica a las expuestas por Monet en Durand Ruel poco antes.

Si pensamos en una serie a esas *Parvas* tempranas, parisinas³⁴, con la de 1911 en el MNBA (que lleva por subtítulo "la pampa de hoy"), es posible advertir una reflexión en términos estilísticos que persistió a lo largo de toda su vida: la luz, el color, no fueron para él datos objetivos de la naturaleza a imitar sino formas

de expresar y comunicar sus ideas, fuertes y precisas, sobre el arte y la sociedad. Ideas que volcó en su preocupación pedagógica (en la enseñanza de los niños como en la guía de sus discípulos pintores) tanto como en su actividad crítica y periodística, en sus caricaturas anarquistas tanto como en sus paisajes, siempre atravesados de una actitud reflexiva. Sus pinturas no fueron impresiones captadas en un momento preciso de una realidad objetivable sino resultado de un proceso de simbolización y síntesis de elementos que resultaban de una profunda compenetración con el paisaje nacional: la pampa, sus árboles, sus noches y sus ranchos a la luz de la luna, los arroyos, las sierras lejanas y azules. No había "asunto" como había observado agudamente uno de sus cronistas de 1902. Había su espíritu idealista frente a la naturaleza. Malharro fue un anarquista convencido de la posibilidad de cambiar el mundo, y de la operatividad del arte para hacer nacer hombres nuevos en la Argentina.

* CONICET-UBA-UNSAM

² Cfr. Laura Malosetti Costa, "The example of Millet: the role of the press in the process of emergence of a public space for fine arts in Buenos Aires (1880-1900)" En: Heusser, Martin, Michèle Hannoosh, Eric Haskell, Leo Hoek, David Scott y Peter de Voogd (eds.) *On Verbal / Visual Representation. Word & Image Interactions 4*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2005, pp. 43-52.

³ Cfr. por ej. "Le 'symbolisme en peinture' et la littérature" *Revue de l'art* 98 (1992) pp. 13-23. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002.

⁴ Kirk Varnedoe, "Naturalism, Internationalism, and the Progress of Scandinavian Art." En: *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, New York, The Brooklyn Museum, 1982 pp. 14-66.

⁵ Cfr. Terence Lane, *Nineteenth-Century Australian Art in the National Gallery of Victoria*, 2002.

⁶ La exposición *Fernand Khnopff* fue inaugurada en el Royal Art Museum en Bruselas en enero de 2004.

⁷ Dominique Marechal "Fernand Khnopff [1858-1921]" en: Frederik Leen (curator), Gisèle Ollinger-Zinque, Dominique Marechal, Francisca Vandepitte y Sophie Van Vliet, *Catálogo Exposición Fernand Khnopff Inner Visions and Landscapes*, Bruselas, Royal Art Museum, 2004. La traducción es nuestra.

⁸ Fernand Khnopff, *L'étang du Ménil*, óleo, 54x105 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum. Cfr. por ejemplo *Primavera de los sauces* (1910) de Martín Malharro, óleo 55,5x95,5 cm., col. Martín Malharro, o su acuarela *Paisaje* (1907) 25,6x35,8 cm., MNBA.

⁹ *La arboleda*, 1911, acuarela 34,7x51,3 cm., Museo Nacional de Bellas Artes. *El viejo árbol*, 1908, acuarela 35x50 cm., col. Galería Zurbarán, Buenos Aires.

¹⁰ Cfr. Marcelo Pacheco, "La construcción del discurso histórico", *La Maga*, 28 de setiembre de 1994, p.35. Este artículo provocó una respuesta polémica del bisnieto del artista publicada unos días después en el mismo medio (12 de octubre de 1994).

¹¹ Ana Canakis, "Malharro, un innovador" En: *Catálogo Exposición Malharro*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2006 p. 47.

¹² José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, "El impresionismo en la pintura

argentina. Análisis y crítica." Premio Bial 1988 Ciencias y Humanidades. Buenos Aires, Fundación Caja Nacional de Ahorro y Seguro, 1988, pp. 74-109.

¹³ Art. cit. p. 100.

¹⁴ Diana Wechsler, "Restauración historiográfica: el caso Malharro (1865-1911)" ponencia presentada en las *Segundas Jornadas de Arquitectura Rioplatense*. Buenos Aires, 1989 (mimeo). Miguel Muñoz, "De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época." En: *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1997. pp. 21-29.

¹⁵ "El pintor Malharro y su exposición" Recorte sin identificación de la publicación, 18 de abril de 1902. Archivo Martín Malharro, Bell Ville.

¹⁶ "La exposición Malharro. El primer vistazo." *El Diario*, 15 de abril de 1902.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ "Exposición Malharro. Evolución moderna. El impresionismo. Un sectario meritorio" *El País*, 17 de abril

de 1902. El cronista se mostraba bien informado de los movimientos artísticos posteriores a 1880; "En los últimos tiempos transcurridos los pintores, alejados de toda escuela y entregados tan sólo a su credo particular y profesando ideas liberatísimas sobre estética y tecnicismo del arte, marcharon cada uno por lado diferente, y de este divorcio de opiniones, de esta confusión, casi casi de esta anarquía, surgieron los modernos sistemas que se titulan *impresionismo*, *idealismo*, *naturalismo*, *prerrafaelismo* y *realismo*, no faltando tampoco artistas que toman lo mejor de cada uno de estos estilos para pintar maravillosos cuadros. El señor Malharro practica dos de estos sistemas: el *impresionista* y el *idealista*, especialmente el primero."

¹⁹ "Exposición Malharro" *La Ilustración Artística* recorte s/f Archivo Martín Malharro, Bell Ville.

²⁰ Cfr. María Isabel Baldasarre, "La pintura de la luz arriba a la capital porteña. Reflexiones sobre la recepción del impresionismo y el arte moderno francés en Buenos Aires." En: AA.VV., *III Jornadas de Estudios e Investigaciones. Europa y Latinoamérica. Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1999 (CD ROM).

²¹ Martín Malharro, "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional", *Ideas* año I, n° 1, mayo de 2003 pp. 56-63. El énfasis es del autor.

²² *Ídem*, pp. 57-58.

²³ Martín A. Malharro, "Del patriotismo en el arte", *La Nación Suplemento Semanal Ilustrado*, 8 de octubre de 1903. La copia de "Una dama porteña en el templo" había sido realizada por Jiménez.

²⁴ Martín A. Malharro, "Pallière" *El Diario, Suplemento del Domingo*, p.2 c. I.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Carlos Giambiagi analiza el estilo de su maestro Malharro en 1910, buscando la huella de sus enseñanzas, su devoción por Millet y su crítica a los impresionistas, y encuentra que: "Los sauces de años anteriores, la Pampa de ayer, son obras de reacción a su impresionismo. Diría que proceden directamente de Millet y acusan un sentimentalismo bien romántico. ¿Qué tienen de exagerado,

a pesar de todo? ¿No está recargado el acento emotivo? ¿No tienen algo, sutil y escondido, casi impalpable, de sentimentalismo cursi? [...] Fue cuando nos decía, como un defecto, que los impresionistas magnificaban el color; y estaba poseído por el patetismo de Millet." Carlos Giambiagi, *Reflexiones de un pintor*. Buenos Aires, Stilcograf, 1972 pp. 99-100.

²⁷ Emilio B Coutaret, "El pintor" En: *ARS. Número Malharro*. Año III, n° 18, La Plata, octubre de 1911, pp. 3-8.

²⁸ Cfr. Petra Ten-Doesschate Chu, "Neo-Impressionism and Utopianism: Signac and Pissarro", *Nineteenth Century European Art*. New York, Prentice Hall & Harry N. Abrams, 2003, pp. 405-407.

²⁹ Cfr. Darío Gamboni, *Potential Images*, cit. pp. 105-106.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 408-9.

³¹ Para un análisis de esta imagen en relación con las fotografías de artistas en el fin de siglo Cfr. María Isabel Baldasarre: "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada." En: Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (eds.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural argentina*. Buenos aires, Edhasa, 2008 (en prensa).

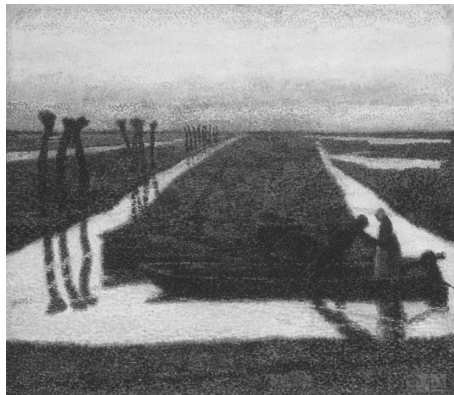
³² Publicado en *Caras y Caretas* el 26 de agosto de 1899. La fotografía está en el Archivo General de la Nación, con las etiquetas, marcas de edición y el sello de la revista. No fue publicada completa sino que se cortó la parte superior.

³³ Sin embargo, no aparecen dibujos firmados por Malharro en *Le Figaro* en los meses previos a esa carta. Entre enero y julio de 1899, el periódico publicaba una caricatura cada dos o tres días, todas ellas firmadas: prácticamente la mitad de ellas se debieron al ya célebre Caran D'Ache (seudónimo de Emmanuel Poiré) quien dibujaba cada lunes para *Le Figaro* desde 1895. Alternaban sus dibujos inconfundibles, lineales y netos, con las caricaturas de René Georges Hermann-Paul, Cyrano y un dibujante que firmaba Cow-Boy (por lo que es plausible que fuera americano del norte), en el que es posible ver ciertas semejanzas de estilo con las caricaturas que, al regreso, publicara Malharro en la revista *Martín Fierro*. Sin embargo, más allá de esa cercanía de estilo (que también podría atribuirse a que Malharro al regreso siguió la manera del Cow-Boy) no tenemos ningún otro indicio de que nuestro artista tuviera un lugar tan importante en *Le Figaro*. No quedaron dibujos en su archivo, ni guardó (hasta donde sabemos) ejemplares de la revista francesa con sus imágenes. Más bien, la poca trascendencia que él mismo y luego sus discípulos dieron a sus producciones como dibujante durante la estadía en París nos hace pensar que trabajó haciendo ilustraciones para publicidad, que aparecían todos los días en la última hoja de aquella prestigiosa publicación.

³⁴ Una de ellas (óleo sobre tela, 37x54 cm), perteneciente a la colección de Juan A. Argerich, se pudo ver en la retrospectiva del MNBA en 2006. (Cat. p.58)



Emile René Menard, *La nube*, 1896, pastel s/papel, 47x65 cm., col. part. París



Jan Toorop, *Broek in Waterland*, 1889, óleo s/tela, 68,6x76,2 cm., Indianapolis Museum of Art



Ferdinand Hodler, *Andey Peak, Arve Valley in Haute Savoie*, 1909, óleo s/tela 67.5x90.5 cm., Musée d'Orsay, Paris

Del patriotismo en el arte¹

Creo que en un pueblo como el nuestro no deben dejarse pasar impunemente afirmaciones tan categóricas como las que, referentes a la supremacía indiscutible del arte italiano, se han hecho últimamente.

Aquí, donde no tenemos más tradición artística que la del reflejo ajeno, existe sin embargo una lucha de tendencias, de escuelas, de manifestaciones, que, escudadas en nacionalidades determinadas, pugnan por ejercer una influencia ú obtener un mercado que empieza a ser de alguna importancia.

Pero es necesario que el favoritismo, y sobre todo el patriotismo, no ciegue a unos y a otros; es necesario que de un cuadro, de un monumento, o de una manifestación de arte cualquiera, no se haga una cuestión de nacionalidad, cuestión de escuelas, pues ellas no existen en el Arte, en el que sólo caben marcas, denominaciones, para poder aclarar, clasificar, determinar y explicar, tendencias o manifestaciones distintas.

El arte es uno, sin banderas ni banderolas; no es, ni puede ser privilegio constante ni absoluto de pueblo ni de raza alguna. Florece lozano en donde quiera que encuentre ambiente propicio para ello, sin preocupaciones étnicas antojadizas, sin preferencias especiales por esta o aquella nacionalidad. Querer, pues, encerrarlo en límites estrechos, representa desvirtuarlo, empujarlo a aniquilarse o a desaparecer por completo.

A nadie se le puede ocurrir que por haber sido Grecia patria de Fidias y Poenios, de Praxiteles y de Policleteo, mantenga aún el cetro de la escultura, en la que esos sublimes artistas fueron dioses.

No puede admitirse, por consiguiente, que, parapetados en las glorias de su pasado, pretendan los italianos conservar eternamente su preponderancia artística con Cimabue y Giotto, con Rafael y Miguel Ángel.

Y callar estas cosas, significa otorgar, dar carta de ciudadanía a errores que, sin importancia a primera vista, pueden ser de gran trascendencia en un porvenir tal vez no lejano.

En tal convicción, pues, nos permitimos opinar contra una supremacía que se afirma tan categóricamente, la que importa el desconocimiento de esfuerzos que a todos enaltecen, al mismo tiempo que una injusticia de la cual no deseamos hacernos cómplices.

Lejos de mantener su preponderancia artística, la Italia moderna ha quedado rezagada a un lugar muy secundario en



Odilon Redon, *Arbres et Maisons: Vue d'Hiver*, c. 1880, óleo s/tabla, 33x24,1 cm., Montgomery Gallery, San Francisco

cuanto a la pintura y a la escultura se refiere.

No es suficiente fundamento la opinión del ruso Novicow para hacerse tan temeraria afirmación como la que motiva estas líneas. Los hechos consumados son prueba más elocuentes que la opinión de un hombre que puede entender mucho de sociología y muy poco de arte: susceptible como humano, de preferencias antojadizas, y el que no representa, por otra parte, autoridad alguna en cuestiones estéticas.

El observador que profundice un poco el movimiento artístico de estos últimos cuarenta años, sereno el espíritu, sin chauvinisme, sin parti-pris, comprobará, sin gran trabajo, que es precisamente Italia la nación que en este espacio de tiempo no ha producido un solo artista cuyo genio haya revolucionado el Arte, enriqueciéndolo con alguna nueva conquista, de esas que significan un progreso, una brecha hacia nuevos horizontes, un adelanto cualquiera.

