

*Nazareno Orlandi y Francisco Parisi: artistas e inmigrantes dentro del mundo del arte porteño. Un estudio sobre la producción y recepción de sus obras decorativas desarrolladas en la sede de La Prensa y la Catedral de Buenos Aires. (1890-1911)*

**Tesis de Maestría en Historia del arte argentina y latinoamericana. IDAES.UNSAM.**

**Alumna: Valeria Bortoletto**

**Directora: María Isabel Baldasarre**

**2017**

**Título:** Nazareno Orlandi y Francisco Parisi: artistas e inmigrantes dentro del mundo del arte porteño. Un estudio sobre la producción y recepción de sus obras decorativas desarrolladas en la sede de *La Prensa* y la Catedral de Buenos Aires. (1890-1911)

**Resumen:** Francisco Parisi y Nazareno Orlandi encontraron en Buenos Aires las condiciones adecuadas para realizar murales de gran envergadura en *La Prensa* y la catedral. Por su naturaleza decorativa, estas obras no fueron reconocidas desde el valor artístico que se le atribuía en ese momento a la pintura de caballete y su competencia en los salones. Su recepción estuvo asociada al entretejido simbólico que generaban los edificios emblemáticos de los que formaban parte. Las obras de Parisi y Orlandi fueron descritas en la prensa vernácula y en publicaciones italianas del momento con los matices propios de ciertas miradas que bregaban por la conformación de un arte nacional frente a otras que reclamaban el reconocimiento del arte académico italiano como modelo a seguir. El propósito de esta tesis es analizar las construcciones de sentido vinculadas a las obras decorativas de Parisi y Orlandi, teniendo en cuenta su condición de inmigrantes italianos insertos en el incipiente circuito artístico durante los años de transición del siglo XIX al XX.

## Índice de la tesis

**Introducción** ..... 1

**Primer capítulo:** Nazareno Orlandi y Francisco Parisi. Artistas italianos buscando fortuna en Buenos Aires a fines del siglo XIX ..... 15

**Segundo capítulo:** Los murales como correlato visual de las aspiraciones de modernidad de la elite porteña. .... 44

**Tercer capítulo:** Orlandi y Parisi, decoradores exitosos y *paseani* con nostalgia ..... 69

**Conclusiones finales** ..... 102

**Bibliografía**..... 107

## Introducción

“En primer lugar, Buenos Aires. Una gran ciudad de Europa, dando por todas partes la sensación de un crecimiento prematuro, pero anunciado, por el adelanto prodigioso que ha tomado la capital de un continente”.

Georges Clemenceau (1911)<sup>1</sup>

El epígrafe que hemos elegido para encabezar esta introducción fue escrito por el periodista Georges Clemenceau (1841-1929) durante su visita a Buenos Aires en 1910. Su testimonio da cuenta del clima de época que se vivía en la ciudad en donde se desarrollaron las decoraciones que analizaremos en esta tesis.

El desarrollo de la pintura mural en Buenos Aires estuvo asociado a la construcción y renovación de grandes edificios proyectados dentro de las transformaciones urbanas que tuvieron lugar en esa ciudad durante las últimas décadas del siglo XIX.

Los artistas italianos Luigi de Servi (1863-1945), Nazareno Orlandi (1861-1952), Francisco Parisi (1857-1948) y Carlos Barberis (1861-1913) realizaron murales de gran envergadura en los interiores de edificios privados, públicos y religiosos ubicados en las inmediaciones de la plaza principal de Buenos Aires, llamada Plaza de Mayo desde el año 1884. A partir de 1890, la mencionada plaza y su entorno fueron objeto de atención de las clases acomodadas, que “siguieron estrechamente vinculadas por los negocios, las diversiones y la tradición a la zona de la plaza, y por consiguiente, [que] dedicaban esfuerzo y dinero a embellecerla y modificarla” (Scobie, 1991: 230). La Avenida de Mayo, vía contigua a la plaza homónima, fue inaugurada el 8 de julio de 1894. A lo largo de esta calle y en sus inmediaciones, se construyeron, durante la década de 1890, lujosos edificios, como la tienda *A la Ciudad de Londres*, el Club *El Progreso*,

---

<sup>1</sup> En 1999, la Universidad Nacional de Quilmes compiló en un volumen titulado *La Argentina del Centenario* la serie de artículos que el estadista, médico y periodista Georges Clemenceau había publicado en *L'Illustration de Paris* entre enero y abril de 1911 luego de su visita a Buenos Aires.

la farmacia *La Estrella*, entre otros. Nazareno Orlandi pintó los murales emplazados en el Instituto Popular de Conferencias de *La Prensa*, inaugurada en 1895 sobre la Avenida de Mayo nº 575. Las fachadas y el interior de gran parte de algunos inmuebles ya existentes, como la Catedral metropolitana fueron remodelados a raíz de este impulso urbanístico impregnado de influencias arquitectónicas europeas. Entre 1899 y 1911 Francisco Parisi realizó un monumental ciclo de pinturas (en gran parte desaparecidas) en la mencionada catedral.

En 1911 Clemenceau observaba que “La Avenida de Mayo, tan ancha como nuestros mejores boulevares, se parece a Oxford Street por el aspecto de los escaparates y la decoración de los edificios” (Clemenceau, 1999:14). La comparación con el llamado Viejo Mundo fue un tópico recurrente en los testimonios de los extranjeros que visitaban la Argentina en este período. A lo largo de este trabajo observaremos que, bajo la apariencia europea que tomaba Buenos Aires, se desarrollaban un conjunto de procesos culturales con características particulares e inéditas en la historia de la ciudad.

El desarrollo de los proyectos decorativos de Parisi y Orlandi tuvo lugar en un naciente circuito de consumo de obras de arte impulsado por el crecimiento de capitales generado por la implementación exitosa del modelo agro exportador en Argentina. Baldasarre (2006:25) sostiene que “es posible señalar (en Buenos Aires) un consumo sostenido de bienes suntuarios por parte de los sectores encumbrados de la sociedad”. En este contexto, destacamos el accionar de algunos comitentes y promotores de la arquitectura y decoración de edificios monumentales. José Paz, dueño del diario *La Prensa*, contrató a Nazareno Orlandi como decorador en dos oportunidades. Asimismo algunos miembros de esta elite apoyaron emprendimientos iniciados por la Curia eclesiástica. Según García de

Loydi (1971: 114) la viuda de Carabassa<sup>2</sup> financió, junto al Cabildo Eclesiástico, la ya mencionada decoración de la cúpula y el presbiterio de la catedral de Buenos Aires que Parisi comenzó en 1899.

El ejercicio de la filantropía constituía una prestigiosa y naturalizada tradición en el patriciado porteño. Sus acciones benéficas estaban asociadas a congregaciones religiosas que se encargaban de la dirección de residencias asistenciales. En 1906, Parisi realizó un mural en la capilla del Asilo de Mendigos de Buenos Aires que había sido inaugurada bajo el patrocinio de Clara de Roca y Torcuato de Alvear. Durante el año 2011 participé, como investigadora, del equipo que llevó adelante la restauración del mural que Parisi<sup>3</sup> realizó en la capilla de este Asilo, actual auditorio del Centro Cultural Recoleta. Esta participación me permitió conocer en profundidad a Parisi y otros artistas italianos activos en la ciudad de Buenos Aires a fines del siglo XIX. El valor artístico y patrimonial de las obras decorativas de maestros como Parisi, Orlandi, De Servi y Barberis resultó un fuerte estímulo para el desarrollo de esta investigación. Por la necesidad de un recorte cronológico y temático elegí profundizar en la obra de Parisi y Orlandi durante el período inicial de su extensa producción.

### **Nazareno Orlandi y Francisco Parisi en el "mundo del arte" de Buenos Aires**

Orlandi y Parisi ya tenían experiencia como pintores y decoradores cuando arribaron a Argentina entre enero y marzo de 1889. Eran dueños de un impecable oficio que no pasó desapercibido en el escenario porteño.

---

<sup>2</sup> Es probable que García de Loydi haga referencia a Felisa de Ocampo Silva (1839-1914), quien estuvo casada con José de Carabassa Rogier (1831-1895) y enviudó pocos años antes de la donación. En 1822, la familia Carabassa había adquirido un predio próximo a la catedral, en Bartolomé Mitre y Reconquista, para instalar el Banco Carabassa y Cía. [www.geni.com/people/José-de-Carabassa-Rogier/6000000002860042060](http://www.geni.com/people/José-de-Carabassa-Rogier/6000000002860042060)

<sup>3</sup> El equipo compuesto por Gisela Korth, Marcela Cedrola y Teresa Gowland estuvo dirigido por Bettina Kropf y financiado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Proveniente de Ascoli Piceno y formado en el Instituto de Bellas Artes de Florencia, Orlandi llegó a Buenos Aires contratado por el Gobierno Nacional para realizar un proyecto decorativo en la Casa de Gobierno. Durante 1889, trabajó en el cielorraso de salón de actos (actual Aula Magna) de la Escuela Normal de Profesores (actual Mariano Acosta). Unos años más tarde pintó los murales emplazados en el salón de actos (actual Salón Dorado) de *La Prensa* (1898/ Actual Casa de Cultura), en el Palacio Paz (1912) y en la cúpula del cine-teatro *Gran Splendid* (1919/ Actual sucursal de la Librería El Ateneo).

Parisi nació en la ciudad de Tarento, en el sur de Italia. Se formó en la Academia de San Lucas de Roma y adquirió experiencia como muralista y decorador en dependencias del Vaticano. En el año 1899 participó del concurso de proyectos para la decoración de la catedral. En este certamen, su propuesta resultó electa frente a la del argentino Augusto Ballerini<sup>4</sup> (1857-1902). Parisi tardó once años, entre 1900 y 1911, para completar este monumental ciclo de pinturas, en gran parte hoy desaparecidas. Durante ese periodo, este artista decoró también las capillas del Hospital Español y del antiguo Asilo de Mendigos de la Recoleta (1906).

Estos dos pintores italianos tenían alrededor de 30 años cuando llegaron a Buenos Aires y encontraron en la Argentina de fines del siglo XIX un escenario propicio para el desarrollo de sus actividades artísticas. Los proyectos decorativos que realizaron forman parte del acervo patrimonial de edificios emblemáticos de las ciudades más importantes de este país. Sin embargo, sus obras fueron, en gran parte, soslayadas por la crítica coetánea y la historiografía del arte posterior. Howard Becker (2008: 17 y ss.) sostiene que el prestigio y los valores artísticos resultan de un conjunto de actividades cooperativas que constituyen lo que él denomina "mundos del arte".

---

<sup>4</sup> Ballerini se formó en el taller de Francisco Romero en Buenos Aires. Durante su segundo viaje a Italia, este pintor estudió, como otros pintores argentinos, con el muralista Cesare Maccari (1840-1919)

Para este escritor, las redes que intervienen en el proceso de producción y circulación de una obra posibilitan que los valores artísticos se establezcan, perduren o cambien a través del tiempo. Desde esta perspectiva, el objetivo de este trabajo es revisar críticamente las construcciones de sentido vinculadas a la génesis y recepción de los ciclos decorativos realizados por Parisi en la catedral y por Orlandi en *La Prensa* teniendo en cuenta su condición de inmigrantes italianos insertos en el incipiente circuito artístico porteño de fines del siglo XIX.

Cuando Parisi y Orlandi arribaron a esta capital a fines de la década de 1880, encontraron un "mundo del arte" (Becker, 2008) en formación, cuyos principales actores (artistas, críticos, *marchands*, público y coleccionistas) ensayaban formas de producir, ver, comprar o exhibir obras de arte mirando las prácticas, convenciones y gustos que circulaban en algunos circuitos europeos. A través de sus obras Parisi y Orlandi se convirtieron, en portavoces del arte académico italiano que dio cierta legitimidad a sus carreras. En las asociaciones como *El Ateneo*, fundada en 1892, en los círculos de la prensa y en los ambientes de reunión de intelectuales y artistas del Buenos Aires finisecular, Italia, y sus emblemáticas ciudades como Roma o Florencia, eran consideradas como el lugar de la tradición artística. Pero, simultáneamente París, la capital de Francia, pasaría a ser percibida como "el foco del arte moderno" (Malosetti Costa, 2000: 96) Alrededor de estos dos posibles modelos a seguir para construir un arte nacional surgieron debates y polémicas que, como veremos más adelante, influirán en el desarrollo de las carreras de Parisi y Orlandi.

Muchas de las obras y acciones que realizaron estos artistas fueron mencionadas y analizadas en revistas y diarios como *La Ilustración Sudamericana*, *La Nación* y *Caras y Caretas* entre otras publicaciones periódicas. En medio de las contiendas simbólicas que cuestionaban o



adherían a ciertos paradigmas artísticos, la crítica de arte se desarrolló en Buenos Aires buscando criterios de juicio y fuentes de legitimación a través de la reelaboración de corrientes artísticas y filosóficas en boga en Europa.

En este estudio, examinaremos críticamente diversas notas sobre Parisi y Orlandi teniendo en cuenta que "la prensa era el vehículo de proyectos, el instrumento de debate, el propulsor de valores, uno de los principales medios de hacer política, de reproducir y construir imágenes de la sociedad en estos años" (Alonso, 2004:10).

### **Algunas hipótesis que guían nuestro trabajo.**

A través de esta tesis nos proponemos indagar porqué las obras de Parisi y Orlandi ocuparon un lugar secundario en la crítica y los relatos del arte argentino a pesar de que en el contexto socio-cultural y económico de Buenos Aires se dieron las condiciones adecuadas para que estos pintores pudieran recibir importantes encargos decorativos.

Consideramos que Parisi y Orlandi realizaron producciones de gran tamaño y elaboración que realizadas sobre un soporte fijo, la pared, no estaban en sintonía con los ideales de modernidad artística que, ligada a la pintura de caballete y su competencia en los salones, circulaban en ese momento en Buenos Aires. Siguiendo este enfoque, los primeros historiadores del arte argentino vincularon los murales de Parisi y Orlandi a un arte que, caracterizado como convencional, académico y atemporal, no podía ser incluido dentro de sus relatos historiográficos realizados desde una lógica nacionalista y con aspiraciones de modernidad.

En el desarrollo de este estudio buscamos evidenciar que en las obras decorativas estudiadas, Parisi y Orlandi realizaron ejercicios de estilo académico que estaban inmersos en proyectos que fueron concebidos como modernos y que ofrecían una experiencia de modernidad

(Marshall Berman. 1992: 4) al público. En esta tesis examinaremos de qué modo los murales de la catedral y de *La Prensa* funcionaron como un correlato visual de las ideas de civilización y progreso que circulaban en los escritos, los discursos y el pensamiento de algunos intelectuales y políticos de la elite ilustrada del Buenos Aires finisecular. Las obras decorativas de Parisi y Orlandi estuvieron asociadas a nuevos cánones de gusto, a diferentes estilos de sociabilidad y al desarrollo de espacios culturales urbanos que constituyen dispositivos que, según José Brunner (2002), producen cambios en la vida social y operan concreta y visualmente como soporte y transmisión del complejo proceso que implica cualquier modernización.

El proyecto decorativo de Parisi en la catedral se inició en 1899, cuando se consolidaron las relaciones diplomáticas entre la Santa Sede y el Gobierno argentino, luego de la ruptura acaecida en 1884. Unos meses antes, siete obispos argentinos habían participado del Concilio plenario de los Obispos de América Latina. Roberto Di Stefano y Loris Zanatta (2009: 322) expresan que "fue en esa época que se inició el largo proceso de adaptación de la Iglesia Argentina a dos fenómenos de alcance universal: la consolidación del estado nacional y la romanización de la Iglesia católica...se abrió entonces una larga fase de transición, durante la cual la iglesia argentina fue asumiendo un nuevo perfil doctrinario e institucional". En este contexto de transformaciones, la curia argentina propulsó las decoraciones que Nazareno Orlandi realizó en la Iglesia del Salvador en Buenos Aires (1900) y en la catedral de Córdoba (1904).

Las escenas representadas por Orlandi y Parisi en *La Prensa* y la catedral contienen un repertorio de alegorías y motivos decorativos que, provenientes de iconografías canónicas europeas, pueden interpretarse como dispositivos aptos para la divulgación de las mencionadas ideas dominantes en el contexto sociocultural de

Buenos Aires. Raymond Williams (1988:37) postula que el canon es "una versión del pasado intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un proceso pre configurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social". Para descifrar y contextualizar estas personificaciones, sus atributos y simbología nos resultará útil enmarcar conceptualmente este análisis dentro de un "espacio de movilidad" (Guasch, 2005:65) que nos permitirá interconectar el objeto visual y el contexto teniendo en cuenta que "el objetivo del estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las diferentes circunstancias de su producción, y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirven" (Moxey, 2003; 47).

