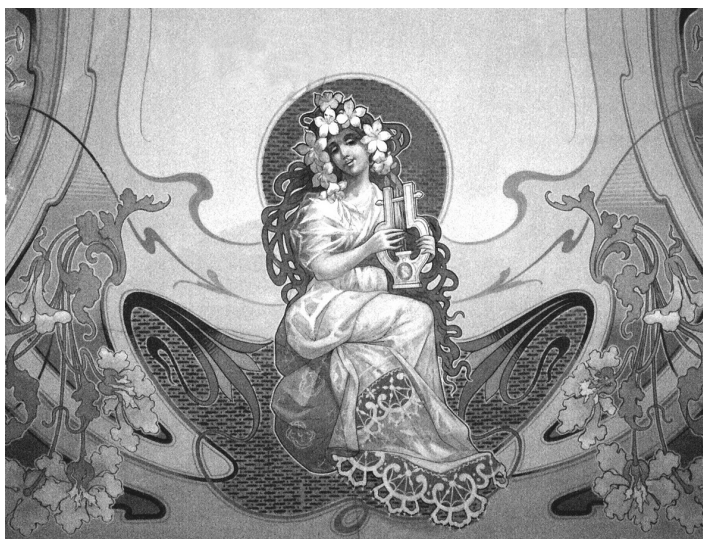


S E P A R A T A

año XI / n° 16 / octubre de 2011



Imágenes entre dos siglos: el artista, la naturaleza, la ciudad

Clementina Zablosky / Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba

María Isabel Baldasarre / Mujer/artista: trayectorias y representaciones
en la Argentina de comienzos del siglo XX

Nicolás Boni / Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX:
vitales, mayólicas y pinturas murales

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.

ISSN 1853-3353

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

Portada: Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Poesía,
1902

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, Larrea 2902, Rosario.
propuesta@steel.com.ar

Clementina Zablosky*/ Fragmentos para una historia del paisaje en Córdoba

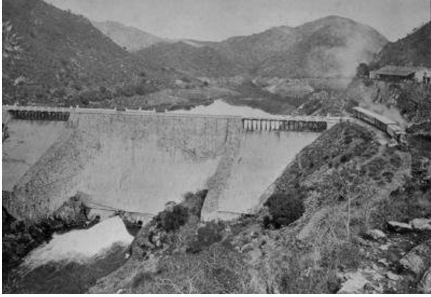
El paisaje es una imagen que identifica el arte y la cultura de Córdoba. Elegido como tema principal en la pintura, y valorado como patrimonio por sus condiciones naturales, el paisaje cordobés no sólo alcanza, entre 1920 y 1950,¹ un lugar dominante dentro de la tradición artística local,² sino también dentro de un proyecto de desarrollo económico regional.³ Sin embargo, ya a fines del siglo XIX y principios del XX, es posible afirmar que el paisaje adquiere su condición de símbolo de Córdoba, permitiendo, en términos de Mauss, pensar en una cosa y comprenderla bajo la forma de otras. En este caso, el paisaje como símbolo nos remite al proceso de modernización de la ciudad y de la provincia, y a la experiencia moderna en la vida social y cultural local.

El proceso de modernización, impulsado por los gobiernos nacional y provincial⁴ en el último tercio del siglo XIX, comprendía un conjunto de acciones tendiente a mejorar las condiciones de la producción y el desarrollo económico de la región. Entre las principales acciones que se llevaron adelante, se encuentran el fomento de la inmigración con el objetivo de poblar diferentes regiones del país; el tendido de la red ferroviaria y la construcción del sistema hídrico en el territorio provincial, necesarios, tanto para el asentamiento de las colonias agrícolas y el desarrollo de la actividad agropecuaria, como para la explotación de los recursos y el desarrollo de la industria, la técnica y la ciencia. Estas acciones implicaron una transformación efectiva de la fisonomía del territorio y la construcción de un paisaje.

Desde una perspectiva cultural, el paisaje puede designar a un espacio material como a la imagen resultante de su observación, es decir, al territorio concreto y a la representación del mismo. Esta condición ambigua del paisaje ha posibilitado, históricamente, diversos abordajes del tema, como los de la filosofía y las ciencias que centraron su interés y análisis en la naturaleza; los de las artes visuales, originariamente, la pintura, y aquellos vinculados con otras formas de representación e intervención en el territorio⁵, como las obras de infraestructura y urbanización.

En general, podría decirse que el paisaje se manifiesta “contra la mirada de quien mira”. Particularmente, y en correspondencia con la etimología de origen germánico, el concepto de paisaje según los términos *landschaft* y *landscape*,⁶ puede referir tanto a procesos de formación como a formas resultantes, respectivamente. En *landschaft*, *land*, “hace referen-

cia a la tierra, es decir, a la parte natural, al suelo, al ambiente original". Y *schaffen*, "refiere al modelado que, ya sea la naturaleza misma o el hombre, dan al terreno".⁷ En el término *landscape*,



Ferrocarril y dique San Roque, fotografía, c. 1892.

Land, tiene la misma acepción explicada que en alemán y *scape* deriva de la misma raíz germánica "*scapjan*", que significa originalmente crear, trabajar u ocuparse. Esta raíz evolucionó a *schaffen* en alemán conservando el significado de creación o modelado, mientras *shape* en inglés, cambió un poco el énfasis, del acto formador, por la forma resultante.⁸

Esto significa que,

mientras... *landscape* aparece en la lengua inglesa del siglo XVI como "un término técnico usado por los pintores" y denota una extensión representada desde un punto de vista fijo, el término *Landschaft* registra una información que nos habla del proceso de su formación.⁹

Considerando que es posible afirmar que, en el contexto de la modernización en Córdoba, el paisaje emerge como símbolo local, en el sentido de sus dos acepciones germánicas, en tanto proceso de formación y forma resultante, presentaré dos fragmentos o situaciones de interés. En primer lugar, presento como situación de interés la construcción del Dique San Roque y la figura de Juan Biale Massé (Mataró, España- Córdoba, Argentina). Considero relevante la experiencia de este médico, agrónomo y abogado oriundo de Cataluña, ya que, primero, participa activamente en la ejecución de la obra, interviniendo y transformando la geografía del territorio y, años más tarde, cuando elabora el *Informe* de 1904,¹⁰ describe y comenta, desde la posición de observador, los cambios del entorno y la belleza del paisaje de Córdoba. En sus apreciaciones se perciben algunos de los valores que el paisaje de Córdoba representaba, asociado a la producción, a la economía, a la estética y el higienismo.

En segundo lugar, considero un óleo de Honorio Mossi (Turín, Italia, 1861- San Miguel de Tucumán, 1943) y otro de Herminio Malvino (Piamonte, Italia, 1867- Córdoba, 1932), que muestran dos versiones del paisaje local en 1895. El primero representa una panorámica de la ciudad de Córdoba vista desde las barrancas, y el segundo es una imagen de un arroyo de las sierras. Estas pinturas adquieren un carácter fundacional en el campo del arte local, dominado entonces, por la pintura religiosa, costumbrista y de retratos. Entre 1895 y 1925, el paisaje emergía y se consolidaba como género, mediante propuestas formales y técnicas asociadas a las prácticas académicas y *au plain air* de tradición europea desarrolladas, entre

otros artistas, por algunos discípulos de Mossi, como Pedro Centanaro, Deodoro Roca, Octavio Pinto y Guillermo Butler (Córdoba, 1880- Buenos Aires, 1961). Éste último recibe, por un paisaje de las sierras de Córdoba, el primer premio de pintura en el Salón Nacional de 1925. Al ser la primera vez que esto sucede, el hecho significa no sólo, un reconocimiento en la trayectoria del pintor sino también la consagración de un género y de una imagen, las sierras de Córdoba, que desde fines del siglo XIX, comenzaba a formar parte, al igual que otros paisajes de Argentina, de una imaginaria evocativa y potente de lo nacional, vinculados a un gusto por lo regional y a un interés por valores colectivos.¹¹ En el análisis particular de las obras de Bialek Massé y de los artistas se puede observar como el paisaje tiene lugar en tanto proceso de formación y forma resultante.

El paisaje de Bialek Massé

La posición geográfica de Córdoba en el centro del país era estratégica como lugar de paso obligado. Permitía comunicar a través de la ciudad y de sus valles situados al oeste, principalmente el de Punilla, con las provincias del Norte –Santiago del Estero, Tucumán y desde allí el Alto Perú–, con las provincias del Noroeste –La Rioja, Catamarca– y del oeste –San Juan, Mendoza– con el puerto de Buenos Aires. En 1870, la construcción del ferrocarril “Central Argentino” unió a Córdoba con la ciudad de Rosario –localidad en plena expansión económica– y aceleró el transporte de mercaderías y personas. Mediante el tendido del “Andino” y del “Central Norte”, se comunicaron las localidades de Villa María, al este de la provincia, con la de Río Cuarto, al sur, y, la de Córdoba con la ciudad de Tucumán al norte, respectivamente. A lo largo de estos trayectos surgieron diferentes poblados dedicados a la actividad agrícola. El tren, el gran colonizador, trajo para la provincia algunas ventajas, en relación con los asentamientos de pobladores, y algunas desventajas. Frente a Rosario y Buenos Aires, Córdoba en el siglo XIX era fundamentalmente un centro comercial y político, y en menor medida un centro productivo.¹² Según Frías, historiador cordobés, las características topográficas de Córdoba limitaban su condición de centro productor. El territorio dividido en montaña, dominante al oeste de la provincia, y llanura, dominante al este, debían integrarse por medio de diques. La sierra, debía convertirse en fuente de agua y la planicie, en área apta para el cultivo. Las sequías, en la estación del verano, alertaron sobre la posibilidad de la carencia total de agua y sus efectos como la falta de riego en las áreas



El tren en las sierras de Córdoba, fotografía, s/d.

productivas y la escasez de alimentos. También debían solucionarse otros problemas que sufría la ciudad. Los desbordamientos del río Suquía y la Cañada que recorren la ciudad generaban pantanos y por consiguiente los riesgos de epidemias aumentaban.

La idea de la construcción de un sistema para el riego en la zona de los Altos Sud y Norte que rodeaban a la ciudad fue anunciado, por el entonces gobernador de Córdoba, Miguel Juárez Celman¹³ en su mensaje de gobierno de 1881, enfatizando el cambio de las “condiciones higiénicas y meteorológicas como el mejoramiento de la agricultura”.¹⁴ Según la hipótesis de Frías, Juárez Celman, mediante la promoción y el desarrollo de la producción agrícola e industrial, aspiraba a posicionar a Córdoba como capital de la república. Juárez Celman abrigaba la idea de un proyecto político federal, cuya pieza clave en el proceso de ejecución era el dique San Roque. Si bien no logró el objetivo final, la capitalidad, la construcción del dique en el valle de San Roque, junto con el dique del Mal Paso en La Calera y de los canales Maestro Norte y Maestro Sur, posibilitaron nuevos asentamientos y sectores productivos.

La construcción del sistema hídrico, para generar energía eléctrica y favorecer el desarrollo agrícola como el industrial tuvo, como nota distintiva local, la resistencia de algunos sectores vinculados principalmente a la Iglesia católica.¹⁵ Según Ansaldi, esta resistencia a la innovación y al progreso “frustraron” el impulso y el alcance de las transformaciones, dando lugar a lo que el autor llama, una “modernidad provinciana”.¹⁶ A diferencia de los sectores más conservadores, los constructores del dique inaugurado oficialmente en 1891, quienes formaban parte de los grupos progresistas, confiaban en las facultades humanas y en los beneficios de la fuerza hidroeléctrica para el riego y las industrias: “Allí sólo se necesita la mano del hombre con la fuerza del querer y la turbina”.¹⁷

Los proyectistas de las obras fueron los ingenieros Esteban Dumesnil, quien llega desde Francia en 1878, y Carlos Casaffousth (1855-1900). Dumesnil trabajó con Casaffousth en las obras del Dique del Mal Paso. En la construcción del dique San Roque, Casaffousth se desempeñó como director técnico de las obras y el Dr. Juan Biolet Massé (Mataró, España, 1846- Córdoba, 1907) como empresario y fabricante de las cales empleadas para la obra.¹⁸ Entre 1886 y 1891 el dique fue construido en la zona de San Roque, a 30 km de la capital. Las aguas embalsadas de los ríos San Antonio, Cosquín y Primero formaron la cuenca del lago. La figura de Biolet Massé es relevante, en mi opinión, para un análisis del paisaje en Córdoba por su participación en el proyecto y la construcción del dique

San Roque y por las descripciones y apreciaciones que realiza sobre las transformaciones realizadas en el territorio cordobés en el que había intervenido un tiempo atrás.

En su *Informe* de 1904, Biale Massé ponderaba la riqueza del suelo de las sierras, “con sus inagotables dioritas y traquitas, sus mármoles y arcillas que nunca acabarán”, y la salud del clima que allí encontramos, “a lo largo de sus arroyos, siempre atesora salud y ozono capaz de quemar microbios, en sus montañas, que ofrecen los más variados climas”.¹⁹ Y agregaba “con sus aires purísimos capaces de curar”.²⁰ También destacaba la belleza del lugar,

El lago San Roque se presenta todo entero como un gran espejo reflejando las montañas que lo circundan; la Sierra Grande con los picos de Achala le sirven de telón de fondo y entre ambos las grandes hondonadas de San Antonio y San Luis circunscriben a Tanti, ayer una estancia, hoy un cordón ininterrumpido de quintas y chalets a lo largo del arroyo Las Mojarras, al norte las manzanas y San José, y más arriba San Francisco, rodean a Cosquín, la antigua aldea de ranchos, convertido en una villa de hermosas casas; con un sanatorio al sur en Santa María y a lo largo del río, las alamedas, las quintas, los alfalfares, todo ríe y alegría. Allá en el fondo del norte se ve

en La Falda, el Hotel Edén, con su hermoso edificio, y el ramillete

de quintas de las Huertas Grandes y la Cañada, teniendo por fondo las alturas de San Ignacio y los cerros de Capilla del Monte. Hermosa instalación de cuadros de paisaje verde en un mar de montañas y quebradas, cada uno diferente, cada uno mejor.²¹



Honorio Mossi, *Córdoba en 1895*, 1895, óleo sobre tela, 50 x 195 cm., Museo Evita, Palacio Ferreyra.

La topografía de valle y sierra que caracteriza al oeste de la provincia, intervenida por las obras de infraestructura, las construcciones de hoteles, viviendas particulares y sanatorios, se transformaba, bajo la mirada de Biale Massé, en paisaje.

Según Williams, el paisaje es producto de una mirada ociosa cuya apreciación estética depende no tanto de la forma de lo que es observado sino fundamentalmente de la distancia social de quien observa. Esta distancia social, marcada por una observación conciente, se construye en el proceso histórico de separación de la producción y el consumo.²² Biale Massé, vinculado a la historia del dique como empresario encarna la figura de un tipo de observador peculiar que Williams define como aquel que “ha preparado modelos sociales y analogías de otra parte para justificar la experiencia”.²³ El “paisaje verde” en tanto “instalación” en la montaña es producto de la acción

humana de políticos, ingenieros, y agricultores que se convierte en objeto de contemplación y se vuelve imagen en las palabras escritas por uno de los constructores de la transformación del territorio que asume el punto de vista de un consumidor:

Esta transformación, 12.000 hectáreas regadas ya, 40. 000 más que esperan que las rieguen y las labren, es el producto de una idea germinada en la mente del Doctor Juárez Celman, hecha cuerpo y proyecto por Casaffousth, y de una media docena de hombres de buena voluntad ²⁴

El paisaje, que en 1904, Biale Massé ve saludable y hermoso, constituía un centro, una zona que desde el invierno se preparaba para esperar a los porteños.²⁵ El valle de Punilla, localizado entre los cordones montañosos de las Sierras Chicas y las Sierras Grandes, encuentra, como lugar de descanso temporal, un desarrollo incipiente de la actividad turística. Por un lado, esta actividad estuvo asociada a la construcción de los hoteles como el “Edén” de Juan Kurt, en 1897, el “Geo England” en Cruz Chica, el “Victoria” en Capilla del Monte, y por otro, a la edificación de los centros de rehabilitación de enfermedades pulmonares, como la Estación Climatérica, base del Centro Tisiológico Nacional actual, que fuera inaugurado en 1900 en la localidad de Santa María²⁶ y al que hace referencia Biale Massé en su informe. En este proceso podemos advertir los cambios del uso del suelo: la producción ganadera cede ante la explotación minera y la producción agrícola. Conjuntamente, otras prácticas como la atención de la salud y el turismo emergen asociadas con una valoración higienista, estética y recreativa del paisaje. Estas prácticas se vieron favorecidas por la extensión del tendido del ferrocarril (1892) el cual permitió el acceso a las sierras en menor tiempo y contribuyó a un cambio en la percepción de la región. El trazado de las líneas férreas en cornisa por la quebrada del río Suquía ofrecía una vista distinta a la del viejo y difícil traslado por el camino de mulas.