Aferrada a la tradición gloriosa, que la hizo cuna del Arte, se ha mantenido reacia a la evolución de las ideas y de la técnica, resultando de ello un estancamiento, una decadencia, que puede o no ser pasajera; pero en todos los casos fácil de comprobar. Su más gran figura en el Arte contemporáneo, es sin disputa alguna, Giuseppe Segantini, artista de los que entran pocos en siglo y cuya muerte representa una pérdida irreparable, tal vez por muchos años. Es el primero que, rompiendo con el clasicismo amanerado y triunfante de su tierra, señala nuevas rutas, planteando valientemente los principios de su divisionismo, el que lo presenta hoy como uno de las grandes personalidades de su época.

Pero este artista grande y generoso, en su admiración por el genio del francés Jean François Millet, no tuvo a menos estudiarlo hasta identificarse por completo la técnica de su primer manera.

El divisionismo también ya lo había presentido marcándolo con su potente garra el genio de Eugène Delacroix.

Tales son los antecedentes de la más severa, de la más genial figura del arte italiano de estos últimos tiempos. Después, cuenta con muchos nombres como el de Michetti, representantes todos de la tradición, de la manera, de la escuela, del pasado, muy respetables por cierto, los que, asumiendo el carácter de grandes personalidades dentro del ambiente italiano, sólo significan figuras muy secundarias en el Arte universal. Y a esto se limita todo el movimiento artístico de cincuenta años en Italia.

Creo íntimamente que hay motivos sobrados para esperar que esta crisis afligente será pasajera; pienso que una reacción



Martín Malharro, *Château des Brouillards*, 1900, óleo s/tela, 35x24 cm., Museo Casa de Yrurtia Buenos Aires

favorable encauzará a este pueblo hermano en las corrientes modernas, en cuanto al arte se refiere, siguiendo así su movimiento actual en las ciencias y en la literatura, con las cuales enorgullece a la humanidad toda. Tengo la convicción profunda de que se producirá otro renacimiento; espero en nobles y valientes ímpetus de progreso que, moderando en algo la adoración de un pasado glorioso –susceptible de convertirse en rutina- e inspirándose en los principios que rigen a la naturaleza y a la vida, más que en las satisfacciones venales que proporciona el patriotismo sin freno, nos permita contemplar, satisfechos, el resurgimiento de una nueva manifestación de arte potente, expresión de una raza fuerte, de un pueblo artista, el que en estos momentos, repito, está adormecido en sus laureles, entregado a los arrullos de cantores que lo embelesan, en la admiración de sus propios defectos, de sus más nobles debilidades.

Hijo de las Pampas de esta tierra, sin preferencias especiales por nacionalidad alguna, como artista, como amante del progreso en cualquiera parte que él se manifieste, creo injusta, y perjudicial a la cultura de este ambiente, supremacías que no tienen más valor que el artificio con que se las viste.

Francia, Inglaterra, Alemania, Austria y Bélgica, España y Holanda, poseen artistas que, aprovechando del pasado, han sabido hacerse independientes a su debido tiempo, para ser de su época, para investigar por cuenta propia, uniendo a las enseñanzas de la tradición los progresos del presente, sin patriotismo, sin más ideal que el del Arte, Jules Breton, Jean Paul Laurens, Léon Bonnat, Alfred Roll, Jules Levebre, Dagnan-Bouveret, Charles Cotet, Carolus Duran, Henner, Henri Martin. A. Besnard, entre los franceses. Alma Tadema. Herkomer, Salomon-Solomon, Sargent, Macaulay, Stevenson, de los ingleses.

Zuloaga, Yturriños, Sorolla y Bastida, Rusignol y Langlada, entre los españoles; y Kroyer, Fosberg, Lenbach, Müller, Israels, en otros países, todas manifestaciones distintas que, por distintos rumbos, convergen hacia un solo ideal: el Arte. Todos, grandes artistas, consagrados por el mundo entero, más que a una nacionalidad determinada, pertenecen a la humanidad, a la que glorifican con su genio.

Como creadores, como revolucionarios, como hombres que se adelantan a su época; como artistas a quienes deberá el Arte nuevos horizontes, progresos indiscutibles, de los cuales participarán todas las escuelas: Claude-Monet, Renoir, Pizarro, Raffaelli, Degas, iniciadores todos ellos de principios, que se han impuesto universalmente, que adoptan todas las escuelas, indis-

tintamente.

Y basta con estos nombres para demostrar que no hay tal supremacía en cosas en las que no deben existir límites ridículos que no los tuvieron un Cellini y un Ticiano, cuando importaron a Francia el tesoro de su genio; que no los tuvo jamás la Europa cuando enviaba sus artistas a buscar inspiración a Roma.

MARTIN A. MALHARRO

¹Artículo publicado en el Suplemento Semanal Ilustrado de La Nación, Buenos Aires, 8 de octubre de 1903.

² Resulta interesante –en tanto aporta una evidencia más de su antipositivismo– la polémica alusión de Malharro al sociólogo organicista ruso Jacques (Yakov) Novicow (1849-1912) activo en París en el fin de siglo. Su libro: *Les luttes entre sociétés humaines et leurs phases successives* publicado en París en 1893 ocupó un importante lugar en la justificación (a partir de una explicación biológico evolucionista de corte spenceriano a los conflictos sociales) del uso de la fuerza y el avance en la política colonialista francesa, hasta entonces bastante impopular. Cfr. Raymond F. Betts, *Assimilation and Association in French Colonial Theory, 1890-1914*, University of Nebraska Press, 2005. pp. 90-92.

Nicolás Boni* / Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904

Por el pórtico del arte

En *La Capital* del 7 de junio de 1904 un redactor anónimo expresaba:

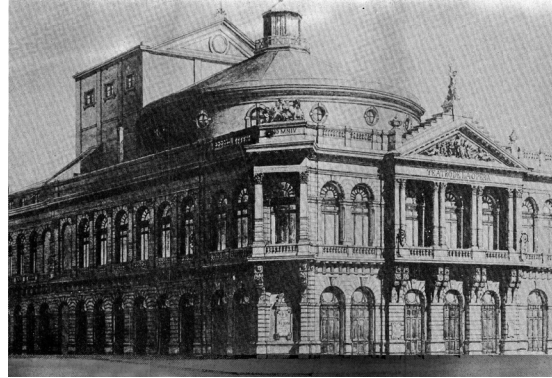
“[...] es digno hacer notar que el pueblo de mercaderes, el pueblo de cerealistas como con cierto dejo irónico se le llamaba, ha entrado en la era de las grandiosidades por la puerta para él más honrosa y que menos era de esperar: por el pórtico del arte.”²

Estas palabras, revelan claramente uno de los tópicos que atravesó el desarrollo del arte nacional de fines del siglo XIX del cual Rosario no estuvo exento: el rol “civilizador” del cultivo de las Bellas Artes. Tanto el desarrollo musical y literario como el de las artes visuales fueron considerados instrumentos de progreso fundamental de las naciones modernas frente a la “barbarie”. Malosetti Costa plantea que “el término [civilización] encarnó el valor de la modernidad urbana frente a un pasado de caudillismo y guerras civiles cuyo epicentro era el ámbito y la “tradición” rural; pero los términos de esta ecuación se invirtieron cuando se revalorizaron las “viejas tradiciones” frente a la “barbarie” de la ciudad moderna a partir de los años noventa”.³ Esta palabra, definida ahora como la consecuencia de los mismos procesos de industrialización y progreso material, sobrevuela la expresión de la prensa local ante el significativo acontecimiento de la inauguración del teatro La Opera.

Las reflexiones de la generación del '80 en Buenos Aires acerca de un proyecto de “nación civilizada” incluyeron necesariamente el desarrollo de las Bellas Artes, que se encontraba en desigualdad de condiciones respecto al prestigio y consolidación de los campos literario y musical, especialmente la ópera.⁴ Las artes visuales debían acompañar activamente el proceso de cambio político y social, “como un medio transmisor de ideas, valores y ejemplos tan poderosos como la palabra escrita”.⁵

Si bien en Buenos Aires este “proyecto civilizador” requirió la formación en Europa de los nuevos artistas para cimentar un ejercicio plástico moderno, Rosario de Santa Fe despertó a la “civilización” a través del arte de la mano de numerosos artistas y artesanos extranjeros, mayormente italianos y españoles que se radicaron en la ciudad o bien gravitaron en el medio como “artistas itinerantes”. Ellos difundieron repertorios de formas e imágenes ligados a tradiciones académicas, como también a las tendencias estéticas más contemporáneas de la Europa de entonces.

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, la ciudad sufrió permanentes cambios urbanos. Existía un impulso monumental que abarcaba desde los jardines e interiores de residencias particulares e instituciones públicas, hasta las plazas y cementerios, donde las familias pudientes a través de sus suntuosos mausoleos convertían este espacio en lugares de pomposa conmemoración.



Proyecto original del Teatro La Opera

Los ciudadanos de mayor fortuna comenzaron a proyectar y edificar sus nuevos hogares con todos los atributos de la vivienda opulenta. Isabel Baldassarre explica para el caso específico de la ciudad de Buenos Aires que “además del factor económico, existen otras causas vinculadas específicamente con cambios en las costumbres, en la sociabilidad,

en el gusto; cambios en los que el modelo civilizador propuesto por las metrópolis europeas era fundante y que llevaron a adecuar la apariencia urbana con aquellas transformaciones que se estaban gestando en la política, la educación, la inmigración, la delimitación del territorio”.⁶ Razones que pueden aplicarse también a la ciudad de Rosario.

Podemos advertir este clima efervescente de la actividad de renovación urbana en el siguiente extracto de la nota periodística que cubrió la inauguración del Teatro Colón en mayo de 1904:

“[...] iníciase la nueva era del arte, la del embellecimiento urbano, la de la ilustración. Por doquiera surgen edificios monumentales e iniciativas prolíficas de intelectual progreso.

Rosario, ciudad grande. Empieza ser la gran ciudad.”⁷

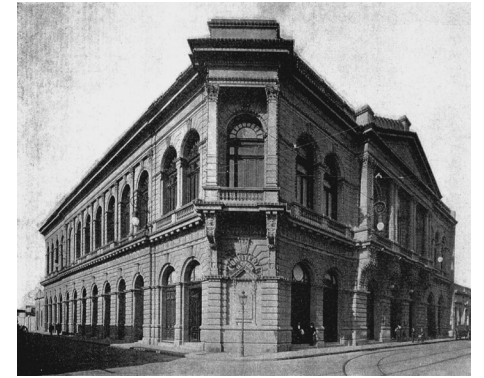
Este auge constructivo aumentó vertiginosamente la oferta de trabajo en este rubro, permitiendo la radicación de numerosos artesanos dedicados a la decoración de propiedades públicas y privadas. El gran conjunto de personalidades artísticas involucradas en este momento histórico se relaciona directamente a la diversidad de oficios por ellos ejercidos entre los cuales cabe citar: vitralistas, escenógrafos, estucadores, medallistas, escultores, pintores, doradores, yeseros, ebanistas y grabadores; oficios que muchas veces se superponían, ya que su formación integral les permitía desempeñarse en más de un rubro. También, algunos de los trabajos ornamentales pictóricos, encargados para embellecer los interiores de las nuevas construcciones que proliferaban a la luz del nuevo siglo, fueron asignados a otros pintores y escenógrafos italianos que

vivían ya en Buenos Aires y gozaban de gran prestigio. Todas estas figuras sentaron las bases de un desarrollo sostenido de la plástica local con rasgos evidentemente modernos.

En el año 1904 y en una cruenta competencia constructiva, se terminaron de erigir dos grandes coliseos líricos cuyas inauguraciones fueron llevadas a cabo con sólo diecinueve días de diferencia: El Teatro Colón y el Teatro La Opera, hoy Teatro El Círculo. Este fenómeno de expansión del gusto por la ópera, especialmente la italiana, puede contextualizarse en la constelación de “consumos culturales” que desde mediados del siglo XIX pero especialmente a partir de la década del ‘80 eran sinónimos de “civilización” y “alta cultura”.⁸ Sin embargo, el género operístico en 1904 gozaba de un carácter masivo en relación a los demás géneros teatrales como la zarzuela, y las comedias y dramas en español y las de origen nacional.⁹ Este año puede considerarse significativo para la historia cultural de la ciudad y constituye un marco preciso para esbozar una cartografía parcial de este momento germinal del arte rosarino. También, en 1904, arriban a Rosario dos de los principales pioneros de las artes en la ciudad: el escenógrafo napolitano Mateo Casella y el pintor livornés Ferruccio Pagni. Ambos, revisten especial interés tanto por sus filiaciones estéticas y sus actividades pedagógicas en sus respectivas academias como por sus íntimas vinculaciones a personalidades de la lírica mundial. En este sentido, es posible establecer estrechos vínculos entre la construcción del campo plástico rosarino y la historia de la ópera, no sólo en su desarrollo local sino nacional e internacional.¹⁰

Para hacerse cargo de la dirección de los trabajos ornamentales de los dos flamantes teatros, se produjo la contratación de dos decoradores italianos residentes en Buenos Aires que tenían una vasta experiencia en este oficio. Así fue como Nazareno Orlandi se responsabilizó de la decoración pictórica de la sala y el foyer del Teatro Colón y Giuseppe Carmigniani de la sala del Teatro La Opera.

El análisis de las técnicas, modelos y motivos decorativos, llevados a cabo por los maestros involucrados en la ornamentación de estos teatros, permite identificar algunas prácticas frecuentes y las fuentes conceptuales y estilísticas de las que se nutrieron, arrojando luz sobre la naturaleza de este oficio hoy extinto. El cumplimiento de un rol pedagógico por parte de estos artistas y artesanos fue indisoluble de la dinámica de producción de sus talleres.¹¹ De cualquier manera hubo quienes a su vez fundaron sus propias academias de arte y quienes ejercieron la docencia en instituciones públicas o privadas, impartiendo los conocimientos traídos de sus



Fachada del Teatro la Opera, c. 1904

países de origen, entrañablemente vinculados a los procesos de modernización artística europeos. Se trata de una densa trama de vinculaciones establecidas entre múltiples oficios artesanales, donde es difícil encontrar quien ejerza su arte exclusivamente de manera autónoma. Sin embargo, en la mayoría de estos maestros convivían los múltiples oficios antes mencionados junto a una copiosa pintura de caballete ligada a los movimientos de renovación estética finiseculares. Estamos ante una instancia en la historia de nuestras artes, en la que el reconocimiento de una plástica autónoma sólo fue posible en la medida que estos maestros sostuvieron en sus primeros pasos a sus jóvenes discípulos y aprendices identificados como la “primera generación”¹² de artistas rosarinos.