Es probable que los encargos que Parisi y Orlandi recibieron para desarrollar las decoraciones murales de diferentes edificios se realizaran a través de contrataciones directas asociadas a los vínculos establecidos entre estos decoradores y los constructores, arquitectos y clientes. Entre 1900 y 1901, Parisi realizó los murales en capilla del Hospital Español y participó en la reforma de la casona de Fernández Blanco. Si bien no hemos encontrado documentos sobre la contratación del pintor italiano, ambas obras estuvieron a cargo del arquitecto Alejandro Christophersen (1866-1946), con quien Parisi participó años más tarde como parte del jurado de la Exposición de la Sociedad Fotográfica Argentina en 1907. Un año antes, Parisi había pintado el mural de la Medalla Milagrosa en capilla del Asilo de Mendigos de Buenos Aires. Aunque tampoco existan datos sobre su contratación, Leonardo Pereyra (1834-1899) fue el primer presidente de la Sociedad Fotográfica Argentina (1889), y realizó numerosas obras que beneficencia que fueron continuadas por su hijo Leonardo Pereyra Iraola(1867-1943) quien era un activo benefactor del asilo cuando Parisi realizó el mural de la Medalla Milagrosa. También, por

esos años, Juan Antonio Buschiazzo (1845-1917) seguía colaborando con los proyectos del asilo. El arquitecto y Parisi formaron parte, como veremos más adelante, de la comunidad de italianos que, unidos por vínculos comerciales y amistosos, participaron en obras financiadas por sus propios miembros.

### **La comunidad italiana en Buenos Aires.**

La inserción de Nazareno Orlandi y Francisco Parisi en Buenos Aires se enmarca dentro de una serie de experiencias migratorias y de vínculos de sociabilidad con su comunidad de origen. No hubo desde los dirigentes de la comunidad italiana una intención de conformar asociaciones artísticas ni un apoyo institucionalizado y sostenido hacia los artistas italianos. Sin embargo, muchos miembros de la elite italiana apoyaron y contrataron en numerosas oportunidades a artistas de su comunidad. José Tarnassi (1863-1906) y Antonio Devoto (1833-1916) fueron algunos de los miembros destacados de la comunidad italiana que Francisco Parisi retrató. Antonio Devoto formó parte de un "grupo de importadores exitosos (...) que crearía el Banco de Italia y Rio de la Plata" (Devoto, 2006:129) en 1872 y en 1887 la Compañía General de Fósforos.

Orlandi y Parisi fueron convocados como realizadores en varias celebraciones u ofrendas conmemorativas organizados por la colectividad italiana. Durante el año 1900, Orlandi participó en el armado de la ornamentación del homenaje póstumo a Humberto Primo realizado en Buenos Aires. En una fecha cercana, Parisi modeló el cofre para la bandera de batalla que "[L]a colectividad italiana difundida en la Argentina regalaría al crucero "Garibaldi"<sup>5</sup> (Zuccarini, 1930:47). En 1906, el artista tarentino fue elegido para realizar dos relieves de bronce para la base de sostén del monumento a Cristóbal Colón.

---

<sup>5</sup> "[I]a collettività italiana disseminata nell'Argentina volle regalare all'incrociatore "Garibaldi" (Zuccarini, 1930:47) (Todas las traducciones han sido realizadas por la autora de la presente tesis).

Orlandi y Parisi establecieron vínculos con intelectuales italianos como Cesare Pascarella (1858–1940), Emilio Zuccarini (1859-1934), Francisco Capello (1859-1945). Creemos que estos escritores a través de sus opiniones, críticas y biografías publicados en *Taccuini, Gli Italiani nella Repubblica Argentina, Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina*, entre otros, funcionaron como voceros de estos artistas dentro de la colectividad italiana y por fuera de ella. Parisi y Orlandi no expresaron sus ideas en notas de diarios como sí lo hicieron otros artistas. Sabemos del entusiasmo de Parisi por la organización de la Asociación Artística Italiana a través de las observaciones que Pascarella anota en su diario el 28 de noviembre de 1899: "[e]ncontramos a Parisi todo lleno de ardor por la fundación del nuevo Círculo. Ya veremos!"<sup>6</sup> (1962:279) En octubre de 1905, Parisi es nombrado *Cavaliere Della Corona d'Italia*<sup>7</sup>, aunque según Zuccarini tal reconocimiento llegó "[u]n poco tarde para Parisi"<sup>8</sup> (1930:12). Siete años más tarde, Orlandi recibiría el mismo reconocimiento mientras realizaba trabajos de decoración en el Palacio Paz.

### **Los patrocinadores del arte en Buenos Aires.**

Ya hemos indicado que, desde las últimas décadas del XIX hasta las primeras del siglo XX tuvo lugar un inédito desarrollo del consumo cultural sostenido, en gran parte, por miembros de las clases altas porteñas. Con la realización de sus viajes al extranjero, y la adhesión a modas y costumbres europeas, esta clase se fortaleció en su condición de promotora de la cultura del llamado viejo mundo, reconocido como fuente de civilización y modernidad. Norbert Elías

---

<sup>6</sup> "[i]ncontriamo Parisi tutto pieno di ardore per la fondazione del nuovo Circolo...Vedremo! (Pascarella ,1962:279)

<sup>7</sup> Ordine della Corona d'Italia: orden civil y militar del Reino de Italia, creada por el Rey Víctor Manuel II en 1868, y otorgada para premiar a ciudadanos italianos y extranjeros que hubieran realizado hechos meritorios para la Nación, la Corona o con el Monarca, tanto en el mérito civil como militar. [es.wikipedia.org/wiki/Orden\\_de\\_la\\_Corona\\_de\\_Italia](https://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_la_Corona_de_Italia)

<sup>8</sup> "[u]n po tardi per il Parisi (1930:12)

(1987: 59) manifiesta que la noción de civilización no puede definirse en términos ahistóricos y que “está rodeada de una atmósfera emocional y tradicional que resulta difícil de definir y que, sin embargo, es un elemento integral de su significado”. En el segundo capítulo de esta tesis analizaremos ciertas características de la elite porteña y sus formas de mecenazgo teniendo en cuenta que, según Elías, la predisposición de los miembros de la clase ascendente a elaborar un “súper yo” siguiendo el modelo de la clase alta dominante y colonizadora es una de las manifestaciones más peculiares del proceso civilizatorio. Las formas de vida de las elites europeas, en especial “de la francesa y la británica” (Losada, 2008:150) se convirtieron en los referentes culturales de los sectores más encumbrados de la sociedad porteña.

Dada la importancia que el patrocinio de la elite vernácula e italiana tuvo en las trayectorias de Parisi y Orlandi, este estudio desarrollará un análisis de las redes de lazos amistosos, comerciales y profesionales que vincularon a Orlandi y Parisi con grupos de poder de su comunidad de origen y del circuito local. Para revisar estos vínculos realizaré, siguiendo ciertos principios postulados por Pierre Bourdieu (2002:106 y 107) “[u]n análisis de la posición de ( ) los artistas en la estructura de la clase dirigente (o respecto a ella, cuando no pertenecen a la clase dominante ni por origen ni por condición)”, y , “[e]n segundo lugar, un análisis de las relaciones objetivas que los grupos en competencia por la obtención de la legitimidad ( ) artística ocupan en un momento en la estructura del campo intelectual”.

### **Estado del arte.**

Los murales de Orlandi y Parisi y otros artistas italianos como Carlos Barberis que decoró la farmacia *La Estrella* en 1900 y Luigi De Servi que realizó los murales de la Casa rosada en 1910, forman parte de

un conjunto de producciones de gran formato que, en su mayoría, quedaron fuera de los relatos fundacionales del arte argentino. Historiadores y críticos evaluaron estas obras a partir de la necesidad de definir si la producción realizada en nuestro país ocupaba un lugar retardatario respecto a las tendencias europeas signadas, en ese momento, por los postulados de las vanguardias históricas. También es importante destacar que “la articulación entre el conocimiento histórico de las artes y las operaciones de formación de una identidad argentina habría de actuar como una suerte de bajo continuo de nuestra historiografía argentina” (Burucúa, 1999: 23) Siguiendo estos postulados, los nombres de Parisi y Orlandi apenas fueron mencionados en los primeros textos de historiografía artística en la Argentina.

En *El arte de los argentinos* (1937:346) José León Pagano destaca la creación de la Colmena artística (1894) y el Ateneo (1893) como hitos fundacionales del arte argentino, mencionando brevemente la participación de Orlandi y Parisi. En su *Historia del arte argentino* (1997:140) Jorge López Anaya también reseña la intervención de estos artistas en la Colmena artística.

Laura Malosetti Costa ha desarrollado una visión renovadora de la tradición historiográfica argentina en exhaustivos estudios sobre la fortuna de las obras, los textos críticos y los artistas que circulaban entre Buenos Aires y Europa durante las décadas de 1880 y el Centenario de la Revolución de Mayo. Ha dedicado junto a José Emilio Burucúa (2011:320) el texto *Pintura italiana en Buenos Aires en torno a 1910* a la obra de De Servi, Orlandi, Parisi, Sartori y Collivadino. En este artículo los autores reflexionan sobre la necesidad de superar la lógica nacionalista con que fueron mirados estos pintores italianos que, habiendo realizado obras exitosas, quedaron de algún modo “flotando”, casi olvidados en los relatos del arte realizados por críticos e historiadores locales después del 1910.

En *Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)*, José Weber (2013: 12 y ss.) examina el accionar de Cesare Pascarella (1858-1940) como mentor de la Asociación Artística Italiana, fundada en 1899 por Parisi y Orlandi junto a otros pintores, escultores y arquitectos. También plantea el rol que jugaron este escritor y otros intelectuales italianos como mediadores dentro de la colectividad y por fuera de ella en sus vínculos con personajes y espacios de poder.

*L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina dal 1898 al 1930* es el escrito más exhaustivo que conocemos sobre la trayectoria de Parisi. Fue escrito por Emilio Zuccarini y publicado en Buenos Aires en 1930 cuando este artista decide regresar a su tierra natal. Zuccarini detalla los 40 años de actividad de Parisi en Buenos Aires y plantea el problema de la receptividad que tuvo su obra. Este texto resulta doblemente significativo para este trabajo: en su carácter de fuente primaria y como precursor de la historiografía de los artistas italianos en la Argentina.

En *Historia de los italianos en la Argentina*, Devoto (2006: 165 y ss.) analiza desde diferentes puntos de vista el proceso inmigratorio. Describe la diversidad regional y cultural de los inmigrantes llegados a Argentina, sus prácticas asociativas y los vínculos que establecieron con los círculos de poder. Además, caracteriza las diversas percepciones que se construyeron hacia los italianos en las diferentes etapas de inmigración. Las líneas de análisis propuestas por Fernando Devoto resultan útiles para comprender la dinámica de inserción y los vínculos comerciales y asociativos que Orlandi y Parisi establecieron dentro y fuera de la comunidad italiana radicada en Buenos Aires.

Las obras decorativas de Parisi y Orlandi han sido incluidas en numerosas publicaciones que aportan información general y algunos datos puntuales sobre las mismas: José María Peña fue uno de los primeros en aproximarse al estudio de la pintura mural en Buenos



Aires. En el fascículo titulado *Los Murales* (1966) presenta la pintura mural como integrante inseparable del espacio arquitectónico en el que fue concebida.

Consideramos que también resultarán útiles a esta investigación los textos sobre la Casa de Gobierno compilados por Irma Arestizábal (1997) en *La obra de Francisco Tamburini en Argentina* y los capítulos de Ramón Gutiérrez e Ignacio Gutiérrez Zaldívar (1997) publicados en *Buenos Aires, Obras Monumentales*. En este libro, la construcción de la sede de *La Prensa* está contextualizada en el conjunto de reformas urbanas propulsadas por Torcuato de Alvear (1822-1890) y Juan Buschiazzi (1845-1917).

Por último, incluiré dentro de este recorrido bibliográfico el *Inventario de bienes muebles de la Ciudad de Buenos Aires* donde Héctor Schenone (1998:34 y ss.) presenta un relevamiento completo de la ornamentación de la catedral. Con respecto al concurso y la realización de las pinturas de Parisi, García Loydi (1971:107 y ss.) aporta numerosos documentos y referencias en su libro *La Catedral de Buenos Aires*.

El citado relevamiento bibliográfico nos ha permitido conocer diferentes aspectos de las trayectorias y obras de Nazareno Orlandi y Francisco Parisi. Teniendo en cuenta la problemática historiográfica planteada en esta tesis no hemos encontrados estudios sobre los murales realizados por Parisi y Orlandi que presenten un análisis de los mismos considerando los matices socioculturales que atraviesan a estos autores y sus obras. Por ello, esta tesis busca aportar una nueva mirada sobre cuál fue el rol que tuvieron las obras decorativas de Parisi y Orlandi dentro de los elementos constitutivos de la tradición plástica desarrollada en Buenos Aires a fines del siglo XIX.

## **Primer capítulo: Nazareno Orlandi y Francisco Parisi: artistas italianos buscando fortuna en Buenos Aires a fines del siglo XIX**

### **1.1 Objetivos del primer capítulo.**

El objetivo de este capítulo es revisar críticamente las trayectorias artísticas que Francisco Parisi y Nazareno Orlandi desarrollaron en Buenos Aires, teniendo en cuenta las capacidades técnicas, habilidades sociales y el aparato conceptual que pusieron en juego para facilitar la producción y distribución de sus obras (Becker, 2008: 266).

A partir del análisis de un corpus vinculado a diferentes aspectos de las actividades que estos artistas italianos realizaron en sus primeros años de residencia en Argentina, buscamos comprender la complejidad que tuvieron las circunstancias de producción, circulación y reconocimiento de sus obras en el circuito porteño.

Cuando Parisi y Orlandi arribaron a esta capital a fines de la década de 1880, encontraron un "mundo del arte" (Becker, 2008) en formación, cuyos principales actores (artistas, críticos, *marchands*, público y coleccionistas) ensayaban formas de producir, ver, comprar o exhibir obras de arte mirando las prácticas, convenciones y gustos que circulaban en algunos circuitos europeos.

En el desarrollo de este capítulo indagaremos sobre cuáles fueron las estrategias que Nazareno Orlandi y Francisco Parisi pusieron en juego para sostener sus convicciones artísticas y sus obras frente a las miradas que se construyeron hacia ellos dentro del circuito porteño y, en especial, a través de algunos artículos publicados en las revistas y los diarios del momento. Para considerar críticamente estas notas periodísticas es importante recordar que "la prensa era el vehículo de proyectos, el instrumento de debate, el propulsor de valores, uno de los principales medios de hacer política, de reproducir y construir imágenes de la sociedad en estos años" (Alonso, 2004:10).

En las últimas décadas del siglo XIX el circuito artístico porteño comenzó a delinearse vinculado a un proyecto de modernización política y cultural impulsado por la elite gobernante y por intelectuales que procedían “como bisagras entre los centros que obraban como metrópolis culturales y las condiciones y tradiciones locales” (Altamirano, 2008: 9). Dentro de este contexto, Orlandi y Parisi buscaron construir sus reputaciones (Becker, 2008,390) y hallar vías de profesionalización para afianzar sus carreras. Becker (2008,390) sostiene que la reputación “surge en sociedades que suscriben teorías más generales que privilegian lo individual sobre lo colectivo, y en determinadas condiciones sociales. Una vez que aparecen se las puede exportar a las sociedades a las que antes no les preocupaban esas cosas”. Como veremos a lo largo de este capítulo, en los primeros años de conformación del circuito artístico porteño, algunos artistas e intelectuales bregaron por construir instancias de legitimación artística y fueron promotores de ámbitos de discusión de los valores “adecuados” para que un artista lograra y sostuviera su reputación a lo largo del tiempo. En un circuito donde lo que estaba en disputa era la conformación y desarrollo de la identidad de un arte nacional frente a las influencias del arte francés e italiano, la reputación se convirtió en un cometido difícil de lograr tanto para los artistas argentinos como para los extranjeros. Orlandi y Parisi trabajaron sostenidamente desde que llegaron a Buenos Aires en 1889 y recibieron diversos tipos de gratificación económica y simbólica (Bourdieu, 2002: 109). Como analizaremos a lo largo de este texto, las trayectorias de estos artistas italianos se desarrollan como satélites productivos vinculados a un circuito artístico que fue adquiriendo especificidad dentro de ámbitos socio-culturales más amplios y ganando autonomía frente a las preferencias de consumo de la elite porteña.

## **1.2 Primeros años**

Como ya indicamos, el "mundo del arte" se desarrolló en Buenos Aires dentro de un vasto cambio social y económico que, en las últimas décadas del siglo XIX, incorporó a la Argentina y a otros países latinoamericanos a la órbita de la modernización capitalista (Altamirano, 2008: 9). La consolidación del Estado y el impulso a la educación, canalizados, en parte, a través de las reformas y los nuevos emprendimientos arquitectónicos, fueron algunas de las herramientas clave en este proceso de modernización.

Durante 1889, Nazareno Orlandi llegó a Buenos Aires contratado por el Gobierno nacional para realizar un proyecto decorativo en la Casa de Gobierno (Petriella y Sosa Miatello, 1976). En *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1906: 1051) se indica que Orlandi viajó junto al pintor Vannicola, a instancias de su compatriota Francisco Tamburini (1846-1890), para colaborar en la remodelación del mencionado edificio gubernamental. Aunque desconocemos si hubo una contratación formal previa al viaje de estos artistas, sí podemos destacar que, en su proyecto de "Ensanche de la Casa del Gobierno Nacional", Tamburini le otorgó un enorme protagonismo a las pinturas ornamentales. En las indicaciones de obras, se cuantifican 6891,02m<sup>2</sup> de "pintura rica al óleo con decoraciones y dorados" (Ganduglia, 1997: 186). A pesar de que este proyecto decorativo se vio frustrado, Nazareno Orlandi intervino, al poco tiempo de su llegada, el cielorraso del Aula Magna de la nueva sede de la Escuela Normal "Mariano Acosta", también diseñada por Tamburini, quien ejerció, entre 1884 y 1890, el cargo de inspector de obras públicas del Gobierno nacional. Es probable que el mencionado arquitecto, que ideó y supervisó celosamente los detalles decorativos de la monumental Escuela Normal, intercediera para que este encargo decorativo fuese realizado por Nazareno Orlandi. La temprana muerte de Tamburini en 1891 debió interrumpir la contratación de Orlandi en otras decoraciones ya que, como conjetura Comanducci, el pintor italiano vino a Buenos Aires para colaborar con Tamburini quien

“[t]uvo importantes encargos públicos y privados”<sup>9</sup> (Mora-Pianazzi, 1975:221).