Los paisajes de Honorio Mossi y Herminio Malvino

El Noroeste arranca entre quintas y chacras de Alta Córdoba (...) y llega a Argüello, el árido y triste Hormaeche ayer, hoy (...) viñas, alamedas y hortalizas, cada terreno con una casa o un chalet (...) al sur Nueva Córdoba (...); las barriadas de Ferreyra (...) tableros de quintas orladas de alamedas ya suntuosas; y el gran parque de Nueva Córdoba con su lago artificial²⁷

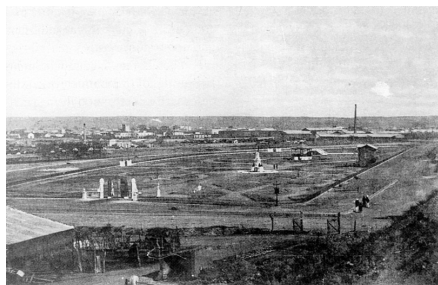
En estos pasajes del *Informe*, Biale Massé menciona los nuevos barrios en la ciudad de Córdoba de fines del siglo XIX, refiriéndose a los

sectores productivos y al parque beneficiados por la obra de riego y la provisión de agua potable. Estos nuevos barrios señalan el crecimiento urbanístico de una ciudad cuyo trazado, como su idiosincrasia clerical, según la caracterización de Sarmiento de 1845, estaba limitado a su topografía, “un claustro entre barrancas”.²⁸ Esta topografía había comenzado a transformarse con los movimientos de tierra necesarios para la instalación de las vías férreas y de las estaciones; para la extensión de calles y puentes que comunicaban el centro y la periferia. Periferia que daba cabida a una población en aumento debido al proceso inmigratorio impulsado desde el estado por los gobiernos liberales.

Como Bialet Massé en 1873, otros extranjeros llegaron a la ciudad y entre ellos, varios artistas. El pintor italiano Honorio Mossi arribó a Córdoba en 1890 y vivió en la ciudad hasta 1911, año en que se trasladó y se radicó en San Miguel de Tucumán. En su estancia en Córdoba fundó una Academia privada en la que impartió clases de dibujo y pintura.²⁹ Según comenta Lo Celso, los cursos completos del maestro incluían dibujo, ornato, perspectiva y pintura³⁰ y cobraron prestigio a juzgar por el alumnado que concurría. Además de Butler, que he mencionado, otros alumnos de Mossi fueron Octavio Pinto (1890-1941), Emiliano Gómez Clara (1880-1931), Pedro Centanaro (1888-1948), Carlos Bazzini Barros (1891-1970), Deodoro Roca (1890-1942), entre otros. La orientación estilística de sus enseñanzas era académica debido a su formación en Italia. Un comentario autobiográfico de Octavio Pinto, publicado en la revista *Aurea* en la década de 1920, da cuenta de ello:

Al volver de Santa Fe, terminado el bachillerato, recibí en Córdoba los consejos artísticos de un pintor, que casualmente era también maestro de Butler: Don Honorio Mossi, hombre de una bondad inmensa, y él fue el que decidió, con su entusiasmo por mis progresos, mi carrera de pintor. Su invariable cariño me es hoy disputado por el propio Butler, quien como yo, resultaría pintor de técnica moderna contra las ilusiones de Mossi, adicto a los reales cánones de la Academia de Milán (sic) donde había sido cofrade de Grosso, el pintor de la reina Margarita.³¹

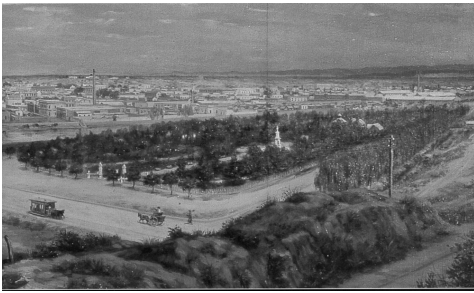
Mossi, en realidad, había estudiado en la Academia Albertina de Turín, con maestros especializados en el género de pintura histórica.³² Como sostiene Pinto, la pintura de Guillermo Butler y la propia, pronto buscaron otros caminos acercándose a las experiencias de la pintura *au plain air*. A diferencia de Butler y Pinto, es quizás Centanaro quien sostiene las “ilusiones de Mossi”. Según Lo Celso, Centanaro era un



Parque "Elisa", fotografía, c. 1889.

“pintor sometido a los cánones académicos (...) que cultivó el retrato (...) y paisajes inspirados en motivos urbanos”.³³

En los comentarios de Pinto y el retrato que Centanaro realizara de Mossi se pone de manifiesto un reconocimiento por el maestro italiano quien no sólo se dedicó a la enseñanza sino que realizó copias de Rafael Sanzio para la Iglesia Catedral y pinturas murales para decorar la Iglesia de Santo Domingo consagrada en 1861, como las del Camarín de la Virgen del Milagro y un fresco sobre la muerte de Santo Domingo. Mossi también participó activamente en el ámbito local como artista y jurado en algunos de los Salones organizados por instituciones como el “Ateneo” “primer centro cultural de la ciudad”, o muestras realizadas por la “Escuela de Pintura. Copia del natural” Academia Provincial de Bellas Artes, fundados en 1894 y 1896, respectivamente.³⁴ La labor artística de Mossi se centraba principalmente en la pintura religiosa y el retrato, debido posiblemente a los encargos realizados por las órdenes religiosas católicas y por comitentes privados. Pintó algunos paisajes de las sierras de Córdoba como el que reproducimos en este



Honorio Mossi, *Córdoba en 1895* (detalle - Parque Las Heras).

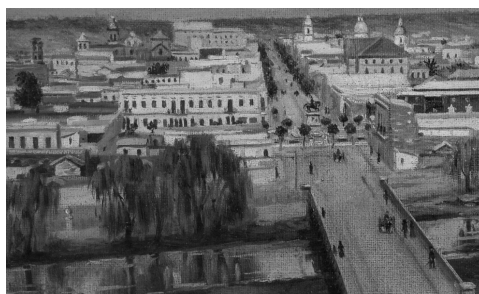
escrito *Paisaje de Cruz Chica* de 1906, siendo una de las obras más reconocidas *Córdoba en 1895* ejecutada en ese año, y que restaurada es exhibida en el Museo Evita con sede en el Palacio Ferreyra. Esta obra fue expuesta por primera vez en octubre de 1895, según el análisis de fuentes periodísticas de Artemio Rodríguez, en la Casa Bobone. La Casa Bobone “era una pinturería artística, abierta por el Sr. Francisco Bobone entre 1870 y 1930. Estaba ubicada en la calle Gral. Paz (hoy San

Martín 87) y exhibía en los escaparates o en el interior de sus salas, cuadros de artistas conocidos o de jóvenes aficionados”.³⁵ Lo Celso, recuerda un relato del escultor Bazzini Barros, otro discípulo de Mossi, sobre el lugar de la pinturería como centro de reunión de los artistas: “[Francisco] Bobone cerraba el local a las 10 de la noche. Varios artistas, entre otros Genaro Pérez, Caraffa, Piñero, Cardeñosa, Mossi y Pelliza concurrían diariamente a última hora a conversar sobre Arte”.³⁶

También en octubre de 1895 se expusieron en Casa Bobone dos “paisajes de las sierras” de Herminio Malvino (Piamonte, Italia, 1867- Córdoba, 1932), y dos “paisajes holandeses” de Andrés Piñero (Córdoba 1854-1942), ambos alumnos de Gonzaga Cony.³⁷ Si bien no tenemos la certeza de que el paisaje que reproducimos de Herminio Malvino fuera expuesto en Casa Bobone, el año “95” pintado al lado de su firma nos alienta a suponerlo. Aunque no fueran expuestos juntos, en este artículo son puestos en relación ya que nos ofrecen dos imágenes de Córdoba del mismo año,

en pleno proceso de modernización. La obra de Mossi “retrata” la ciudad capital, los cambios y la expansión; la obra de Malvino registra una vista de las sierras, sus componentes naturales y peculiaridad geográfica.

La pintura de Honorio Mossi, mostraba la ciudad vista desde las barrancas límites geográficos que “encerraban” el centro urbanizado y que, según Sarmiento, constituía la vívida imagen de la idiosincrasia cordobesa. La perspectiva desde esta zona, periférica al centro colonial, marcaba una diferencia respecto a las imágenes conocidas de la ciudad –la catedral, el cabildo, la plaza- al igual que el género pictórico elegido para su representación, la *veduta*.³⁸ En esta obra, Mossi construye una visión panorámica para representar la “ciudad expandida”,³⁹ producto de la intervención modernizadora del Estado. En el formato de marcada horizontalidad es posible señalar tres espacios. Uno demarcado por el horizonte en línea recta que en la parte superior del cuadro separa el cielo y la tierra. Hacia abajo el curso del río Suquía (o Primero) diferencia dos ámbitos, uno urbanizado, arriba, y otro más rural, hacia el sector inferior de la obra. En este último, aparecen un carro, algunas vacas, y más allá, hacia la derecha, una vivienda con techo de paja donde una mujer está trabajando. Esta escena se completa con la presencia de otros animales de granja, gallinas y cerdos, haciendo visible el modo de vida rural en la zona de los ranchos a fines del XIX. En el sector inferior del cuadro, el plano más próximo al espectador, predominan los verdes de la vegetación silvestre y cultivada, y los colores tierras utilizados para caracterizar el suelo con desniveles de las barrancas, los caminos y la vía del ferrocarril, que aparece en el ángulo derecho de la obra. El entorno agreste contrasta con el arbolado ordenado del Parque Elisa,⁴⁰ hoy Las Heras, el cual, diseñado con ingreso, parterres, senderos, fuente central y glorieta, era una clara manifestación del proceso de modernización de la ciudad. Esto es posible observarlo en una fotografía obtenida próxima a su inauguración en 1889.



Honorio Mossi, *Córdoba en 1895*
(detalle - Puente Juárez Celman y Monumento al Gral. Paz).

En el óleo, dicho proceso se hace igualmente visible en los postes y el tendido del telégrafo. El río refleja a algunos edificios ubicados en la costanera y a los sauces en las orillas. Los puentes, uno situado en el extremo izquierdo y otro, el más notable, hacia la derecha, comunican el sector rural con el centro urbanizado. Por el camino ancho, la circulación de un tranvía a caballo (utilizados en Córdoba a partir de 1879), una galera, un jinete, un peatón, muestran la conexión del centro con los nuevos barrios, en este caso, los Altos del Norte, hoy Alta Córdoba.⁴¹

Según Waldo Ansaldo, el primer puente que une la ciudad vieja con

Alta Córdoba fue habilitado el 18 de diciembre de 1881 con el nombre “Juárez Celman”, quien, en ese tiempo, como gobernador de la provincia ya proyectaba la construcción del dique San Roque.⁴² El puente representado por Mossi conduce a un carro y transeúntes, por la Avenida Ancha, hacia el Monumento del General Paz, figura ecuestre sobre un pedestal que, orientada hacia el oeste, se encontraba en una plaza rodeada de árboles. La escultura ecuestre, obra de un artista francés, Jean Alexander Falguière, fue inaugurada en 1887 en un festejo nacional que duró varios días, y al que asistió Miguel Juárez Celman como presidente de la república. Entre las actividades programadas se realizó un almuerzo, un gran asado



Plaza General Paz, Córdoba. Postal Albarracín. Gentileza Mariana Eguía.

con cuero, que tuvo lugar en las sierras y al que la comitiva presidencial y los invitados asistieron en tren. Las sierras eran un espacio recreativo y un destino digno de visitar. La importancia de la celebración de la figura del General José María Paz, quien había ganado las batallas de La Tablada (1829) y Oncativo (1830), contra el caudillo riojano Facundo Quiroga, radicaba en que era un símbolo del “orden” y la “civilización” exaltados por los burgueses de 1880.⁴³ El monumento, estaba emplazado en el cruce de la calle Ancha (actuales avenidas General Paz y Vélez Sársfield) y la Tablada,⁴⁴ en una situación orillera, entre los ranchos y el centro. El maestro italiano representa el centro urbanizado empleando los tintes más cálidos, tierras rojizas y ocre, con toques en blanco o gris, para caracterizar las edificaciones, entre las cuales se destacan, por una mayor elevación y por su tipología, las torres y las cúpulas de las construcciones religiosas y las chimeneas de las fábricas, aspecto que destacaban algunos viajeros y cronistas que visitaban por entonces la ciudad:

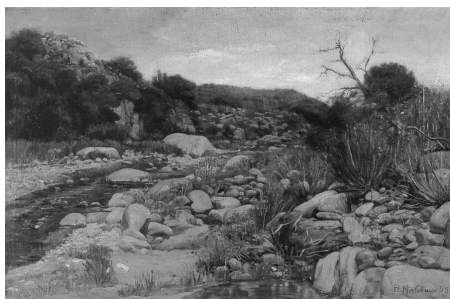
en la capital cordobesa, la religión en íntimo consorcio con la industria, muestran sus alturas sobre la masa de la edificación; desde distancia considerable, al extenderse la mirada, tropieza inevitablemente con las elevadas chimeneas de un establecimiento de cremación de cal y las torres de las iglesias y conventos que con profusión sorprendente contiene la ciudad.⁴⁵

Continuando el recorrido por la Calle Ancha, se distinguen sobre la margen derecha las cúpulas de Santo Domingo, iglesia decorada por el artista italiano. A la izquierda de la avenida, son reconocibles las torres de la Compañía de Jesús, y las torres y la cúpula de la Iglesia Catedral, entre muchas otras. En el sector superior, empleando la perspectiva atmosférica, Mossi representa las barrancas del sur y delinea el horizonte que hacia la derecha se eleva en las sierras, tan propias de la topografía de Córdoba, en

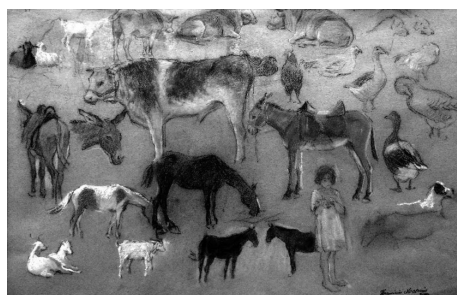
tonos azulados. El pintor italiano “adicto a los reales cánones de la Academia” describe minuciosamente la fisonomía de la ciudad cordobesa a fines del siglo XIX. La horizontalidad del panorama es atravesada por la perspectiva de la Avenida Ancha que une el primero y el último plano del cuadro. En este trazado es posible destacar, como observamos, la presencia del puente Juárez Celman, el monumento del Gral. Paz, la iglesia de Santo Domingo. El artista nos presenta las marcas de la ciudad que nos remiten, por un lado, a quienes con sus acciones representaban “la contribución de Córdoba a la organización nacional”⁴⁶ y cuya presencia en la ciudad era un emblema de las ideas progresistas y laicas del estado. Por otro lado, Mossi mostraba otra marca sobre la Avenida; esta vez católica, la Iglesia de Santo Domingo. No obstante, el punto de vista elegido por el artista para mirar y pintar la ciudad es el lugar en el cual se está produciendo el cambio y la expansión –la barranca, el ferrocarril– y desde el cual, las torres y las cúpulas de las iglesias aparecen lejanas en el fondo.