Suntuoso y artístico

La publicación del censo que en 1900 llevó a cabo la administración de Luis Lamas, hace una referencia a los teatros líricos que estaban en construcción. En ese año el Teatro Colón iba a llamarse Gran Politeama. El comienzo de la obra había sido efectuado en 1899 bajo los planos de los ingenieros Rezzara y Giuliani que tuvieron que suspender la construcción, sin llegar a techarla, por falta de recursos económicos. La reanudación de los trabajos implicó la reforma de los planos, ahora a cargo del arquitecto Augusto Plou y sería subsidiada por el gobierno provincial y municipal, mientras que el más alto porcentaje de dinero requerido para la finalización de las obras debía ser solventado por capitalistas locales para poder recomenzarla en el año 1901.¹³

Es posible tener una noción de la majestuosidad del proyecto arquitectónico original del arquitecto Plou a través del croquis por él firmado que se reproduce en la primera plana de la *Rivista Teatrale Melodrammatica* del 24 de marzo de 1904. Cotejando esta imagen con una foto de su fachada claramente se observa que el proyecto de Plou no fue llevado a cabo sino que este arquitecto se dedicó a readaptar el proyecto original de los ingenieros Rezzara y Giuliani no sin consecuencias en la unidad estilística del conjunto:

“[...] L'esterno del teatro non dá, per quanto grandioso, una idea dell'insieme armonico che ha guidato il criterio architettonico della parte interna: si è dovuto adattare quanto era già stato eretto e poi lasciato in sospenso or son molti anni e naturalmente l'unita di stile ne ha un po' sofferto”¹⁴

La extensa cita transcrita a continuación, justifica su inclusión

en este trabajo debido a que permite caracterizar de manera certera la dimensión del proyecto arquitectónico hoy desaparecido, incluyendo detalles de su equipamiento y de los estilos decorativos a los que Nazareno Orlandi recurriría para su ornamentación:

“[...] aprovechando solamente los muros levantados, demoliendo algunas galerías y cambiando la decoración interna del foyer, ya revocado, como también la distribución de la sala, puede asegurarse que este teatro ofrecerá al público todas las ventajas de los teatros más modernos. La disposición y decoración interna y externa lo colocarán entre los primeros de Sudamérica.

El público tiene acceso al teatro por el gran vestíbulo existente. Este vestíbulo por sus dimensiones, será un gran desahogo antes y durante los entreactos. La decoración de esta sección, aunque sobria, será la que corresponde a toda entrada teatral, y sus adornos en armonía con la sala. Todas las escaleras principales darán al vestíbulo de entrada, y serán suficientemente espaciosas para las exigencias de todo el edificio.

Las escaleras serán de material incombustible: las principales, de mármol de color, y las demás de mármol blanco.

Las galerías de los distintos pisos son espaciosas, de 2,50 a 3 metros de alto. El gran foyer, todo decorado, satisfará las exigencias de un buen gusto y será el punto de reunión de los entreactos.

Este suntuoso salón se utilizará para banquetes, conferencias, bailes, academias artísticas, etc. La decoración, de un estilo Luis XVI modernizado, y sus esculturas y pinturas, realizadas de efectos de oro, impondrá forzosamente, la necesidad de que este salón sea completado más tarde, con la construcción de un *parquet* artístico. La sala tendrá capacidad para 2.400 espectadores distribuidos en la platea; tres hileras de palcos, tertulias, gradas y paraíso.

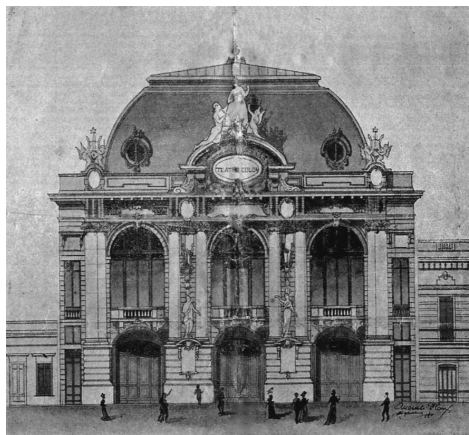
La decoración arquitectónica interior, será también Luis XVI modernizado. Se asegura resultará una de las salas más artísticas de la República. Ofrecerá las ventajas de un confortable teatro de invierno y las de un fresco teatro de verano, pues será el único en la República, cuyo techo central se abra y se cierre casi por completo en un minuto, con la aplicación de un electro motor [sic].

La sala estará separada del escenario por un telón de amianto para el caso de incendio.

La maquinaria del teatro será de lo más moderno. Se han tenido en cuenta las alturas necesarias para todos los efectos y cambios rápidos de escenas y decorados, como también para todos los juegos de luces y artefactos. Los bomberos tendrán sus casillas incombustibles y con tomas de aire, de modo que puedan dominar fácilmente y con rapidez todo principio de incendio. Habrá un servicio completo de depósitos y distribución de agua para contrarrestar cualquier siniestro.



Fachada en construcción del Teatro Colón c.1902



Proyecto original del Teatro Colón

Salas de espera, *fumoir*, *toilet* para señoras, sala para un médico, y otras para la dirección y empresa, están tenidas en cuenta.”¹⁵

De una fotografía del interior de la sala tomada desde el escenario pueden aún apreciarse los trabajos del escultor italiano Nicola Gullí en los colosales atlantes que sostienen la cúpula y en la decoración de los palcos.¹⁶

El Colón de Rosario abrió sus puertas el 19 de mayo de 1904. La prensa escrita local, sumada a numerosos medios nacionales y algunos internacionales, dedicaron varias líneas al evento como la ya mencionada *Rivista Teatrale Melodramática* milanesa, que anunció la inauguración de esta sala lírica afirmando que “*sarà senza dubbio il più vasto e il più elegante di tutti quelli dell'America*”.¹⁷

La Capital, durante el mes anterior a la apertura, en las secciones sociales y de información teatral, reseñó diariamente los acontecimientos previos relacionados a tal evento. La cobertura periodística abarcó desde el embarco de la compañía lírica en el vapor *Danube*, su llegada a Montevideo, un detalle pormenorizado del recorrido artístico y las cualidades de cada cantante, su arribo a Rosario, hasta visitas al interior de la sala, adelantándoles a sus lectores el evento que se aproximaba:

“[...] Es sorprendente la actividad que en estos momentos se despliega en el gran teatro donde centenares de obreros en afanosa tarea dan los últimos retoques á fin de dejarlo listo dentro del menor tiempo posible, presentándolo flamante, coqueto, suntuoso y artístico, al público de esta ciudad en la noche del estreno con la gran compañía lírica, noche que será de gratísimas e inolvidables emociones.”¹⁸

Este diario también transmitió a la empresa propietaria del teatro el deseo de la ciudadanía de abrir las puertas antes de su inauguración para que todos los rosarinos pudieran apreciar “la grandiosidad del coliseo”,¹⁹ hecho que se concretó rápidamente posibilitando a “familias conocidas” de la burguesía local acercarse al flamante edificio. Las funciones de galas programadas auguraban a la *elite* rosarina “veladas brillantísimas que serán verdaderos torneos de elegancia, de belleza y distinción suprema”.²⁰

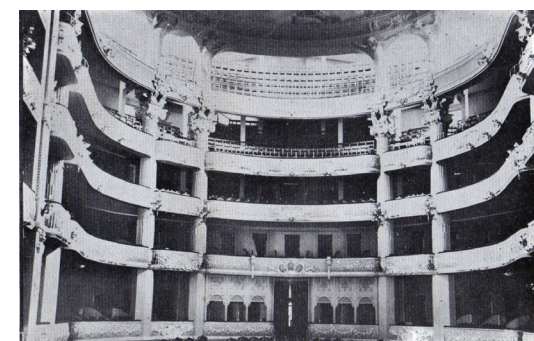
La compañía lírica italiana encargada de inaugurar la sala con la ópera *Tosca* de Puccini, embarcó en el mes de abril desde Génova, apareciendo en la nómina de artistas, como director de escenografía, Mateo Casella, quien fue uno de los más importantes impulsores del campo plástico rosarino a través de la fundación de su Instituto de Bellas Artes Doménico Morelli, llamado así en homenaje a su maestro.²¹

El escenógrafo no sólo fue responsable del diseño de los decorados de las representaciones operísticas en la temporada inaugural del teatro sino que también ejecutó el *comodino*²² del cual se tiene una noción gracias a un artículo del periódico porteño *La Patria degli italiani* que también cubrió el evento inaugural:

“[...] L'arco scenico inquadra assai bene il comodino dipinto dal Casella, che volle rappresentarvi con una doppia tenda: la prima tenuta sollevata da un gruppo di puttini che scoprono la seconda; l'arte moderna rievoca quella antica. Le tinte veridine intersecate con parsimonia dagli ori di tutte le decorazioni della sala, intonano ottimamente, dando un'aria vaporosa a tutto l'insieme, con quelle grigie e verde chiaro del comodino.”²³

Mateo Casella ya residía en nuestro país desde fines de 1897, había sido convocado por el empresario teatral italiano J. Beccario, para decorar el flamante Teatro Argentino, nuevo nombre que adquirió el antiguo Teatro de la Zarzuela porteño ahora remodelado. Este empresario estuvo a cargo de la contratación de la compañía lírica que inauguró el Teatro Colón y de su mano también arribó este escenógrafo a Rosario. Un año después de su llegada, el 27 de marzo de 1905, abrió una sucursal de su Academia de Bellas Artes en esta ciudad, cuya casa matriz ya funcionaba en Buenos Aires desde el año 1900. Esta institución fue considerada la “célula artística” de la ciudad, “la primera que implantó métodos modernos de enseñanza”.²⁴ Esta afirmación, está basada en la fundamentada sistematización de la educación plástica que había heredado de sus maestros Morelli y Perrici, inédita hasta entonces en el resto de las escuelas de arte que funcionaban en la ciudad.²⁵ Esta institución sobresalió entre las demás no sólo por su estricto programa pedagógico, sino también por la notoriedad que posteriormente alcanzarían sus alumnos, entre ellos Alfredo Guido, a quien Casella incorporó directamente al sexto año, Emilia Bertolé, César Caggiano, Tito Benvenuto y Augusto Schiavoni.

Un acontecimiento singular y que conmovió a toda la colectividad italiana residente en el país, el asesinato de Humberto Primo en Monza, reunió en el año 1900 en la ciudad de Buenos Aires, a Mateo Casella, Nazareno Orlandi y Giuseppe Carmignani. Estos artistas fueron convocados, entre otros miembros de la *Associazione Artística Italiana*, para trabajar en la ornamentación del gran homenaje póstumo al monarca celebrado en la catedral metropolitana y sus alrededores.²⁶ Un proyecto de Casella para la construcción



Interior de la sala principal del Teatro Colón

del catafalco conmemorativo fue elegido por la asociación antes mencionada presidida por el marqués Carlos Morra, llevándose a cabo un túmulo de doce metros de altura que se emplazó en la rotonda central de la iglesia matriz. Nazareno Orlandi, formó parte del gran equipo que pintó en sólo cuatro días un grandioso panorama de dieciocho por doce metros que decoraba la Plaza Rosales, mientras que Giuseppe Carmigniani colaboró en las obras del catafalco y del palco central.²⁷ Según las crónicas estos artistas rechazaron todo tipo de compensación económica y tuvieron ocasión de demostrar “*come non sia una leggenda quella che afferma il disinteresse degli artista, quando si tratta di far vera opera di italianità*”.²⁸



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle

Los vínculos profesionales y el mutuo reconocimiento entre Mateo Casella y Nazareno Orlandi quedan demostrados también en la conformación del jurado convocado por Casella para evaluar los exámenes finales de su academia rosarina a finales de 1906. La seriedad y el prestigio de esta institución también se veían reflejados en la gran trayectoria del grupo de artistas que componía la comisión evaluadora de los trabajos anuales de sus alumnos. Este jurado estaba integrado por la escultora Lola Mora, quien ya en este año era una artista altamente consagrada,²⁹ el arquitecto Guillermo Ruótoló, el escultor Luis Fontana y el pintor y decorador Nazareno Orlandi.³⁰

La actividad decorativa de Orlandi, como era habitual en estos artistas, coexistía con una frondosa producción pictórica. Entre sus antecedentes consagratórios en esta actividad cabe mencionar su concurrencia a la Bienal de Venecia de 1887 y el triunfo obtenido en la Exposición Colombina de Chicago en 1893. En la lista de artistas argentinos premiados figura junto a Angel Della Valle con su célebre obra *La vuelta del malón*.³¹ Las escasas pinturas a las que fue posible acceder, junto a reseñas de algunas de sus muestras en distintas ciudades del país, nos hablan de escenas cotidianas y de retratos, como también de paisajes apuntados a *plain-air* anclados en un naturalismo verista.³² Los óleos *Vieja en la iglesia*, *La anciana* y *Cabeza de estudio* pueden pensarse vinculados a esta corriente estética italiana cercana a técnicas academicistas pero acorde al gusto y aceptación de los “promotores” de un arte moderno nacional.³³ El anuncio de una de sus muestras llevadas a cabo en nuestra ciudad en 1919 revela una copiosa producción y el juicio favorable que gozaba este artista en la opinión de la burguesía rosarina:

“N. Orlandi, el conocido pintor y decorador italiano, a cuyo pincel se debe el hermoso *plafond* de nuestro Teatro Colón, realizó en los primeros días

de octubre, en el Salón Witcomb una hermosa exposición de sus cuadros (52 de acuerdo al catálogo) de temas diversos, predominando los paisajes, en su mayoría asunto de la sierra cordobesa, bien vistos y resueltos por el artista. También figuraban algunos retratos y varios estudios para un *plafond*.”³⁴

Las sierras cordobesas fueron unas de las elecciones más asiduas de los pintores de principios de siglo en su búsqueda de un “paisaje nacional”. Para el año 1919 este motivo era muy frecuente en los salones nacionales, hecho que ilustra el cambio de mirada de la pampa hacia las sierras como expresión de un nacionalismo cultural.³⁵

A pesar de la buena reputación que tenía Nazareno Orlandi como pintor, hoy su nombre se asocia casi con exclusividad a sus trabajos como decorador en las principales ciudades del país.³⁶ En Rosario los dos grandes edificios que albergaban sus trabajos decorativos fueron demolidos; tanto el monumental Teatro Colón, derribado en 1959, como la antigua Bolsa de Comercio no sobrevivieron al embate de la picota ante la total indeferencia oficial.