Francisco Parisi nació en Tarento, sur de Italia, en 1857. Durante la década de 1880, participó en la restauración de la iglesia de San José de los Carpinteros en Roma, y formó parte del equipo de pintores que colaboró con Domingo Torti en la ejecución de los frescos de la Galería de los Candelabros en el Vaticano. A los 31 años, Parisi dejó la capital italiana. Aunque desconocemos los motivos de su partida, podemos presumir que este artista pudo sentirse atraído por las posibilidades de contratación de una Buenos Aires que era considerada, a través de las redes de inmigrantes, como una urbe en constante crecimiento (Devoto, 1991). Zuccarini (1930: 8), biógrafo de Parisi, expresa que este pintor prefirió “[s]er cabeza de perro en la aldea, al ser cola de león en ciudad”<sup>10</sup>. La aldea a la que se refiere Zuccarini es Buenos Aires, y la ciudad, Roma. A través de este refrán popular, Zuccarini muestra las expectativas que Parisi debió tener al emprender su viaje a Buenos Aires, una ciudad desconocida pero promisoría.

A fines de 1892, durante la Gran Exposición preliminar del envío argentino a la Exposición Colombina de Chicago, Parisi presentó *Baño pompeyano* (Fig.1), una gran pintura de historia antigua. Realizada en 1888, es probable que el pintor la trajera con él desde Italia. En esta obra, Parisi representa una escena de bañistas enmarcada por columnas que conforman un monumental escenario plagado de numerosos detalles del lenguaje arquitectónico grecorromano. Este artista tarentino debió iniciar su formación de pintor de escenas monumentales en Nápoles, en el taller de su primer maestro, Doménico Morelli<sup>11</sup>, quien en 1861 había realizado una obra con el

<sup>9</sup> “ebbe importanti commissioni pubbliche e private” (Mora-Pianazzi, 1975:221).

<sup>10</sup> “essere testa di cane in villaggio, all` essere coda di leone in città ” (1930: 8)

<sup>11</sup> Doménico Morelli (Nápoles, 1826-1901). Pintor italiano .Estudió en Nápoles y Roma. Desde 1870 fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Nápoles. Con motivo de su fallecimiento se realizó una conferencia-homenaje en Buenos Aires (“Figure” *La Patria degli italiani*, 18 de septiembre de 1901)

mismo título. A partir del formato y temática de esta obra, podemos suponer que Parisi, teniendo en cuenta las *grandes machines* de los Salones de París, debió traerla consigo como una "pieza de admisión" (Malosetti Costa, 2007: 242). Es probable que, al elegir esta obra, Parisi buscase impactar al público con sus conocimientos y destreza en la representación de figuras y espacios vinculados a la tradición grecoromana, habilidad validada por su condición de artista italiano formado en Roma. Esta ciudad era reconocida en la Buenos Aires del momento como la "cuna del arte" (Malosetti Costa, 2000:135) y fue el lugar de formación elegido por muchos artistas argentinos en las décadas anteriores.

La Exposición preliminar del envío argentino a Chicago fue descrita por el ingeniero Frémond en las páginas del diario *La Nación* como "[u]n conjunto muy notable de productos de todas clases: agrícolas, industriales y artísticos" (LN, "Exposición preliminar", 24 de enero de 1893). En esta nota, el autor indica que el *Baño pompeyano* de Parisi "es una obra de real mérito" (LN, 1893). En los párrafos finales, Frémond observa que gracias al esfuerzo realizado por los organizadores de esta Exposición "la república se hallará representada en proporción de su importancia en la gran exposición internacional" (LN. 1893)

A pesar de los elogios del cronista, el *Baño pompeyano* de Parisi no resultó elegido para la Exposición de 1893. Ese año, solo dos pintores, el argentino Ángel Della Valle (1852-1903) y el italiano Nazareno Orlandi, resultaron seleccionados para participar del importante envío de productos que la Argentina realizó a la Exposición Internacional de Chicago, y que buscó mostrar "el progreso hecho por la República Argentina en los últimos diez años" (Vugman, 1995: 75). Las pinturas *La vuelta del malón* de Della Valle y *En tiempo de paz* (Fig.2) de Orlandi, resultaron premiadas en Chicago con una medalla de oro.

La obra *En tiempo de paz* presenta una escena casi fotográfica, en donde un soldado descansa acompañado por una mujer mayor. La luz ingresa desde el lateral izquierdo del cuadro e ilumina el rostro mortecino del personaje principal y algunos accesorios de su uniforme militar. A través de la minuciosa representación de un ambiente austero y tranquilo, Orlandi aborda algunos temas recurrentes en la pintura del siglo XIX: la convalecencia, la caridad y la guerra. Es probable que esta obra fuera elegida para ser enviada a Chicago por la universalidad y la contemporaneidad de los temas que presenta. Años más tarde, Orlandi retomaría el tema de la paz a través de una figura alegórica en el mural del cine-teatro Grand Splendid.

En mayo de 1893, Orlandi y Parisi participaron de la primera exposición colectiva del Ateneo. Esta asociación, fundada en 1892, reunía a artistas plásticos, músicos y escritores, y generó el ámbito propicio para que muchos de sus participantes pudiesen manifestar sus ideas en torno a la promoción, el crecimiento y la profesionalización de las artes en el incipiente circuito artístico porteño. El surgimiento del Ateneo formó parte de los nuevos ámbitos culturales que se desarrollaron en Buenos Aires: “[p]ublicistas y letrados de diversos niveles encontraron un campo de acción en esos ámbitos, los que a su vez se convirtieron en lugares de entrenamiento, formación y desempeño de nuevos intelectuales” (Sábato, 2008: 387).

Zuccarini transcribe en su libro sobre Parisi un artículo que, publicado en marzo de 1893, celebra la realización de este primer salón del Ateneo. Resulta curioso que para el autor de este artículo, “il Parisi”<sup>12</sup>, esta iniciativa reactivará de manera apropiada las ventas de obras de artistas extranjeros en Buenos Aires evitando la circulación de falsificaciones y “[p]or fin acabará el escándalo de oír la voz

---

<sup>12</sup>Probablemente Zuccarini haga referencia al periodista Giuseppe Parisi activo en Buenos Aires en ese período

estridente del rematador vender a quince pesos los cuadros de Brancaccio, Lancerotti, Fortuny, Morelli, etc”<sup>13</sup>(Zuccarini, 1930:69)

En el discurso inaugural del I salón del Ateneo, su presidente, Calixto Oyuela (1857-1935), planteaba que el crecimiento del arte nacional corría el riesgo inminente de caer en “dos vicios extremos: el criollismo vulgar y estrecho, inspirado por una especie de patriotismo municipal y casero... o el sacrificio de todo espíritu, de todo carácter nacional en aras de una imitación servil y mal entendida de modelos extraños” (Giusti, 1954: 65). Las palabras de Oyuela, sujetas a una lógica de división de naciones, hacían referencia a las posibilidades de crecimiento del arte vernáculo frente a la influencia de los paradigmas estéticos de Francia e Italia. Parisi y Orlandi, por su formación y experiencia artística en Italia, se manifestaban como portavoces de un arte académico italiano que, desde hacía algunos años, tenía una marcada presencia en las enseñanzas dictadas en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes desde 1876 y en las obras originales, copias y calcos que circulaban en los bazares y en las decoraciones de algunas residencias y lugares públicos de Buenos Aires. Como veremos, la recepción del arte italiano en Buenos Aires se modificó en los años cercanos al fin del siglo XIX e influyó de manera notable en el desarrollo de las trayectorias artísticas de estos pintores.

Las dificultades que Parisi tuvo en su llegada a la Argentina fueron descritas en *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* (1906: 1030): “Desde el principio trabajó como pudo; habiendo sabido hallar tiempo de pintar, mientras tanto, con no pocos cuadros se presentó un buen día con una exposición al público”<sup>14</sup>. Parisi realizó esta primera exposición individual en 1895 en la calle Suipacha 449 (Zuccarini, 1930: 23). El evento fue descrito en la nota “La Salita de Parisi”,

---

<sup>13</sup> “[t]erminará finalmente lo scandalo di sentire dalla voce stridente del rematador vendere a quindici pesos quadri di Brancaccio, Lancerotti, Fortuny, Morelli, ecc.” (Zuccarini, 1930:69)

<sup>14</sup> “Da principio lavoró como poté; avendo saputo trovar tempo di dipingere intanto non pochi quadri si presentó un bel giorno con una esposizione al pubblico” (1906: 1030).



publicada el 15 de junio del mismo año en *El Diario*, en donde se destaca la variedad de temas que “el pintor napolitano” presentaba en esa oportunidad: “Estudios históricos, de costumbres, caracteres, paisajes, marinas, decoraciones de retratos, miniaturas de todo cuanto puede solicitar las aptitudes de un artista diligente que vive de su trabajo” (*El Diario*, 15 de junio de 1895). El cronista también observaba que, más allá de su propia inspiración, Parisi buscaba satisfacer el gusto y las exigencias del público. Unos días más tarde, Paul Conti también comentaba esta exposición: “[s]in duda, no hemos visto allí ninguna obra maestra en el estricto sentido de la palabra. Pero si llamaron nuestra atención varios lienzos verdaderamente notables” (“La Exposición de F Parisi. La Egipcia” en *La Nación*, 24 de junio de 1895). Conti termina el artículo invitando a los lectores a visitar y disfrutar de la exposición. Ninguno de los mencionados cronistas hizo referencia al valor de los cuadros expuestos ni a la venta de los mismos.

Durante la década de 1890, en Buenos Aires comenzaron a realizarse exhibiciones dedicadas a obras de arte, diferenciándose de las muestras que ofrecían antigüedades, objetos decorativos y pinturas dentro del llamado “boom de la cultura del Bazar” de la década anterior (Amigo, 1988: 2). Las obras expuestas por Parisi en 1895 confirmaban las preferencias del público porteño: “retratos, naturalezas muertas, paisajes, algún desnudo, legitimado por la anécdota mitológica o la referencia a Oriente, y una evidente predilección por la pintura costumbrista” (Baldasarre, 2006: 30). Como Parisi, los pintores argentinos adaptaban su repertorio temático al gusto de los posibles compradores. Eduardo Sívori expuso en el I Salón del Ateneo: *El tambo en la estancia* y algunos retratos; Augusto Ballerini: *Cascada del Iguazú, Toldería de indios Tobas*, entre otros asuntos nacionales; Eugenia Belin Sarmiento: *Retrato de Sarmiento, Paisaje de la Recoleta*, etc. (Schiaffino, 1933: 319). Pese a los esfuerzos realizados por los artistas para adecuar sus temas al

gusto de los posibles compradores porteños, las ventas escasearon en los salones anuales realizados por el Ateneo. Con respecto al Salón de 1893, Schiaffino criticaba la falta de interés de los coleccionistas y del Gobierno en esta “primera manifestación oficial de la vida artística nacional” (1933: 322).

### **1.3 La Colmena Artística**

Orlandi y Parisi se incorporaron también en otra agrupación: la Colmena Artística. Esta asociación surgió a partir de las inquietudes de un grupo de artistas españoles reunidos en la tertulia *La Cafetera* durante 1893. A este primer grupo, se unieron Della Valle, Parisi, el español Bernardo Troncoso (1835-1928) y los argentinos Ernesto De la Cárcova (1866-1927) y Martín Malharro (1865-1911), entre otros artistas que, a partir de 1894, organizaron reuniones, exposiciones periódicas y una academia libre en las distintas sedes que tuvo la Colmena Artística hasta fines del siglo XIX. Parisi conformó junto a De la Cárcova, José L. Pagano y Adolfo Aldao, José Bouchet, Federico Pich, Francisco Dominghini y el prolífico José María Cao, la comisión directiva de la Colmena. Un artículo de *La Nación* del 17 de junio de 1895 comenzaba con el enunciado “La colmena artística no es una reunión de vagos que conversan” y continuaba expresando que “[e]s sencillamente una asociación de verdaderos artistas apasionados del trabajo”. A continuación, el artículo describía lo que cada artista hacía en medio de un clima creativo que se parece a un “capítulo de la Bohemia de Murger”. Con la referencia a este libro, *Escenas de la vida bohemia*, publicado por Henry Murger en 1851, es probable que Réporter, el autor de este artículo, buscase legitimar el *modus operandi* de la Agrupación frente a posibles críticas o visiones reprobatorias. A los fines de este capítulo, nos interesa considerar que, en los posibles altibajos económicos y los avatares que debieron atravesar Parisi y Orlandi en sus búsquedas de oportunidades de trabajo y reconocimiento, debió resultarles significativo desarrollar,

en el marco de una agrupación cosmopolita y autogestiva como la Colmena, ciertas estrategias para la promoción y legitimación de sus trabajos dentro de un medio que como veremos podía mostrar cierta hostilidad en la recepción de sus trabajos.

Entre las acciones de la Colmena, resulta llamativo el lugar que ocupó el humor en los escritos, las obras y las ambientaciones de sus salones, que eran destacadas por Réporter: "la puerta de la secretaría presenta la entrada de un castillo feudal, la de la tesorería, la de una prisión con sus símbolos en relieve, cadenas, llaves de cíclope...". Durante el mes de enero de ese mismo año, la comisión directiva de la Colmena Artística envió a la revista *La Ilustración Sud-Americana* el reglamento de la "1º Exposición de Dibujo, Pintura y Escultura" con una fecha impostergable: 9 de julio de 1895. En junio de ese año, Adolfo Aldao reemplazó a Carlos Santa Fe en la dirección de la Colmena, y aunque los pintores trabajaron con "ahinco y sacrificio" y se ha logrado reunir 400 socios (*La Nación*, 17 de junio de 1895) la muestra del 9 de julio no pudo realizarse. En octubre de 1895, muchos de los miembros de la Colmena, entre ellos Parisi, decidieron formar parte del grupo de los 71 expositores del III Salón del Ateneo. En 1896, la muestra de la Colmena se concretó en "1ª Exposición Humorística de América del Sud y sus alrededores". El catálogo de esta exposición indica que se exhibió una sección de "Arqueología", compuesta por diversos "objetos históricos", como "la rueda que Felipe el Hermoso le regaló a Juana La loca", junto con dibujos caricaturescos, pinturas y grabados. Es probable que esta agrupación buscara ofrecer un lugar alternativo para reuniones y exhibiciones artísticas frente al Ateneo, iniciado, como hemos indicado, por el *Tout Buenos Aires* (Giusti, 1954: 54).

Los integrantes de la Colmena Artística utilizaron el humor y ciertas modalidades informales para llamar la atención y darse a conocer en la esfera pública porteña. El uso de la comicidad y la ironía estaba vinculado con la presencia de muchos caricaturistas y dibujantes, en

su mayoría españoles, que empleaban estos recursos en las representaciones gráficas que publicaban en los diarios y revistas del momento. El reglamento del catálogo de la “1ª Exposición Humorística de América del Sud y sus alrededores” prohibía entrar a la muestra: “a los *non natos*; a los tontos de solemnidad, a los que tengan el feo vicio de dejar su sombra en la puerta; a los que no sepan de memoria su nombre y apellido...” (Fernández, 1997: 67). Es probable que esta irónica condición estuviese vinculada con los comentarios satíricos que el escritor conocido como Fray Mocho<sup>15</sup> había realizado sobre el ingreso a la inauguración del Salón de pinturas del Ateneo en 1894: “La apertura, nos han dicho invariablemente, no es para el público grueso... como nosotros formamos parte de este, hemos comprendido la indirecta” (Álvarez, 1961: 66).

En 1897, la Colmena artística organiza la “Primera exposición de Bellas artes y artes aplicadas”, Orlandi obtienen una medalla de oro por un *estudio a la acuarela*.

#### **1.4 La mirada de Rubén Darío**

La tercera exposición colectiva del Ateneo se realizó bajo la mirada del nicaragüense Rubén Darío. Este poeta, activo en Chile hasta 1893 y ya reconocido como promotor de una estética renovadora en la literatura de Hispanoamérica, llegó a Buenos Aires en 1893 como cónsul de Colombia. En 1895, el diario *La Prensa* lo contrató para cubrir como crítico de arte el III Salón del Ateneo.

En el mencionado, Parisi exhibió su obra *Zelika*. Se trata de una figura femenina de pie que ocupa casi toda la superficie del lienzo y cuya actitud y tratamiento iconográfico responden a los postulados de la pintura orientalista, tendencia artística en boga en Europa desde el siglo XVIII. Diversos escritores y pintores como Delacroix, Ingres y

---

<sup>15</sup> Fray Mocho (1858-1903) Seudónimo de José Seferino Álvarez Escalada, escritor y periodista argentino que fundó la revista *Caras y Caretas* en 1998.