Herminio Malvino, pintor situado por la historiografía local y nacional, junto con Genaro Pérez, Fidel Pelliza, Andrés Piñero y José María Ortiz entre los artistas precursores de la pintura en Córdoba, pinta *Arroyo serrano* en 1895. Este óleo nos muestra una vista tomada desde el propio cauce. El curso de agua corre por un lecho pedregoso reflejando en tonos verdes la vegetación circundante. En sus orillas crecen pastizales, pajas bravas y algún que otro arbusto. En la parte superior izquierda del cuadro observamos una formación rocosa poco elevada. Hacia arriba y el centro, la sierra se destaca al estar enmarcada por los tonos bajos de los arbustos y el recorrido del agua. El agua, los pastizales y el contraste de luz y sombra en la vegetación, trazan una diagonal que desde la izquierda asciende y refuerza la curva del cauce del río. Los tonos tierras y verdes de la piedra y la vegetación contrastan con los tonos azul violáceo separando la tierra y el cielo. El tratamiento de la luz- color del cielo y de las rocas nos muestra un día nublado. En la parte inferior derecha del cuadro, sobre la piedra localizada en el ángulo inferior derecho, aparecen la firma del autor y el año, “95”.

La naturaleza es observada con detenimiento y representada en forma mimética. Según Rodríguez, Malvino “es uno de los iniciadores del realismo americano en Córdoba al hallar en lo telúrico la proposición más directa y espontánea”.⁴⁷ El carácter oculto de las pinceladas alterna con la visibilidad de otros toques lumínicos y cromáticos manifestando un dominio en el planteo del dibujo y en el trata-



Herminio Malvino, *Arroyo serrano*, 1895, óleo sobre tela, 73 x 112 cm., Col. Museo Provincial Emilio Caraffa, Museo Evita, Palacio Ferreyra.



Herminio Malvino, *Apuntes*, 1900, pastel, 34 x 54 cm., Col. Museo Genaro Pérez.

miento de la mancha.⁴⁸ El punto de vista, más bajo respecto del horizonte, desde el cual se compone la obra nos hace pensar en los aportes de la experiencia fotográfica. Al elegir un encuadre próximo del río se refuerza la idea de fragmento en la representación de la naturaleza generando el paisaje. El gesto innovador presente en el encuadre como en la ejecución de la pintura al aire libre dialoga con el tratamiento realista y el equilibrio de la estructura compositiva evidente en la distribución de las masas. El crítico e historiador de arte argentino, José León Pagano, reconocerá en este “pintor modesto”, “algunas notas bien timbradas”, como “los paisajes realizados al pastel y los dibujos, apuntes de trazos ágiles”,⁴⁹ obtenidos de la observación directa y de la experiencia al aire libre que Malvino, junto a sus colegas, realizaban en sus salidas a las sierras. “Son cabritas y burritos serranos”. “Pocos toques certeros, contadas líneas significativas, de forma en el movimiento, de expresión en la estructura”⁵⁰.

La innovación de la pintura de Malvino en 1895 en el ámbito de la plástica local, además de la práctica al aire libre, radicaba en la temática. Donde otros veían un potencial industrial y un beneficio específico para otras regiones del país,

Esos ríos y arroyos corren encerrados en lechos de traquitas y dioritas, de granitos y basaltos, de caleras y de mármoles de todos los colores y dibujos, cerca de lechos de arcilla fina; allí están reunidos todos los elementos que pueden dar a Santa Fe y Rosario, y a las ciudades que nacen en el llano, piedra labrada, piedra suntuaria, tallada y bruñida (...) allí están ya los gérmenes de emporios industriales y maravillas⁵¹

El pintor ve un motivo que pintar. Bajo su mirada, el paisaje serrano de Córdoba adquiere un interés estético como motivo artístico. Y si bien, por el carácter descriptivo de la representación pictórica, en el óleo analizado, es posible emparentarla con los estudios naturalistas realizados por los llamados pintores viajeros,⁵² la geografía serrana es desplazada del interés científico de aquellos por la mirada estética y el hacer de Malvino. El arroyo en un día parcialmente nublado, como forma resultante, no es ya material de conocimiento sino objeto de contemplación.

Las obras consideradas de Mossi y Malvino, quienes pertenecían a la misma generación de artistas formados y formadores, como he afirmado, nos muestran dos imágenes de Córdoba terminando el XIX. La gran panorámica urbana será única en su especie y formará parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes, inaugurado en 1915.⁵³ La imagen serrana se multiplicará bajo la mirada y la pincelada de distintos y

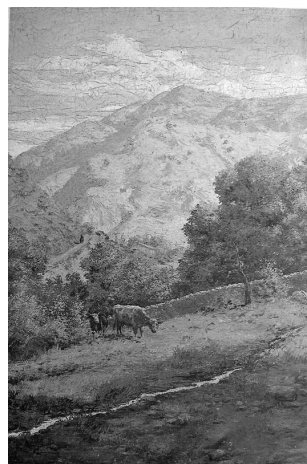
numerosos artistas abandonando, ya a principios de siglo XX, el tratamiento descriptivo y realista.

Otros paisajes

En otros paisajes pintados en las primeras décadas del siglo XX, como los que reproducimos de Honorio Mossi –*Paisaje de Cruz Chica*, 1906– y de sus discípulos Octavio Pinto –*La iglesita azul*, políptico de ocho óleos de 1916 y Guillermo Butler, *Capillita de la sierra*–, se advierten algunos cambios en la representación pictórica. Las búsquedas perceptivas y las maneras de hacer al aire libre, desarrolladas por los impresionistas franceses y los *macchiaioli*⁵⁴ italianos y que, según la historia oficial, fueron introducidas por Malharro y Brughetti en Argentina,⁵⁵ encontraron aceptación entre los pintores jóvenes. Tal como lo afirmaba Pinto, Butler y él, ambos discípulos de Mossi, se apartaron de la pintura académica en pos de la “técnica moderna”. En el caso de Pinto, la pincelada corta, matérica, visible, y la mirada atenta a los contrastes cromáticos en relación con los cambios de luz percibidos sobre la naturaleza y la arquitectura, relegaban el dibujo en pos de la atmósfera y los efectos de color. Butler aprendió las lecciones del impresionismo sobre los efectos lumínicos de la atmósfera, a las que sumó, más tarde y en Europa, la síntesis constructiva del divisionismo.

En estas obras es posible observar una imagen plástica de lo local que muestra pocas figuras localizadas en el entorno de las sierras: animales, jinete, pirca de piedra, en Mossi, y capillas coloniales, en Pinto y Butler. Con variantes en el empleo de la escala y en las relaciones espaciales entre figuras y fondo o en el tratamiento cromático, observamos que la pintura de los paisajes cordobeses no es homogénea. Sin embargo, la permanencia en el tiempo de ciertos motivos en otras obras de los mismos artistas, y de otros, nos permite identificar grupos temáticos dentro del mismo género: el paisaje serrano, el paisaje rural, el paisaje colonial. Considero que este proceso del paisaje local, puede ser abordado conceptual y metodológicamente recurriendo a la noción “temas de encuadre” de Bialostocki,⁵⁶ o grupos de “imágenes sobrecargadas con un significado especial y típico”. Este instrumento iconográfico/estilístico se centra en las relaciones entre imágenes pasadas y nuevas, que atraídas por una “fuerza de gravedad iconográfica”, presentan pocas transformaciones de contenido y forma durante un lapso de tiempo.

Los paisajes en Córdoba, a fines del XIX y principios del XX, en mi opinión, constituyen un grupo de imágenes que posee dicha “fuerza de gravedad iconográfica” que atrae a otras. Esta inercia de las imágenes se



Honorio Mossi, *Paisaje de Cruz Chica*, 1906, óleo sobre tela, 100 x 70 cm., s/d.

manifiesta en las representaciones del paisaje en Córdoba, favoreciendo la configuración de tipos de paisajes o paisajes “típicos”. La tipicidad no sería un rasgo natural sino una construcción. En pleno proceso de modernización de la ciudad, que fuera “pintado” por Mossi, y de las sierras, “formado” e “informado” por Biolet Massé, la representación del paisaje rural o del paisaje colonial, podrían aparecer como imágenes teñidas de cierta nostalgia frente al progreso del ferrocarril, el embalse, los caminos, los grandes hoteles y centros sanitarios construidos.

Siguiendo a Williams podemos pensar que a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, lo rural se convierte en paisaje, ante la mirada distanciada de un observador urbano, el artista, o de sus comitentes, quienes a partir del trazado del ferrocarril y de rutas, pueden acceder a esos escenarios más que antes. La capilla colonial enclavada en las sierras se vuelve paisaje ante la mirada distanciada de un observador ciudadano, piadoso o no, que vive un presente de cambios, no sólo políticos y sociales, sino también culturales y estéticos. En el paso de un siglo a otro es posible advertir lo que Williams llama “cambios de presencia” generales y observables en algunas formas de la vida social como la moda, la arquitectura, las costumbres, entre otras, cuyos significados y valores no necesitan ser explicados, clasificados o racionalizados, ya que éstos son vividos activamente y transforman efectivamente las acciones y las experiencias.⁵⁷ Estos “cambios de presencia”, como sostiene Williams, pueden ser captados en el estilo, o constantes formales⁵⁸ de las obras de un artista o de un grupo.

A fines del siglo XIX y principios del XX el paisaje era un género innovador que, frente al retrato y la pintura religiosa, establecidos y arraigados en las prácticas artísticas de la sociedad cordobesa, permitía a los artistas la incursión en otros tratamientos de la forma y el color, más experimentales, más directos respecto de un modo académico. El paisaje como emergente, en Córdoba y otras provincias argentinas, formaba parte de las inquietudes político-sociales y de las búsquedas estéticas-culturales de grupos de intelectuales y artistas interesados en configurar un modelo nacional, incluso americano, y una forma de expresión de esos valores. Valores que no sólo eran concebidos o imaginados, sino también vividos. En 1921 las palabras de Octavio Pinto, ponían de manifiesto la vigencia de una necesidad, un deseo, un deber, de encontrar esos valores y darles forma:

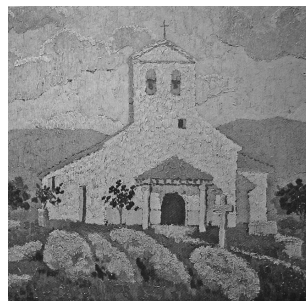


Octavio Pinto, *La iglesia azul*, 1916-18, óleo, políptico, s/d, Museo Octavio Pinto, Villa del Totoral, Córdoba.

Sigo creyendo que nuestro país necesita como nunca artistas capaces de crear los tipos de belleza nativa y darnos efectivamente el goce cabal de la patria. (...) No es esta la hora de elegir los posibles caminos: si el de la selva, si el de la montaña, si el que bordea el mar (...) Aquí está el árbol que pintaremos

porque nos dio su sombra en la niñez; aquí la sierra con su sendero abierto por nuestro paso, aquí, en una palabra, el paisaje que debemos perpetuar, porque además de bello, nos es bien querido. A nosotros nos está encomendada la tarea, nosotros hemos de plasmar la verdadera fisonomía de la patria y el mundo algún día ha de admirarla de pie, embellecida por nuestros afanes, la frente valerosa, la mirada límpida, levantada hasta el horizonte, llamando a las gentes de buena voluntad no a apesadumbrarse con el oro, antes bien a enriquecerse en la comunión de la belleza ⁵⁹

En estos fragmentos he revisado algunas ideas constituyentes del concepto paisaje teniendo en cuenta aspectos de la experiencia local de la modernización en los ámbitos urbano y serrano. Mediante el análisis de las obras de Malvino, Mossi, Pinto, Butler y Bialek Massé fue posible apreciar en las formas resultantes, los procesos de formación del paisaje. A estas ideas se puede sumar una más, la que destaco en el texto del pintor oriundo de Totoral y admirador de Lugones, sobre la relación significativa entre la “belleza” y el “buen querer”. Esta relación marca una particularidad en la noción de paisaje de Pinto que merece una profundización en futuros trabajos. El estudio del paisaje, como expresa Williams, implica un “problema inicial de perspectiva”.⁶⁰ En el caso de Córdoba finisecular y de principios del siglo XX, nos permite hablar de belleza, desde una distancia social, y a la vez de sentimiento, desde la cercanía de lo vivido y la experiencia.



Guillermo Butler; *Capillita de la sierra*, s/d, óleo, 23 x 23 cm., Col. part., Buenos Aires.

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba.

¹ Oviedo, Antonio, “Paisajes en la pintura de Córdoba. Vaivenes y fracturas de la representación” en AA. VV., *100 años de Plástica en Córdoba 1904- 2004. 100 artistas - 100 obras en el Centenario del diario La Voz del Interior*, Córdoba, La Voz del Interior / Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio A. Caraffa”, 2004, pp. 56-68.

² La tradición, según Raymond Williams, no abarca todas las obras del pasado, en efecto, aparece siempre como resultado de una actividad que incluye identificaciones y oposiciones, no sólo en el campo artístico sino también ideológico, político, filosófico que corresponde a ciertos grupos sociales. Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1990.

³ En la década de 1930, el estado provincial impulsa, por primera vez, la actividad turística. Bajo el gobierno del Dr. Amadeo Sabattini (1936-1940) se crean la Dirección Provincial de Turismo en Córdoba y dos filiales, en Rosario y Capital Federal (1939).

⁴ Me refiero a los gobiernos de Domingo F. Sarmiento (1868-1874) y Nicolás Avellaneda (1874-1880) en el contexto nacional, y de Antonio Del Viso (1877-1880) y Miguel Juárez Celman (1880-1882), en el provincial.

⁵ Aliata, Fernando y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, CEAL, 1994.

⁶ Fernández Christlieb, Federico y Gustavo Garza Merodio, "La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual en la definición de 'paisaje'", en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, núm. 218 (69). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-69.htm>.

⁷ Haber, W. citado en Fernández Christlieb, Federico y Gustavo Garza Merodio, op. cit.

⁸ Idem

⁹ Hirsch, E. y Holt-Jensen, A. citado en Fernández Christlieb, Federico y Gustavo Garza Merodio, op. cit.

¹⁰ Biale Massé, Juan, *Informe sobre el estado de las clases obreras argentinas a comienzos del siglo*, Buenos Aires, CEAL, 1985 [1904].

¹¹ En 1891, el debate acerca de las posibilidades de un arte nacional, basado en el costumbrismo y en el paisaje de la pampa, se reabría incorporando otras iconografías. 'Las sierras' de Córdoba emergían como un paisaje nacional posible, entre otros. Ver Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 345 y Rodríguez, Artemio, *Artes plásticas en la Córdoba del Siglo XIX*, Córdoba, UNC, 1992.

¹² Ansaldi, Waldo, "Una modernización provinciana" en *Estudios*, N° 7-8, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, junio 1996-junio 1997, pp. 51-80.

¹³ Miguel Juárez Celman (Córdoba 1844 – Arrecife 1909) fue gobernador de Córdoba durante los años 1880-1882 y presidente de la república entre 1886 -1890. Político de ideas liberales representaba en el ámbito local la llamada Generación del Ochenta. Impulsó las obras públicas y el comercio pero el gasto público excesivo provocó una crisis económica y política.

¹⁴ Frías, Luis Rodolfo, *Historia del dique San Roque*, Córdoba, Editorial Municipal, 1985, p. 144.

¹⁵ Los constructores sufrieron un proceso penal. En 1893, luego de 13 meses de prisión, el Juez Antenor De La Vega declara inocentes a Juan Biale Massé y a Carlos Adolfo Casaffousth con costas a la provincia.

¹⁶ Ansaldi, Waldo, op. cit., p. 66.

¹⁷ Biale Massé, Juan, op. cit., p.212.

¹⁸ Juan Biale Massé llega a Argentina en 1873 y tras su paso por las ciudades de Mendoza, San Juan y La Rioja, se establece en Córdoba en 1877. En 1884, Biale Massé adquiere algunas propiedades en el valle de Punilla y allí instala la fábrica de cales y cementos "La Primera Argentina".

¹⁹ Biale Massé, Juan, op.cit., p. 212.

²⁰ Biale Massé, Juan, op.cit., p. 216.

²¹ Biale Massé, Juan, op.cit, p 214.

²² Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

²³ Idem, p. 164.

²⁴ Biale Massé, Juan, op. cit., p. 217.

²⁵ Idem.

²⁶ Bischoff, Efraín, *Historia de Córdoba, cuatro siglos*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.

²⁷ Biale Massé, Juan, op.cit.