Música e ilusión

Las pinturas de Orlandi que componían la decoración del *plafond* de la sala principal del teatro pudieron ser relevadas e interpretadas en este trabajo gracias al su reproducción en la revista quincenal porteña *La Ilustración Sud Americana*. Esta lujosa publicación de alcance internacional pobló sus páginas con reproducciones fragmentadas de las imágenes de la cúpula del desaparecido teatro, lo cual es un claro indicador de la relevancia que en Latinoamérica tenían tanto el artista como el proyecto arquitectónico al cual hacía referencia.³⁷ En una primera mirada, estas imágenes podrían ajustarse a los cánones del arte académico como representaciones alegóricas ligadas a la historia de la cultura y a los ideales de un pasado clásico. Sin embargo, si se repara cuidadosamente tanto en los temas tratados como en los modos de resolver su figuración, es posible repensar estas imágenes desde perspectivas que contemplen la pregnancia que tuvo el movimiento simbolista finisecular en el imaginario de nuestros artistas pioneros.

Uno de los fragmentos reproducidos nos muestra una escena fantástica y mitológica donde, entre nubes y brumas que diluyen imágenes de criaturas aladas, un trovador acompañado por su lira y su corcel, recibe sus atributos de caballero, espada y escudo, de la mano de ninfas o náyades que brotan de las aguas. Todas exhiben plenamente su desnudez y están coronadas de guirnalda floral; algunas danzan mientras en un primer plano otro desnudo

femenino en un movimiento convulsivo derrama rosas con su mano derecha. Esta escena puede identificarse plenamente con la leyenda de *Tannhäuser*. El episodio elegido por Orlandi para su decoración corresponde al preciso instante en que el caballero trovador abandona a su amante, la mismísima diosa del amor, y a toda su “corte de voluptuosidad y lujuria”³⁸ para regresar del *Venusberg* a su tierra natal después de un año de estar a su lado. La elección de este personaje wagneriano resulta adecuada para la decoración de este coliseo si nos remitimos al libreto de la ópera homónima cuyo prefacio, escrito por el propio Wagner, habla de los cantos y la música alegre y bulliciosa que surgían de la morada secreta de Venus. Estos cantos despertaban los deseos de los hombres que transitaban cerca de su refugio situado secretamente en el interior de la montaña y los atraían hacia él para el placer de la diosa.³⁹

Este motivo no escapa a los intereses de la poética simbolista para la cual los temas basados en mitos y leyendas medievales como en relatos religiosos, alegóricos y oníricos eran fuentes recurrentes

de sus representaciones. Así la leyenda de *Tannhäuser*, en su síntesis argumental pagano-cristiana,⁴⁰ se tornó ineludible en la búsqueda iconográfica de muchos artistas simbolistas y prerrafaelistas.⁴¹ También la figura de Wagner fue referencial: el simbolismo, tanto en artes visuales como en música y literatura apoyó la idea wagneriana de la ópera como *Gesamtkunstwerk*, como una obra de arte total, que implicaba la comunión de todas las artes para disolver la realidad en ilusión creando un universo para ellos

“más real que el de los sentidos”.⁴² El impulso musical que ayudó a definir los desdibujados límites del movimiento simbolista, tanto en literatura como en pintura, tuvo su principal vertiente en Richard Wagner. Baudelaire en 1861 produce un estudio que pivota sobre la figura del compositor y sus óperas, escrito casualmente en relación a las funciones de *Tannhäuser* en París. En él vierte sus apreciaciones sobre su arte y no sólo deja en claro la profunda admiración que le profesa sino que brinda las claves para comprender la huella que este compositor imprimió en los máximos representantes del movimiento:

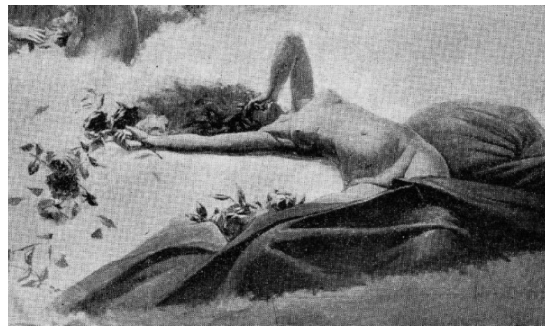
“[...] A partir de este momento; es decir, del primer concierto, me poseyó el deseo de proseguir avanzando en la comprensión de estas obras singulares. Había sufrido (al menos así se me presentaba) una operación espiritual, una revelación. Mi voluptuosidad había sido tan fuerte y tan terrible que no podía evitar desear volver incesantemente a sentirla. En

mi experiencia contaba, sin duda, mucho lo que Weber y Beethoven ya me habían hecho conocer, pero también algo nuevo que era impotente para definir, y esta impotencia me causaba cólera y curiosidad unidas a una extraña delicia.”⁴³

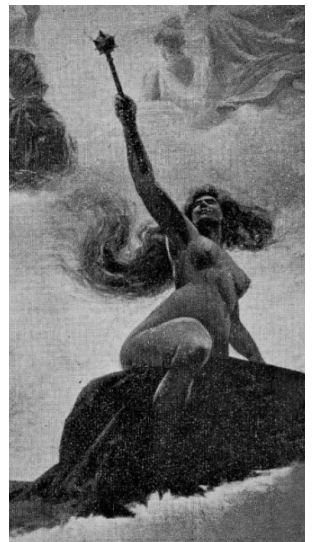
Los temas de las óperas de Wagner fueron profusamente ilustrados por muchos de los artistas identificados a esta heterogénea corriente estética que concebía la función del arte no como expresión de lo obvio sino como “invocación de lo indefinible”,⁴⁴ entre ellos podemos citar los notables ejemplos de Arthur Beardsley, o Henry de Groux y el prerrafaelista Burne-Jones, como otros pintores más alejados a este movimiento pero que también recibieron sus profundas influencias como el pintor español Eugenio de Egusquiza o Henri Fantin Latour, entre tantos otros.

La imagen de Venus en el *plafond* de Orlandi también sintetiza otro de los aspectos ligados íntimamente a la poética simbolista: la visión de la mujer como un ser sensual, bello y fascinante, pero al mismo tiempo perverso, corrompido y peligroso. Orlandi la representa en un doble escorzo, es decir, que al recurso necesario para lograr el artificio de la perspectiva desde el punto de vista muy bajo del espectador, le suma una torsión corporal al personaje en un movimiento hacia atrás. Lleva su mano izquierda hacia su frente y su brazo derecho queda rígidamente extendido dejando caer rosas de su mano, flores emblemáticas de esta diosa pagana.⁴⁵ Todas las articulaciones y movimientos del personaje definen un gesto simultáneo de éxtasis y desesperación, al mismo tiempo que dejan al descubierto casi totalmente su cuerpo desnudo adoptando una posición corporal que suspende y eterniza el punto más alto de la pasión. En la ópera, a la cual refiere la imagen, Venus representa el amor pagano y carnal que conduce a *Tannhäuser* a su propia perdición y condena eterna. Wagner mismo explicó que el nombre de la diosa “se asimilaba francamente a la encarnación de una fatal naturaleza, mágica y seductora, hecha para los placeres sensuales y malignos”.⁴⁶ Sin embargo, esta obra no es interpretada como un triunfo de lo sacro sobre lo profano, del espíritu sobre la carne, sino como una síntesis de ambas. El compositor, en una de sus notas referidas a la concreción de *Parsifal* y al *Santo Grial* expresó que “[...] hay que convenir que todas nuestras tradiciones cristianas tienen un origen exótico derivado del paganismo [...] Yo admiro mucho este bello rasgo de la tradición cristiana”.⁴⁷

Paralelamente a la imagen de Venus, otra figura femenina en otra sección del *plafond*, y posicionada con el mismo criterio compositivo que la anterior, vuelve a conjugar el sentido simbolista de la mujer demonizada y absolutamente deseable. Esta vez su



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle

cuerpo adopta una posición mucho más provocadora y violenta que la anteriormente descrita con lo cual podemos aproximar aún más esta imagen a la sensibilidad decadentista del movimiento. Montada como una *walkiria* sobre una roca, eleva su brazo derecho que sostiene amenazante una maza, símbolo de la aniquilación, el aplastamiento y la victoria absoluta sobre el adversario.⁴⁸ Su cabellera extensísima produce un movimiento ondulante, casi un arabesco decorativo, y le da un carácter salvaje a la figura cuyo rostro elevando el mentón se expresa desafiante. A la izquierda de ésta y en un plano posterior, Orlandi plasma una alegoría de la paz. Los contrastes en cuanto a la posición corporal, su atuendo, sus gestos y sus atributos como la rama de olivo, son evidentes y refuerzan el distanciamiento simbólico de esta imagen respecto a la representación de la guerra anteriormente descrita.

Estas dos alegorías están argumentalmente vinculadas a otro conjunto compositivo ligado a la antigüedad clásica, que desarrolla una escena que también podemos identificar al universo de la lírica. La Paz señala con su mano izquierda una situación de recogimiento de una pareja ante otra figura femenina entronizada que recibe maternal y piadosamente el gesto de postración de la anterior. Detrás de ella, un monarca eleva su mano izquierda dejando su palma a la vista, dirigida a la Guerra, como una señal que ordena su cese. Otra pareja de ancianos observa la situación con congoja, mientras deidades paganas y algunos amorcillos son mudos testigos del acontecimiento.

Si a manera de hipótesis se identifica esta última composición con una escena de alguna ópera italiana de tema histórico-mitológico, puede establecerse un interesante contrapunto con la pintura de *Tannhäuser*. Siguiendo el hilo argumental de esta especulación, podemos arriesgar que la presencia simultánea de ambas escenas pone a foco el debate entre detractores y defensores de la estética wagneriana respecto de la lírica italiana, que desde finales del siglo XIX se instaló entre sectores de la crítica y la intelectualidad argentina. Ricardo Pasolini expuso en su estudio social sobre los consumos teatrales que “la mayor parte de los intelectuales argentinos, desde mediados de 1880 hasta aproximadamente 1920, fueron apasionadamente wagnerianos. En algún sentido, la apelación a la estética wagneriana [...] ilustraba una serie de afectividades ideológicas donde los intelectuales intentaban dirimir su lugar en la sociedad, como detentores de los misterios del arte”.⁴⁹ Al mismo tiempo, el poder hegemónico de la lírica italiana sobre el gusto del público masivo llevó a considerar artísticamente “exóticas” las óperas que conforman la Tetralogía wagneriana, recibiendo con “glacial indiferencia” el estreno de *La Walkiria* en el

Teatro La Opera de Buenos Aires, en mayo de 1899.⁵⁰ Según los antiwagnerianos, la impugnación no se debía a la falta de erudición en materia musical del público, sino “a la gradación con que el componente humano se presentaba en estas óperas de Wagner”.⁵¹ Sin embargo los primeros trabajos del compositor alemán gozaron de mayor aceptación; óperas como *Lohengrin* y *Tannhäuser*, en sus descripciones de pasiones humanas ancladas al mundo latino, se adecuaban mejor a la sensibilidad de este sector del público. En consecuencia, no es casual que estas dos óperas hayan formado parte del repertorio de la compañía lírica italiana contratada para la apertura del Colón de Rosario, incluyendo a *Lohengrin* en la programación de la temporada inaugural y produciendo su estreno en nuestra ciudad.⁵² Pasolini arriesga que detrás de estas críticas asomaba la intención de consolidar una idea de nación anclada en la herencia latina: “en cuanto herederos de la cultura latina, los argentinos no pueden de ningún modo comprender como estética las visicitudes de los dioses normandos.”⁵³

De este modo la inclusión de *Tannhäuser* como motivo de la cúpula del Colón de Rosario, junto a otra supuesta escena lírica italiana, no remitiría a una oposición simbólica y conceptual. Por el contrario, la ópera de Wagner elegida por Orlandi, en su base argumental de un drama humano fuera del universo mitológico nórdico, estaría en perfecta consonancia con la raíz latina de nuestra sociedad y su presencia sería celebrada tanto por los detractores como por los defensores del arte wagneriano, constituyendo un gesto de intelectualidad y plena modernidad.

Retornando al detalle de las figuras que componían la pintura de Orlandi, también el carro de Apolo, dios protector de todas las artes aparece sobrevolado por la Fama, y está representado junto a una ménade que lo saluda a su paso ofreciéndole una corona de laureles y sosteniendo un tirso en su mano derecha. Esta vara ornada de hiedra y de parra, rematada por una piña es el atributo de estos seres salvajes dedicados al culto dionisiaco. Es interesante la convivencia de estos personajes de sentidos opuestos relacionándose en el mismo espacio; esta situación cobra significado al tener en cuenta las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco acuñadas por Nietzsche como una dualidad también vinculada a la música: lo apolíneo, “de espiritualidad que apunta hacia la inmortalidad” resulta aplicable a la música sagrada, mientras que lo dionisiaco “de sensualidad que estimula el instinto” se traduce en una evocación alegórica de la música profana.⁵⁴ Los estudios iconográficos musicales permiten identificar también ciertos instrumentos con esta clasificación restringida a este arte. De modo que la aparición de dos jóvenes coronados de hojas de parra ejecutando un aulo y una flauta señala



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle

nuevamente el carácter sensual, embriagante y popular atribuido a estos instrumentos, los cuales señalan una oposición simbólica con la representación de una musa con su arpa, posiblemente Euterpes, junto a un coro que diluye sus formas en la bruma parnasiana. El arpa, considerada un instrumento mediador entre hombres y dioses, “un puente entre el mundo terrestre y el celestial”⁵⁵ se complementa a la masa coral a la que puede atribuírsele el mismo significado sagrado. También el laúd está presente en la composición de una escena en que un joven trovador recita sus versos al oído de la doncella que pretende, secundado por otro conjunto de arpas. Esta situación vinculada conceptualmente a la de *Tannhäuser*, retoma el tema del amor cortés, como una refinada visión de un mundo sentimental y espiritual, al servicio de nobles damas y caballeros.