“William Beckford, Byron, Goethe y Víctor Hugo reestructuraron Oriente por medio de su arte y lograron que sus colores, sus luces y sus gentes fueran visibles a través de las imágenes, los ritmos y los motivos que ellos utilizaron para describirlos”. (Said, 1990: 47) Doménico Morelli, maestro de Parisi, fue también cultor de esta temática.

Zélika fue subastada en Sotheby's en 2006 bajo el nombre de *Muchacha del Harem*, mide 150,4 por 81,9 cm y lleva la firma *F. Parisi 1895*. En esta obra (*Fig.3*), podemos observar que el claro-oscuro utilizado por este pintor italiano para resaltar el torso desnudo y rostro de *Zelika* ofrecen al espectador un recorrido por transparencias, seda y alhajas que, trabajadas en detalle, exaltan el erotismo del personaje. Con la cabeza levemente inclinada hacia la derecha, Zelika sonríe y parece dirigir una mirada cómplice al público. Al respecto, Paul Conti expresaba en la primera presentación de ZéliKa al público: “Los ojos de la egipcia brillan y sus labios sonríen: allá a lo lejos habrá divisado á algún “giaur”, querrá atraerlo, ejercer sobre él el poder de sus encantos o de sus brujerías”. (“La Exposición de F Parisi. La Egipcia” en *La Nación*, 24 de junio de 1895) A través de la mención del “giaur” Conti vincula a Zélika con *The Giaour*, de Lord Byron, un destacado texto de la literatura orientalista que fue publicado en 1813.

En un artículo de *La Prensa* publicado el miércoles 23 de octubre de 1895, Darío observaba que en el tercer salón del Ateneo, “*Le nu au Salon*”, se reduce a cuatro obras. En primer lugar, destacaba el desnudo *Sinfonía en rojo*, de Schiaffino. Al elegir una sinestesia para titular su obra, Schiaffino evocaba los títulos utilizados por el pintor James Whistler (1837-1903) y el poema “Sinfonía en gris mayor”, que Rubén Darío había publicado en Buenos Aires a principios de 1894 (Caresani: 2015). En segundo lugar, Darío se dirigía a un joven poeta que lo acompaña en la exposición para describir a *Zelika*, la obra expuesta por Parisi: “[d]e Zelika desconfía, porque es una

inanimada, Zelika de Batignolles: sus joyas son joyas de bazar; sus ropajes son espejo de ropajes naturales; pero toda la habilidad de su creador no será bastante a infundirle un soplo de vida, a darle una gota de sangre: esa sonrisa no promete nada, y ese vientre, esos senos redondos y firmes, esos ojos de cristal, son los de una polícroma estatua de cera”.

Darío justifica la desconfianza que le inspira la Zelika de Parisi, adjetivándola como inanimada y atribuyéndole su procedencia a Batignolles. Este nombre hace referencia al conjunto de artistas que trabajaban en esa zona de París y que fueron representados en *Un atelier aux Batignolles* por Henri Fantin-Latour en 1870. En este retrato colectivo, se ha identificado a Manet, Monet, Renoir y otros artistas conocidos como impresionistas. La vinculación realizada por Darío no parece casual: Por el tratamiento del vestuario, los volúmenes insinuados en el vientre, los brazos y el rostro y la sombra marcada en la barbilla, La *Zelika* de Parisi puede asociarse a *La mujer de Argel (Fig.4)*, pintada por el ya mencionado Auguste Renoir en 1870. Al calificar ambigua y peyorativamente a *Zelika*, Darío deja entrever, también, un cierto rechazo a la pintura producida en Batignolles.

Para el escritor nicaragüense, la ajustada y minuciosa representación de Parisi no alcanzaba para darle vida al exótico personaje. Era habitual que, en sus críticas de arte, este escritor mostrase cierta aprensión hacia las imágenes que no acordaban con sus ideales estéticos modernistas. En 1915, Darío recordará en su *Autobiografía* la actitud que había tenido hacia las producciones literarias y artísticas que se realizaron en el Ateneo: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista y ponía a mis «raros» de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de

Escandinavia, de Bélgica y aún de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza..." (Darío, 2000: 149).

El *Licenciado Veritas* en *El Correo Español* polemizó con estas críticas de Darío defendiendo –como era lógico suponer– a todos los extranjeros que exponían en el Salón (Paolillo, Bonifanti, Bouchet, Parisi y en particular su Zélika) (Malosetti, 2007: 388).

A pesar de las controversias generadas por la mirada ambivalente que Darío desarrolló en sus críticas, su presencia aportaba una gran vitalidad al circuito cultural porteño: "[i]nstala con fuerza la polémica autoridad de un nuevo tipo de intelectual, el intelectual artista, actuando con el acopio de su presencia institucional y discursiva bien diversa (en géneros, en instituciones, en centros nacionales, etc.)" (Zanetti, 2008: 111).

### **1.5 La producción de retratos.**

Darío también jerarquizaba en sus notas de *La Prensa* un género muy difundido, y a veces denostado por los propios artistas: el retrato. La realización de retratos "alternando con lecciones de pintura que tienen que generalmente dar a precios módicos" (*La Nación*, 5 de noviembre de 1894, II Salón del Ateneo) eran actividades habituales en pintores extranjeros y argentinos.

Dentro del consumo conspicuo que recorrió la alta sociedad porteña (Losada, 2008: 208), el encargo de retratos implicó la búsqueda de una representación jerarquizada de sus miembros. Conformaba un eslabón más en el afianzamiento del estilo de vida refinado y distinguido que promovía la *high society* en Buenos Aires.

La producción de retratos ocupó un lugar importante en la trayectoria de Parisi: "tanto es así que por mucho tiempo, se puede decir, el retratista oficial de la alta sociedad argentina. No existe una gran

familia argentina que no posea al menos un retrato con su firma”<sup>16</sup> (Comanducci, 1962: 1366). La publicación de *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* en el año 1906, indica que Parisi había realizado más de 400 retratos durante sus diecisiete años de residencia en Buenos Aires, cada uno por \$400 (1906: 56). Esta homologación del precio resulta curiosa si tenemos en cuenta la cantidad de años en los que trabajó Parisi y los diversos perfiles de sus retratados. Podríamos considerarlo como un promedio entre el valor más alto y más bajo de las obras vendidas en el II salón del Ateneo: *Coqueterías* de Sívori, ofrecida en \$800, y *Los amigos* de Della Valle, ofrecida en \$150, según los precios publicados en *La Nación* (29 de noviembre de 1894, 6).

Orientadas a destacar el *status* de los retratados, es probable que los retratos pintados por Parisi funcionaran como un complemento visual de las semblanzas de la *high life* que los principales diarios de la ciudad publicaban en sus columnas a partir de la década de 1890: “Vida Social” en *El Diario*, “El día social” en *La Prensa*, “Notas sociales” en *La Nación* (Losada, 2008:288).

En el conjunto de estas obras que Parisi realizó por encargo, y que fueron exhibidas como parte de ornamentaciones residenciales o institucionales, hallamos notables diferencias de factura y composición. En la Colección del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires encontramos dos obras de su autoría identificadas como retratos del Coronel Santiago Baibiene y del Dr. Carlos Pellegrini. El primero presenta de manera frontal el rostro y los hombros del Coronel recortados sobre un fondo liso de 59 x 75 cm. Se trata de una obra de factura rápida en la que solo aparecen detallados las insignias y los atributos característicos de la casaca militar.

El retrato de Pellegrini (*Fig.5*) cuyo tamaño original era de 2 x 1,80 m, muestra al ex-presidente en una postura sedente, rodeado por un

---

<sup>16</sup>tanto da essere per lungo tempo, si può dire, il ritrattista ufficiale dell’alta società argentina. Non c’è notevole famiglia argentina che non possegga almeno un ritratto con la sua firma” (Comanducci, 1962: 1366)



mobiliario y un encuadre propio de la retórica utilizada en este género para mostrar la importancia del retratado. Pellegrini está representado a través de una pincelada meticulosa que lo describe con numerosos detalles. Se lo muestra en una actitud reposada, con su mano derecha apoyada en el lujoso sillón y la izquierda sobre el escritorio. Firmado y fechado en 1906, año de la muerte de Pellegrini, este retrato al óleo fue adquirido por \$1500 por el Museo Histórico Nacional en 1911. La venta tardía de este cuadro y la incorporación de un retrato de Pellegrini (*Fig.6*) realizado por Joaquín Sorolla (1863-1923), de encuadre muy semejante al de Parisi, al patrimonio del Banco de la Nación Argentina en 1907 nos permite pensar que el pintor italiano debió tener alguna dificultad con el destino que pudo darle a su obra una vez finalizada. En agosto de 1906, el Banco Nación encargó a José Artal<sup>17</sup>, representante del pintor español en Buenos Aires, el retrato de Pellegrini por el que Sorolla cobró \$20.000 en julio de 1907 (Fernández García, 1997). La diferencia de precios pagada por el retrato encargado a Sorolla y el retrato de Pellegrini que Parisi logra incorporar al Museo Histórico Nacional, es notable. Da cuenta de los diferentes mecanismos de venta y cotización que existían en el Buenos Aires de los primeros años del siglo XX. A diferencia de Parisi, Sorolla era en ese momento un artista de fama en Europa y América. En 1906<sup>18</sup> había realizado su primera exposición individual en París con gran éxito de público y ventas. Este reconocimiento internacional y el carácter institucional y público del encargo debió influir en la cotización del retrato de Pellegrini realizado por Sorolla, por el que Artal había conseguido el pago de 20.000 pesetas, "doblando así la cifra habitual que la burguesía porteña solía abonar al pintor por sus retratos" (Baldasarre, 2006: 217). En 1910,

---

<sup>17</sup> Comerciante español, miembro de la Cámara de Comercio Hispano- argentina. Fue uno de los principales promotores del arte español en Buenos Aires. Murió en 1918

<sup>18</sup> En 1906, Sorolla expone en la galería Georges Petit cuatrocientas noventa y siete obras. "La exposición supone un importante éxito de afluencia de público, que debe pagar por entrar, de crítica y de ventas, que ascienden a la cantidad de sesenta y cinco obras" (Lorente Boyer, 2015: 369)

durante la Exposición Internacional de Arte del Centenario, el Museo Nacional de Bellas Artes compró 85 obras en un promedio de \$2.912 cada una (Baldasarre, 2006: 224), un precio cercano al que Parisi había logrado con la venta del retrato de Pellegrini cuatro años antes.

### **1.6 Los estudios de artistas en las galerías *Bon Marché***

Parisi, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori, entre otros, desarrollan sus enseñanzas en las galerías *Bon Marché*. En "El arte en Buenos Aires" (*La Ilustración Sudamericana*, 30 de diciembre de 1902: 380-381), son mencionados los estudios de estos artistas afirmando que "[n]o se puede poner en duda el incremento que va adquiriendo entre nosotros la noble producción artística... Se ha estimulado de asombroso modo la afición del público, poniéndose los artistas en contacto con él, por medio de numerosas exposiciones de sus obras". El cronista destacaba que se habían realizado varias exposiciones que habían servido "para dos muy precisos menesteres: el primero, la depuración del buen gusto entre los aficionados, y aún la educación del ver", y el segundo, "provechoso para los artistas mismos", que con la exposición de sus obras, "han podido recibir consejos y lecciones, más que de la crítica, de la obra, que en tales condiciones de exposición (muchas veces de exposición mala) no disimula sus defectos". En estas observaciones, Excélsior, el autor de la nota, mostraba al circuito artístico porteño en plena conformación: los artistas necesitaban ver las obras por fuera de sus talleres, en ámbitos de exhibición que sirviesen para entrenar la mirada de un público interesado en participar de estos eventos. Excélsior completaba este panorama analizando algunas pinturas que ilustraban su artículo: "Giudici en su *Valenciana*, en su *Nostalgia* Parisi y Sívori con *El descanso de la modelo* se nos presentan como aquellos amantes del desnudo de quienes decía Taine que entraron por la puerta del arte grande, por el hallazgo del relieve y del estudio de la anatomía". Como observaremos en varios escritos citados en

este trabajo, las ideas de raíz positivista que el filósofo Hipólito Taine desarrolló en sus cursos en la *École des Beaux-Arts* de París ocupan un papel preponderante en la construcción y justificación de los discursos críticos de la época.

En el estudio Bon Marché, Parisi contaba con “[n]o menos de 50 alumnos, todos de primera familia”<sup>19</sup> (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina* 1906: 1031). Los estudios reproducidos en “El arte en Buenos Aires” muestran exclusivamente un público femenino: “[d]entro del patriciado porteño y en algunas familias de clase media en ascenso se propiciaba el estudio de las artes musicales, literarias o plásticas como *adorno* y ampliación del perfil de sus hijas como futuras casaderas y madres de familia” (Barrancos, 2000: 569). Sin embargo, Parisi tuvo gran variedad de alumnas y alumnos, algunos como Ana Limendoux, Roberto Cascarini y Cayetano Donnís realizaron extensas trayectorias artísticas.

En el estudio de Parisi, la última sala estaba dedicada a la enseñanza del desnudo. “Sin hacer caso de prejuicios, Parisi ofrece a los alumnos modelos desnudos por copiar”<sup>20</sup> (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina* 1906:1033). La ubicación de la modelo en el taller y las observaciones de Capello, autor de la reseña biográfica de *Gli Italiani*, permiten pensar que el artista y el escritor conocían las polémicas surgidas en torno a uno de los desnudos expuestos en la Exposición de las Damas de Nuestra Señora del Carmen en 1891. En esta muestra, sólo había dos mujeres expositoras, Luisa Tonezzi y Sofía Posadas. Esta última presentó un desnudo que debió ser retirado de la muestra porque, según el consejo directivo de las Damas del Carmen, “(a)lgunos diarios dijeron que el cuadro no era moral” (La Nación, 23 de noviembre de 1891). En esta exposición se habían presentado otros desnudos realizados por artistas hombres, lo que hacía evidente que “en este caso lo discutido no era la exhibición de

<sup>19</sup> “[n]on meno di 50 alunni, tutti di prima famiglia” (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina* 1906: 1031)

<sup>20</sup> “Senza far caso di pregiudizi. Parisi offre alla scolaresca modelli ignudi da copiare” (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina* 1906:1033)

un desnudo, sino las tensiones provocadas por la práctica artística femenina en este campo” (Gluzman, 2016:108).

Los entredichos generados por la exhibición de desnudos también fueron atendidos por Parisi al presentar las imágenes de su taller. Dos fotos que probablemente fueron producidas por el pintor y un fotógrafo, muestran a dos modelos vivas, vestidas y rodeadas de alumnas dibujando junto al maestro italiano. Una de las imágenes exhibía en el centro de la escena a la modelo Loulu Perrier de espaldas, vestida de negro y sentada sobre una silla en una tarima (Fig.7). La otra fotografía, presenta una modelo de pie, llevando flores en su cabello y una canasta (Fig.8) (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina* 1906: 1032-1033). Esta mujer luce un largo vestido blanco, a la manera de las ninfas que poblaban los escenarios de pinturas europeas de los siglos XVIII y XIX. La cuidadosa producción de las modelos vestidas da cuenta de que “el acceso femenino a las clases de estudio de la figura humana con modelo vivo fue, con toda seguridad, un asunto sensible” (Gluzmán, 2016: 73) en Buenos Aires. En París, esta cuestión había sido debatida públicamente en el transcurso del siglo XIX y había recrudecido con motivo de la autorización del ingreso de las mujeres a la Academia de Bellas Artes a partir de 1896.

A pesar de estas limitaciones, es probable que luego de la formación recibida, algunas de las alumnas de Parisi se dedicasen a la producción, rentada o no, de retratos, bodegones o miniaturas. Esta situación nos permite pensar si la formación recibida en la Academia de Parisi funcionaba sólo como “adorno” (Barrancos, 2000: 569) educativo para aficionadas o podía implicar el desarrollo de cierto profesionalismo vinculado a una producción de obras de pequeño formato, y al deseo de algunas mujeres de “presentarse socialmente como artistas, (y a su) participación sostenida en salones” (Gluzmán, 2016:13). Parisi organizó, en repetidas oportunidades, muestras que daban visibilidad a la labor artística de sus alumnas legitimadas en el

marco de su Academia. En 1905, la *Revista Ilustrada del Río de la Plata* destaca en la nota "Una nueva pintora argentina" que Anita Limendoux había recibido el premio de pintura en el concurso celebrado en la Diócesis de la Plata. En este artículo también se observaba que luego de su viaje por Europa, la joven "ha seguido trabajando bajo la competente dirección del maestro Parisi, que no ha sido de los menos satisfechos ante la reciente victoria obtenida por su hábil alumna" (*Revista Ilustrada del Río de la Plata* Año XVI, Nº 271, Buenos Aires, enero 15 de 1905).