²⁸ Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Buenos Aires, CEAL, 1947, p. 103.

²⁹ La educación artística en Córdoba tenía un antecedente oficial. En 1857 había sido creada el aula de Dibujo Natural en la Universidad Mayor de San Carlos a cargo del artista de origen portugués radicado en Córdoba Luis Gonzaga Cony (Lisboa, 1797- Córdoba, 1894), en un

momento en el cual las artes no gozaban de un reconocimiento. Ver Rodríguez, Artemio, op. cit. y Nusenovich, Marcelo, *Tres ensayos sobre arte y cultura cordobesa (1870/1910)*, Córdoba, Brujas, 2006.

³⁰ Lo Celso, Ángel T., *Cincuenta años de arte plástico en Córdoba*, Córdoba, Banco de la Provincia de Córdoba, 1973.

³¹ Pinto, Adelina, *Ensayo biográfico de Octavio Pinto*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1974, p. 29. Giacomo Grosso fue un artista italiano nacido en Cambiano en el siglo XIX, que estudió en la Academia de Bellas Artes de Turín, donde, tiempo después se desempeñó como profesor. Se formó en la pintura histórica, siendo reconocido por sus figuras femeninas sensuales, retratos y paisajes. Expuso en Turín, Milán y Venecia obteniendo distinciones en 1895, 1898, 1900, y 1903 por su obra que forma parte de las colecciones de la Galería de los Oficios de Florencia, de las Galerías de Arte Moderno de Roma y Venecia, y de la Galería Municipal de Turín. Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tomo 4, París, Gründ, 1966.

³² Enrico Gamba (Turín, 1831 - 1883), Andrea Gastaldi (Turín, 1826 - 1889) y Crescentino Caselli (Fubine, 1849 - Bagni San Giuliano, 1932)

³³ Lo Celso, Ángel, op. cit., p. 303.

³⁴ Rodríguez, Artemio, op. cit.

³⁵ Idem, pp. 272-273.

³⁶ Lo Celso, Ángel, op. cit., p. 13.

³⁷ En abril de 1897, "paisajes italianos, ricos de colorido y de detalle de un pintor italiano de Vita" fueron exhibidos en Casa Bobone. Extraído del diario *La Patria* por Rodríguez, Artemio, op. cit., p. 273.

³⁸ Vistas urbanas en perspectiva realizadas en los siglos XVII y XVIII en Italia y Europa.

³⁹ Ansaldi, Waldo, op. cit., pp.51-80.

⁴⁰ Según el historiador Bischoff, el nombre originario era "Parque Elisa" en honor de la esposa del entonces Presidente de Córdoba, Dr. Miguel Juárez Celman. Ver Bischoff, Efraín, *Historia de Córdoba*, Plus Ultra, 1974, p. 293.

⁴¹ Según Ansaldi, el ferrocarril y la creación de la estación central estimularon la expansión de la ciudad hacia esta zona, entre otros sectores. El ramal del Central Argentino que proviene de Rosario se une con las vías del Central Córdoba atravesando el "puente negro" y corre por la parte superior de las barrancas del norte más o menos paralelos al río. Ansaldi, Waldo, op. cit, p. 60.

⁴² El puente era una estructura de hierro diseñada por el Dr. Isaías Gil, ministro de gobierno de Juárez Celman. En este período, los barrios nuevos y las obras ejecutadas (calles, plazas) fueron denominados con nombres y/o apellidos de funcionarios del gobierno. Ver Ansaldi, Waldo, "Las prácticas sociales de la conmemoración en la Córdoba de la modernización, 1880-1914" en *Sociedad*, n° 8, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales / UBA, abril de 1996, pp. 95-127.

⁴³ Ansaldi, Waldo, op. cit.

⁴⁴ En 1971 el monumento fue trasladado al Parque Autóctono en el Cerro de las Rosas, sitio donde tuvo lugar la batalla en 1829.

⁴⁵ Extraído de Segretti, Carlos, *Córdoba. Ciudad y provincia (siglos XVI-XX)*. Según relatos de viajeros y otros testimonios, Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1973; citado por Ansaldi, Waldo, op. cit., p. 54.

⁴⁶ El monumento de Paz, en un extremo de la Avenida Ancha y el de Vélez Sársfield (emplazado en 1897), en el otro en la Plaza situada entre Bv. San Juan y Av. Argentina (hoy Hipólito Yrigoyen), simbolizan respectivamente, la acción militar y civil de los cordobeses en el proceso

de organización nacional. Vélez Sársfield fue ministro de Hacienda de Mitre y del Interior de Sarmiento. Redacta el Código Civil bajo la presidencia de Mitre y será promulgado bajo la presidencia de Sarmiento. Ansaldo, Waldo, "Las prácticas sociales de la conmemoración en la Córdoba de la modernización, 1880-1914", op. cit., pp. 95-127.

⁴⁷ Rodríguez, Artemio, op. cit., p. 181.

⁴⁸ En España, Malvino, primero estudia en la Academia de Artes y Oficios, y más tarde, en el taller del artista Borrel, en Barcelona. Pere Borrel Caso es un artista conocido por su técnica de trampa-ojo y enseñaba en un taller independiente. Rodríguez, Artemio, op. cit., p. 180.

⁴⁹ Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Goncourt, 1937, p.57

⁵⁰ Idem, p.57.

⁵¹ Biale Massé, Juan, op. cit., p. 212.

⁵² Me refiero a los dibujantes y pintores que llegaron a Córdoba durante el siglo XIX, y en su paso, más o menos prolongado en el tiempo, según los casos, representaron paisajes de la ciudad y las serranías aportando imágenes y recursos de representación. Podemos mencionar al militar británico Robert Fernyhough, primer dibujante de las serranías, que estuvo en Córdoba en 1806-1807; al franco portugués Juan P. León Pallière, en 1858; el alemán Carlos Germán Conrado Burmeister, dibujante, en 1859, entre otros. Rodríguez, Artemio, op. cit.

⁵³ Lo Celso, Ángel T., op. cit., pp. 35-36.

⁵⁴ *Macchiaoli* o manchistas, nombre un tanto despectivo para designar al movimiento italiano del XIX, contemporáneo al impresionismo francés, que reunía jóvenes pintores como Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni, Odoardo Borrani, Giovanni Boldini, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, quienes representaron la Toscana, abandonando el claroscuro y la perspectiva tradicional por los efectos atmosféricos y espesas manchas de color para construir las luces o las sombras.

⁵⁵ Martín Malharro (Buenos Aires, 1865-1911) visita Córdoba en 1886 y pinta algunos paisajes. Su obra, sus escritos y sus enseñanzas influyeron en la producción y en los intereses de pintores cordobeses como Walter de Navazio (1887-1917) y Octavio Pinto, convirtiéndose en uno de los principales referentes. Según el galerista Gutiérrez Zaldívar, el mérito de introducir el impresionismo a la Argentina le cabe a Faustino Brughetti quien organiza la primera muestra en 1901 en el diario *La Prensa*, y no a Martín Malharro, cuya exposición en Witcomb es de 1902.

⁵⁶ Bialostocki, Ian, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973.

⁵⁷ Williams denominará a estos "cambios de presencia" como "estructuras de sentir". Como dice el autor, elige el término "sentir" pues está interesado en los significados y valores tal como son vividas o experimentadas las relaciones entre ellos y las creencias más sistemáticas o formales, "pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado". Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península, 1997, pp.153-155

⁵⁸ Schapiro, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

⁵⁹ Citado por PINTO, Adelina, op cit., p. 77.

⁶⁰ Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, op. cit., p. 33.

María Isabel Baldasarre* / Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX

El mito del artista como genio creador, estrechamente asociado al vigor, la fuerza y la maestría masculinas fue un tópico pregnante en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Imágenes de bohemios, visionarios y dandies corporizaron frecuentemente a estos personajes como *outsiders* ajenos a las preocupaciones de la vida cotidiana y dispuestos a desafiar las convenciones. Las mujeres tuvieron poco sitio como protagonistas de este mito, aunque fueron funcionales a él, como contraparte del genio en sus roles de musa/*femme fatale*.¹ Frente a la percepción compartida que sostenía la incapacidad femenina como sujeto creador, aquellas mujeres que se dedicaron entonces a la práctica del arte debieron posicionarse y negociar –cuidadosa y conscientemente– los modos de definirse y representar su estatuto de artistas.² Y particularmente en sus autorretratos, buscaron reconciliar el conflicto entre lo que la sociedad esperaba de las mujeres y aquello que se suponía debía ser un artista, dos identidades que parecían irreconciliables y sobre las que se proyectaban expectativas diametralmente opuestas.³

Si pensamos este proceso para el caso local debemos, en primer término, advertir ciertos matices.⁴ En primer lugar, no era la Argentina una sociedad tan estamentada como la europea, donde los roles sociales que se esperaban de una burguesa o aristócrata estuvieran tan claramente fijados. Por el contrario, además de una mayor movilidad social en medio de un proceso inmigratorio intenso, en la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el camino hacia la profesionalización de la esfera artística era aún precario. Es decir, la identidad masculina del artista no era una entidad construida ni fija sino que estaba todavía en proceso de constitución. Así, a la hora de representarse los pintores y escultores mutaban entre el burgués serio y próspero que había alcanzado un buen pasar gracias a la ubicación ventajosa de su producción, como era el caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós, a aquellos más jóvenes que adherían a las poses de la bohemia, mostrándose introspectivos, torturados o incomprensidos, como por ejemplo Walter de Navazio o Ramón Silva. Así veremos cómo si bien no eran muchos años los que separaban a un artista de los otros (Quirós nació en 1881, De Navazio en 1887 y Silva en 1890), la estrategia de presentación de cada uno de ellos era bien diversa. Aplomado, seguro de sí, impecablemente vestido en el caso de Quirós (incluso en sus autorretratos de juventud);⁵ algo desprolijo, con la barba crecida y una mirada desafiante desde un subjetivo *close up* que deja



F. Felicetti, *Lola Mora* (con vestido negro), ca. 1900, Departamento de Documentos Fotográficos, Archivo General de la Nación (AGN).



F. Felicetti, *Lola Mora* (con ropa de trabajo), ca. 1900, Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.

media cara en sombra en el caso de Walter de Navazio, y elegante pero algo femenino en el rictus de su boca y su mirar intenso del autorretrato de Silva.⁶ Además, los artistas también se dedicaron de modo intensivo a retratar a sus amigos y colegas y en esta práctica también se pusieron en juego los topos antes mencionados: el artista viril y seguro de sí, posición reforzada en el gran atributo de la paleta sostenida por manos masculinas (véase por ejemplo los retratos de Quirós del pintor Anderson y de Eduardo Sívori) y el sofisticado, en pose de *dandy* o con aires de ensoñación (como en los retratos que Alfredo Guido realizó de su hermano Ángel y del pintor Ángel Vena).⁷

Fue en medio de este panorama que también comenzaron a definirse como tales aquellas mujeres que aspiraron, en algunos casos de forma satisfactoria, a profesionalizarse dentro del mundo del arte. Nuestra propuesta para este artículo es analizar, a partir de tres casos paradigmáticos, los distintos modos en que las mujeres adhirieron a la carrera de artista a comienzos del siglo XX en nuestro país. Nos centraremos específicamente en las representaciones que ellas construyeron de sí mismas a través de sus autorretratos –metáforas privilegiadas de su ser artista– y los confrontaremos con las fotografías tomadas por otros que entonces circularon ampliamente. En ambos corpus de imágenes, ellas pusieron en acto el modo en que pretendían ser conocidas públicamente, adscribiendo o rechazando estereotipos que se vinculaban por un lado al mundo del arte (la bohemia, el artista burgués) y conjugándolos o enfrentándolos con otros asociados al mundo femenino (la *femme fatale*, la educada señorita de sociedad, la madre dedicada o la mujer masculinizada por el trabajo). Buscamos recuperar la importancia de estas representaciones en tanto forjadoras de subjetividad pero además en tanto útiles para la ubicación y práctica de cada una de ellas en el mundo del arte.

El caso de Lola Mora (1867-1936), sin duda la artista más célebre en los albores del siglo XX –y además escultora– sirve como una puerta de entrada para observar cómo una artista se exhibió como tal en un momento en que la profesionalización del *métier* recién estaba iniciándose. Para entonces, era muy infrecuente la catalogación de las mujeres como artistas profesionales a pesar de que fueran muchas las practicantes de dibujo y pintura en la Sociedad Estímulo y en las academias privadas comandadas por hombres. De hecho, tal como Julia Ariza ha demostrado al menos hasta entrada la década de 1930 las “artes femeninas” fueron una categoría en sí misma que excedía el ámbito y la especificidad de las bellas artes para incluir las diversas labores manuales vinculadas al embellecimiento del hogar.⁸ En

este medio, Lola se propuso y logró con éxito un objetivo nada frecuente para este momento: vivir de la escultura.⁹

Para comienzos del siglo XX, Lola –que promediaba los treinta años– no contaba con el explícito aval de un hombre –ni un padre ni un marido– que estuviese a su lado.¹⁰ Si observamos el modo en que posa para las fotos tomadas hacia estos años, ella parece ser consciente de la necesidad de negociar una identidad, de algún modo haciéndose cargo de los estereotipos sociales que su figura ponía en cuestión. En los retratos realizados en Roma, ciudad en la que vivió en forma alternada con Buenos Aires entre 1897 y 1914, se hace fotografiar de forma casi idéntica con dos atuendos bien diferentes que aludían a su doble cariz de artista-escultora y de dama refinada.¹¹ La repetición de la pose, el peinado y la mirada, algo más risueña en su imagen con el delantal y el birrete, parecían querer paliar el conflicto entre las nociones de feminidad y las expectativas profesionales que seguramente aquejaron a Lola como a muchas de sus contemporáneas que entonces se formaban en Europa.¹² En otras fotos Lola figuraba tocando el piano, habilidad ejercitada desde su niñez en Tucumán, probablemente con el propósito de exhibirse como una señorita cultivada capaz de desarrollar, además de las labores más rudas de la escultura, el dominio de otro saber que connotara su brillo como dama de sociedad.

En una fotografía que circuló públicamente acompañando un artículo de *La Ilustración Sud-Americana* de 1900, junto a la imagen de la maqueta en arcilla de la que sería la Fuente de las Nereidas, Lola no porta ningún atributo asimilable a su condición de escultora y luce sus brazos descubiertos hasta el codo, acentuando este rasgo con los guantes que descansan sobre la falda. La silla en posición transversal, la mirada como ida y cierto modo indolente de apoyar la mano sobre el rostro, alejan a este retrato de uno convencional aunque también podrían ser licencias, reservadas a la intimidad, de las que gozara cualquier joven soltera al retratarse y que aquí se hacen extensivas al ámbito público.¹³ A través de su vestido, su peinado y sus brazos al descubierto Lola había elegido resaltar su faceta femenina y acallar quizás los comentarios maledicentes que se burlaban de las condiciones masculinas que eran entonces asociadas a su trabajo de escultora.

Sin embargo, escasos años más tarde, cuando era la autoría de la conflictiva fuente del Paseo de Julio la que debía enfatizarse la solución elegida fue posar públicamente con su vestimenta de trabajo, “actuando” la tarea de dar toques de cincel a la pieza para otorgarle su *fini* particular. Lola había apuntado a triunfar como artista profesional dentro un gran género,



Lola Mora al piano, [s/f], Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.



"La escultora argentina Señorita Lola Mora: su maestro y sus principales obras", en *La Ilustración Sud-Americana*, 15 de septiembre de 1900, p. 263.

la escultura monumental, que contradecía el tópico que adjudicaba a las mujeres el confinamiento a géneros menores. Si bien las enormes piezas en mármol estaban basadas en piezas de menor tamaño en arcilla y el trabajo grueso de devastado era realizado por artesanos calificados, Lola reafirmaba su concreto involucramiento en la ejecución a través de este gesto. Y en una especie de círculo vicioso, estas fotos que reivindicaban su labor fueron observadas como una especie de fenómeno o constituyeron el fermento para burlarse nuevamente de su escasa feminidad.¹⁴ De hecho, la construcción de una figura pública que alternaba entre ambas facetas continuó siendo un tema no resuelto por Lola quien, contemporáneamente, se hizo retratar con un lujoso vestido lleno de moños y encaje mientras simulaba, con una esteca en su mano delicadísima, modelar un boceto en arcilla. Por último, el único autorretrato que conocemos de ella, que por otra parte no está datado y pertenece a una colección particular, no la exhibe con ningún atributo explícito que remitiese a su condición de escultora.¹⁵ Se trata de un busto devastado en mármol, en el que no hay referencias a la vestimenta y sí se destaca su pelo voluptuoso no del todo dominado por el peinado recogido. Como era habitual en la escultura moderna, partes finamente pulidas se combinaban con áreas de mármol en bruto, y aquí quizás podríamos hipotetizar una reafirmación implícita a su oficio de escultora.