Completan la decoración del *plafond* dos ángeles con sendos clarines, acompañados de un pequeño amorcillo ejecutando un instrumento que puede identificarse con el antiguo *askaulos* griego o la *tibia utricularis* que era el instrumento de la infantería romana, ambos antecesores de la gaita.

Finalmente se yergue triunfal la imagen de Palas Atenea y a sus pies Melpómene y Talía con sus máscaras, las musas de la tragedia y la comedia respectivamente.

Este relevamiento particularizado de imágenes que formaron parte de las pinturas del *plafond* de Orlandi permite caracterizar el sentido general de la composición. La convivencia de representaciones musicales de lo pagano y lo cristiano, inscriptas en la leyenda de *Tannhäuser*, de lo sacro y lo profano en relación a lo apolíneo y lo dionisiaco produce una síntesis de sentido que convierte al espacio de la sala teatral en un recinto de celebración de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Un espacio en el que la música, a través de todas sus representaciones iconográficas se convierte en ese puente entre dos mundos, el terrestre y cotidiano y el universo del placer ofrecido por todas las artes y fundado en la ilusión.

Repertorios de imágenes y modelos decorativos

También el Teatro La Opera, inaugurado el 7 de junio de 1904, estuvo a punto de ser demolido en dos ocasiones. La primera de ellas fue durante la paralización en los años '90 de los trabajos iniciados en 1888 con la formación de la Sociedad Anónima “Teatro de la Opera”.⁵⁶ Y la segunda fue en 1943, cuando los descendientes de la familia de Emilio Schiffner, quien fue su propietario, decidieron deshacerse del edificio que ya no les generaba ningún rédito económico. La intervención de la Asociación Cultural El Círculo, que decidió adquirirlo como sede, rescató al edificio de una

segura desaparición. Esta entidad cumplió un rol fundamental en la gestión de emprendimientos culturales desde su nacimiento, el 14 de agosto de 1912 como “El Círculo de la Biblioteca”, que hicieron posible, a partir de la segunda década del siglo XX, la institucionalización cultural de la ciudad.

El hecho de que no haya corrido la misma suerte que el teatro Colón, y que sus decoraciones en su mayoría hayan sido correctamente conservadas, nos permite vivenciar de modo directo la visión del conjunto pictórico diseñado por Giuseppe Carmigniani. Su composición cubre la cúpula y la boca del escenario de la gran sala, e incluye el telón de boca que reproduce el que pintara Giovanni Battista Borghesi para el Teatro Regio de Parma.

La cúpula, está dividida estructuralmente en círculos concéntricos que definen, de manera general, tres superficies. El círculo central está ocupado por un bello *plafond* decorado, como labrado en oro, del cual debió haber pendido en el proyecto original una gran araña hoy inexistente.⁵⁷ La siguiente superficie lleva la firma de Carmigniani y el año de finalización de las pinturas: 1904. En ella aparecen catorce *putti* sobrevolando un atmosférico firmamento celeste. Están hilvanados por una imperceptible cinta blanca en la cual engarzan ramos de varias especies florales como confeccionando una guirnalda. Esta cinta o guirnalda floral, en su simbolismo asociado a la forma circular, evoca la idea de eternidad;⁵⁸ mientras que el número de amorcillos sorprende al vincularlo a la célebre ópera de Humperdink *Hänsel und Gretel*, basada en el cuento homónimo de los hermanos Grimm y escenificada por primera vez en 1893. En esta ópera para niños también catorce ángeles bajan desde los cielos a ubicarse en estrictas posiciones junto a las dos criaturas perdidas en el bosque para velar sus sueños:

“[...] Abends, will ich schlafen gehn,/ vierzehn Engel um mich stehn:/ zwei zu meinen Häupten,/ zwei zu meinen Füßen,/ zwei zu meiner Rechten,/ zwei zu meiner Linken,/ zwei die mich decken,/ zwei, die mich wecken,/ zwei, die mich weisen/ zu Himmels Paradeisen!”⁵⁹

Esta plegaria, cuya fuente puede rastrearse en oraciones nocturnas de religiosidad popular,⁶⁰ tiene su correlato en la devoción católica al grupo de los “catorce santos auxiliadores”.⁶¹ La tradición de reunir en una misma oración a estos santos data del medioevo, y tiene su sede en la Basílica de *Vierzehnheilige*, localizada en la región de *Oberfranken* perteneciente al estado de Baviera. La leyenda de la fundación de este templo narra las experiencias del pastor Hermann Leicht en 1446 con las místicas apariciones de catorce niños que se le



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle



Nazareno Orlandi, cúpula del Teatro Colón, detalle

presentaron como los catorce intercesores y le exigieron la erección de un templo en su nombre. La veneración a los “catorce santos auxiliares” es altamente practicada, aún hoy, particularmente en Alemania y en toda Europa Central. Dato que cobra relevancia en relación a los orígenes germánicos de Emilio Schiffner, el empresario dueño y gestor de este Teatro.⁶²

En la superficie anular adyacente, de mayor diámetro, se encuentran representadas ocho de las nueve musas canónicas, encerradas en sendos *tondi* e intercaladas por retratos, resueltos en rigurosos *trompe l'oeil* de músicos de fama universal como Verdi, Wagner, Mozart, Donizzetti, Meyerbeer, Bellini, Gounod y Rosini. Finalmente, un grupo de guirnalda vegetales, que brotan del marco de los *tondi* a modo de grutescos, ocupan su fondo y pueden distinguirse en ellas formas decididamente modernistas ligadas a una estética *art nouveau*.



Giuseppe Carmignani, cúpula del Teatro La Opera, vista general.

Es posible identificar a algunas de las diversas musas con sus atributos de manera directa. Por ejemplo Erato, la musa de la poesía lírica o amorosa, aparece semidesnuda con su corona de mirto y rosas y una pareja de tórtolas; Melpómene, musa de la tragedia con su máscara trágica y su puñal; Terpsícore, musa de la danza, es representada bailando o Clío, la musa de la historia, “la que otorga la fama”, sostiene en su mano izquierda una estatuilla dorada alegórica a esta figura mitológica.⁶³

Los severos rasgos de estas representaciones y el hieratismo de sus gestos dan como resultado un clima de acusada solemnidad a la composición, que es en cierto modo contrarrestado por la gran sensualidad de las dos colosales figuras aladas femeninas que coronan la boca del escenario que, ejecutadas en otro impecable *trompe l'oeil*, parecen esculpidas en la propia arquitectura. Este excelente *marouflage*⁶⁴ es atribuido a la mano de Luis Levoni.⁶⁵

El arco de proscenio también está decorado en toda su superficie, situándose en su punto más alto otro *tondo* que contiene una imagen aparentemente femenina generalmente interpretada como una alegoría de la música. Al respecto Slullitel señala: “Hay especialmente una alegoría que representa La Lira, alusiva a la música; tiene más expresión y fuerza que la obra de otros decoradores.”⁶⁶

Esta representación sufrió un gran deterioro durante un incendio producido en 1948 en el escenario que afortunadamente fue sofocado de manera veloz, sin que se propagara a la sala. Lamentablemente fue posteriormente intervenida por un inadecuado trabajo de restauración que terminó por entorpecer aún más la ya difícil reconstitución visual de la imagen.⁶⁷

Casualmente, en el análisis del archivo documental de los descendientes de la familia de Rafael Vicente Barone, otro de nuestros artistas pioneros radicado en Rosario, encontramos varias láminas sueltas reproducidas en fototipia, correspondientes a catálogos alemanes de ornamentación. Es notable la reproducción en algunos de ellos de guardas decorativas modernas, ligadas al *jugendstil* que floreció en ese país a fines del siglo XIX. Esto no es un dato menor, si pensamos que maestros como Barone ejercieron la docencia desde su llegada a la Argentina, acercándole estos materiales a las nuevas generaciones e introduciendo tempranamente los distintos modernismos en el imaginario de sus alumnos.⁶⁸

En otra de esas láminas alemanas, en el ángulo izquierdo de la misma, puede leerse el nombre de la compilación a la que perteneció: *Dekorative Vorbilder V* (Modelos decorativos V). En ella, que está enumerada como tercera, están representados Neptuno portando su tridente, y Apolo ejecutando su lira en dos *tondi* separados. Estas pinturas están firmadas por el pintor alemán Ferdinand Keller (1842-1922) y están fechadas en 1881. Basta sólo reparar un instante en la imagen de Apolo para notar el sorprendente parecido entre éste y la supuesta alegoría femenina de la música antes citada. Casi todas las características de la pintura de Keller son reproducidas al detalle en la de Carmignani. La primera hipótesis que podemos arriesgar al respecto es que Carmignani, ateniéndose a la larga tradición decorativa de teatros europeos, creyó conveniente que sea la multifacética figura de Apolo, dios de la música, la poesía y las artes, entre otras virtudes, quien presida el palco escénico. La antigua tradición de representar a Apolo relacionado naturalmente a las musas se concretaría nuevamente en esta decoración, donde la presencia de estas diosas inspiradoras de músicos y poetas, es amparada por la figura del dios del sol y con ellas todas las actividades artísticas llevadas a cabo en el recinto.

La comparación de ambas imágenes nos permite elaborar una segunda hipótesis respecto de la naturaleza de esta figura decorativa. El Apolo de Keller es representado desnudo, escondidas sus partes pudendas por una capa que le cubre hasta la rodilla el muslo derecho y que deja gran parte de su torso desnudo, con la totalidad de la pierna izquierda al descubierto. La figura está sentada entre nubes voluminosas que también constituyen el fondo de la imagen. A diferencia de ésta, la pintura de Carmignani tiene ambas piernas cubiertas por la supuesta capa, ahora convertida en túnica, y el cabello está acabado en valores muy bajos respecto a lo que debería ser una representación apolínea. Como esta pintura fue repintada parcialmente por la torpe restauración antes mencionada, no podemos determinar con precisión si esto corresponde



Giuseppe Carmignani, cúpula del Teatro La Opera, detalle



Giuseppe Carmignani, cúpula del Teatro La Opera, detalle

originalmente al diseño de Carmigniani, pero suponiendo que así fuera, sería válido pensar que el pintor parmesano adaptó la figura de Apolo, aprovechando ciertas características andróginas del original, especialmente los rasgos faciales, a una imagen femenina que podría corresponderse a Euterpes, musa de la música, ausente en el grupo que ocupan los ocho *tondi* de la cúpula. Ambas posibilidades demuestran la utilización de repertorios de imágenes y de modelos decorativos tomados de catálogos importados que circulaban entre los artistas de entonces. De hecho, la misma figura de Apolo fue reutilizada por Rafael Barone, en exactamente la misma ubicación que le daría Carmigniani en La Opera, para la decoración del arco de proscenio del Teatro Rafael de Aguiar de San Nicolás, en 1908.

Sobre los métodos y procedimientos artísticos de estos maestros decoradores y sus filiaciones estéticas se han relevado de sus archivos otras láminas francesas y también catálogos italianos,

que nos demuestran lo habitual que resultaba recurrir a un repertorio visual de imágenes reconocibles para ofrecer a la clientela y satisfacer sus requerimientos. Así por ejemplo, la casa editora turinesa del Ing. Gerardo Molfese publicaba, a fines del siglo XIX, una gran cantidad de catálogos "*delle più importante opere edite e possedute esclusivamente dalla Casa*".⁶⁹ Cada título podía llegar a tener hasta tres volúmenes con no menos de cuarenta láminas cada uno, llegando algunos hasta ciento cincuenta tablas ilustradas. Los títulos de los catálogos de esta editorial demuestran la inmensa variedad del material visual con que contaban estos maestros del ornato para ejecutar sus obras: desde colecciones de techos pintados del siglo XVI al XIX, pasando por motivos

decorativos de figuras sacras, mitológicas y alegóricas, de estilos como el *raffaellesco* hasta guías prácticas de plástica ornamental y catálogos de monumentos funerarios. Otras publicaciones periódicas alemanas, como el *Deutsches Maler Journal*, contaban con láminas coleccionables y desplegadas de gran tamaño en las que en línea de contorno o en silueta negra, estaban impresos motivos ornamentales y alegóricos listos para su inmediato calco en composiciones de grutescos, emblemas, mascarones y guardas decorativas murales.⁷⁰

La práctica de tomar modelos de figuras o composiciones completas ya conocidas, y a veces célebres, para completar la decoración de un ambiente, fue recurrente en estos decoradores. El desconocimiento del ejercicio de estos métodos, llevó a la errónea conjetura de que se trataba de operaciones plagarias. Ese fue el caso del "hallazgo" de que el telón de boca del Teatro La Opera hecho por Carmigniani era una réplica del *sipario* del Regio de Parma.⁷¹



Giuseppe Carmigniani, cúpula del Teatro La Opera, detalle

En el catálogo denominado *Decorazioni interne delle moderne abitazione in Italia*, que consta de tres volúmenes de cincuenta láminas cada uno, podemos observar la repetición de un mismo motivo mitológico para la decoración de un techo en dos residencias distintas: uno está en el salón de baile de la Villa florentina *Openheim*, hoy un lujoso hotel llamado *Villa Cora*, y el otro en la sala del *Palazzo Cerino Zegna*. Los maestros mencionados como autores de las decoraciones son el Cavallieri Dell'Orto para la primera y el Profesor Zola Lorenzo para la segunda. A su vez el diseño general de la sala del *palazzo* está resuelto en un estilo *raffaellesco* mientras que el salón de la villa lo está en estilo Luis XV.⁷² Esto nos demuestra claramente que no era una condición de valor la exclusividad u originalidad del tema pictórico de los grandes plafones, tal vez por el contrario, algunos de ellos debieron ser expresamente solicitados por los clientes o bien sugeridos por el decorador.