### **1.7 Concursos y contrataciones**

En 1899, tres años antes de la crónica "El arte en Buenos Aires", Parisi había participado de un concurso para la decoración de la catedral de Buenos Aires. Promovido por el cabildo eclesiástico, este certamen fue detallado en algunas notas publicadas por *La Nación* durante el mes de agosto de 1899. No era una modalidad habitual en este período los concursos para la realización de murales decorativos. Sí hay registro, en cambio, de la realización de concursos para realización de esculturas, como, por ejemplo, la convocatoria internacional realizada para erigir el monumento a Giuseppe Garibaldi en 1897 (Aguerre, 2000) y para el diseño de carteles publicitarios<sup>21</sup>. Es probable que los encargos para las decoraciones murales de diferentes edificios se realizaran a través de contrataciones directas asociadas a los vínculos establecidos entre los decoradores, constructores, arquitectos y clientes. Entre 1900 y 1901, Parisi realizó los murales en capilla del Hospital Español y participó en la reforma de la casona de Isaac Fernández Blanco<sup>22</sup>. Si bien no hemos encontrado documentos sobre la contratación del pintor italiano,

---

<sup>21</sup> Las empresas promotoras de Caldos Domecq (1901) y Cigarrillos París organizaron concursos de diseño de carteles (Fernández García, 1997)

<sup>22</sup> En 1901 el coleccionista Isaac Fernández Blanco (1862-1928) inició el proyecto de remodelación de una antigua casona ubicada en la calle Victoria, actual Hipólito Yrigoyen 1420, para residir con su familia. Actualmente, esta mansión es una de las sedes del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

ambas obras estuvieron a cargo del arquitecto Alejandro Christophersen, con quien Parisi participaría como parte del jurado de la Exposición de la Sociedad Fotográfica Argentina en 1907. Un año antes, 1906, Parisi había pintado el mural de la Medalla Milagrosa en capilla del Asilo de Mendigos de Buenos Aires. Aunque tampoco existan datos sobre su contratación, Leonardo Pereyra fue el primer presidente de la Sociedad Fotográfica Argentina (1889), y era un activo benefactor del asilo cuando Parisi realizó el mural de la Medalla Milagrosa. También, por esos años, Juan Antonio Buschiazzo seguía colaborando con los proyectos del asilo. El arquitecto y Parisi formaron parte, como veremos más adelante, de la comunidad de italianos que, unidos por vínculos comerciales y amistosos, participaron en obras financiadas por sus propios miembros. Como podemos observar en los trabajos de Parisi que hemos reseñado es probable que este artista haya recibido encargos gracias a las redes vinculares que estableció en Asociaciones como la Sociedad Fotográfica Argentina o con miembros de la comunidad italiana.

La intensa actividad que Orlandi desarrolló como decorador coexistió con una gran producción de cuadros. En el mes de abril de 1979, la galería Zurbarán de Buenos Aires realizó una muestra de 45 obras, del artista italiano fechadas entre 1899 y 1952. El catálogo de esta exhibición indica que Orlandi ganó en 1903 el premio *Victoria Aguirre* en la Exposición de la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Algunos coleccionistas de arte, como Victoria Aguirre, donaban una suma de dinero para el otorgamiento de premios que llevaba su nombre. Pocos años antes, Parisi también había recibido este tipo de reconocimiento a través del Premio *José Pacheco*.<sup>23</sup>

En 1905, Orlandi obtuvo la medalla de Plata en la Exposición de la "Regione Marchigiana"<sup>24</sup> con su obra *Ocio en el Cuartel*. Tres años más tarde, el artista realizó los murales del edificio del Club Mar del

---

<sup>23</sup> Información escrita en el anverso de un retrato de Parisi. AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 96484

<sup>24</sup> Orlandi, nacido en Ascoli Piceno, era originario de la región conocida como *Le Marche*.

Plata, diseñado por Carlos Agote y destruido por un incendio en 1961. Es probable que Orlandi participara en este lujoso proyecto a instancias del arquitecto Agote, con quien el decorador italiano había trabajado en *La Prensa*.

### **1.8 Presencia en la prensa**

En las últimas décadas del siglo XIX surgieron en Buenos Aires varias publicaciones periódicas que ilustraban sus páginas a través de técnicas de impresión fotomecánica. Tal avance técnico permitió que *La Ilustración Sudamericana*, *Revista Semanal Ilustrada* y *Caras y Caretas*, entre otras revistas, dieran a conocer en sus páginas dibujos y fotografías de obras de Parisi, Orlandi y otros artistas de diferentes épocas y nacionalidades.

En junio de 1904, *La Ilustración Sudamericana* publicó<sup>25</sup> una serie de fotografías de los murales que Orlandi había realizado en el Teatro Colón (hoy desaparecido) de Rosario. Si bien esta obra decorativa fue celebrada en los diarios de la ciudad santafecina, antes y durante su inauguración durante el mes de mayo de 1904, la rápida inclusión de los murales del maestro italiano en una revista publicada en la Capital Federal da cuenta de la importancia que tuvo la obra de Orlandi y el lujoso emprendimiento arquitectónico en el que estaba inmersa.

El proyecto decorativo para la cúpula y el presbiterio de la catedral presentado por Parisi fue elegido frente al diseño presentado por Augusto Ballerini. La primera etapa de la obra realizada por Parisi en la catedral finalizó en 1901. Indudablemente, esto contribuyó a otorgarle cierta presencia en los diarios y revistas de Buenos Aires, ya que su nombre y obras adquieren especial visibilidad en la prensa entre 1899, año del concurso, y 1902. En su primer ciclo de su

---

<sup>25</sup> *La Ilustración Sudamericana*, año XII, nº 275 15 de junio de 1904

trabajo en la catedral, Parisi pintó con la técnica del encausto<sup>26</sup> el "(T)riunfo de la religión (en la cúpula) con Sibilas y Santos en el tambor y las Virtudes Cardinales en las pechinas" (BA I ANBA, 1998: 38). También decoró el presbiterio con escenas de la vida de Jesús tomadas de los evangelios de Juan y Lucas

El 17 de noviembre de 1900, a pocos días de la presentación de los murales de Parisi durante la festividad de San Martín de Tours, *Caras y Caretas* publicó "El nuevo decorado de la Catedral". En esta nota, se reproducían y describían algunos de los murales, destacándose que la totalidad de la obra daba al "interior del templo un aspecto de serena grandiosidad", y que "el señor Parisi... ha llevado a cabo una de las más importantes empresas artísticas de nuestro país, en el término relativamente breve de un año". Esta nota de *Caras y Caretas*, publicación que "al poco tiempo de su aparición (en 1898), experimentó un éxito tal que lo convirtió en el primer semanario ilustrado argentino de carácter masivo" (Szir, 2008: 23) fue la primera en dar difusión, seguramente con un importante alcance de público, a las nuevas pinturas de la catedral.

Bajo el título "El arte en nuestros Templos. La obra de Parisi", se publicó una nota en *La Ilustración Sudamericana* el 15 de enero de 1901. En primer lugar, el texto firmado por "Savitar"<sup>27</sup> hacía referencia al sentido que la tradición cristiana había dado a las pinturas religiosas italianas frente a los debates presentados históricamente por el Protestantismo. En esta presentación, el autor destacaba "los esplendores del Renacimiento" y encuadraba la obra de Parisi y sus observaciones en la tradición iconográfica del Cristianismo. En el cuerpo del artículo, describía detalladamente, e ilustraba con reproducciones, tres escenas de la vida de Jesús y las virtudes cardinales pintadas por Parisi. A continuación, "Savitar"

---

<sup>26</sup>La encáustica que deriva del griego *enkaustikos* ("grabar a fuego") es una técnica antigua de pintura que se caracteriza por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos. La pintura se aplica con un pincel o una espátula caliente" (Kropf, 2011:148).

<sup>27</sup> Desconocemos la identidad de este crítico. Es probable que su seudónimo haga referencia a un dios hindú asociado al sol.



planteaba la necesidad de contemplar la decoración del templo con detenimiento ya que por mirar superficialmente la obra de Parisi se lo acusaba “[de] no haber sabido hacer hablar a su arte” (LIS, 15 de enero de 1901) Para finalizar, el crítico aludía al arte italiano con el que había iniciado la nota y legitima los murales de Parisi inscribiéndolos en el arte del *quattrocento italiano*: la cúpula forma “(u)n cuadro único. Concepción grandiosa a la verdad, que recuerda a los poemas figurados de los cuatrocientistas” (LIS, 15 de enero de 1901)

Un año después, en *La Ilustración Sudamericana*, se publicó otra nota titulada “La Cúpula de la Catedral de Buenos Aires. Obra del pintor Francisco Parisi”. Este texto comenzaba recordando que el boceto (de Parisi), expuesto hacía algunos meses en el Salón Witcomb, “había despertado verdadera admiración” y, enseguida, destacaba que “[e]s la obra descollante del pintor Parisi, que da la medida de su valor, la flor de su arte” (LIS, enero de 1902, año X, números 217 y 218). Como en la nota del año anterior, la obra de Parisi era presentada a través de la descripción de los temas y figuras desarrolladas en los murales. Entre ellas se destaca la imagen de Julio II dentro del mural del triunfo de la religión “para significar la importancia que tuvo también el arte en el triunfo de la religión, el papa Julio, el Mecenas de Rafael y Miguel Ángel” (LIS, enero de 1902, año X, números 217 y 218). En el párrafo anterior el cronista utiliza las palabras “del Vasari<sup>28</sup>”, el biógrafo de los artistas del Renacimiento italiano, para elogiar desde un lugar de autoridad el tratamiento lumínico realizado por Parisi en la figura de la religión que aparecía “(d)esleixada de luz”(LIS,1902):

---

<sup>28</sup> Giorgio Vasari. (1511-1574) Pintor y arquitecto. En 1546 comenzó a escribir las *Vite de' più celebri Pittori, Scultori ed Architetti*, obra dedicada “Al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Cosme de Médicis, Duque de Florencia”. Fue publicada en 1550 por Lorenzo Torrentino, “obteniendo un éxito tan sonoro como inmediato” (Payró, 1956:18)

En todas las notas que hemos descripto podemos observar la necesidad de los críticos de guiar la mirada de los espectadores a través de reseñas explicativas, juicios de valor y citas literarias.

Es probable que el ciclo de murales de la catedral fuese el punto de partida de las numerosas decoraciones religiosas que Parisi produjo en Buenos Aires. Paralelamente a la ejecución del segundo ciclo de pinturas de la catedral, realizado durante toda la primera década del 1900, Parisi trabajó en varias iglesias: "Concretamente, la decoración de la Capilla del Señor de los Milagros en la Iglesia del Socorro..., de la capilla de la Dolorosa y la del Nazareno, en la iglesia de San Roque, (y) de la Capilla del Calvario en la (Iglesia) de Belgrano"<sup>29</sup>(Zuccarini, 1930: 23).

La obra de Parisi en la catedral de Buenos Aires selló definitivamente su trayectoria artística en esta ciudad. Significó un hito dentro de la búsqueda de profesionalización que el artista había iniciado a su llegada a Buenos Aires en 1889. En 1898, Parisi participó de la sección Bellas Artes de la Exposición Nacional realizada en Buenos Aires. En una carta del 30 de enero de 1899 este artista italiano rechaza la medalla de bronce que se le había otorgado en dicha exposición. Es probable que tal actitud formara parte de una estrategia para hacer público su posicionamiento frente a un premio menor que Parisi debió considerar indigno de su arte. Según Zuccarini, el artista tarentino reacciona ante el escaso reconocimiento recibido y "[l]o rechaza, el acto es dictado por la indignación italiana que, de manera consciente no sufre deterioros"<sup>30</sup> (Zuccarini, 1930:47) Ese mismo año, su triunfo en el concurso de la catedral le permitirá mostrar sus destrezas artísticas. Reafirmando este hecho, Parisi se mostró en algunos retratos fotográficos "poniendo en acto varios de los clichés o topos asociados a los que debía ser un

---

<sup>29</sup> "cioé la decorazione della Cappella del Signore dei miracoli, nella Chiesa Del Soccorso..., della Cappella dell'Addolorata e di quella del Nazareno, nella Chiesa di San Rocco, della Cappella del Calvario in quella di Belgrano" (Zuccarini, 1930: 23).

<sup>30</sup> "la respinge, l'atto é dettato dallo sdegno italiano che, conscientemente non patisce menomazioni" (Zuccarini, 1930:47)

personaje dedicado enteramente al cultivo de las bellas artes” (Baldasarre, 2009: 48). En una de estas fotografías del año 1904 (*Fig.9*), se ve a Parisi de pie, con el pincel en su mano y mirando al fotógrafo. A su lado y, dirigido hacia el espectador, se ha ubicado el boceto que guía su trabajo apoyado en un andamio que por su altura aparece cortado en la toma. Ubicados de espaldas, podemos observar dos ayudantes que permanecen pintando y semiocultos por el mencionado andamio en donde están sentados. El enfoque de la fotografía apunta a que el espectador observe la magnitud del proyecto de Parisi al comparar su figura de pie con el tamaño del andamio y de los personajes representados en el mural. También destaca la jerarquía de Parisi por la posición que ocupa en la escena. Este encuadre se repite en otra fotografía (*Fig.10*), tomada probablemente en la misma sesión: Parisi aparece de pie, sobre una pequeña escalera con la paleta en su mano. Está trabajando frente a los rostros de los personajes bíblicos pintados en el cielo raso del templo y mira al espectador. A su lado y sentados en el entablamento del andamiaje, podemos observar a sus ayudantes. Mientras uno mira a la cámara, el otro dirige su atención a la pincelada que está realizando. La escena permitía inferir que Parisi estaba dando los ajustes de mayor precisión sobre los planos bocetados por sus discípulos. La toma que hemos descrito tendía a enfatizar las capacidades técnicas, la maestría y el liderazgo de Parisi en el proyecto.

En 1909, el ciclo pictórico de la catedral de Buenos Aires le dará un nuevo reconocimiento a este artista: sus bocetos para este proyecto fueron premiados con una medalla de oro y diploma de honor en la Exposición Internacional de Londres (García Lloyd, 1986).

### **1.9 Conclusiones preliminares**

En este capítulo, hemos abordados los años iniciales de las trayectorias artísticas de Parisi y Orlandi. Con respecto a Parisi,

hemos descrito su desempeño como docente y considerado la recepción que obtuvo por parte de la crítica a través de la recuperación de algunas notas publicadas en *El Diario*, *La Prensa*, *La Ilustración Sudamericana* y el semanario *Caras y Caretas*. En todos los textos analizados, observamos un tono didáctico y la necesidad de los escritores de inscribir a sus textos y a las obras que analizan en esferas de un saber enciclopédico y extra-artístico. Los juicios de valor que los artículos mostraban hacia Parisi y su obra se vinculaban con las ideas del proyecto civilizador en desarrollo en la sociedad porteña. Los escritores, noveles críticos de arte en muchos casos, intentaban dar muestras de la autoconciencia que tenían del grado de civilización alcanzada "por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos, su concepción del mundo y muchas otras cosas" (Elías, 1987: 57).

Debido al tratamiento pictórico de los temas y la monumentalidad de las composiciones realizadas por Parisi, sus trabajos en la catedral adquirieron una rápida notoriedad en la sociedad porteña. Este reconocimiento le dio al muralista tarentino una indudable reputación por su oficio pictórico, como portador de *techné*, y de las convenciones características de la academia italiana. Como vimos, esta escuela había perdido a fines del siglo XIX la influencia que tenía en Buenos Aires en las décadas anteriores.

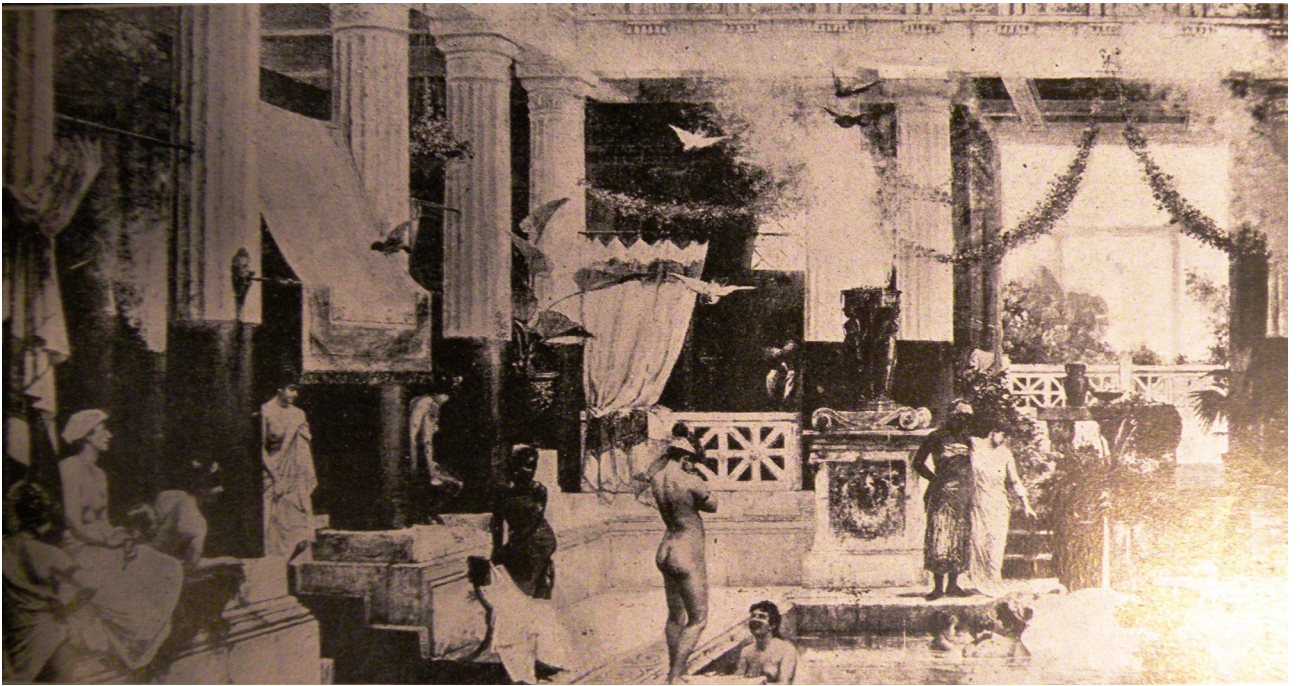
El "mundo del arte" porteño no se desarrolló de manera uniforme y con criterios unificados. Las obras pictóricas y escritos de Darío, Schiaffino y Sivori, entre otros, estuvieron asociadas a una tendencia artística que se atribuía "el monopolio de la producción de inutilidad sublime y de la diferencia esencial...los artistas del siglo XIX protegieron lo raro y, a través de ellos, la posibilidad de dar valor social y económico a los bienes simbólicos que producían" (Becker, 2008: 192). Con esta línea de pensamiento los mencionados artistas generaron controversias de gusto en un circuito que, como indicamos, crecía entre confrontaciones de ideas, preferencias y

tendencias artísticas. En ese momento, ya existía la conciencia de que “ser artista implicaba necesariamente una toma de posición estética” (Malosetti Costa, 1999: 168). Es probable que Orlandi y Parisi tomaran conciencia, a lo largo de sus carreras, de las implicancias sociales y culturales, que para ellos tenían su adhesión al academicismo italiano y su participación en la Colmena Artística. Esta asociación fue vista desde una lógica nacionalista en el circuito artístico. Al respecto, Schiaffino (1933) llegó a expresar que esta agrupación era “un rival del Ateneo”. El humor y la ironía manifestados por la Colmena dejó entrever, por momentos, las diferencias sociales entre los artistas extranjeros y los cercanos a la elite gobernante.