Lola Mora en el taller (sobre caballo de la Fuente de las Nereidas), enero de 1903, Departamento de Documentos Fotográficos, AGN.

Si pasamos a las pintoras, Ana Weiss de Rossi y Emilia Bertolé presentan dos casos comparables y antitéticos en tanto a modelos de mujer artista durante la primera mitad del siglo XX. Nacidas en la última década del siglo XIX, Ana en Buenos Aires en 1892 y Emilia en El Trébol (Provincia de Santa Fe) en 1896, ambas se distinguieron –al decir de la crítica– por una suerte de carrera meteórica signada por la rapidez con se posicionaron en el mundo del arte y por el abandono de la formación académica que despertó juicios negativos ante recursos plásticos no del todo pulidos. Tanto Ana como Emilia obtuvieron cartas de legitimación en su paso por el Salón Nacional, del que fueron asiduas expositoras, así como del Salón de Otoño de Rosario y del de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores. Las dos lograron insertarse comercialmente en un mercado artístico en vías de formalización, y es este sentido que podemos pensar a ambas como dos profesionales exitosas dentro de la práctica del arte. El retrato fue el género que desplegaron de modo casi exclusivo, aprovechando de la ampliación del consumo artístico por parte de sectores burgueses que deseaban colgar y exhibir sus rostros pintados en el afán de distinguirse socialmente. Así, Weiss de Rossi y Bertolé surgen como casos emblemáticos para pensar la carrera de artista

encarnada con suceso por mujeres en la primera mitad del siglo. Ninguna de las dos alcanzó la vejez, Emilia murió en Rosario en 1949, de un derrame cerebral o de tuberculosis según las versiones contrapuestas, Ana falleció en 1953 mientras estaba de paso por los Estados Unidos.

La figura del mentor como aquel que introduce a la mujer en el mundo del arte, omnipresente en el caso de Ana y esquivo para Emilia parece marcar a fuego sus carreras, sociabilidades y modos de ser artista, y las consecuentes fórmulas plásticas que ambas encontraron para presentarse en sociedad tanto a partir de sus autorretratos como a través de las fotografías para las que posaron contemporáneamente.

Luego de un breve paso por la Academia y de ganar en 1914 el concurso nacional de becas para estudio de figura en Europa –viaje formativo que quedó trunco por el estallido de la primera Guerra Mundial– Ana se casó en 1915 con Alberto Rossi, quien fuera “su primer y único maestro”. De hecho, en prácticamente toda su carrera de pintora, Ana Weiss figuró como miembro de “un matrimonio de artistas”. Sus primeros y certeros pasos en el mundo del arte, durante los últimos años de la década de 1910, fueron siempre en compañía de su marido, catapultándose con una exitosa exhibición conjunta celebrada en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1918. En este contexto, las compras particulares y del Estado se orientaron tanto a las obras de Alberto como a las de Ana, pero curiosamente fueron los cuadros de esta última los adquiridos en montos más altos.¹⁶

Sus envíos al Salón, así como los de su colega Bertolé, fueron juzgados severamente por la prensa, que no dudó en señalar falencias cuándo las encontró. Como era de esperar, la lectura habitual estuvo regida por cánones androcéntricos para los que era imprescindible la comparación con la obra de los referentes masculinos. Así en el envío al Salón de 1917, *La Nación* celebraba la fuerza de las obras de las artistas mujeres, que sobresalían no por su propio mérito sino en contraposición con el decaimiento de la producción masculina:

Las heroínas del último Salón fueron mujeres: Emilia Bertolé, Magdalena Bosch, Lía Gismondí, la Sra. Weiss de Rossi. Ahora bien, mientras un porvenir que quizás se encuentre próximo, pero que de cualquier modo no ha llegado, no altere el orden de cosas en el mundo, puede decirse que allí donde las mujeres brillan por su actividad y su talento es porque los hombres no valen mucho. El predominio, o siquiera el triunfo del bello sexo, no significa igualdad con el hombre, sino rebajamiento de éste, vale decir, decaimiento en el factor por excelencia de toda cultura.¹⁷



“Ana Weiss de Rossi”, en *Plus Ultra*, a. 4, n° 42, octubre de 1919.



Emilia Bertolé. Archivo Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín

El arte realizado por mujeres debía juzgarse entonces con parámetros específicos, ya que cómo señalaba Manuel Rojas Silveyra en *Augusta* en diciembre de 1919 a propósito de la exposición individual de Ana Weiss en Müller, “todas las mujeres pintan de una manera inconfundible” y “un error imperdonable sería el de no admitir, para el arte femenino un mundo aparte y un procedimiento particular”.¹⁸

En el caso de Ana, y a diferencia de lo que sucederá con Emilia, la “seducción inmaterial” y “gracia extrema” que los críticos encontraban en sus obras parecían no poder hacerse extensivas a la propia persona de la pintora. Por el contrario, en las fotos que figuraron en la prensa de ese momento, Weiss se distinguió por el cabello recogido, el escaso maquillaje y las ropas que potenciaban muy poco su feminidad.

Con características similares la vemos en el autorretrato realizado a comienzos de 1932, hoy en poder del MNBA, en donde los tres cuartos del torso de Ana enfatizan todos estos rasgos así como en aquel otro sin fechar –perteneciente al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez– en el que la protagonista aparece vestida con sobriedad, seria, sosteniendo con firmeza las herramientas de trabajo. Sin embargo, los pinceles y la paleta que no se exhiben llenos de colores como parte de la acción del pintar sino que remiten a un momento de reflexión, probablemente previo a la ejecución de un cuadro o entre una sesión y otra. Lo penetrante de la mirada de Ana en este autorretrato, dirigida al espectador, también parecen reafirmar su autoconciencia como artista. Quizás, en algún punto la pintora había asumido como propios los patrones masculinos asociados con la austeridad frente a aquellos otros que posicionaban a la mujer como adorno de los caballeros. Y por qué no interpretar a su obstinada y medida apariencia de tintes casi monacales como respuesta a aquellas lecturas que sostenían que: “Ana (...) dispone sus colores con la misma finura espiritual con que Mimí Pinson arregla un sombrerito de verano o las rosas de su búcaro”.¹⁹ Weiss no era una coqueta como el personaje de Alfred de Musset, tampoco era encantadora, ni lánguida, ni estaba en estado de ensoñación permanente. Por el contrario, se mostraba sobria, generalmente seria o con una sonrisa apenas insinuada y su feminidad se cristalizaba no en su capacidad de seducción sino en la crianza de los hijos, revirtiendo el tópico que asociaba el ser artista con la esfera de lo antídoméstico.

Así sus hijas, Marisa y Carmen, y su propio retrato se transforman en hitos repetidos de su propia obra. De hecho, sus hijas pueden interpretarse como un espejo reducido de su madre. Por ejemplo, en el autorretrato que pertenece al Museo de Bellas Artes de La Boca, Ana



Ana Weiss de Rossi, *Autorretrato*, 1932, óleo sobre tela, 55 x 47 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

se retrata junto a su hija menor. Si bien vemos a la artista con la paleta en mano, su dedicación a la pintura parece no expresar conflicto con su maternidad. No hay una puja entre ambos roles si no una feliz convivencia en la que, sin embargo, su hija, con las manos cruzadas sobre el regazo, se ha petrificado al punto de convertirse en un modelo ideal que reposa tranquilamente mientras es retratada por su madre.²⁰ En las críticas a sus obras entre los años 30 y 50, se enfatizó con frecuencia este doble rol de artista y madre,²¹ subrayando permanentemente su capacidad para conciliar los ideales artísticos con los afectivos: “Por ser artista, por ser mujer y por ser madre, su obra está plena de serenos remansos de una espiritualidad cristalina, transparente y tierna” reza un texto de catálogo en 1950, cerca del final de su vida.²² Sin embargo, la fórmula que se tornó característica de Ana Weiss no estuvo carente de pruebas y ensayos. En este sentido, podemos pensar al desnudo púber que envió a 1928 al X Salón de Otoño de Rosario como un momento transicional, donde no se juega de modo tan plácido la domesticidad que distinguió su pintura para, por el contrario, presentar una obra compleja y bastante excepcional en el arte argentino de ese momento; la cara de una niña se conjuga con un cuerpo que destila una sexualidad inquietante precisamente por ubicarse en ese punto indefinido en que una nena se transforma en mujer.

Por su parte, Emilia Bertolé también desarrolló una obra mayormente compuesta por retratos, ya fueran de encargo, o aquellos dedicados a su entorno más íntimo y a su propia figura. Venida a Buenos Aires desde su Santa Fe natal, donde se había formado en la Academia de Mateo Casella, Emilia se desarrolló en la capital como una mujer sola que frecuentaba ambientes intelectuales: tertulias de artistas y escritores, entre quienes se contaron sus amigos Horacio Quiroga, Alfonsina Storni y Emilio Centurión. Al igual que sucediera con Ana Weiss la crítica también se refirió al espíritu de “femenina ternura” que habitaba su obra, y era precisamente ese carácter el que debía eternizarse sin “querer ir contra la propia sensibilidad [que] al aproximarse a las características de las obras masculinas producen obras asexuales y sin emoción definida”.²³ En consonancia con la femineidad hallada en su producción plástica, las crónicas del momento hicieron incesante hincapié en la hermosura de su persona. Emilia, tal como acertadamente señala Nora Avaro, parecía reducida “a ejemplificar los rasgos más estereotipadamente femeninos”²⁴ enfatizándolos en las múltiples fotografías que la retrataron y la hicieron circular en la prensa, como por ejemplo aquella que, en ocasión del Salón de 1920 le tomó la revista *Plus Ultra*, en la que sumergida en una inquietante media luz aparecía con



Ana Weiss de Rossi, *Autorretrato*, s/f, óleo sobre tela, 68 x 53 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.



Ana Weiss de Rossi, *Ana Weiss y su hija*, s/f, óleo sobre tela, 93 x 84 cm, Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.

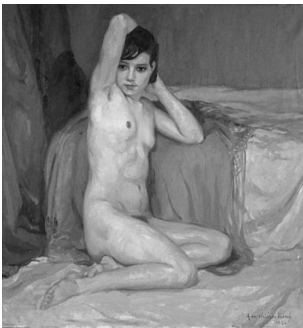
indumentaria moderna y aire distinguido ostentando varios complementos que reforzaban su feminidad como los guantes, el collar, el sombrero con flores y un bouquet prendido bajo el cinturón.²⁵

Proponemos entonces hacer extensivos estos recursos a su producción plástica, para observar cómo también en sus autorretratos Emilia optó por presentarse como un objeto hermoso, a la vez lejano y misterioso, personificando las crónicas que sostenían precisamente que su palidez y fragilidad “con algo de ser evadido de una estampa, daba la sensación de lo intangible”.²⁶ En ninguna de sus pinturas aparece con los atributos asociados con su condición de pintora ni de poeta, sino que toda la atención está puesta en plasmar su cuidada melena de rizos rubios, la tez nívea, los ojos transparentes, la boca perfectamente delineada –enmarcada por un vistoso lunar–, sus manos cuidadas y delicadas al extremo, así como sus vestimentas estrictamente a la moda. De hecho en su temprano autorretrato de 1915,²⁷ si bien se trata de una Emilia adolescente con los ojos más alertas y menos indolente y sensual que en sus versiones posteriores, ya podemos identificar esta idea de pasividad aunada a la de belleza, que funcionaría como una marca distintiva de las obras dedicadas a sí misma.

Más que como una mujer activa, Bertolé se presenta como una belleza deseable cuadrando entonces con las nociones decimonónicas que sostenían que por sobre su capacidad de crear belleza la mujer debía antes que nada constituir en sí misma un ser bello o sea una “inspiración para el espectador”.²⁸

En sus testimonios Bertolé se encargó de diferenciar enfáticamente su producción entre las obras realizadas por comisión y las más personales que le permitían mayor experimentación, terreno en el que ubicaríamos a sus autorretratos. Sin embargo, observamos en ambos corpus recursos compartidos como por ejemplo el uso expresivo de las manos (ornadas con vistosos anillos y posadas estratégicamente sobre el rostro) y la caída de ojos seductora que identificamos en sus retratos del MNBA y del Museo de La Boca, y en aquellas divas del cine que Bertolé retrató para las tapas de la revista *Sintonía*, una de las sus salidas laborales hacia fines de los años 30.

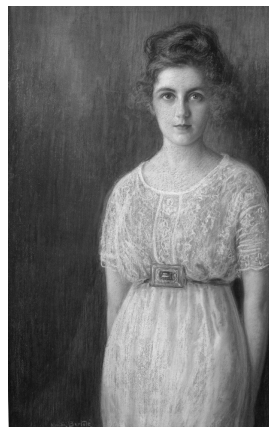
Esta disolución de sus méritos como artista en su encanto personal parece cuadrar con las ideologías entonces dominantes acerca de la mujer como complemento y objeto de disfrute del hombre. A lo largo de su vida, Emilia no contrajo matrimonio y vivió alternativamente sola y acompañada por su hermana Corina en Buenos Aires, mientras el resto de su familia permanecía en Santa Fe. No obstante, si aparentemente gozó de mayores



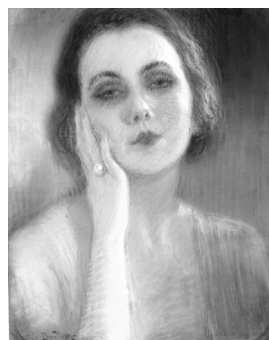
Ana Weiss de Rossi, *Desnudo*, 1926, óleo sobre tela, 93 x 98 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.

libertades que las jóvenes de su época adscribió, en el modo de representarse como un objeto deseable, a los roles convencionales que entonces eran atribuidos a las mujeres. Es en este sentido que podemos analizar las dos imágenes de la pintora exhibidas en el Salón de Otoño de Rosario de 1927: el autorretrato *Claridad* firmado por Emilia y aquel realizado por su amigo Alfredo Guido. Es *Claridad* un cuadro vaporoso y puntillista en el que el rostro y el torso de la mujer compuestos en tonos pastel se combinan en armonía con los dibujos de un fondo también tratado con gran detalle. La cara es inexpresiva y los rasgos están tan delineados que la mujer parece haberse convertido en una autómatas lánguida dispuesta para el disfrute y la observación de los otros. De hecho, algo de la evanescencia de este retrato así como el rictus contenido de la boca coinciden con la imagen de muñeca que —como acertadamente señala Adriana Armando— su contemporáneo el rosarino Luis Ouvrard proyectó a la hora retratar a su mujer Esther Vidal.²⁹ Por su parte, Alfredo Guido, quien ese mismo año había ilustrado la portada de *Espejo en sombra*, el único libro de versos publicado por Bertolé, también expuso en el Salón de Rosario un retrato de la poeta-pintora cubierta por una suerte de mantilla que evocaba la figura de una virgen.³⁰ Sin embargo, la mirada con los ojos hacia lo alto, la inconfundible boca delineada y la mano con el anillo, alejan a su imagen de la santidad para por el contrario connotar la sensualidad que pervive en los otros retratos. El propio Guido reafirmaba esta mirada evanescente sobre la pintora al sostener: “Tuve la impresión, cuando Emilia me posaba, que estaba llevando a la tela una flor, un verso, un sueño”.³¹ Así, las figuras que Emilia construyó de sí misma en su pintura no confrontaron con aquellas que hicieron de ella ni los fotógrafos ni sus colegas artistas, sino que parece haber habido un acuerdo entre la mirada propia y la ajena, generalmente practicada por hombres.