En el caso particular del telón de boca de La Opera, seguramente el motivo del mismo había sido pactado por el maestro italiano con Emilio Schiffner que personalmente supervisaba cada detalle de la decoración.⁷³

Carmigniani había estudiado en la Academia de Bellas artes de Parma con el gran escenógrafo Girolamo Magnani y más tarde con Giuseppe Giacomelli, después de trabajar en el Regio de Parma en 1893 fue contratado por el Teatro alla Scala de Milán donde colaboró por tres estaciones con Giovanni Zuccarelli, Vittorio Rota, Carlo Songa, Angelo Parravicini y Mario Sala. Renunció a su puesto para radicarse en Buenos Aires trabajando en el Teatro Olimpo. En 1898 fue designado profesor de perspectiva en la que luego sería la Academia Nacional de Bellas Artes y al siguiente año en la materia Ornato en la Universidad de Buenos Aires. Detrás del telón de boca aún se conserva la etiqueta que dice: "Pintor escenógrafo José Carmigniani. Profesor en la Universidad y en el Instituto de Bellas Artes. Teatro de la Opera. Buenos Aires". Según una famosa anécdota, mientras estuvo avocado a las tareas de La Opera en nuestra ciudad, estipuló por contrato su transporte desde el Hotel Italia hasta el Teatro en un carruaje, siendo un recorrido de escasas dos cuadras.⁷⁴

Es absurdo pensar que un maestro de la trayectoria y del prestigio de Giuseppe Carmigniani, tuviese la intención de plagiar una obra tan consagrada y reconocida como la del *sipario* de Giovanni Battista Borghesi del Regio de Parma. Sobre todo si estamos hablando de un teatro lírico de la calidad de La Opera en el que arribaban compañías italianas de primer nivel, de más de cien integrantes que conocían íntimamente los teatros de su país. Demás está decir que no negamos que se hayan confeccionado diseños exclusivos y



Luis levoni, (atribuido), decoración del arco de proscenio, Teatro La Opera, detalle.



Ferdinand Keller, Apolo, 1881, detalle

originales en este tipo de decoraciones, simplemente agregamos a ello estas operaciones técnicas de adaptación de un repertorio ornamental o de pinturas conocidas, y a veces célebres, a nuevos espacios arquitectónicos.

La decoración interna no puede pensarse de ninguna manera como un “arte autónomo” revestido de un carácter aurático, donde recurrentemente es exigida la exclusividad y originalidad de los temas o tratamientos. Se trataba de un trabajo colectivo, donde el diseño arquitectónico condicionaba muchas veces los estilos y motivos decorativos a poner en juego en los salones a ornamentar, que a su vez debían adecuarse a los usos a los que estaban destinados y a los gustos de los clientes. Estamos hablando de un oficio que estaba íntimamente ligado a la escenografía, entendida en ese momento histórico de manera pictórica, es decir como un decorado bidimensional, donde primaban los artificios ópticos basados en rigurosísimos juegos de perspectiva. Estas pinturas ilustraban los guiones operísticos reconstruyendo históricamente las diversas ambientaciones sugeridas en ellos. Las mismas eran plasmadas en un juego de teletas superpuestas en estrictas distancias, cuyo método óptico estaba anclado en los célebres sistemas de bastidores en paralelo. Aún hoy se conservan algunas piezas de estas escenografías importadas por las compañías líricas de principios del siglo XX, pintadas sobre papel de escenografía, casi con la misma solvencia y rapidez con que se realizaban las decoraciones murales. Muchas veces, escenografías completas quedaban en los teatros o eran adquiridas por ellos para luego ser utilizadas en múltiples acontecimientos sociales y artísticos. Así encontramos muchísimos ejemplos de uso de estos decorados en eventos de diversa índole, como asambleas masónicas, actos de las sociedades de beneficencia, conciertos, banquetes y reuniones políticas.⁷⁵

Los indefinidos límites a principios de siglo XX, de los oficios de escenógrafo y decorador, llevaron a que estas profesiones frecuentemente convivieran en los maestros de principios de siglo, conjugándose en la mayoría de los casos, con una franca vocación docente y, como ya se ha expuesto, con una pintura de caballete ligada a las renovaciones estéticas europeas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Carmigniani, Orlandi y Mateo Casella, junto a Zaino y Barone, ejercieron estos cuatro aspectos profesionales.

Embriaguez y sensualidad

La estratificación social que determinaban las diversas ubicaciones dentro de un teatro lírico suponía la “puesta en escena” de un modelo de hábitos culturales, que en palabras de Ricardo Pasolini “se convierte en la metáfora de un aprendizaje

civilizatorio”.⁷⁶ Estos “rituales de socialización” contaban con espacios específicos dentro del edificio teatral, entre los cuales el *foyer* era el privilegiado para el ejercicio de estas prácticas: “Al teatro lírico se va a tomar una especie de baño de ideal” decía Carlos Olivera en los primeros años de 1880 en sus percepciones respecto a los comportamientos sociales en el antiguo Teatro Colón de Buenos Aires.⁷⁷ Para el caso rosarino, en el Teatro La Opera, la concurrencia del público a este salón en los entreactos garantizaba el contacto y mutuo reconocimiento entre los integrantes de la burguesía local, quienes ponían en juego todo su repertorio de “buenos modales” adoptados de las clases acomodadas europeas que definían sus tópicos identitarios. Esta “moralización de los ámbitos de la vida común” se expresaba en una “exhibición extrema de ostentación”⁷⁸ que incluía, por ejemplo, los suntuosos atuendos y joyas de las damas que concurrían a las veladas operísticas. La nómina de señoras y señoritas concurrentes a la ópera, junto a una descripción detallada de sus vestidos y accesorios, aparecía publicada, al día siguiente del evento, en las columnas de acontecimientos sociales de los periódicos locales. De este modo, la gran importancia del *foyer* como espacio autocelebratorio de clase debía reflejarse también en el lujo y la exquisitez de su ornamentación.

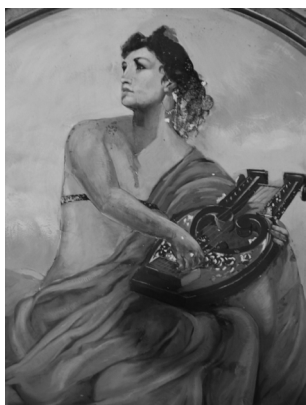
Las firmas de Luis Levoni y Domingo Fontana dan cuenta de su autoría en estas decoraciones junto a Salvador Zaino, quien ejecutó las pinturas de los plafones centrales del cielorraso. Para el año 1904 Levoni había dado sobradas muestras de su competencia en este *metier*, contando en el haber de su prestigiosa carrera las pinturas de los cielorrasos abovedados en el antiguo Palacio de Justicia, y toda la ornamentación pictórica del palacete Villa Hortensia, ambas construcciones proyectadas por el arquitecto inglés Boy Walter a inicios de 1890.⁷⁹

La naturaleza festiva de la decoración del *foyer* se aleja de la evocación solemne del arte encarnado en las musas reproducidas por Carmignani en las pinturas ornamentales de la sala principal. El carácter dionisiaco de la composición invade todos los rasgos de su figuración, desde la erótica sensualidad del universo casi exclusivamente femenino que nos ofrece Zaino en sus plafones, los grutescos de formas vegetales y cuernos de la abundancia, las cartelas con rostros de bacantes, coronadas de hiedra y hojas de parra de Levoni y Fontana, hasta los racimos de frutos y flores modelados en todas las ménsulas ubicadas en la garganta de oro perimetral de la sala.

Esta atmósfera embriagante adquiere literalidad en el techo



Giuseppe Carmignani, telón de boca Teatro la Opera



Giuseppe Carmignani, decoración del arco de proscenio, Teatro La Opera, detalle.

de una de las salas del foyer destinada originalmente al servicio de *buffet* y ubicada en la esquina de calle Mendoza. En ella un *tondo* es ocupado por una joven figura masculina representando a Dionisios, se trata de un altorrelieve pictórico que demuestra una vez más la gran destreza de estos maestros en la producción de *trompe l'oeil*.



Cav. Dell'Orto, plafond del Saló de Baile de la Villa Oppenheim

De hecho todo este *plafond*, a diferencia de los otros, carece de molduras corpóreas doradas a la hoja, que limitan los distintos cuadrantes en que está dividida la composición. En este caso están resueltas pictóricamente, dando todos los efectos de luces y sombras y también de destellos dorados en perfecta coherencia con la fuente de luz natural proveniente de los grandes ventanales.

Retomando la imagen de Baco, se distinguen entre sus atributos, una vasija en su mano derecha y un tirso en su mano izquierda. Esta vara en su extremo superior transgrede la superficie destinada a esta figura invadiendo virtualmente el espacio real. El símbolo dionisiaco se repite a modo de guardas decorativas en cuya intersección se superponen imágenes de copas, jarras y botellones. También en las gargantas perimetrales brotan ramas de vid y racimos de uvas de grandes ánforas flanqueadas por espigas de trigo. Completando este conjunto otro *tondo* con la imagen del dios Pan tocando su flauta, refuerza aún más el sentido celebratorio de los instintos si se tiene en cuenta que en la antigüedad este fauno encarnaba la idea de fertilidad y el impulso sexual masculino. La pintura del *plafond* central de esta sala, atribuida a Salvador Zaino, es la de menores dimensiones y presenta una pequeña escena musical en la que tres *putti* ejecutan instrumentos de percusión, un triángulo y un par de platillos, junto a un pequeño *aulo*, instrumentos vinculados iconográficamente, como ya ha sido expuesto, a la sensibilidad popular de la música profana.⁸⁰

Otros dos plafones en esta sala fueron pintados por Zaino; el del salón central describe una escena de reunión de todas las artes en un espacio parnasiano. La tradición de personificar a la música junto a la pintura, la escultura y la arquitectura en una alegoría de las Bellas Artes es invocada a este espacio que también era utilizado con frecuencia como salón de exposición de las más reconocidas academias artísticas del Rosario de principios de siglo.⁸¹ Este techo presenta una composición resuelta por la exclusiva presencia de amorcillos y figuras femeninas, algunas de ellas con el torso desnudo, en sensuales posiciones. El efecto evanescente del fondo de nubes parece corresponder a una técnica de rápida ejecución basada en

pinceladas libres de forma y manchas precisas en tonalidades de contrastes moderados que resultan, sumadas a las gráciles posiciones de los cuerpos, en uno de los principales factores responsables de la "vaporosidad" de la composición.

Este modo de trabajar el fondo adopta mayor relieve en el último *plafond* de la sala contigua, en el que vemos tres mujeres recostadas, semidesnudas, asediadas por las flechas de siete amorcillos. Ahora las pinceladas sueltas adquieren mayor contraste y producen ciertas situaciones rítmicas que acompañan los movimientos de las figuras. El techo y su tratamiento pictórico merecen especial atención por su correspondencia con otra obra de su autoría presentada en el Primer Salón de Bellas Artes de Rosario en 1917 bajo el título *Ninfas del Paraná*. Este cuadro, el cual lamentablemente sólo se ha analizado por una fotografía en blanco y negro publicada en el catálogo de la muestra, presenta nuevamente figuras desnudas sobre camalotes que flotan sobre las aguas del río en posiciones similares a las del *plafond* de La Opera. No resulta absurdo arriesgar que pudo tratarse del desarrollo de otro boceto de Zaino sobre los mismos modelos tomados para su trabajo en el teatro. Pero sin embargo, en esta obra de caballete, el autor dio rienda suelta a sus convicciones estéticas, más contenidas, pero también presentes en el fondo de su pintura mural, resolviendo toda la pieza adoptando una técnica ligada al divisionismo, en su particular interpretación italiana de sensibilidad simbolista, en boga desde principios de siglo en nuestro medio con figuras como Segantini, Previati y Pellizza da Volpedo a la cabeza del movimiento. Este aspecto de la obra de Zaino cobra relevancia al analizar las huellas divisionistas que algunos alumnos de las primeras academias de arte en Rosario exhiben en su obra, como Alfredo Guido y Manuel Musto. Estas impresiones fueron rastreadas por Adriana Armando en trabajos de reciente publicación que arrojan luz sobre las implicancias pictóricas que tuvo la promoción de estas prácticas por los primeros maestros y que de algún modo se reflejan en el peculiar desarrollo artístico de los dos pintores rosarinos citados.⁸²

Salvador Zaino llegó a nuestra ciudad en 1889, siempre ocupado por transmitir sus conocimientos a las nuevas generaciones, un año después de su arribo, dictó clases de dibujo artístico y ornamental en el Club Industrial y poco después formó parte del Instituto de enseñanza artística de Rafael Vicente Barone. Los lazos de unión entre Barone y Zaino pueden rastrearse en intereses estéticos compartidos, que saltan a la vista al cotejar ambas producciones



Zola Lorenzo, Plafond de la sala del Palacio Cerino Zegna

pictóricas, especialmente las pinturas paisajísticas apuntadas en el campo por ambos maestros ligadas a un *pleinairismo* de perspectivas impresionistas. También comparten el oficio de la decoración al haberse desempeñado ornamentando teatros y residencias particulares, y hasta existe la sospecha de que Barone, al igual que Zaino, haya sido discípulo de Antonio Mancini.⁸³ Zaino va a fundar y dirigir, inmediatamente después de su paso por el instituto de Barone, su propia institución a la cual nombró Academia Rosarina de Bellas Artes. Más tarde esta institución tomó el nombre de Academia Estímulo de Bellas Artes, y recibió el reconocimiento oficial del “Superior Gobierno de la Provincia” en 1914, otorgando el flamante título de “Profesor de dibujo, pintura, modelado y escultura”.⁸⁴ En el año 1900 fue nombrado profesor de Dibujo Natural de la Escuela Normal Nacional ejerciendo por más de 30 años la docencia en esta institución hasta su jubilación en agosto de 1933.⁸⁵

Zaino desarrolló, durante su larga trayectoria artística, una pintura moderna de identidad regional. Transitó motivos urbanos de la ciudad en ciernes con tratamientos pictóricos vinculados a vertientes postimpresionistas y retratos y temas suburbanos, como las barrancas y el río, en un anclaje estético profundamente arraigado a las corrientes impresionistas y “tratados a partir de pinceladas ligeramente gestuales y cargadas de materia, que eran ejemplos de una pintura espontánea, colorida y luminosa”.⁸⁶ Además de la influencia de la escuela francesa, podemos citar la manifiesta admiración de Zaino por Sorolla, Mongrell, Fortuny y la escuela levantina española, que gozaba de gran prestigio en el país y, particularmente en la ciudad, en los primeros años del nuevo siglo. Por testimonios orales familiares se conoce que entre Sorolla y Zaino existió un intercambio epistolar, que de ser hallados estos documentos y analizados críticamente podrían aportar nuevas perspectivas acerca del linaje estético de Zaino y dimensionar la proyección que tuvo la obra de Sorolla en nuestros primeros maestros.