En el desarrollo de este capítulo, hemos considerando algunos encargos y algunas de las obras de caballete que Orlandi y Parisi exhibieron en el extranjero y en el circuito porteño. En líneas generales, los géneros pictóricos abordados por estos artistas fueron plasmados en cuadros pensados para los interiores de las mansiones burguesas. Estas obras “debían contribuir a reforzar la certeza del sí burgués y para eso ‘la negación de la realidad social’ aparece como un patrón recurrente” (Baldassarre, 2006: 29). En las obras producidas en los primeros años de sus trayectorias, estos artistas no buscaron las renovaciones pictóricas y estilísticas iniciadas por ciertos artistas europeos, consideramos que su posición en la esfera cultural porteña puede leerse como una vocación que se traduce en “la transfiguración ideológica de la relación objetiva que se establece entre una categoría de agentes y un estado de la demanda objetiva, o si se quiere del mercado de trabajo” (Bourdieu, 1999: 34). Orlandi y Parisi comenzaron a posicionarse sólidamente en el circuito artístico porteño, y en otras ciudades, en la medida en que tomaron conciencia de su condición de profesionales que, implicando ciertos rasgos artesanales y artísticos, les permitía trabajar ejerciendo, de manera simultánea o independiente, diversos oficios como retratistas,

pintores de caballete, muralistas, decoradores, medallistas y escenógrafos de acuerdo a las demandas que surgían en el medio. En el siguiente capítulo analizaremos algunas de los murales realizadas por Parisi y Orlandi en la catedral y *La Prensa*.

## Ilustraciones 1



*Fig.1. Baño pompeyano. Francisco Parisi. 1888. Zuccarini, Emilio, L´Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina, (1930:5).*

*Fig.2. En tiempo de paz . Nazareno Orlandi. 1890. [www.zurbaran.com.ar/nazareno-orlandi-1861-1952/](http://www.zurbaran.com.ar/nazareno-orlandi-1861-1952/)*



## Ilustraciones 2



*Fig.3. Zelika.* Francesco Parisi. 1895.[www.invaluable.com/auction-lot/francesco-paolo-parisi-61-c-a8vsute9ib](http://www.invaluable.com/auction-lot/francesco-paolo-parisi-61-c-a8vsute9ib)

*Fig.4. Mujer de Argel, Odalisca.* Auguste Renoir. 1870. National Gallery. Washington







*Fig.5.* Retrato de Carlos Pellegrini . Francisco Parisi. 1906 Colección MHN. Buenos Aires.

*Fig.6.* Retrato de Carlos Pellegrini. Joaquín Sorolla. Colección Banco de la Nación Argentina. [www.clarin.com/rn/arte/pintura/Obras-ven-nueva-luz\\_0\\_Hymfsdavme.html](http://www.clarin.com/rn/arte/pintura/Obras-ven-nueva-luz_0_Hymfsdavme.html)





*Fig.7. Loulu Perrier en la Academia de Parisi. E Pelliciari Julio de 1912. Gelatina de plata. Colección Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco*

*Fig.8. Cav Francesco Parisi. Scuola di pittura. Gli Italiani nella Repubblica Argentina (1906: 1032)*



Ilustraciones 5



*Fig.9.* Parisi y sus ayudantes pintando en la catedral. AR\_AGN\_DDF/  
Inventario: 72556.

*Fig.10.* Parisi y sus ayudantes pintando en la catedral. AR\_AGN\_DDF/  
Inventario: 72557.



## **Segundo capítulo: Los murales como correlato visual de las aspiraciones de modernidad de la elite porteña**

“La pintura decorativa destinada a formar parte de un conjunto debe, ante todo, preocuparse de las condiciones generales de dicho conjunto amoldándose a ellas, sin que por esto el arte pierda un ápice de su libertad e independencia dentro de su propia esfera”

Alejandro Ferrant (1885)<sup>31</sup>.

### **2.1. Objetivos del segundo capítulo.**

Dado que en el transcurso de esta investigación no hemos encontrado contratos ni programas iconográficos escritos de los murales realizados por Orlandi en *La Prensa* y por Parisi en la catedral de Buenos Aires., el objetivo de este apartado consiste en analizar las construcciones de sentido vinculadas con las obras mencionadas. Para realizar este análisis situaremos a estos artistas italianos y sus murales “en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de las obras” (Bourdieu, 1990: 18). Partimos de la premisa de que estos murales funcionaron como correlato visual de ciertas aspiraciones de la elite porteña, que fue su promotora, dentro del proceso de construcción de una capital federal y una nación modernas. Larraín (1997) distingue en la trayectoria de Latinoamérica hacia la modernidad una primera fase en la que, durante el siglo XIX, “las modernizaciones logradas van de la mano con la reconstitución de una identidad cultural en que los valores de la libertad, de la democracia, de la igualdad racial, de la ciencia y de la educación laica y abierta experimentan un avance considerable con respecto de los valores prevalecientes en la colonia” (1997:320).

En el desarrollo de este capítulo estableceremos vínculos analíticos entre la naturaleza decorativa de las obras de Parisi y Orlandi, las características de la elite vernácula que las promovió y el contexto

---

<sup>31</sup> “Reflexiones sobre la pintura decorativa” Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública de Alejandro Ferrant el día 20 de diciembre de 1885, Madrid: Imprenta y fundición de Manuel Tello, Impresor de Cámara de S. M., 1886, pp. 9 y 10 (Bondone 2007:253)

sociocultural en el que tuvo lugar este proceso. Desde un punto de vista metodológico, realizaremos una descripción y evaluación interpretativa de la iconografía que presentan los murales de Orlandi y Parisi, considerándolos como dispositivos aptos que evidenciaban ciertos aspectos de “un clima colectivo de ideas ahora más definido” (Halperín Dongui, 1987: 242) que había surgido después de la batalla de Caseros y fue consolidándose en las últimas décadas del siglo XIX.

## **2.2. El contexto porteño de fines de siglo XIX**

Dentro de los cambios urbanos ocurridos como parte de la metropolización de Buenos Aires (Gorelik, 1998), la plaza central<sup>32</sup> (Actual Plaza de Mayo) y su entorno fueron objeto de atención de las clases acomodadas, que “siguieron estrechamente vinculadas por los negocios, las diversiones y la tradición a la zona de la plaza, y por consiguiente, [que] dedicaban esfuerzo y dinero a embellecerla y modificarla” (Scobie, 1991: 230).

La Avenida de Mayo fue inaugurada el 8 de julio de 1894<sup>33</sup> tras el avance de la “piqueta demoledora” (Schiaffino, 1927: 12 y ss.). La apertura de esta vía implicó la demolición de varias residencias: “Desaparecían así las que habían pertenecido a: Pedro Anchorena, Carlos Romero, Máximo Paz, Arturo Mejía (y) a las familias Carranza Vélez” (Werckenthien, 2001:84) entre otras. Durante la década de 1890 se construyeron ,a lo largo de esta vía y en sus inmediaciones, lujosos edificios, como la tienda *A la Ciudad de Londres*, el Club *El Progreso*, la farmacia *La Estrella* y el diario *La Prensa*, entre otros. Con respecto a este auge constructivo, creemos que las reflexiones

---

<sup>32</sup> En 1822, en el plano de Bertrés, se consignan por primera vez los nombres de “Plaza de la Victoria y Plaza 25 de mayo” Favelukes, Graciela, “La Plaza, articulador urbano (Buenos Aires, 1810-1870)” en *Seminario de crítica* n.º 48, Buenos Aires, Instituto de arte americano e ideas estéticas “Mario J Buschiazzo”, 1994, pp. 2

<sup>33</sup> “La Avenida ya había sido proyectada por el intendente Seeber en 1889, (Ley Nacional N.º 2.698(...)) cuando se declararon de utilidad pública las propiedades ubicadas en la manzana afectada a la traza eventual, autorizando a su vez una apertura de 30 metros de ancho” (Werckenthien, Cristian *El Buenos Aires de la belle époque: su desarrollo urbano 1880-1910*, Buenos Aires, Vinciguerra. 2001.pp.88)

de Hobsbawm sobre el crecimiento arquitectónico de Europa en el siglo XIX resultan aplicables a las mencionadas edificaciones de Buenos Aires: “[l]a arquitectura [expresaba]...la confianza y autoconfianza de la sociedad que construía los edificios, y este sentido de la inmensa e incuestionable fe de la burguesía en su destino es lo que hace que sus mejores ejemplos sean impresionantes, aunque solo sea por su tamaño” (2010: 298).

En la flamante Avenida de Mayo también fueron instaladas las sedes de diarios como *La Prensa*, *El Diario*, *El Argentino* y *La Época*. Es importante destacar que estos emplazamientos dan cuenta del crecimiento que tuvieron las publicaciones periódicas durante la segunda mitad del siglo XIX.

Las fachadas y el interior de gran parte de los inmuebles ya existentes, fueron remodelados a raíz de este impulso urbanístico impregnado de influencias arquitectónicas europeas. El café Tortoni, uno de los cafés principales de Buenos Aires según la *Guía Comercial Kraft* de 1886 (Gayol, 1999:50) amplía sus instalaciones y abre un imponente acceso sobre la Avenida de Mayo. Esta vía se convirtió en un novedoso espacio transitable “con sus anchas aceras para el *flâneur* y sus bares para el encuentro y el semblanteo social” (Gorelik, 2004: 82).

En la antigua catedral, ubicada en el extremo nordeste de la Plaza de mayo, se creó en 1879, una comisión encargada “del adelantamiento material de esta iglesia metropolitana” (García Loydi, 1971: 111) Si bien no lograron concretar el propósito de construir sus torres, los miembros de esta comisión y las autoridades eclesiásticas llevaron adelante la instalación de los vitrales de todas las ventanas (1889), las mejoras en la capilla de San Pedro (1890) y varios proyectos decorativos (1899).

En el otro extremo de la Plaza de Mayo, el palacio de correos y la casa de gobierno fueron objeto de una serie de reformas iniciadas en 1884. En 1898, el presidente Julio A. Roca (1843-1914)

inauguraba la remodelada casa de gobierno conformada por los mencionados palacios.

El desarrollo de la decoración mural en el interior de muchos de los diferentes edificios mencionados en esta introducción fue una característica de la arquitectura desarrollada entre los años que abarca este estudio: 1890 a 1911. Las obras de Orlandi y Parisi formaron parte de proyectos familiares, institucionales y comerciales de características muy diversas, todos financiados por miembros de la elite vernácula. En este sentido, Becker sostiene que “un sistema de patrocinio establece una relación inmediata entre lo que el patrocinador quiere y entiende y lo que hace el artista. Los patronos pagan y ordenan, no cada nota ni cada pincelada, sino los lineamientos generales y los temas a los que dan importancia. Eligen a artistas que les proporcionan lo que ellos quieren” (2008: 129). Como veremos en el desarrollo de este capítulo, Parisi dejó en los murales de la catedral un impronta que implicó el ejercicio de ciertas libertades que no fueron reguladas por sus comitentes.

### **2.3. La Prensa y su nueva sede (1898)**

En las dos últimas décadas del siglo XIX, *La Prensa* y *La Nación*, que habían sido fundados en 1869 y 1870 respectivamente, dieron un salto significativo en tiraje, transformaron su estilo y modernizaron su infraestructura (Gómez, 2007: 261).

Desde el año 1882, José C. Paz, mentor y dueño de *La Prensa*, ejerció un cargo de diplomático en París durante diez años. Su estadía en la capital francesa influyó en sus elecciones para el diseño y la construcción del nuevo edificio de *La Prensa* inaugurado en Buenos Aires durante 1898. París era el destino elegido por ciertas familias porteñas, como la Alvear, Anchorena, Atucha y Guerrico, entre otras, sea para realizar el *grand tour* o para radicarse durante largas temporadas. Según Losada, París “combinó tradición y modernidad de manera ejemplar. Allí se debía concurrir para conocer las

costumbres aristocráticas como también para saber que sucedía con las vanguardias intelectuales y culturales y con las innovaciones tecnológicas (como lo había demostrado la Exposición Internacional de 1889)” (2008: 154).

La construcción de *La Prensa*, proyectada por José C. Paz y su hijo Ezequiel, implicó una coproducción argentino-europea en la que puede observarse una cuidadosa selección de empresas y profesionales de renombre.

*La Prensa* fue diseñada por Carlos Agote (1866-1950) y Alberto de Gainza (1860-1915), dos arquitectos egresados de la Escuela de Bellas Artes de París, en donde la enseñanza hacía hincapié “en las circulaciones y en la expresión del carácter de la función del edificio” (Roth, 2005: 482). Siguiendo estos lineamientos, esta nueva sede se caracterizó por una profusa ornamentación interior y exterior vinculada con el destino del edificio dedicado a la impresión, redacción y distribución del diario. El proyecto original de la fachada y el diseño del edificio fueron ejecutados en París por Gainza y Agote, quienes adaptaron estas ideas al terreno “ubicado en la Avenida de Mayo entre las calles Bolívar y Perú, al lado de la Intendencia Municipal” (*La Prensa*, 18 de octubre de 1895). La referencia a la nueva sede municipal inaugurada en 1890 y, emplazada sobre la Av. de Mayo frente a la plaza homónima, da cuenta del lugar privilegiado de la nueva sede del diario dentro del trazado de la Avenida de Mayo. Podemos vincular la cuidadosa selección de las empresas y los profesionales que intervinieron en la edificación y decoración de *La Prensa* con el prestigio que Orlandi había adquirido en sus primeros años de trabajo como decorador en Buenos Aires. Entre los años 1890 y 1899, ya había realizado las decoraciones del salón de actos de la escuela Mariano Acosta, la nave central de la Iglesia del Salvador y la cúpula de la Iglesia de San Telmo (hoy demolida). El encargo realizado a Orlandi se sumó a una serie de contrataciones de firmas europeas y americanas para ornamentar y equipar al edificio



con los avances técnicos de la época: la estructura metálica fue encargada a la firma Moisant, Laurent, Savey et Cie; la herrería artística y fundiciones fue realizada por Val d'Osne<sup>34</sup>, entre otras empresas que intervinieron para el equipamiento del diario. De la casa de fundición Val d'Osne provenían gran parte de las esculturas, luminarias, ánforas y otros objetos decorativos que ornamentaban algunos edificios y paseos públicos porteños a fines del siglo XIX. Estos objetos eran producto del gran desarrollo que la industria de hierro colado ornamental tuvo en el siglo XIX. A metros de *La Prensa*, en la Plaza de Mayo, podían apreciarse "dos fuentes decorativas ambas de hierro, fundidas en la casa francesa Du Val d' Osne" (Haedo, 1978: 15). Buenos Aires, como otras capitales americanas, había incorporado en su espacio urbano "monumentos y piezas de ornato que contribuyeran a consolidar su carácter moderno" (Contreras, 2010:78)

La utilización de una estructura de hierro, como base del edificio de *La Prensa*, puso a este emprendimiento en sintonía con los grandes tinglados ferroviarios iniciados durante el siglo XIX y, entre otras obras, con la sala de máquinas construida también por la firma Moisant en la Exposición Universal de París de 1889. Aquí podemos hacer extensivas las palabras de Hobsbwan quien sostiene que: "[e]l gusto del período únicamente atendía a la contemporaneidad, como era natural en una generación que creía en el progreso universal y constante" (Hobsbwam, 2010: 288).