Para las décadas de 1920 y 1930, ya puede postularse para la sociedad argentina, la existencia de una “nueva mujer” que ocupa, no sin pujas ni conflictos, nuevos roles sociales en la esfera pública por fuera del más reducido ámbito doméstico: un nuevo sitio en el mundo del trabajo y en los claustros intelectuales y académicos a los que se suman las pretensiones de participación activa en la vida política.³² Si las carreras de Bertolé y Weiss de Rossi pueden ser pensadas como manifestaciones en terreno artístico de estas nuevas aspiraciones profesionales, sin embargo a la hora de representarse ambas adscribieron a los roles femeninos tradicionales: la *femme fatale*, tan seductora como inalcanzable, y la madre de familia cuya dedicación al arte no competía con el desarrollo de las tareas “naturales”



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, 1915, pastel sobre papel, 100 x 65,5 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro, Rosario.



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, s/f, pastel sobre cartón, 36 x 28 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.

de matriarca. Así podemos pensar que fue quizás Lola Mora, quien en un momento previo ensayó con más audacia este tránsito entre el más seguro rol de dama elegante y el de la escultora involucrada en su trabajo no sólo a través de su apariencia sino también en su hexis corporal.

No obstante, por más que las pintoras analizadas se hayan alineado con imágenes arraigadas y modelos no rupturistas respecto de los roles femeninos, en ambas la representación del propio ser constituyó una parte importante de su obra artística; fue en este terreno donde Emilia Bertolé realizó las que consideró sus "verdaderas" creaciones y fue su mundo como madre el que pobló mayormente la pintura de Ana Weiss. Sería aventurado sostener que estos modos de ser mujer operaron de modo programático en el repertorio de ambas pintoras, pero sí podemos pensar que el protagonismo que la figura de ambas tuvo en su pintura es testimonio de un momento vívido y transicional en el que subyació una necesidad, si por momentos inconsciente no por ello eludible, de posicionarse como mujeres y artistas plásticas.



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, ca. 1939, óleo sobre tela, 100 x 78 cm, Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Instituto Nacional de Altos Estudios Sociales-Universidad Nacional de General San Martín.

¹ Cf. Alexander Sturgis et al., *Rebels and Martyrs. The image of the artist in the Nineteenth Century*. London, National Gallery, 2006 y la crítica de Alison McQueen a esta exposición en *Nineteenth-Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture*, spring 2007, (edición on line).

² Cf. Rozsika Parker & Griselda Pollock, "God's little artist" en: *Old mistresses. Women, art and ideology*. London, Pandora Press, 1981.

³ Cf. Frances Borzello, *Seing ourselves. Women's self-portraits*. New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 32.

⁴ Un primer avance en este sentido es el trabajo de Laura Malosetti Costa avocado a las últimas décadas del siglo XIX, en el que analiza la recepción crítica de los gestos modernos de las pintoras Sofía Posadas y Diana Cid García: "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires", *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL-UBA, 2000, Cd-rom.

⁵ He analizado el caso de Quirós comparándolo con los de Eduardo Sívori, Fernando Fader y Emilio Pettoruti en mi artículo: "Representación y auto-representación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n° 100, primavera de 2012 (en prensa).

⁶ Cf. Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Autorretrato*, s. f., óleo sobre tela, 122 x 66 cm, Colección Fortabat, Buenos Aires; Walter de Navazio, *Autorretrato*, s.f., óleo sobre tabla, 48 x 38,5 cm, inv. 1807, Museo Nacional de Bellas Artes y Ramón Silva, *Autorretrato*, 1915, óleo sobre tela, 39 x 29,5 cm, inv. 6488, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁷ Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Retrato del pintor Sívori*, ca. 1910, óleo sobre tela, 110 x 99 cm, inv. 6260, Museo Nacional de Bellas Artes y *Retrato del pintor Anderson*, s.f., óleo sobre cartón, 117 x 98 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro, Rosario; Alfredo Guido, *Retrato de Ángel Guido*, s.f., óleo sobre tela, 87 x 65 cm, Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, Rosario y *Retrato del pintor Vena*, 1920, óleo sobre tela, 81,8 x 61,5 cm, inv. 1733, Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸ Julia Ariza, "Artes femeninas y artistas mujeres: sus representaciones en la prensa periódica de Buenos Aires (1910-1930)", en *Mujeres y género: poder y política. X Jornadas nacionales de historia de las mujeres/V Congreso iberoamericano de estudios de género*, Luján, 2010, Cd-Rom.

⁹ Cf. Patricia Corsani, "Ser escultora en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. El caso de Lola Mora", en *Avances*, n° 7, Córdoba, CIFFyH/UNC, 2003-2004, pp. 53-67.

¹⁰ Es conocido el apoyo que recibió del poder político y más específicamente de Julio A. Roca, y cómo este lazo propició la gran cantidad de encargos oficiales que la escultora recibió en los primeros años del siglo XX. Sin embargo, poco se sabe a ciencia cierta de la relación específica que los unía, especulándose incluso que era de tipo amoroso precisamente por lo informal del vínculo.

¹¹ Ambas fotografías fueron realizadas por F. Felicetti y se encuentran en el Departamento de Documentos Fotográficos, AGN. Si bien no están datadas, por la apariencia de Lola suponemos que eran contemporáneas al retrato incluido en *La Ilustración Sud-Americana* de 1900 que analizamos a continuación.

¹² Cf. Frances Borzello, *op. cit.*, p. 114.

¹³ "El arte argentino. Lola Mora", en *La Ilustración Sud-Americana*, a. 8, n° 185, 15 de septiembre de 1900, pp. 263-264. Cf. Sobre foto y vida privada, Luis Priamo, "Fotografía y vida privada (1870-1930)" en Marta Madero y Fernando Devoto (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 285-286.

¹⁴ Cf. las burlas de *Caras y Caretas* y la caricatura de Cao de 1903, citadas por Corsani, *art. cit.*, p. 60.

¹⁵ Cf. Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1997, p. 53, reprod. pp. 54-55.

¹⁶ La Comisión Nacional de Bellas Artes, la Comisión de Bellas Artes de Rosario y el Dr. Cullen pagaron \$1.000 c/u por obras de Ana Weiss, mientras la venta más importante de Alberto Weiss fue por \$600 al Dr. Salaverry. Cf. *Augusta*, vol. 2, n° 10, marzo de 1919, p. 147.

¹⁷ "En 1916", en *La Nación*, 1 de enero de 1917, p. 16, col. 4-5

¹⁸ M. Rojas Silveyra, "Ana Weiss de Rossi", en *Augusta*, vol. 3, n° 19, diciembre 1919, p. 256.

¹⁹ *Ibidem*, p. 260.

²⁰ En un reportaje la propia Ana confiesa la dificultad de pintar a su hija "es una tarea terrible porque no tiene paciencia para estarse quieta ni cinco segundos", Pedro Herrero, "Nuestros artistas. Una entrevista con los esposos Rossi", en *Revista de arte*, a. 5, 1926, s/p.

²¹ Cf. por ejemplo "Mi hijita. Óleo por Ana Weiss de Rossi", en *El Hogar*, 1937; y Marcelo Olivari, "Ana Weiss de Rossi. Sus telas: imágenes de una vida", en *Sirena*, 30 de julio de 1941.

²² Círculo de Aeronáutica, *Exposición de óleos de Ana Weiss de Rossi*, junio de 1950.

²³ L. R. M., "VIII Salón Rosario", en *La Revista de "El Círculo"*, Rosario, n° extraordinario, octubre de 1925, p. 7. Cf. también "El Salón Nacional", en *La Nación*, 23 de septiembre de 1921, p. 4, col. 3-4.



"Mercedes Simone", en *Sintonía*, a. VI, n° 306, 1 de marzo de 1939

²⁴ Nora Avaro et al., *Emilia Bertolé: obra poética y pictórica*, Rosario, Municipalidad de Rosario, 2006, p. 37.

²⁵ "X. Salón Anual. Algunos Expositores", en *Plus Ultra*, a. 5, n° 53, septiembre de 1920.

²⁶ "Emilia Bertolé, La mujer intangible, murió en Rosario", en *Noticias gráficas*, 26 de julio de 1949.

²⁷ Pastel sobre cartulina, 100 x 65,5cm, Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario Juan B. Castagnino. Sobre esta obra Emilia escribió posteriormente un poema en que se distanciaba de su imagen de juventud: "(...) No me duele mirarla perdida ya en mi rostro / que ha devastado, día a día, la angustia. / Sé que en mi inviolable zona de mí misma / -jardín extático que ilumina la luna- / aún vive y sueña, con sus trenzas de oro / su gracia tenue, su sonrisa pura" citado en: Adela García Salaberry, *Vidas*, Tercera Serie, Buenos Aires, L. J. Rosso, 1943, pp. 80-81.

²⁸ Parker & Pollock, *op. cit.*, p. 92.

²⁹ Adriana Armando, *Figuras de mujeres. Imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*, cat. exp. Rosario, Fundación Osde, 2009, p. 10.

³⁰ El poeta Pedro Miguel Obligado (1892-1967) dedicó un poema a la memoria de Emilia que comenzaba "Tenía la belleza de las vírgenes / la hermosura sin par de la decencia"

³¹ Citado en "Emilia Bertolé artista inolvidable", en *Clarín*, 1972, recorte sin fecha, archivo Archivo Museo de Bellas Artes de la Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín.

³² Para el cambio del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX, cf. Dora Barrancos, "Inferioridad jurídica y encierro doméstico" en Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini, *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo I, Colonia y Siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus, 2000. Para la polémica respecto de la inserción femenina en el mundo laboral, sobre todo en la industria, y su perjuicio para sus "naturales" funciones reproductivas, cf. Mirta Zaida Lobato, "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" en Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini, *Historia de las mujeres en la Argentina. Tomo II, Siglo XX*. Buenos Aires, Taurus, 2000.



Emilia Bertolé, *Autorretrato*, 1927, óleo sobre tela, 59 x 50 cm, Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe.



Alfredo Guido, *Retrato de Emilia Bertolé*, 1925, óleo sobre tela, 87 x 67 cm, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro, Rosario.

Nicolás Boni* / Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales

Tres composiciones decorativas

La consolidación internacional del estilo modernista a partir de la Exposición Universal de París de 1900, tuvo su correlato local en numerosas imágenes producidas por los primeros maestros europeos que arribaron a la ciudad de Rosario a fines del siglo XIX y principios del XX. Estas obras de carácter decorativo y emplazadas en diversos soportes ponen de manifiesto nuevos aspectos del linaje artístico de los “pioneros” del arte local; en su análisis se revelan nuevamente las técnicas y procedimientos estéticos y compositivos que no sólo dan cuenta de su modo de producción sino también del alto grado de modernidad que revistió a sus obras tantas veces estigmatizadas erróneamente de “academicistas”. Las representaciones gráciles y dinámicas que son objeto de este estudio, en su mayoría figuras femeninas, deben sus rasgos temáticos al universo simbolista aunque sus características estéticas tienen un claro anclaje modernista y no pueden ser escindidas en su análisis del espacio arquitectónico al cual fueron destinadas.

Tres grandes conjuntos decorativos constituyen hoy el acervo modernista más notable del patrimonio artístico de la ciudad de Rosario: los vitrales de la sede del Club Español, el tríptico de mayólicas de la fachada de la casa ubicada en calle Mitre entre Urquiza y Tucumán, y las pinturas murales del *plafond* del antiguo *Circolo Italiano*. Las dos primeras obras llevan la firma de los catalanes Buxadera y Fornells y están fechadas en 1912, mientras que la tercera es de autoría del pintor italiano Cayetano Gratti y data de 1902. Los tres casos son una clara expresión de las ideas estéticas que gravitaron en los oficios de estos maestros, de franca vocación docente, cuyos talleres se constituyeron en verdaderos espacios de formación plástica para la “primera generación” de artistas rosarinos.¹

En este sentido, y a través del análisis de los archivos documentales hallados en esta pesquisa, estos ejemplos pueden pensarse como trabajos difusores de las corrientes modernistas internacionales en la ciudad de Rosario. Estas tendencias adoptaron diversas nomenclaturas en las distintas regiones en que fueron desarrolladas, reconociéndose como *Art Nouveau* en los países de habla francesa, como *Jugendstil* en Alemania, *Floreal* o *Stile Liberty* en Italia, *Modern Style* en Inglaterra, o sencillamente Modernismo en España, con sus peculiaridades estilísticas regionales como exhibe el caso de Cataluña.²

Un salón estilo *Liberty*

La numerosa colectividad italiana residente en la ciudad durante los primeros años del siglo XX participaba activamente de los actos conmemorativos de las fechas históricas de su patria, fiestas como el aniversario de la unidad italiana alcanzaban tal nivel de masividad que se prolongaban durante varias jornadas y se constituían en eventos sociales que acaparaban toda la atención de los medios periodísticos locales. En una crónica que describe la organización de los festejos por el aniversario del Estatuto, episodio cúlmine de la unificación italiana, se enumera la gran cantidad de organizaciones sociales de esta colectividad congregadas para participar de la manifestación:



Cayetano Gratti, plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Música, 1902.

Formarán en la columna con sus respectivas bandas de música, banderas y estandartes, la sociedad Unione e Benevolenza, Sociedad Garibaldi, Círculo Napolitano, Sociedad Stella d'Italia, Sociedad Umberto I^o, Ospedale Garibaldi, Círculo Democrático Italiano, Círculo Italiano, Círculo Roma, Fratellanza Militare, Unione Militare, Loggia Giordano Bruno, Dante Alighieri, Patronato Italiano y Víctor Manuel III.³

De esta heterogénea variedad de organizaciones el Círculo Italiano, presidido en 1902 por Carlos Pusterla, trasladaba su sede a un nuevo local, situación que los medios de prensa reseñaron anunciando su inauguración para el 30 de junio de ese año:

Continúan con verdadera y encomiable actividad los preparativos para el traslado del Círculo Italiano al nuevo y espléndido edificio de la calle Córdoba y General Mitre. Los salones de la nueva casa están engalanándose con vistosos decorados y rica tapicería que le hacen ofrecer un elegante aspecto, de comodidad y confort admirables.⁴



Cayetano Gratti, plafond del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Pintura, 1902.

La responsabilidad de llevar a cabo los trabajos decorativos y las pinturas murales recayó sobre el pintor, escenógrafo y decorador italiano Cayetano Gratti, radicado en Rosario a fines del siglo XIX. Según Slullitel fue Santiago Pinasco, en ese momento vicedcónsul de Italia, quien le encomendó esta labor. Lamentablemente no hay registros hasta hoy de conservación de otros trabajos de este artista ni documentación que de cuenta de su biografía e itinerario estético.⁵ Sólo las pinturas referidas son una muestra de su repertorio iconográfico y fueron destinadas al salón de baile de esta sede de la colectividad peninsular, permaneciendo hoy como el único conjunto

mural de anclaje modernista que se conserva en la ciudad. El magnífico trabajo realizado en la decoración de esta sala tuvo inmediata repercusión en la visita del Dr. Rodolfo Freyre, gobernador de la provincia de Santa Fe, sus ministros, el entonces intendente de la ciudad Luis Lamas y una gran comitiva quienes tuvieron la posibilidad de conocer “todos los salones admirándose su elegancia, confort y buen gusto.”⁶

Otro evento social reseñado en la prensa rosarina brinda nuevos indicios del prestigio que adquirió el Círculo Italiano a partir de la mudanza a su nueva y moderna sede: el conde Bottaro Costa, Ministro de Italia en Buenos Aires, visitó la ciudad como parte del programa de festejos por el aniversario de la unificación italiana. La comisión organizadora de las fiestas del 20 de septiembre decidió realizar la recepción del conde en las nuevas instalaciones del Círculo Italiano, el entusiasmo generado por este acontecimiento puede percibirse en el efusivo anuncio de un cronista de *La Capital*:

El Círculo Italiano abre esta noche sus salones con una hermosa tertulia, con la cual el aristocrático centro social se asocia a los festejos con que la colonia italiana celebra la venida del digno representante de su patria.