Sin embargo la pintura de paisajes de Zaino trasciende la descripción de efectos lumínicos que retratan la naturaleza, para adquirir una dimensión más espiritualista, en la que la visión objetiva pierde vigor en favor de una mirada atravesada por el sentimiento y la subjetividad del artista. Esta visión simbolista de la naturaleza era compartida por varios de nuestros artistas pioneros, como el livornés Ferruccio Pagni en sus evocativos paisajes de Torre del lago.⁸⁷ Ambos maestros fueron recordados por Luis Ouvard, uno de primeros pintores rosarinos, al mencionar sus singulares usos cromáticos: “el violeta yo lo conocí con Zaino y siempre me llamó la atención la forma de trabajarlo [...] era una época en que el

violeta no entraba salvo en Zaino o en Pagni”.⁸⁸

De las decoraciones ejecutas por Zaino se conservan las de la residencia Castagnino, ubicada en la esquina de Maipú y San Juan, erigida en 1896 por el constructor Italo Meliga, las de la casa Copello, hoy Federación Gremial del Comercio y la Industria y los cielorrasos pintados en el foyer del Teatro La Opera.⁸⁹

En Salvador Zaino encontramos a un pintor profundamente comprometido a estéticas modernas que inevitablemente, como se ha demostrado, permeaban todos los aspectos de su arte, desde las pinturas de caballete hasta sus trabajos ornamentales murales. En estos últimos los rasgos de modernidad aparecen más contenidos, pero sin embargo brotan en operaciones técnicas e intelectuales que hilvanaban el “gusto europeo” de la alta burguesía rosarina y la significación iconográfica y simbólica de los temas abordados con las principales corrientes europeas finiseculares de las que nunca se apartó y que nutrieron a esa “primera generación” de artistas rosarinos.

* CONICET / CIAAL / UNR

² *La Capital*, Rosario, 7 de junio de 1904, p. 1.

³ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 52-56.

⁴ Malosetti Costa, “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”, en José Emilio Burucúa (Director), *Nueva Historia Argentina. Arte sociedad y política*, tomo I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999. p. 164.

⁵ Malosetti Costa, Laura, *Los primeros Modernos*, op.cit., p. 43.

⁶ Baldasarre, Isabel, *Los dueños del Arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 22.

⁷ *La Capital*, Rosario, 19 de mayo de 1904, p. 1.

⁸ Malosetti Costa, Laura, ¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires, en Wechsler, Diana (Coordinadora), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, Siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri e Instituto Italiano de Cultura, 1997, pp. 92-93.

⁹ Pasolini, Ricardo, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta (directores), *Historia de la vida privada en argentina. La argentina plural 1870-1930*, tomo 2, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 241.

¹⁰ Pagni en su estadía en Torre del Lago se relacionó íntimamente al compositor Giacomo Puccini, protagonizando junto a él momentos cruciales de la historia de la lírica, incluso acompañándolo en su visita a nuestro país en 1905. Este tema ha sido abordado en Boni, Nicolás, “Ferruccio Pagni de Torre del Lago a Rosario: Itinerario estético y vida bohemia”, presentado en las XII Jornadas de Investigación del Área Artes del ClFFyH, Córdoba, 6, 7 y 8 de noviembre de 2008 (mimeo). De la misma manera, el pintor Mateo Casella en sus funciones como escenógrafo del Teatro San Carlo de Nápoles, entre otros de Italia, y del Teatro Colón de Buenos Aires, se vinculó estrechamente a estrellas de la lírica universal como



Luis Levoni y Domingo Fontana, decoración del foyer del Teatro La Opera, detalles



Luis Levoni y Domingo Fontana, decoración del foyer del Teatro La Opera, detalles

Enrico Caruso o Beniamino Gigli entre otros, en Boni, Nicolás, "Espacios de ficción y espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes", artículo presentado en las *V Jornadas Nacionales Espacio Memoria Identidad*, 8, 9 y 10 de octubre, Rosario, 2008 (mimeo).

¹¹ Los complejos lazos entre los diferentes oficios ejercidos por artistas y artesanos extranjeros llegados a nuestra ciudad y su directa vinculación con la conformación de un primer campo plástico local han sido expuestos en Boni, Nicolás: *La llegada de los modernos: pintores y maestros europeos en Rosario a comienzos del siglo XX*, Tesina de Licenciatura presentada en la Universidad Nacional de Rosario, 2008 (mimeo).

¹² Slullitel, Isidoro, *Cronología del arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

¹³ El Gobierno de la Provincia aportaría \$25.000, la Municipalidad otros \$25.000 y los 175.000 o 200.000 restantes los invertirían capitalistas locales. *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre Edificación, Comercio é Industria de la Ciudad de Rosario de Santa Fe. Levantado el día 19 de octubre de 1900 bajo la administración del Señor Don Luis Lamas, Rosario de Santa Fe 1902*, Buenos Aires, Litografía, imprenta y encuadernación de Guillermo Kraft, 1902, p. 558.

¹⁴ "[...] El exterior del teatro no da, en cuanto a lo grandioso, una idea del conjunto armónico que ha guiado el criterio arquitectónico de la parte interna: se ha debido adaptar a lo que ya estaba erecto y después dejado en suspenso por muchos años y naturalmente la unidad de estilo ha sufrido un poco." *La Patria degli Italiani*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1904. La traducción es nuestra.

¹⁵ *Primer Censo Municipal de Población con datos sobre Edificación, Comercio é Industria de la Ciudad de Rosario de Santa Fe. Levantado el día 19 de octubre de 1900 bajo la administración del Señor Don Luis Lamas, Rosario de Santa Fe 1902*, op. cit., pp. 558-559.

¹⁶ La asociación de Plou, Orlandi y Gullí se repitió en la concreción del Teatro Municipal 1º de Mayo de la ciudad de Santa Fe inaugurado el 5 de octubre de 1905 e iniciada su construcción en 1903.

¹⁷ *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Milán, 24 de marzo de 1904, p. 1.

¹⁸ *La Capital*, Rosario, 4 de mayo de 1904, p. 1.

¹⁹ *La Capital*, Rosario, 12 de mayo de 1904, p. 1.

²⁰ *La Capital*, Rosario, 15 de mayo de 1904, p. 1.

²¹ El elenco artístico estaba conformado del siguiente modo: Maestro concertador y director de orquesta: Giovanni Zuccani. Sopranos: Elena Bianchini Capelli, Emma Vecia, Bianca Morello. Medios sopranos y contraltos: Alice Cucini, Sofia Parisotto. Tenores: Orazio Cosentino, Pietro Lara, Pietro Gubellini. Barítonos: Ramón Blanchart, Luigi Riboldi. Bajos: Antonio Sabellico, Teobaldo Montico. Bajo Cómic: Pietro Bordogni. Comprimarios: María Capelli, Antonio Bertoni, Vittorio Navarrini. Maestros de coros: Cesare Bonaous. Maestros de la Banda: Francesco Sant'Angelo. Director de escena: Ettore Bottazzini. Apuntador: Alessandro Passetti. Director de escenografía: Mateo Casella. Orquesta de 60 profesores, 50 coristas, 18 bailarinas, banda de 20 músicos. Estos datos fueron extraídos del programa de la función inaugural

de Teatro Colón. Archivo Casella.

²² Un *comodino* o comodín es un telón generalmente ornamentado o pintado en su totalidad con algún motivo ornamental, que cubre la boca del escenario pero que está situado por detrás del telón de cierre principal. Puede constar

de dos partes laterales fijas y una parte central móvil cuyo cierre marca la finalización de una escena, no de la obra completa, con el fin de ocultar lo cambios escenográficos.

²³ "[...] El arco escénico encuadra muy bien el comodín pintado por Casella, que está representado con un doble cortinado. El primero alzado por un grupo de *puttini* que descubren el segundo; el arte moderno evoca aquel antiguo. Los tintes verdes intercalan con sobriedad los oros de toda la decoración de la sala, entonan óptimamente, dando un aire vaporoso a todo el conjunto con aquellos grises y verde claro del comodín." *La Patria degli Italiani*, op. cit. La traducción es nuestra.

²⁴ Blotta, Herminio, "El arte pictórico y escultórico" en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1925, p. 12.

²⁵ Las características modernas de este establecimiento educativo en relación al linaje estético de su fundador y su labor como escenógrafo fueron trabajadas en Boni, Nicolás, *Espacios de ficción y espacios pedagógicos: Mateo Casella y su Academia de Bellas Artes*, Op. Cit.

²⁶ *La Gioconda. Arte e Varietà*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1900, p. 9. Archivo Casella.

²⁷ Junto a Orlandi trabajaron Giuseppe Quaranta, Angelo Tommassi, Carlo Barberis, Eliseo Coppini, Decoroso Bonifanti, Giuseppe Forcignanó, Alfredo Lazzari, Antonio delle Vedove y Ricardo Teodori. Junto a Carmignani: Giuseppe Foradori y los escultores Del Gobbo, Massa, Tasso y Somadoni y los decoradores Valle y Caula. *Ibidem*.

²⁸ "Como no era una leyenda aquella que afirma el desinterés de los artistas cuando se trata de hacer una verdadera obra de italianidad". *Ibidem* La traducción es nuestra

²⁹ La presencia de Lola Mora en la ciudad de Rosario constituyó un verdadero acontecimiento social, cubierto profusamente por la prensa local, recibió múltiples agasajos y fue nombrada por Casella "Directora Honoraria" de la Academia Doménico Morelli. *El Mensajero*, Rosario, 3 de diciembre de 1906, s/p. Archivo Casella.

³⁰ Finalmente Nazareno Orlandi no participó de este jurado que quedó constituido por los otros tres integrantes al que se sumó por supuesto el profesor Casella. *Ibidem*

³¹ Las características de esta exposición y su análisis en relación al envío argentino y especialmente a la figura de Della Valle han sido estudiadas por Malosetti Costa, Laura, *Los primeros Modernos*, op.cit., pp. 280-285.

³² Nazareno Orlandi participó en septiembre de 1901 de la muestra colectiva de artistas italianos residentes en argentina organizada por la Asociación Artística Italiana en el Salón Witcomb. Sus obras *Cabeza de estudio* y *Vieja en la Iglesia* son reproducidas en *La Ilustración Sud Americana. Revista de las repúblicas sud-americanas*, Año IX, Nº 210, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1901, pp. 282 y 283. También envió sus pinturas en 1916 al 1er Salón de Arte de Córdoba apareciendo ilustraciones de sus obras *La vieja en la iglesia*, *La anciana* y *Retrato* en *Catálogo Oficial Ilustrado del 1er. Salón de Arte Córdoba*, 1916, p. 69.

³³ Malosetti Costa plantea que Eduardo Schiaffino, en sus escritos sobre la



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, detalle



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, detalle



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, detalle

Exposición Internacional de Turín, orientó sus preferencias hacia el verismo naturalista de Rubens Santoro, Giacomo Favretto, Vicente Caprile, Alberto Passini y Egisto Lancerotto, en “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, op. cit., p. 119.

³⁴ *La Revista de “El Círculo”*, año I, N° XI y XII, Rosario, noviembre/diciembre, 1919, p.230.

³⁵ Weschsler, Diana, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (Director), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, op. cit., p. 279

³⁶ En Buenos Aires trabajó en las pinturas decorativas del edificio de *La Prensa*, las del Salón Dorado del Teatro Colón, las de la Biblioteca Nacional, las del Palacio Paz, las del Teatro Grand Splendid y las de la iglesia El Salvador, habiendo desaparecido las de la iglesia de San Telmo. En Santa Fe se hizo cargo de la decoración del Teatro Municipal “Primero de Mayo” y también en Córdoba colaboró con Caraffa en las pinturas de la catedral. En Gesualdo, Vicente, *Enciclopedia del arte en América*, Editorial Bibliografica Omeba, Buenos Aires, 1968.

³⁷ *La Ilustración Sud Americana*, Año XII, N° 275, Buenos Aires, 15 de junio de 1904, pp.157-158.



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, vista general

³⁸ Wagner, Richard, *Tannhäuser. Prefacio*, en Asociación Wagneriana, Barcelona, 1927, p.7

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ La leyenda de Tannhäuser narra las vicisitudes de un caballero trovador de vida errante que se debate entre el amor pagano encarnado en Venus y el amor sagrado y casto a una doncella católica llamada Elisabeth. A partir de un torneo de canto, en que el protagonista revela su devoción por la diosa del amor, la historia hace hincapié en la búsqueda de redención divina de Tannhäuser por haberse entregado a los placeres carnales en el *Venusberg* emprendiendo una peregrinación a Roma para obtener el perdón del Papa. En Pahlen, Kurt, *Diccionario de la*

Opera, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, pp. 481-486.

⁴¹ Estre las representaciones de esta leyenda podemos citar los ejemplos del prerrafaelista Edward Burne-Jones con su obra *Laus veneris*, basada en el poema homónimo de Swinburne, y también la sátira romántica ilustrada de Aubrey Beardsley, *Under the hill. A romantic novel*, basada en la misma leyenda.

⁴² Borra, C.M, *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 9

⁴³ Baudelaire, Charles, “Richard Wagner y *Tannhäuser* en París”, en *El arte romántico*, Madrid, Ediciones Felmar, 1977, p. 235

⁴⁴ Mackintosh, Alastair, *El simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, p. 13.

⁴⁵ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Siruela, 2003.

⁴⁶ Wagner, Richard, *Tannhäuser. Prefacio*, op. cit. p.7.

⁴⁷ Wagner, Richard, “Sobre el significado de Parsifal”, Carta escrita a Mathilde Wesendonck el 30 de mayo de 1859, en *Wagneriana*, n° 28, Barcelona, 1998.

⁴⁸ Cirlot, Juan Eduardo, op. cit.

⁴⁹ Pasolini, Ricardo, op. cit. p. 236.

⁵⁰ *Ibidem*, p.238-239.

⁵¹ *Ibidem*, p. 239.