La fachada de *La Prensa* replica en escala el frente de la ópera de París, ejecutada entre los años 1861 y 1875 por Charles Garnier. Al

---

<sup>34</sup> Los talleres de Val d'Osne fueron creados en 1836. Producían fundiciones de tipo decorativo basadas en los modelos de escultores reconocidos en ese momento. Esta usina tuvo "una política comercial audaz, apoyada en las Exposiciones Universales (...) que favorecerá importantes exportaciones dirigidas hacia todos los continentes" (Guía "Patrimonio Cultural de Buenos Aires" N ° 4, *Arte Metalúrgico Francés*, Buenos Aires, DGPeIH GCBA, 2006, pp. 23

trasladar la fachada de la ópera de París a la sede de *La Prensa*, sus promotores, en cuanto que *connaisseurs* (Baldassarre, 2006: 26), daban una señal clara de lectura a los ciudadanos, demostrando su conocimiento del edificio de Garnier. La nueva sede de *La Prensa* implicaba una muestra de la cultura europea que era conocida gracias a estos mecenas que resultaban intermediarios y portadores del modelo civilizador europeo. La Avenida de Mayo era una de las más transitadas de la ciudad y *La Prensa* ofrecía a los transeúntes las últimas noticias exhibidas en sus vidrieras: “[e]l hábito de leer diarios era uno de los elementos fundamentales del modo de vida urbano” (Gómez, 2007: 262) y “las noticias fueron vistas por él como formas de conocimiento” (Gómez, 2007: 262).

La magnitud y costo de este edificio y el imponente tratamiento decorativo dado a sus fachadas y ambientes interiores nos permiten considerarlo como una manifestación simbólica de poder en uno de los espacios públicos más jerarquizados de Buenos Aires. Las vidrieras y pizarras ubicadas en las veredas de *La Prensa* “convocaban al transeúnte con las últimas noticias” (Zaldívar y Gutiérrez, 1997: 98) y daban indicios de las funciones de este edificio. Pero la fachada y los portales de acceso de *La Prensa* presentaban una serie de ornamentos, arabescos de motivos vegetales, máscaras y águilas, que curiosamente ocultaban, en gran parte, los novedosos avances de la industria siderúrgica utilizados en la estructura del edificio. Esta renovación tecnológica estaba inmersa en un proceso de modernización que implicó una serie de reacciones contradictorias entre algunos miembros de la elite y en otros sectores de la sociedad que “impulsan la modernización y al mismo tiempo lamentan algunas de sus consecuencias no queridas” (Terán, 2012:114). Es probable que debido al impacto que producían los signos visibles de la modernidad en Buenos Aires, la fachada elegida para la nueva sede de *La Prensa* mostrara una solidez material propia de una arquitectura tradicional que expresaba “que el edificio estaba

bien plantado sobre la tierra: era expresión de jerarquías, de valores, y allí iba a estar siempre para testimoniarlos" (Liernur ,2000: 457).

La aspiración de dominio de *La Prensa* aparece vinculada con el espacio urbano: "la alta torre cuyo faro está a 50 metros sobre el nivel de la calle, (y) servirá de observatorio, desde donde se podrá dominar la ciudad" (*La Prensa*, 18 de octubre de 1895). En noviembre de 1898, una figura femenina (*Fig.13*), que sostenía una farola en su mano derecha, fue colocada como remate de la torre. Realizada por el escultor Maurice Boval<sup>35</sup>, esta imagen fue interpretada como "la representación de la victoria, de una victoria suprema alcanzada después de 30 años de combate por la patria, por la civilización, por la humanidad" (*La Prensa*, 6 de diciembre de 1898).

#### **2.4. Los murales de Orlandi en *La Prensa***

*La Prensa* utilizó su sede no solo como espacio de edición de diarios, sino también como lugar de actividades sociales que daban muestra de la diversificación del espacio público que tuvo lugar en el Buenos Aires finisecular (Barrancos, 2000). Por este motivo, "el frente de Rivadavia del primer piso alto es totalmente ocupado por una salón de conferencias y fiestas, con palco escénico y debidamente decorado" (*Fig.11*) (*La Prensa*, 18 de octubre de 1895).

Este salón (*Fig.12*), de planta rectangular, es conocido actualmente como salón dorado. En su cielorraso, Orlandi pintó, en tres paneles contiguos, una serie de murales que han sido identificadas como "Atenea y las musas" (Gutiérrez, 1997: 109). Se trata de un conjunto de figuras alegóricas que conforman, siguiendo a Moxey, "una forma distintiva de creatividad visual que posee su propia tradición historiográfica" (Moxey, 2003: 54). Desde esta perspectiva, analizaremos estas figuras, teniendo en cuenta que son reconocibles por estar representadas con atributos y actitudes presentes en

---

<sup>35</sup> Boval trabajaba en París para la casa de fundición Thiébaud Frères que produjo un gran número de objetos de arte que ornamentaban los espacio públicos de Buenos Aires

registros iconográficos vinculados a la tradición grecolatina. Es probable que Orlandi se valiera de láminas y catálogos de decoración, que circulaban entre los artistas de ese momento<sup>36</sup>, para anticipar su proyecto decorativo y consensuar con la familia Paz y los arquitectos una decoración que estuviera afín con el diseño arquitectónico de *La Prensa*.

En el panel central, que mide 7 por 4 metros y está ejecutado con la técnica de marouflage,<sup>37</sup> Orlandi representó cuatro figuras femeninas situadas sobre nubes que, resueltas en una pincelada libre y abierta, conforman un triángulo en cuyo vértice superior se destaca Atenea (*Fig.14*) que es reconocible por el casco y el escudo, objetos vinculados a la guerra. Lleva, además, un ramo de olivos, atributo que también aparece representado en la escultura ubicada en el frente del edificio. Se trata de una de las principales diosas de la mitología griega, que "ha evolucionado bastante en la Antigüedad y de manera constante en el sentido de su espiritualización" (Chevalier y Gheerbrant, 1995: 148) y simboliza la "combatividad espiritual" (149). Durante los siglos XVIII y XIX, pintores como Noël Hallé (*Fig. 15*) y Jean-Simon Berthélemy (*Fig.16*) representaron a esta diosa con gestos corporales y en locaciones semejantes a la Atenea de Orlandi, que se encontraba sentada sobre un orbe con los brazos abiertos.

En dos de los murales del salón de actos, Orlandi pintó una serie de musas que representan divinidades protectoras de determinadas ciencias o artes. Dado que son alegorías, constituyen un recurso retórico que establece relaciones de analogía para representar ideas o valores. Pero, antes de avanzar sobre ese punto, identificaremos a estas figuras por los atributos que las distinguen y hacen reconocibles (*Fig.17*) Clío es la musa que sostiene un libro. La lira griega que lleva

<sup>36</sup> La casa editora turinesa del Ing. Gerardo Molfese publicaba a fines del siglo XIX, una gran cantidad de catálogos, como por ejemplo *Puttini e figure decorative. Allegorie* (Boni, 2008).

<sup>37</sup> El marouflage es un procedimiento que consiste en "fijar un lienzo a una pared por medio de un adhesivo, tradicionalmente blanco de plomo amasado con aceite" (Mayer, 1993: 66). Orlandi también utilizó esta técnica en los murales de la escuela Mariano Acosta, en la sede actual del Archivo General de la Nación y en el cine teatro Gran Splendid.

su compañera de escena ha sido vinculada a las musas Terpsícore y Erato. En el panel contiguo, encontramos tres figuras que podemos asociar a Urania, la del globo celeste; Melpómene,<sup>38</sup> con la máscara de la tragedia; y, a la izquierda, tocando la flauta, Euterpe, la "musa que preside la música" (Ripa, 1866: 143).

En un tercer panel, Orlandi pintó cinco niños alados que llevan en sus manos una máscara, instrumentos musicales y guardas florales (*Fig. 18*) Estas representaciones aparecen replicadas en pequeños grupos de esculturas situados sobre columnas próximas al techo: "[l]as artes en particular se representan por niños alados, teniendo una llama sobre la cabeza, emblema del genio que los inspira: deben también colocarse los atributos que corresponden al arte que se quiere representar" (Ripa, 1866: 12).

Orlandi pintó todas las figuras descritas en vaporosos cielos que abren ilusoriamente el límite espacial del techo del salón de actos. Sus murales están enmarcados por molduras y detalles decorativos realizados en estuco dorado. Este tratamiento ornamental que rodea a las pinturas está vinculado a "un tipo de ornamentación que se inspiró en las grutas de los jardines de principios del siglo XVIII y que se basó en la imitación de elementos naturales como rosas, caracolas, etc." (Roth, 2005: 422). Los efectos visuales logrados en esta configuración decorativa permiten asociar a este *plafond* con los techos de los salones de *La abundancia* y de *Venus*, realizados en el Palacio de Versalles durante el siglo XVII.<sup>39</sup> "Concibiendo el valor estético como una práctica discursiva" (Moxey, 2003: 54), consideramos que el salón de actos de *La Prensa* conforma un espacio jerarquizado que busca producir un gran impacto visual en los visitantes apelando al "ideal barroco de complejidad visual en los

<sup>38</sup> Las figuras de Atenea y Melpómene fueron representadas posteriormente por Orlandi en la decoración que realizó en el demolido teatro Colón de Rosario.

<sup>39</sup> El logrado ejercicio de estilo que Orlandi realizó en *La Prensa* debió ser visto por los constructores del Teatro Colón de Rosario. Augusto Plou, el arquitecto de esta obra, anticipaba que "las decoraciones del gran foyer (ejecutadas luego por Orlandi) se realizarán en "un estilo Luis XVI modernizado, y sus esculturas y pinturas, realizadas de efectos de oro"(*Rivista Teatrale Melodrammatica* ,24 de marzo de 1904)

espacios arquitectónicos y en el tratamiento de las superficies que aspiraba a inducir en el usuario una respuesta emocional” (Roth, 2005: 418).

El salón dorado presenta, en uno de los extremos de su planta rectangular, un espacio diferenciado denominado “palco escénico” (La Prensa, 18 de octubre de 1895) que exhibe un tratamiento de fachada. Se trata de un balcón en donde pueden observarse dos figuras femeninas alegóricas en relieve que, ubicadas simétricamente, flanquean la letra P que aparece en el centro del conjunto decorativo formado por texturas y volúmenes trabajados en estuco dorado. Una de las mencionadas figuras femeninas señala la letra P que ha sido asociada a Prensa, Periodismo y Paz, apellido de los dueños del diario y mentores del edificio. Estas alusiones lingüísticas favorecían el lucimiento de sus fundadores identificados con la magnitud de este palacio y la grandiosidad del propósito para el que había sido construido.

Observamos en el salón dorado una acumulación de citas arquitectónicas y artísticas que, basadas en “la premisa de que la civilización y la alta cultura eran valores universales, cuyos rumbos los marcaba Europa” (Malosetti Costa, 2000: 92), pueden ser leídas como parte de un discurso en el que también han sido utilizadas alegorías que implican “una asignación fundada por convención y por fijación dogmática” (Gadamer, 1993: 112). Las figuras de Atenea presentes en la fachada y en el interior de *La Prensa* pueden “interpretarse como una representación del progreso que genera el periodismo al transmitir conocimiento y verdad” (Gutiérrez, 1997: 99). La lectura de diarios como fuente de conocimiento era una creencia habitual en ese período, como lo demuestra el segundo Censo Nacional de 1895, que asociaba el periodismo a prácticas educativas: “[s]egún esta fuente, el periodismo encabeza la lista de los rubros reunidos bajo el título ‘Instrucción Pública’” (Duncan, 1980: 777).

Como ya expresamos, las musas transmitían ideas que nos remitían al universo simbólico desarrollado en la literatura grecolatina y en obras posteriores: durante el siglo XIV, Giovanni Boccaccio publicó su *Genealogiae deorum gentilium libri* y, al referirse a las musas, citaba al escritor latino Fulgencio: “[n]osotros decimos que las nueve musas son los modos de doctrina y ciencia” (González Rodríguez, 2001: 206). Clío aparece asociada al proyecto de aprender y a la ciencia: “[l]a segunda Euterpe, en griego es lo que nosotros llamamos lo que deleita bien, porque es lo primero buscar la ciencia, lo segundo es que agrada lo que buscas” (González Rodríguez, 2001: 206). La tercera Melpómene está asociada a la reflexión y a Terpsícore, la “que agrada a la instrucción”, porque conviene que “tú distingas y juzgues lo que encuentras” (González Rodríguez, 2001: 206).

En este ejercicio pictórico y simbólico que realizó Orlandi, subyace un mensaje didáctico vinculado a la función del salón de actos dentro del edificio de *La Prensa*: las musas aparecen como patrocinadoras del pensamiento, de la ciencia y del deleite vinculado al arte. La elección de estas alegorías constituye “una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es “un sentido de *predispuesta continuidad*” (Williams, 2000: 138). La “tradición selectiva” (Williams, 2000: 138) que se ha representado en el salón ofrece al espectador la invitación a confiar en el desarrollo de la educación, de las artes y las ciencias asociadas a las ideas de progreso y civilización y al rol del periódico en este proyecto: “[l]o que realmente da a la década de 1880 en la Argentina su carácter distintivo, es la seguridad de que la civilización argentina era factible y de que, si se actuaba sabiamente, la historia argentina se convertiría en el simple relato progresivo de las condiciones morales y materiales necesarias en una república” (Duncan, 1980: 769). En este contexto de ideas, la sede de *La Prensa* se erige, dentro del rol educativo que se atribuye, como garante del proceso civilizador.

En líneas generales, el tratamiento estético y simbólico dado al edificio está vinculado a los propósitos que *La Prensa* sostenía diariamente en sus ediciones: "Desde sus posiciones públicas y desde sus órganos de prensa, las administraciones de la década hicieron un incansable llamado a la paz, al orden, al abandono de viejas formas "guerreras" de hacer política y su sustitución por el trabajo cotidiano, por los emprendimientos a mediano y largo plazo, reivindicando las virtudes de un progreso domador de temperamentos díscolos." (Alonso, 2007: 36).

### **2.5. Artistas y mecenas: Orlandi y la familia Paz**

Cuando Orlandi fue elegido para realizar los murales de *La Prensa* ya había dado muestras de la calidad de su trabajo pictórico y de su destreza para plasmar repertorios iconográficos vinculados a la representación de alegorías. En el cielo raso del salón de actos de la escuela Mariano Acosta, Orlandi había pintado un conjunto de figuras mitológicas que fue destacada por un alumno en su ingreso a la escuela en 1909: "Al cruzar los umbrales, me sobrecogió un temor reverencial, causado por el pórtico con gravedad de templo (...) por el cielorraso donde un artista, con aspiraciones de Tiépolo, había pintado al fresco una composición simbólica en la que se destacaba la figura desnuda de la verdad" (Astolfi, 1974:98)

La obra de Orlandi en el salón de actos de *La Prensa* se encuentra inscrita en un espacio concebido como una unidad decorada por artistas y artesanos: "[l]os artistas que ingresan a un ámbito artesanal organizan su trabajo según los criterios característicos de los mundos que convencionalmente se definen como arte elevado." (Becker, 2008: 319). Si bien los murales de Orlandi poseían un carácter único, resulta poco probable que se le atribuyese el valor artístico asociado a una obra de caballete. Estos murales forman parte de un conjunto de bienes suntuarios que funcionaron como un instrumento representativo y emblemático del comitente que las



encargó. Las obras decorativas, palacios y colecciones promovidas por la elite porteña de fines del siglo XIX, no buscaban destacar la individualidad de un artista, sino su propio prestigio en medio de un entorno social en el que presumimos cierta rivalidad. Al respecto, escribe Bourdieu: "La adquisición de obras de arte, testimonio objetivo del 'gusto personal', es la que mejor se aproxima a la forma más irreprochable y más inimitable de acumulación, es decir, a la incorporación de los signos distintivos y de los símbolos de poder bajo la forma de 'distinción' natural, de autoridad personal, o de 'cultura'" (2003: 280). La difusión de la obra Orlandi estuvo incluida, de manera implícita, en la presentación impresa de la nueva sede de *La Prensa*, realizada a través de una serie de textos publicados entre 1895 y 1898. El denominador común de estos artículos es el de relatar el exitoso proceso de "autoensanchamiento" (Brunner, 2002: 174) del diario, mecanismo por el cual reivindicaba sus propósitos y su vínculo con los lectores: "ambiciosa de crecer con la República, sirviéndola lealmente es para ella un motivo de íntima satisfacción el incremento de sus medios de acción" (*La Prensa*, 18 de octubre de 1898). Gracias al apoyo de los lectores y a la venta de publicidad, *La Prensa* se instalaría en "su vasta y suntuosa casa" (*La Prensa*, 18 de octubre de 1898) y, por ello, planeaba "[d]evolver al pueblo, bajo la forma de mayores servicios, la protección que tan ampliamente le otorga" (*La Prensa*, 18 de octubre de 1896).

En los artículos sobre la nueva sede, los cronistas de *La Prensa* otorgaban un gran protagonismo a la presencia y el apoyo de los lectores sin dar una descripción de las instalaciones ni de la decoración. El énfasis no estaba puesto en la materialidad constructiva sino en los fines del proyecto. "Para la teoría académica, y muy especialmente en el periodo de su articulación con el positivismo, uno de los objetivos más grande del proyectista era detectar el "alma" de su programa de necesidades" (Liernur, 2000: 454). En este caso parte del "alma" del proyecto estaba vinculada a

la presencia de nuevas tecnologías de construcción y comunicaciones y, sumado a estas novedades, a las oportunidades de información, asistencia y asesoramiento que podían brindarse a los visitantes en este nuevo edificio. *La Prensa* es presentada como un nuevo espacio cultural y asistencial que ofrecía un conjunto de novedades para que los lectores pudieran convertirse en visitantes-usuarios de sus instalaciones: además de las mencionadas salas de impresión, redacción y distribución y del ya analizado salón de conferencias, esta sede contaba con espacios de exposición, consultorios médicos, jurídicos y una voluminosa biblioteca.