La fiesta promete ser excepcionalmente brillante, sea por la grandiosidad y elegancia del decorado del nuevo local, sea por la profusión de invitaciones que la comisión directiva ha distribuido entre lo más selecto de la colectividad y de nuestra sociedad.⁷

La descripción detallada que forma parte de esta nota periodística permite también tener una mayor noción del conjunto de la decoración de la sala que ostentaba las pinturas de Cayetano Gratti:

El vasto salón de baile, con sus muros de color de oro, sobre los cuales reflejan los tonos oscuros de los cortinados y de los muebles elegantes, será pequeño esta noche para contener a la concurrencia de señoras y señoritas que contribuirán con su presencia a dar mayor brillo y realce a la encantadora fiesta. Los concurrentes a ésta podrán apreciar la admirable disposición de los salones y sobre todo el mueblaje del gran salón de baile, del más puro estilo moderno.⁸

Evidentemente el mobiliario debió obedecer al estilo modernista de la decoración pictórica llevada a cabo por Gratti la cual se encuentra dividida en tres grandes plafones. En el central está presente el escudo de la casa de Saboya sostenido por dos amorcillos mientras un tercero lleva una antorcha encendida, símbolo de la gloria. Esta zona del plafón, tiene



Cayetano Gratti, plafón del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Poesía, 1902.



Cayetano Gratti, plafón del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Alegoría de la Literatura, 1902.

un tratamiento diferente al resto del techo, su acabado está más ligado a perspectivas academicistas que el resto de la composición de formas típicamente modernistas. Las otras dos partes en las que está dividido el cielorraso son estructuralmente idénticas y ambas presentan dos figuras femeninas entronizadas, acompañadas lateralmente de dos camafeos. Las imágenes corresponden a alegorías de la música y la pintura en uno de ellos y en el otro a la poesía y la literatura. Está última lleva un cinturón del que pende un medallón con la figura de Dante y escribe sobre un pergamino una fecha que puede leerse como 25 de junio de 1902, tal vez el día de finalización del trabajo pictórico.

Los tres grandes paneles ocupan casi la totalidad del cielorraso, pero en sus márgenes y sobre la garganta perimetral, continúan los motivos decorativos de líneas vegetales que definen sectores ocupados por bacantes y ninfas intercaladas por medallones que contienen otras representaciones femeninas que, por sus atributos, pueden ser reconocidas como cuatro de las nueve musas canónicas: Euterpe, musa de la música con su doble flautín; Talía, de la comedia, que aparece con atuendo y tocado dieciochescos portando un antifaz; Melpómene, de la tragedia, con mirada severa y en un traje isabelino blandiendo una espada y, finalmente, Terpsícore, de la danza, en pose ligera, ejecuta un pequeño instrumento de percusión en sus dedos que le otorga cierto tinte orientalista.



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Ninfa, 1902.

La decoración de los plafones como de la garganta está estructuralmente definida por líneas ondulantes que se funden en terminaciones vegetales. Entre sus sinuosidades se establecen sectores simétricos de los que brotan guías florales que desbordan, en los rincones del plafón, los límites propios de la composición. El tratamiento de las figuras alegóricas por un modelado de contrastes suaves es rematado en una doble línea de contorno, clara y oscura que provoca el aplanamiento de la imagen. A su vez, están contenidas en una superficie de bordes también sinuosos, construida modularmente en puntos y líneas ocres y amarillas quebradas con violetas, que por mezcla óptica dan como resultado la ilusión de percibir destellos de una superficie de oro. Un alto grado de preciosismo da forma a los detalles de los tocados y atuendos de cada una de las alegorías y la estilización de los cabellos, casi planos, se confunden con formas arborescentes. Esto, sumado al modo “divisionista” de trabajar algunas superficies, hace que Gratti logre una composición sumamente dinámica y de exquisita artificiosidad. Todo el conjunto constituye una celebración de las artes y de los sentidos bajo los auspicios de la casa de Saboya.

Un oficio revitalizado

La decoración interior de las nuevas y suntuosas construcciones arquitectónicas, que proliferaron al albor del siglo XX, sumó a los trabajos artesanales de escultura y pintura la técnica del vitral. Este oficio tuvo en Rosario un gran exponente: el taller de Salvador Buxadera, fundado en 1896 por este catalán que llegó a la ciudad alrededor del año 1890. Es posible asociar el arribo de este artista a la figura de Feliciano Mary, quien tres años antes inauguró en Buenos Aires su propio taller de vitrales, la prestigiosa Casa Mary. Ambos artesanos, tal vez desde su tierra natal, sostuvieron estrechos vínculos personales y comerciales que sobrevivieron en la generación siguiente, sus talleres fueron premiados en reiteradas oportunidades y eran considerados entre los más importantes de Sudamérica.⁹

Si bien el resurgimiento del arte vitral fue iniciado durante el siglo XIX a través de la mirada historicista del movimiento romántico sobre el arte medieval, la verdadera consolidación de este oficio internacionalmente se produjo a través de los postulados modernistas, que consideraban que “en el momento en que el arte perdía su base decorativa y funcional, perdía el propósito central de enriquecer a la sociedad y se convertía en el juguete de los ricos benefactores de las artes.”¹⁰ De este modo, la gran renovación de la vidriera se produjo a través de la revaloración de las artes decorativas y su inclusión fundamental en la arquitectura con la consecuente presencia de vitrales en diversos ámbitos de la vida cotidiana: puertas, ventanas y escaleras, marquesinas de comercios, cajas de ascensores, muebles, interiores de viviendas, baños y vestíbulos de grandes edificios y salones de teatros y hoteles. Con el advenimiento del modernismo, la técnica vitral



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Bacante, 1902.

se integró en las tendencias renovadoras del momento, pero sin renunciar a experimentar las posibilidades específicas de su lenguaje. Las técnicas y procedimientos tradicionales se mantuvieron y los historicismos permanecieron como un telón de fondo inseparable de la vidriera. Los vidrieros experimentaron con nuevos vidrios, utilizando su textura como medio de expresión, aplicando técnicas nuevas como el *cloisonné*, creando formas en sintonía con los repertorios de otras artes.¹¹

De esta manera Rosario ha heredado una valiosísima “colección” de obras modernistas soportada en vitrales y mayólicas provenientes de la casa Buxadera, de la cual aún se conservan exquisitas piezas que pueden

apreciarse en residencias particulares, edificios públicos e instituciones. La catalogación realizada de los mismos evidencia una diversidad de estilos en los que conviven estas tendencias con modos de representación más historicistas. La versatilidad en la producción del taller recorre estilos neogóticos y neorenacentistas, hasta incorporar formas, modelos y planteamientos de acusada modernidad.

Constituyen parte de su repertorio de imágenes paisajes y figuras simbolistas, escenas bíblicas con tratamientos medievalistas, alegorías y naturalezas muertas neorenacentistas, hasta llegar a sus soberbias composiciones de figuras ligadas al modernismo catalán emplazadas en el Club Español de esta ciudad.

Es conocido el hecho de que en la restauración de los edificios medievales la conservación de las vidrieras jugó un papel fundamental, al igual que la realización de series nuevas que completaran las existentes. Las vidrieras se concebían en los edificios góticos como uno de los componentes que definían la esencia de su carácter original. Particularmente, en el país de origen de este maestro, se dio un proceso simultáneo de restauración y creación. Al mismo tiempo que se indagaba en los secretos de este oficio y se recuperaban los sistemas de representación tradicionales del mismo, se producían nuevas configuraciones de formas y repertorios, se ponían en juego las posibilidades brindadas por los adelantos técnicos y se formulaban los fundamentos de estilos como el neogótico o el neorenacentista traducidos a los lenguajes específicos del vitral.¹² Una bella pieza circular rodeada de cristales facetados rojos y amarillos, que describe una escena de coronación, constituye uno de los más claros ejemplos del aspecto historicista de la producción de la casa Buxadera.

Otro ejemplar que perteneció a la residencia del Dr. Chávez Goyenechea revela uno de los modos de trabajo adoptados por los artesanos del taller a la hora de definir el motivo de un vitral. Se trata de una pieza emplazada ahora en un ventanal situado en el descanso de la escalera principal que conduce a las habitaciones de los pisos superiores. En el segmento central e inferior del mismo se sitúa una pequeña escena que describe el episodio bíblico de Susana y los viejos, motivo recurrentemente explotado por artistas de todas las disciplinas en diversos momentos de la historia del arte. Esta pieza muestra a Susana en el momento mismo en que es sorprendida por la mirada lasciva de los dos ancianos jueces justo antes de la situación extorsiva. La composición de la imagen es claramente coincidente con dos obras de Rembrandt en las que se desarrolla el mismo episodio. Una de ellas, fechada en 1636 es el modelo tomado para definir



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Euterpe, 1902.



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Melpómene, 1902.

la posición de los dos ancianos asomados tras unos arbustos, pero sin embargo la figura de Susana adopta otras características que tienen plena coincidencia con la segunda versión de Rembrandt once años posterior a la primera, donde no sólo la posición de Susana está claramente extractada de este lienzo, sino también el entorno arquitectónico que da forma a la fuente en la que sumerge sus pies. Esta singular síntesis a la que arribó el dibujante que diseñó el vitral, constituye un claro ejemplo de adaptación del motivo al lenguaje propio de la disciplina y al espacio al que estaba originariamente asignada, el cuarto de baño principal de la residencia Chávez Goyenechea.

Por lo tanto muchas de las imágenes reproducidas y reelaboradas por los artistas y artesanos del taller fueron tomadas de diversas fuentes pictóricas o de catálogos de repertorios ornamentales modernos, de los cuales se extraían motivos absolutamente adaptables a los requerimientos de los clientes y a las necesidades propias de la técnica vitral. Está claro que no se trata de burdos plagios sino de adaptaciones y miradas hacia una tradición iconográfica ineludible, que formaba parte de las formas y repertorios temáticos puestos en juego a la hora del diseño de una pieza. Eso no significa que no hayan existido piezas únicas diseñadas especialmente por estos artesanos, que de hecho eran eximios dibujantes y coloristas. Así lo demuestran las tres grandes composiciones alegóricas de riguroso lenguaje modernista, ventanales que forman el tríptico emplazado en el salón central del Club Español de Rosario.

Alegorías de la naturaleza

La construcción de esta sede comienza en 1912 bajo la dirección del arquitecto catalán Francisco Roca i Simó y se inaugura oficialmente el 9 de julio de 1916, para el centenario de la independencia. La empresa Buxadera, Fornells y Cía. se hace cargo de los trabajos vitrales, incluyendo el gran lucernario diseñado por Pedro Introini. En la gran sala del primer piso llamada "Salón Real" están emplazadas las vidrieras mencionadas. Las figuras representadas en estos ventanales simbolizan los tres elementos fundamentales de la vida: el agua, la tierra y el fuego. La primera de ellas muestra una suerte de Venus naciente, brotando de las aguas y secundada por dos sirenas que le brindan sus ofrendas. Entre ellas, calas o lirios de agua, flores relacionadas simbólicamente con la pureza, forman un ramo sostenido por encima de la cabeza del personaje central de la composición. Por detrás de esta Venus, se despliegan simétricamente dos majestuosas alas de mariposa materializadas por cristales de colores texturados, sin



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Talía, 1902.



Cayetano Gratti, *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, detalle, Terpsícore, 1902.

esmaltar, cuyo eje central, que constituye el fondo de la figura, remata en dos pedículos también simétricos; un conjunto que puede asociarse morfológica y simbólicamente con una cavidad uterina. En la porción media e inferior de la composición se encuentra una especie de máscara vinculada a lo dionisiaco, que se repetirá de diversas maneras en los tres paneles como parte arquitectural de esos jardines oníricos. A través de diversos atributos, mutables en cada composición, le es conferido cierto nivel de "vitalidad". En este primer caso el mascarón constituye una fuente de agua que se derrama en cuatro brotes.

La Tierra está representada por una pareja de mujeres elevándose en su abrazo, por medio de inmensas alas de insecto, sobre un campo sembrado cuya línea de horizonte distingue la larga silueta de una cadena montañosa. Esta pareja flota rodeada de velos que en su ondulación describen su vuelo. La sublimación estética del movimiento fue uno de los objetivos primordiales del modernismo, es posible reconocer tanto en esta imagen como en las otras alegorías del tríptico esta preocupación común a los artistas modernistas. También en otro vitral firmado por Buxadera, que representa a una ninfa danzando enredada en guirnalda floral, puede verse claramente este recurso figurativo que dialoga con la proliferación de ilustraciones y esculturas que representaron a la bailarina Loie Fuller hacia 1900.¹³ En una de ellas, el bronce de Raoul Françoise Larche, velos flotantes suspenden nuevamente el movimiento de la artista.

Debajo de los personajes principales de la composición otras dos figuras femeninas sostienen guirnalda floral y frutales, formadas de granadas, higos, ciruelas y duraznos, que brotan de las fauces del mascarón central y que también circundan, como sosteniendo en su elevación a la pareja. La ancestral relación simbólica entre la mujer y la fertilidad de la tierra aparece con claridad en esta composición. Finalmente en el Fuego, otra mujer protagoniza la alegoría, también con alas de insecto sostiene una gran antorcha en posición triunfal y es acompañada por otras dos figuras femeninas que también las portan. El mascarón esta vez tiene un tinte de mucho menor valor y a través del contraste que producen sus ojos verdes, su fisonomía se torna más amenazante que en las otras dos representaciones. La figura alegórica se yergue triunfal sobre él, como posando los pies sobre su cabeza.

El otro trabajo modernista deudor de la corriente catalana esta emplazado en una residencia ubicada en calle Mitre 431, entre Urquiza y Tucumán, la misma luce un conjunto de mayólicas en su fachada que si bien es más modesto en sus pretensiones estilísticas, repite el modo compo-



Casa Buxadera, *ST* (Susana y los viejos), vitral de la residencia Chávez Goyenechea, Rosario.

tivo de los anteriores vitrales descriptos. Datada en la misma fecha que la anterior este grupo puede vincularse temáticamente a los vitrales del Club Español representando nuevamente figuras alegóricas que simbolizan tres momentos del día: la mañana, el mediodía y la noche. En la primera de ellas se distingue en el horizonte un sol naciente y una joven mujer que extiende sus miembros superiores hacia atrás de su cabeza en un movimiento que la libera del entumecimiento del sueño, gesto que es reforzado por la imagen de un gallo posado sobre una rama floreciente. La segunda alegoría representa al mediodía y muestra otra figura femenina segando espigas de trigo sobre un campo sembrado e invadido por flores, a cuyos pies se repite la imagen de la rama, pero esta vez plena de frutos maduros. Finalmente la noche es presentada en una posición de recogimiento con sus párpados cerrados, iluminada por una luna que todo lo tiñe de colores fríos, y a sus pies nuevamente una rama que soporta la figura de un ave nocturna, en este caso un búho. El diseño de ambos trípticos es atribuido a Eugenio Fornells, un eximio dibujante y pintor catalán, protagonista ineludible de este período de la historia del arte rosarino.

El maestro de Reus

A la edad en que se es demasiado joven para ser hombre y se llevan también demasiadas ilusiones a cuesta para creerse joven y dejar de ser hombre, el artista exhibía sus primeros cuadros en el famoso salón Pares. Don Ramón Casals le había dicho: No temas, tus cuadros llamarán la atención.

El no creía. Todos los días visitaba la muestra. Contemplaba los cuadros y los veía encogidos al lado de la pompa luminosa de los Barraut, Limona, Gilabert, Otau. Un domingo, sobre uno de ellos divisó el cartelito de "vendido". El niño corrió al estudio. Abrazó al maestro. El niño estaba loco. Había vendido su primer cuadro, cuando las figuras célebres esperaban aún un alma caritativa. La gloria le sonreía a los dieciocho años (...) Cuatro años más tarde embarca para la Argentina. En el puerto, la madre le dice, mientras regaba sus palabras con un fino rocío de lágrimas: Hijo, te veo partir (...) tengo un presentimiento que nunca más te podré besar. Por si así fuera escucha algo que nunca te quise decir: (...) ¿Te acuerdas del primer cuadro que vendiste en el salón Pares? (...) Ese cuadro hijo lo compré yo.¹⁴

La partida de Eugenio Fornells hacia la Argentina fue de este modo reconstruida por un redactor de la revista *Cinema*, en un emotivo e hilarante artículo que recoge algunos episodios de la infancia y la vida bohemia de este artista nacido en Reus, Tarragona, el 15 de abril de 1882. Su radicación en Rosario data de 1908, aunque primero se estableció en



Rembrandt, *Susana y los viejos*, 1636, detalle.