⁵² Lohengrin fue estrenada el 8 de junio de 1904 en el Teatro Colón. Di Nóbile

Terré, Roberto, *La lírica en Rosario (Argentina) 1885-1910*, Rosario, Imprenta Santos, 2004, p. 285.

⁵³ Pasolini, Ricardo, op. cit., p. 239.

⁵⁴ Muntada, Anna y Sala, Teresa, “Apuntes para una lectura interdisciplinar del Modernismo Catalán: Iconografía musical y artes decorativas,” en *Cuadernos de Arte e iconografía. Fundación universitaria española*. (Revista virtual), Tomo IV, N° 8, Madrid, 1991.

⁵⁵ Cirlot, Juan Eduardo, op. cit. pp. 313-314.

⁵⁶ Brarda, Analía; De Gregorio, Roberto; Mesanich, Viviana; Mercado, Pablo; “La fábrica de un espacio cultural”, en *Teatro El Círculo, 1904-2007*, Rosario, Borsellino Impresos, 2007. p. 45.

⁵⁷ Los indicios de la existencia de la araña fueron obtenidos de la nota de *La Capital* que cubría el acontecimiento inaugural del teatro: “[...] Refulgente de oro, con luces artísticas que han de llamar poderosamente la atención, empenachado con un ascua de luz que partirá de la gran araña central, costosa y bella, la sala de La Opera ha de lucir de un modo esplendente [sic] en el momento de la inauguración...” *La Capital*, Rosario, 7 de junio de 1904, p. 1.

⁵⁸ Cirlot, Juan Eduardo, op. cit.

⁵⁹ “[...] Cuando reclino mi cabeza adormilada, catorce ángeles guardan mi cama, dos en la cabecera, dos en los pies, dos a la derecha, dos a la izquierda, dos que me cobijan, dos que me despiertan, dos que me conducen a las puertas del paraíso”.

⁶⁰ Chávez Hualpa, Fabiola. “Todos los ángeles llamaré...” oraciones nocturnas de la religiosidad popular en Alta Sabina, Lacio, Italia”, en *Dimensión Antropológica. Revista en línea*, Volumen n° 33, período febrero-mayo, 2005, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

⁶¹ Se trata de los catorce santos siguientes: San Acacio, San Egidio, Santa Bárbara, San Blas, San Cristóbal, San Ciriaco, San Dionisio, San Erasmo, San Eustaquio, San Jorge, Santa Catalina; Santa Margarita, San Pantaleón, y San Vito. En Maldonado, Luis, *Religiosidad popular, nostalgia de lo mágico*, Ediciones Cristiandad, 1975, p. 244.

⁶² Sobre los orígenes del empresario Emilio Schiffner véase Brarda, Analía y otros, op.cit, p.58.

⁶³ Rodríguez Adrados, Jesús, *Dioses y héroes: mitos clásicos*, Salvat Editores, Barcelona, 1984, pp. 36 y 37.

⁶⁴ La técnica del *marouflage* no se trata de una pintura directa sobre un muro, sino que consiste en la pintura de un lienzo que luego es adherido a la superficie que se pretende decorar.

⁶⁵ Slullitel, Isidoro, op. cit., p. 11.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ Para los festejos del centenario del Teatro, que coincidentemente fue elegido como sede del II Congreso de la Lengua Española llevado a cabo en noviembre de 2004, se inició una restauración integral de la sala que no incluyó las pinturas de la cúpula que se conservaban intactas, pero sí la totalidad del arco de proscenio, incluyendo la imagen mencionada. A pesar de las serias intervenciones y la profunda limpieza que se llevó adelante no se pudo recuperar la imagen porque a los daños irreversibles del fuego y de la pésima restauración



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, detalle



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, detalle

anterior, se sumó la falta de documentación que diera cuenta en detalle de la imagen original para su reestablecimiento.

⁶⁸ Barone residió, a su llegada de Italia, primero en Buenos Aires y luego en la ciudad de Santa Fe ejerciendo como profesor de Dibujo natural y Dibujo lineal geométrico en el Colegio de la Inmaculada Concepción, finalmente se radica, hacia 1891, en la ciudad de Rosario donde residió y trabajó hasta su fallecimiento en 1953. Orta Nadal, Ricardo, "Rafael Vicente Barone. Retrartista y maestro de arquitectos" en *Revista de Historia de Rosario*, año IV, N° 11, Rosario, enero-junio, 1966, pp. 61-77.

⁶⁹ *Puttini e figure decorative. Allegorie*, Casa editrice con stab, Eliotipico Ing. Gerardo Molfese. Torino, Sin fecha.

⁷⁰ *Deutsches Maler Journal*, Editorial Spemann, Stuttgart, c. 1890.

⁷¹ El Telón del Regio fue encargado en 1828 a Giovanni Battista Borghesi, en ese momento profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes de Parma. Representa una gran escena alegórico-mitológica estructurada compositivamente por una diagonal que desintegra la unidad espacial, determinando dos zonas

diferenciadas relacionadas en la representación del tema elegido:

"El triunfo de Palas Atenea": La primera corresponde a una escena celestial, donde entronizada, se distingue la imagen de Palas secundada entre nubes por la Paz, la Justicia y la Abundancia junto a Hércules y Deanira. Sobrevolándolos están la Gloria y la Inmortalidad y más arriba las Horas que determinan un arco que enmarca desde lo alto al grupo antes mencionado. La segunda zona de la composición puede describirse como una escena parnasiana en la que vemos a Apolo escoltado por las tres Gracias y acompañado de las nueve musas, seis de las cuales siguen a Pegaso en su despegue. En un plano muy posterior, aparecen Píndaro, Ovidio, Homero, Virgilio y Dante, y a la izquierda, tras un árbol,

asoma la figura de Marsias. Toda la composición refiere a la presentación de todas las artes por su protector, Apolo, a la diosa guerrera de la sabiduría. Existe una relación metafórica entre esta última y la duquesa de Parma y Piacenza, María Luisa, segunda mujer de Napoleón quien mando a construir entre 1821 y 1829 el teatro Regio de Parma, para el cual fue pintado este telón. Sinópoli, Pedro, "El telón de Giuseppe Carmignani", en *Teatro El Círculo. 1904-2007*, op. cit, pp. 74-76.

⁷² *Decorazioni interne delle moderne abitazioni in Italia*, serie II, Torino, Casa editrice d'opere tecniche con stabilimento eliotípico. Ing. Gerardo Molfese, sin fecha, laminas 8 y 25.

⁷³ "Schiffner en persona era quien realizaba los estudios de precios, escribiendo en alemán, su idioma natal, las notas de control, dejando registrada su aprobación a cada uno de los bocetos de iluminación, cortinados, y pinturas propuestas, después de un seguimiento permanente del avance de los trabajos. Así, uno a uno, se fueron incorporando los diferentes elementos constitutivos de la obra." Brarda, Analía; De Gregorio, Roberto; Mesanich, Viviana; Mercado, Pablo, op. cit, p. 56.

⁷⁴ Slullitel, Isidoro, op. cit. p. 11. En 1911 Carmignani retornó a Parma y un año después fue nombrado profesor de ornato en el instituto de Bellas Artes, posteriormente fue director de la sección de escenografía del Teatro Regio y docente de su instituto. En este teatro se conserva y aún se utiliza la cámara acústica por él ejecutada.



Salvador Zaino, pintura del plafond central del foyer del Teatro La Opera, detalle

⁷⁵ Muchos de estos ejemplos pueden encontrarse en la revista *Monos y Monadas*, Rosario, 1910-1911.

⁷⁶ Pasolini, Ricardo, op. cit, p. 229.

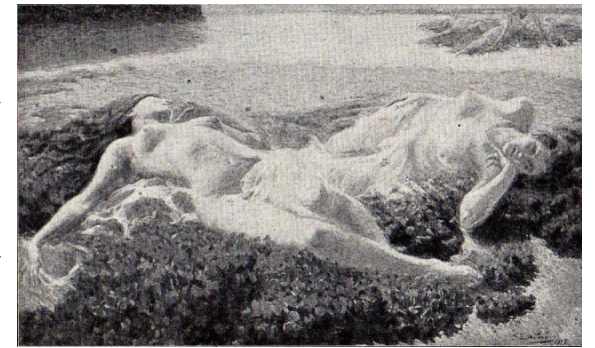
⁷⁷ *Ibidem*, p.243.

⁷⁸ García, Analía, "Una comunidad de lectores urbanizados. La visita, espacio de sociabilidad burguesa en la ciudad de Rosario, principios del siglo XX", en Bonaudo, Marta (Directora), *Imaginario y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930. Tomo I. Los actores entre las palabras y las cosas*, Rosario, Prohistoria ediciones, 2005, p. 149.

⁷⁹ La figura de Luis Levoni aparece inicialmente asociada a la de Vimercatti, constituyendo esta sociedad una empresa de pintura decorativa que se disolverá en poco tiempo con el retorno de este último a Europa. Posteriormente hará su socio a Domingo Fontana y también junto a Zaino firmarán la ornamentación del desaparecido Club Social. También le son atribuidas a Levoni, nuevamente con Zaino y Ragazzini, las pinturas murales de la demolida mansión perteneciente al Dr. David Staffieri ubicada en la esquina de Bv. Oroño y Córdoba. En Slullitel, Isidoro, op. cit, p. 10.

⁸⁰ Muntada, Anna y Sala, Teresa, op. cit.

⁸¹ El diario La Republica del 19 de diciembre de 1905 cubre el evento social que constituyó la muestra anual de trabajos de la Academia Estímulo de Bellas Artes de Salvador Zaino en el foyer de la Opera. En ella el cronista hace una referencia a la cantidad de trabajos presentados que superaba los doscientos cincuenta. Citado por Sendra, Rafael, "El pintor y decorador Salvador Zaino. Inicios de la temática del litoral" en *Rosario, ciudad y artes plásticas*, Dirección de publicaciones UNR, Rosario, 1990.



Salvador Zaino, Las ninfas del Paraná, 1917, óleo

⁸² Armando, Adriana, "Alfredo Guido y el mundo rural: atmósferas espiritualistas y épica campesina", en *Avances*, N° 9, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2005-2006, pp. 21-32 y "Silenciosos mares de tierra arada", en *Studi Latinoamericani*, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università Degli Studi Di Udine, N° 3, 2007, pp. 365-379.

⁸³ Por testimonio de sus discípulos se supo que Rafael Barone solía decir que tuvo como maestro a Mancini. Este autor expone dos posibilidades al respecto: la primera es que haya estudiado con Antonio Mancini (1852-1930) quien junto a Francesco Paolo Michetti y Vincenzo Gemito, estuvo al frente de la corriente artística del "verismo" en el arte napolitano. Y en segundo término, que haya estudiado con Carlos Mancini un paisajista nacido en 1830 y fallecido en Milán en 1910, en Orta Nadal, Ricardo, op. cit, p. 62-63.

⁸⁴ El domicilio de la academia en el momento de su reconocimiento oficial era San Luis 765 en *La Capital*, Rosario, domingo 4 de julio de 1915, p. 14.

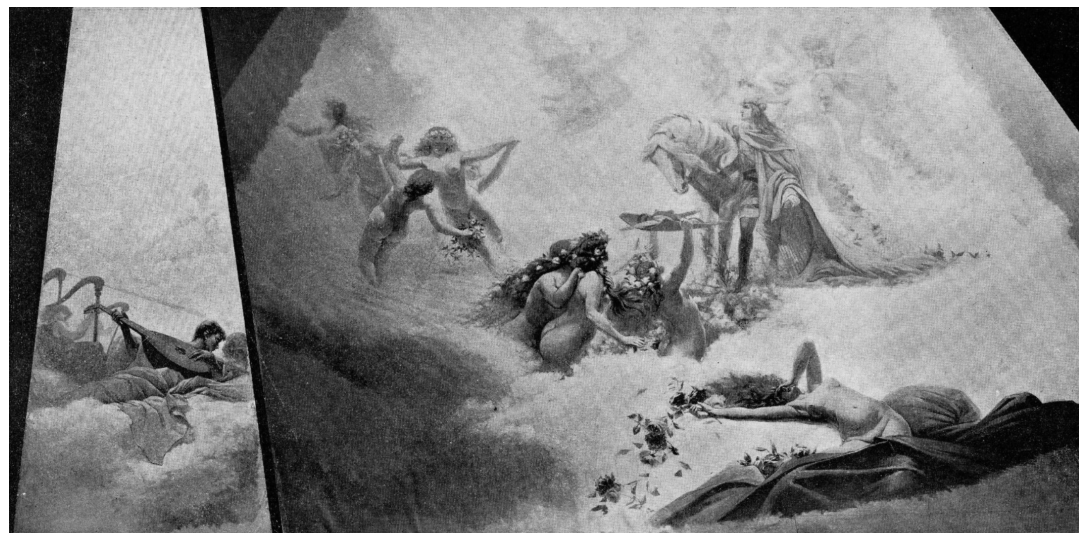
⁸⁵ Sendra, Rafael, op. cit. p. 25.

⁸⁶ Fantoni, Guillermo, "El Perigord en la pampa: la pintura de Luis Ouvrard", en *Studi Latinoamericani*, Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani, Università Degli Studi Di Udine, N° 3, 2007, p. 391.

⁸⁷ Pagni estuvo en el epicentro de la polémica discusión sobre la renovación de las artes en Italia al ser introducidas las corrientes impresionistas y postimpresionistas francesas, abandonando su ascendencia fattoriana para inclinarse hacia ellas, como

lo harían también sus amigos Francesco Fanelli y Plinio Nomellini en sus propias versiones divisionistas toscanas. En Boni, Nicolás, "Ferruccio Pagni de Torre del Lago a Rosario: Itinerario estético y vida bohemia", op. cit.

⁸⁸ Fantoni, Guillermo, "Aproximación a la historia de vidas: Conversaciones con Luis Ouvrard", en *Anuario*, n° 11, *Segunda Época*, UNR, FHyA, Escuela de Historia, 1985, pp. 288-289.



⁸⁹ Entre sus decoraciones hoy desaparecidas hemos citado ya sus trabajos en la casa del Dr. David Staferi, a los que podemos agregar los del club Fénix y Social, la residencia de la familia Benvenuto situada en calle Córdoba 1300 y las pinturas encargadas por los hermanos Santiago y Luis Pinasco para ornamentar sus mansiones de Bv. Oroño y Córdoba.