Rembrandt, *Susana y los viejos*, 1647, detalle.

la ciudad de Buenos trabajando en el Taller de vitrales de Feliciano Mary, a partir del cual se vinculó a Salvador Buxadera asociándose a su taller rosarino hacia 1911:

Trabé amistad con Buxadera, que tenía en Rosario un taller de “vitraux”. Me hizo una proposición conveniente: yo debía realizar los bocetos y pintar los “vitraux”. Venía conociendo las exigencias de este arte aprendido en Barcelona. Llegué aquí, y además de mi labor, alquilé un zaguán donde daba lecciones. Hasta ese zaguán venían los operarios y les enseñaba los secretos del oficio sin reservarme ninguno.¹⁵

A esta sociedad se deben los trabajos vitrales y mayólicas descritos en este estudio, cuyos diseños son atribuidos a Fornells, lo cual puede corroborarse al cotejarlos con numerosos dibujos que este maestro produjo para diversas publicaciones locales y de Buenos Aires en el desarrollo de su oficio de ilustrador y caricaturista. Colaboró en las páginas de *Caras y Caretas* y el periódico *Última hora*, entre otros, y fue director artístico de las revistas *El teatro*, *Athenea* y *Con permiso*.¹⁶

Su formación se remonta a su ciudad natal, a los once años comenzó sus clases en la Academia Fortuny, dirigida por el pintor y dibujante Ramón Casals i Vernis y posteriormente viajó a Barcelona, ingresando en la Academia Baixes, en esta ciudad frecuentó el Círculo Artístico de Sant Lluç, donde lo orientó en dibujo el escultor Josep Llimona. Eugenio Fornells tuvo un vasto conocimiento del oficio pictórico que le permitió fabricar y vender insumos artísticos. Su actividad, como la mayoría de los maestros europeos, osciló entre una profusa producción pictórica y el ejercicio docente. Este último aspecto de su carrera, como se ha expuesto, fue ejercido muy tempranamente al arribar a la ciudad de Rosario y continuaron hacia 1914 en el Ateneo Popular:

Esta entidad funcionaba en las habitaciones altas del Mercado Central, por la calle San Juan. Yo organicé los cursos de dibujo, pintura y escultura que se daban. Enseñaba escultura Massamo –el que modeló los leones del Club Español – y Rodó; el arquitecto Crescencio de la Rúa, dibujo lineal; yo dibujo y pintura, Cristobal Solari dirigía el Ateneo que había sido creado por unos cuantos hombres de buena voluntad.¹⁷

Durante estos primeros años en Rosario, Fornells también fue fundador y director de la “Asociación Artística Catalana”, entidad que posteriormente se fusionó al Centre Catala, y que estimulaba la formación artística de obreros, dictando clases gratuitas de teatro, dibujo y pintura, “primeras



Casa Buxadera, vital historicista con escena de coronación.

letras”, dibujo industrial y también de contabilidad. Además contaba con un coro integrado por más de ciento cincuenta trabajadores hombres y mujeres. Nuevamente en esta organización encontramos la gravitación de Salvador Buxadera quien dictaba las clases de dibujo industrial y cedía su taller de vitrales de manera absolutamente gratuita como espacio para impartir las clases nocturnas de esta asociación:

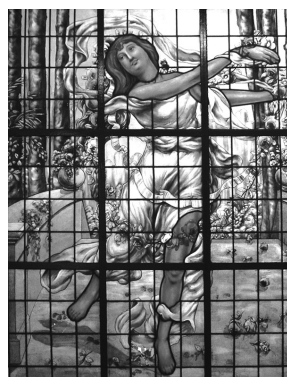
Los maestros señores Munné, Matteu, Buxadera y otros, son trabajadores que roban al descanso las horas diarias que dedican al colegio. Y asisten niños y obreros de toda nacionalidad. (...) Los beneficios conseguidos lo experimentan en las demás sociedades regionales extranjeras que imitan hoy a la “Asociación Artística Catalana”¹⁸

Un espacio de formación plástica

Los maestros catalanes Buxadera y Fornells, al integrar su oficio como lo hicieron sus colegas barceloneses¹⁹ a las últimas corrientes artísticas del momento y ocuparse de volcar estos conocimientos entre los trabajadores de sus talleres y sus alumnos, fueron los principales responsables de difundir e instalar en la ciudad de Rosario las primeras imágenes modernistas.

La firma de vitrales Buxadera fue modificándose en relación a las distintas sociedades que iba estableciendo su fundador y posteriormente sus hijos. Algunos trabajos están firmados sólo como Salvador Buxadera, otros, como los del Club Español, realizados entre 1912 y 1916 y las mayólicas descritas llevan el rótulo de Buxadera, Fornells y Cía., con la diferencia que la dirección citada en la primera es calle Córdoba 1671 y en la segunda calle San Luis 1431. Más tarde el taller se trasladará a la calle Mitre 1169, edificio de tres pisos en cuya planta baja funcionaba la fábrica, y las otras dos conformaban la residencia familiar. Esta dirección aparecerá bajo las firmas de Casa Buxadera y Buxadera Hnos y finalmente en Buxadera, Marimon y Cía., que será la rúbrica que aparecerá en vitrales más tardíos como los de la tienda “La Favorita” fechados en 1947.

Los Buxadera fueron una “familia de artistas”²⁰ y su fundador siempre estuvo interesado en el perfeccionamiento de sus artesanos y aprendices, de esta manera se desempeñó como uno de los primeros profesores de dibujo artístico y ornamental de los cursos nocturnos del Club Industrial junto a Salvador Zaino. Herminio Blotta cita como alumnos de esos cursos a Enrique Munné, al escultor Durigon y al grabador Pedro Vicari.²¹ También trabajó en la casa Buxadera junto a Fornells, Nicolás Melfi, quien años más tarde abrió su propio taller en calle Maipú 1186.



Salvador Buxadera, vitral modernista, detalle.



Raoul Françoise Larche, *La bailarina Loie Fuller*, 1900, bronce dorado, 46 cm. de altura, Bayerisches National Museum, Munich.

Otro de los aspectos pedagógicos de Salvador Buxadera es revelado por la figura de Antonio Berni, quien recuerda haber trabajado siendo niño en su taller de vitrales:

Yo tendría diez, once años, de modo que sería por el año 15 o por el 16. Ese agenciero conocía un taller de vitrales que era de unos catalanes; la firma era Buxadera y Cía.²² El posiblemente sugirió que en ese taller me podrían tomar a mí, que me enseñarían y que además podría llegar a ser ayudante. Seguramente entonces él o mi padre hablaron con los Buxadera y me tomaron; apenas un sueldito, porque en ese entonces a un aprendiz nunca se le pagaba.

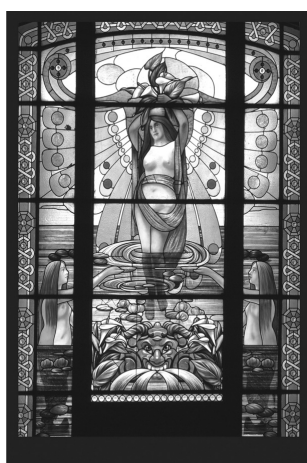
Y respecto a su formación inicial este artista decía:

Como Maestro, con el sentido pleno con que debe entenderse el término Maestro, no reconozco a nadie, ni en ese tiempo ni después. Educadores, guías, gente que me ayudó o me inculcó nociones o me dio enseñanzas, sí. El primero que me orientó fue Buxadera padre, que me enseñaba a dibujar.²³

La intención pedagógica de la familia Buxadera puede corroborarse una vez más en la existencia de un “Museo Académico” y una “Biblioteca Decorativa” funcionando en el taller. A través del texto impreso en la tarjeta de invitación a la inauguración de estos espacios es posible tener una idea de los materiales que constituían dicha biblioteca y de la característica pública de este noble emprendimiento:

La documentación más completa y seleccionada de Sudamérica en Arte Religioso y todos los estilos. Textos y obras de consulta para estudiantes de Arquitectura, Dibujo y Pintura. Salón de exposición: A disposición gratuita de los artistas pintores y escultores.²⁴

La fábrica de vitrales y mayólicas de Salvador Buxadera y Eugenio Fornells formó parte de la constelación de talleres artesanales que hacia finales del siglo XIX y principios del XX ejercieron un rol docente participando activamente en la formación de los primeros artistas rosarinos. En ellos puede detectarse, con mayor claridad que en otros casos, la intencionalidad en la introducción de las nuevas tendencias estéticas de su país de origen, legándole a la ciudad de Rosario un conjunto de imágenes deudoras del movimiento modernista catalán, de excelente acabado y gran refinamiento compositivo.



Buxadera, Fornells y Cía., *ST* (Alegoría del Agua), vitrales del Club Español de Rosario, 1912.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario

¹ Los 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).

² A lo largo de este trabajo el término “modernismo” se utilizará de manera general.

³ “Fiestas Italianas. La manifestación de hoy”, en *La Capital*, Rosario, 1 de junio de 1902, p. 1.

⁴ “Círculo Italiano”, en *La Capital*, Rosario, 13 de junio de 1902, p. 1.

⁵ Según Slullitel en la casa particular de Carlos Righetti existían decoraciones realizadas por Ragazzini y Gratti. Slullitel, Isidoro, *Cronología del Arte en Rosario*, Rosario, Biblioteca, 1968.

⁶ “Comida”, en *La Capital*, Rosario, 12 de julio de 1902, p. 1.

⁷ “El conde Bottaro Costa”, en *La Capital*, Rosario, 25 de septiembre de 1902, p. 1.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Trabajos provenientes del Taller Mary fueron premiados en múltiples salones como también en las exposiciones internacionales de París en 1889 o de Chicago en 1892, en Ochoa, Nadia, *Taller de vitrales Salvador Buxadera*, (mimeo), p.2.

¹⁰ Mackintosh, Alastair, *El Simbolismo y el Art Nouveau*, Barcelona, Labor, 1975, p.49.

¹¹ Nieto Alcaide, Víctor, *La vidriera española*, Madrid, Nerea, 1998, p.231.

¹² *Ibidem*.

¹³ Jürgen Sembach, Klaus, *Modernismo*, Taschen, Bon, 2007, p.10.

¹⁴ “Eugenio Fornells. Encontró la manera de hacerse millonario en menos de dos años” en *Cinema. Revista ilustrada de Actualidad Rosarina*, Año II, N° 132, Rosario, marzo de 1932, pp.12-13.

¹⁵ “Por el mundo del arte rosarino. Para Eugenio Fornells, la pintura es la muestra de cada época de la civilización”, en *La Capital*, Rosario, 18 de mayo de 1958, segunda sección, s/p.

¹⁶ En relación a la labor de Fornells en esta última publicación véase Mouguelar, Lorena, “Con permiso. Humor gráfico en Rosario hacia 1919”, ponencia presentada en las *VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, FHya / UNR, Rosario, 29, 30 de junio y 1 de julio de 2011.

¹⁷ “Por el mundo del arte rosarino. Para Eugenio Fornells, la pintura es la muestra de cada época de la civilización”, op. cit.

¹⁸ “De las colectividades extranjeras. Los catalanes en el Rosario” en *Caras y Caretas*, N° 928, Buenos Aires, 15 de julio de 1916, s/p.

¹⁹ La casa de vitrales Maumejean se instaló en España desde 1897, con sede administrativa en Madrid, tuvo una sucursal en Barcelona hasta 1908. Este taller desarrolló una intensa actividad, desempeñando un papel fundamental en el renacimiento de la vidriería arquitectónica española en la primera mitad del siglo XX. En su producción, la vidriera historicista fue un género que no dejó de realizar, al tiempo que iba incorporando repertorios que respondían a los procesos de modernización. También existía en Barcelona el taller que fundó Antoni Rigalt i Blanch junto al arquitecto Jeroni Ferran Granell, que estaba dedicado tanto a la restauración de antiguos vitrales góticos, como a las nuevas realizaciones en colaboración con arquitectos como Lluís Domènech i Montaner con quien realizó la gran vidriera modernista del techo del Palau de la Música Catalana de Barcelona y las de la Casa de Lleó Morera. Nieto Alcaide,



Buxadera, Fornells y Cia., *S/T* (Alegoría de la Tierra), vitrales del Club Español de Rosario, 1912.



Buxadera, Fornells y Cia., *S/T* (Alegoría del Fuego), vitrales del Club Español de Rosario, 1912.

Víctor, "Vidriera", en Arraiza, Alberto Bartolomé (coord.), *Las artes decorativas en España*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 328-342.

²⁰ Fantoni, Guillermo, "Aproximación a la historia de vidas: Conversaciones con Luis Ouvrard", en *Anuario*, N° 11, Segunda Época, Rosario, Escuela de Historia / FHyA / UNR, 1985, p. 283.

²¹ Blotta, Herminio, "El arte pictórico y escultórico", en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1925, p.12.

²² Se refiere a un amigo italiano de su padre, quien le rentaba un local, en el que había instalado una agencia de quiniela y lotería con un anexo de librería, que debido a la escasa clientela pasaba su tiempo dibujando, y Berni siendo niño lo visitaba y se sentaba a dibujar con él. Este agenciero, refiere Berni, notó sus condiciones naturales para el dibujo y le recomendó a su padre que lo haga estudiar dibujo y pintura. Viñals, José, *Berni. Palabra e imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, 1976, pp.15-16.

²³ *Ibidem*

²⁴ Ochoa, Nadia, op. cit, p.34.



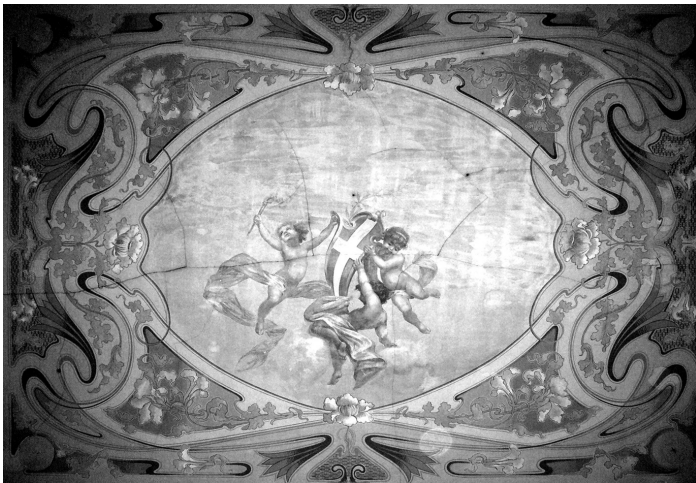
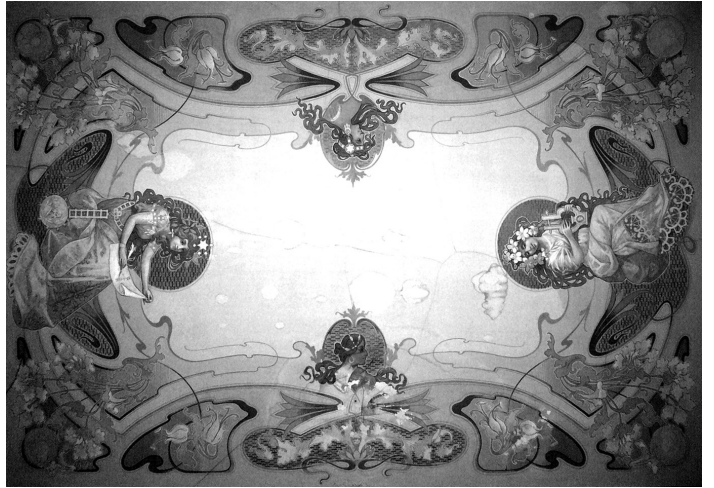
Buxadera, Fornells y Cia., *ST* (Alegoría de la Mañana), mayólicas de la residencia de calle Mitre 431, Rosario, 1912.



Buxadera, Fornells y Cia., *ST* (Alegoría del Mediodía), mayólicas de la residencia de calle Mitre 431, Rosario, 1912.



Buxadera, Fornells y Cia., *ST* (Alegoría de la Noche), mayólicas de la residencia de calle Mitre 431, Rosario, 1912.



Cayetano Gratti, Conjunto pictórico del *plafond* del Círculo Italiano de Rosario, 1902.