Con motivo de la inauguración de su sede, *La Prensa* incluyó en algunas de sus ediciones los saludos de diversos diarios de la capital, de *El Municipio* y *El Mensajero* de Rosario, entre otros. En diciembre de 1898 reproduce las observaciones del cronista del diario *La Patria*: “[n]uestra visita nos ha dejado perplejos, abismados ante tanta grandeza, ante tanta magnificencia” (*La Prensa*, 9 de diciembre de 1898). *El Telégrafo Marítimo* de Montevideo celebraba la inauguración de *La Prensa* expresando que “no hay ejemplos en este continente de tan grandes progresos en el periodismo como los adquiridos por el colega que nos ocupa” Y cerraba el saludo recordando los “muy modestos principios de *La Prensa* en la vieja y ruinoso casa de la calle Moreno” (*La Prensa*, 9 de diciembre de 1898). El deslumbramiento que provocaba el edificio de *La Prensa* promovía que sus visitantes y lectores participaran de un “momento heroico de la modernidad técnica que deslumbraba con sus fulgores y con la promesa de derramar sus beneficios democráticos sobre toda una sociedad” (Varela, 2002: 170)

## **2.6. El decorado de Parisi en la catedral de Buenos Aires**

El proyecto decorativo de la catedral se inició en 1899, cuando se consolidaron las relaciones diplomáticas entre la Santa Sede y el Gobierno argentino, luego de la ruptura acaecida en 1884 por la

sanción de las leyes sobre la educación común y el matrimonio civil: “[s]e abrió entonces una larga fase de transición donde la Iglesia fue asumiendo un nuevo perfil doctrinario e institucional” (Di Stefano, 2009: 323). Leídas en conjunto, las reformas realizadas en la catedral y en el templo de la Virgen de la Merced, y la construcción de la iglesia de Santa Felicitas (Burucúa, 2000: 10), dan cuenta de la necesidad de la Iglesia de mostrar una fisonomía distinta a la de la antigua institución colonial.

El 25 de agosto de 1899, el diario *La Nación* indicaba que se reuniría el Cabildo metropolitano para seleccionar uno de los proyectos presentados por el argentino Augusto Ballerini y por Parisi para la decoración de la catedral. En el boceto del pintor argentino, “mézclanse agradablemente los estilos romano, gótico romano y Renacimiento” y presenta “panneus decorativos pintados al óleo” con “filetes y estrellas de oro” (*La Nación*, 25 de agosto de 1899). El proyecto del italiano “[e]s más sencillo: toda la parte baja es de estuco, imitando mármol claro” y “el estilo general mantiene esa nota clara”.

La selección del proyecto de Parisi, que incluía una serie de elementos de la arquitectura grecorromana, “Parisi redujo las pilastras (dos por cada lado) al estilo corintio”<sup>40</sup> (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina*, 1906: 54), puede leerse como una continuación del lenguaje arquitectónico utilizado en la fachada de la catedral en 1822. Próspero Catelin y Pedro Benoit habían diseñado un pórtico de doce columnas corintias rematado con un entablamento y un frontón que fue construido en el contexto de las reformas eclesiásticas que aceleraron en Buenos Aires “la disolución de la cristiandad colonial” (Di Stefano, 2009: 215) a partir de 1820: “[e]l programa simbólico del edificio es elaborado directamente por el gobierno otorgando a la catedral un sesgo cívico religioso del cual ya

---

<sup>40</sup> “[i] Parisi ridusse le lesene (due per ogni piedritto) a stile corinto” (*Gli Italiani nella Repubblica Argentina*, 1906: 54)

no podrá desprenderse” (Aliata González, 1999: 8). El empleo de la retórica clásica en edificios religiosos tenía un referente cercano en la fachada de la iglesia de Sainte-Geneviève, iniciada en París en 1755, antecedente que constituyó una “muestra del anhelo creciente de retornar a la claridad formal y a las relaciones de proporcionalidad” (Roth, 2005: 431). En 1791, la reconversión del destino de la iglesia de Sainte-Geneviève como Panteón, en homenaje a los “grandes hombres”, fue considerada una acción emblemática en la que la imagen del orden clásico “empezó a asociarse con los edificios públicos y con el papel que se atribuía a éstos de elevar la virtud pública” (Roth, 2005: 458).

En 1862 se inaugura el conjunto alegórico que realizado por el escultor francés José Dubourdieu remataba el frontis de la catedral de Buenos Aires. En octubre de 1880, una fecha más cercana a la realización de los murales de Parisi, se inauguró el mausoleo de San Martín en la capilla derecha de la catedral: “en correspondencia con la tendencia eclesiástica finisecular se creó un ámbito de características neorrenacentistas” (BA I ANBA, 1998: 39). Ciertas particularidades de esta tendencia fueron continuadas por Parisi: “[e]l estilo empleado en la decoración general ha sido el del Renacimiento italiano, á cuyo objeto han sufrido también algunas modificaciones las bóvedas, cornisas, pilastras y capiteles” (*Caras y Caretas*, 17 de noviembre de 1900). El pintor italiano utilizó columnas, basas, capiteles y cornisas que remitían a los órdenes clásicos como marco y escenario de muchas de las escenas que representó. (Fig.19) Para abordar analíticamente el conjunto de sus pinturas, tendremos en cuenta que “[l]a decoración, la narración secuencial y la lógica dramática exigen cada una de ellas un modo diferente de mirar” (Gombrich, 2003: 38). En 1901, Parisi culminó, en la cúpula de la catedral, *El triunfo de la Religión* y, en 1911, en el transepto, *La exaltación de la cruz* y *La Caída de los ángeles rebeldes*. Estas pinturas fueron removidas por problemas de humedad entre los años 1925 y 1952. Debajo de la

cúpula, en sus pechinas, Parisi representó con la técnica del encausto cuatro figuras femeninas sedentes ubicadas en cuatro tondos de 200 cm. de diámetro (*BA I ANBA*, 1998: 41). Debajo de cada uno puede leerse en un cartel sostenido por un *putto* la virtud cardinal que representan: "Justitia, Temperancia, Prudentia y Fortitude" (*Fig. 21*). "La virtud ("arete" griega: "virtus" romana) constituye una referencia sistematizada desde el mundo antiguo para perfeccionar la conducta humana" (Ordax, 2006:11). Bajo la denominación de "virtudes cardinales", la teología cristiana tomó cuatro de estas disposiciones otorgándoles un importante papel en el catecismo católico: "Toda la estructura del bien obrar se levanta sobre cuatro virtudes" (Santo Tomás de Aquino, 1993: 464).

Parisi representó las figuras de las cuatro virtudes valiéndose de las proporciones idealizadas y los gestos propios de los ideales estéticos asociados con la antigüedad grecorromana. Como indica Winckelmann "[e]l carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión" (Prada, 2015:4). En líneas generales, las actitudes de las figuras ubicadas dentro de entornos arquitectónicos clásicos, el tratamiento de los pliegues del ropaje pintados con algunos tonos desaturados y la clave alta utilizada en el tratamiento pictórico realizado por Parisi nos recuerdan a las virtudes cardinales ejecutadas por Rafael en la Estancia de la Signatura en el Vaticano durante 1511. (*Fig.20*) Las virtudes representadas por Parisi llevan atributos que hacen referencia a la virtud que simbolizan: la Templanza (*Fig.22*): el hilo y el elefante (Ripa, 1613: 296); la Prudencia (*Fig.23*): el espejo, la serpiente y el ciervo (166). La Fortaleza (*Fig.21*), sentada entre dos columnas lleva un casco en su cabeza y una maza en su mano derecha, a su lado un niño sostiene una rama de roble (*BA I ANBA*, 1998: 41). Ripa indica que "perche l'armadura mofra la fortezza del Corpo & la rouere quella dell'animo" (1613: 249). En su mano izquierda, la Fortaleza

sostiene una cartela con la leyenda *His Frugibus* y a sus pies aparece de perfil la cabeza de un león. La Justicia (*Fig.24*) está representada por una figura coronada que viste una túnica blanca y lleva una espada entre sus manos. Se encuentra firmada y fechada en el extremo inferior derecho del medallón con la inscripción: *Parisi 1900*. Por esta disposición espacial, su firma se hace visible para los espectadores desde abajo y manifiesta el interés de Parisi de perpetuar su nombre en los muros de la Catedral. En la capilla del Hospital Español de Buenos Aires, Parisi representó cuatro virtudes muy semejantes a las de la catedral. También, firmó de manera similar, aunque sin colocar el año, la figura de la justicia que pintó en el hospital, en fechas que presumimos cercanas a los murales de la catedral. El 13 de agosto de 1899, *La Nación* anunció que ese día se reuniría la comisión de damas de la Sociedad Española de Beneficencia y la auxiliar de caballeros con motivo de las obras de la capilla. Era habitual que las obras religiosas fueran organizadas y subvencionadas por miembros de la elite, organizados en asociaciones socialmente legitimadas, en las que se destacó la presencia femenina “ya fuera por devoción, esnobismo o mayor circulación por el mundo” (Barrancos, 2000: 559).

En el presbiterio, Parisi pintó algunas escenas, aun hoy conservadas, de la vida de Jesús tomadas de los evangelios de Juan y Lucas. En el primer panel, contiguo a la cúpula, podemos observar a *Cristo y la adúltera*. (*Fig.25*) En esta escena bíblica, Jesús está representado delante de la base de una monumental columna y, a su lado, se encuentra una mujer en cuclillas, la adúltera. El tratamiento de estas dos figuras guarda alguna semejanza con el óleo *Cristo y la mujer adúltera* que, Domenico Morelli, realizó en 1869 (*Fig.26*). Pero, a diferencia de su maestro napolitano, Parisi representó la túnica de Jesús con un volumen blanco, simple y con pocas sombras y pliegues. En esta figura se concentra la mayor carga lumínica de la obra, acentuando la santidad y el mensaje espiritual del personaje

evangélico. En el resto de la composición, Parisi utiliza una clave de valores intermedia para representar la niebla que emerge del lateral derecho y que cubre, en parte, a la arquitectura que enmarca la escena y al grupo que señala a la mujer. Por estos efectos lumínicos que podrían vincularse a la interioridad y a las actitudes de los personajes observamos en esta obra ciertos rasgos propios de la estética simbolista que mostraban algunas obras producidas en Europa y América.<sup>41</sup> La segunda escena del presbiterio de la catedral de Buenos Aires, *Cristo y la Samaritana*, posiblemente estuvo inspirada en la pintura de Aníbal Carraci del Museum Viena (*BA I ANBA*, 1998: 42) (*Fig.27 y 28*). Si bien las mencionadas pinturas de Parisi y Carraci tienen una estructura compositiva semejante, la obra de Parisi presenta menos nitidez y contrastes en el tratamiento de las figuras y el fondo: Cristo y la samaritana aparecen sutilmente integrados en la naturaleza y rodeados de una atmósfera etérea que acentúa la espiritualidad del diálogo de los personajes religiosos que protagonizan la escena y, como observamos en *Cristo y la adúltera*, ponen a estas obras en sintonía con las manifestaciones de arte simbolista producidas en ese período. El escenario pintado por Parisi fue interpretado por Savitar: "El paisaje es bastante bello y son muy significativas las nubes de tintes rosáceas, que no prometen lluvia, sino una larga seca á la tierra ya sedienta; símbolo de la impotencia para saciar el deseo de los placeres que se había apoderado del corazón de aquella mujer" (*La Ilustración Sudamericana*, 15 de enero de 1901)

No podemos dejar de mencionar el impacto que los movimientos simbolistas y modernistas de fines del XIX tuvieron en las producciones de nuestros pintores, Parisi y Orlandi. En 1922, Parisi decoraría la Confitería París (ya demolida) con un conjunto de

---

<sup>41</sup>(G)eorge Albert Aurier, crítico del *Mercure de France*, anunció en abril de 1891 la existencia de un Simbolismo en pintura ya antes iniciado en literatura por Mallarmé, y especialmente por Joris Huysmans con su novela *A Rebours* (*Contranatura*) publicada en 1884" (Raquero, 2010: 434)

sensuales mujeres que, con sus torsos desnudos miraban al espectador, y permanecían unidas a en un tondo a través de sinuosas guirnaldas florales y paños. La confitería París estaba ubicada en el barrio de la Recoleta y podemos apreciar la foto de Parisi junto a este mural (*Fig.29*) gracias a la reproducción incluida en *L'Opera di Francesco Paolo Parisi*

Las pinturas *de Cristo y la adúltera* y *Cristo y la Samaritana* fueron concebidas como recreaciones de episodios bíblicos que respondían a ciertas convenciones y datos iconográficos y literarios: “[t]oda convención implica una estética que hace de lo que es convencional la pauta de la efectividad y la belleza artística” (Becker, 2008: 343). Desde esta perspectiva, han sido descritas estas escenas histórico-bíblicas de Parisi: “[l]os detalles y hasta los más pequeños cuestan al artista horas y horas de meditación y de investigaciones prolijas y debieran ser examinadas y estudiadas con esmero” (*La Ilustración Sudamericana*, 15 de enero de 1901).

La iconografía utilizada en estos murales muestra el rol salvador de la Iglesia “sin contener referencias explícitas a la historia o a las alegorías posibles del cristianismo sudamericano” (Burucúa, 2000: 9). Di Stefano (2009: 338) indica que “la iglesia finisecular es en sus expectativas, su organización y sus relaciones con la sociedad, una institución moderna que apenas reconoce un origen local”, debido a la importancia dada a las órdenes religiosas extranjeras que participaron en su construcción y sostenimiento. Durante el mes de enero de 1902, otra nota de *La Ilustración Sudamericana* destacaba que, en las pinturas laterales del presbiterio, “la predicación tienen un grupo aparte, franciscanos y dominicos unidos, con semblantes austeros”. Más allá de las representaciones vinculadas a la historia de la Iglesia Universal, la inclusión de estas órdenes puede leerse como una referencia a la historia local de la Iglesia manifestada a través de la reivindicación de la tarea evangelizadora de estas congregaciones europeas en Argentina. Durante las últimas décadas del siglo, los



franciscanos y dominicos expandieron sus acciones sociales y educativas junto a nuevas órdenes que se instalaron en Buenos Aires y las provincias dentro del proceso inmigratorio que tuvo lugar en nuestro país. La función apostólica de estas congregaciones era apreciada por las autoridades eclesiásticas "por su conducta y celo apostólico" (Di Stefano, 2009: 338) y por el Gobierno, "siempre que no contradijera su proyecto de nación" (342).

En la historia de la catedral de Buenos Aires "se entrecruzan técnicas, gusto artístico, simbolismo político y proyectos de sociedad" (Aliata González, 1999:12) Los miembros del Cabildo eclesiástico sabían que el costoso proyecto decorativo que emprendían en 1899, una vez terminado, estaría expuesto a las miradas del público y a las opiniones de diversas personalidades de peso en la ciudad. Para no correr riesgos con los resultados de su elección, eligieron a Parisi que, por sus experiencias como muralista en dependencias del Vaticano y el sostenido trabajo artístico que venía desarrollando en Buenos Aires, podía desarrollar una obra pictórica sólida, que encajaría con las expectativas de la Curia y los financistas del proyecto. Parisi no defraudó las expectativas de sus comitentes ya que una vez finalizada la primera etapa de sus obras en la catedral, *La Nación* anunciaba que "(l)a curia, satisfecha de la labor del Sr Parisi ha resultado confiarle su continuación, para lo cual, según tenemos entendido, espera obtener los recursos necesarios, recursos que representan una importante suma"("En la Catedral. Las obras de decorado" *La Nación*, 7 de noviembre de 1900)

La obra decorativa de Parisi en la catedral se inscribió dentro de la retórica artística que la Iglesia católica desarrolló "al servicio de un cierto ideal de civilización" (Halperin Donghi, 1987: 247). En desacuerdo con estos cambios, desde las páginas de *La Nación*, Eduardo Schiaffino observaba que el conjunto de reformas realizadas en la catedral a lo largo de los años había desnaturalizado el origen de este templo matriz. El artista indicaba que la catedral "debe

renunciar al frente postizo que tanto daño le hace” y “entrar a su vez en el ambiente arquitectónico de la colonia”, adaptando su diseño a “la feliz arquitectura de Santa Catalina (Sierra de Córdoba)” (Schiaffino, 1927: 25). En sus escritos, este polifacético artista destacaba el arte urbano y los edificios que podían constituirse como “símbolos identitarios” (Piccioni, 2001:2) de una ciudad. Debido a esto, es probable que, como la construcción original de la catedral databa de la época colonial (siglo XVII y XVIII) y las intervenciones del siglo XIX habían borrado los signos visibles de esta historia, como también se habían “borrado” a partir de las demoliciones otros signos de esta época en el entorno de la plaza de Mayo, Schiaffino considerara que todas estas intervenciones le quitaban a la ciudad parte de huellas significativas para el conocimiento de su historia.

## **2. 6. Conclusiones preliminares.**

La obra pictórica de Orlandi que hemos analizado en este capítulo mostraba reminiscencias del barroco francés del siglo XVII y convivía dentro del Palacio de *La Prensa* con los adelantos tecnológicos de la época: fundiciones de hierro, luz eléctrica, nuevas maquinarias de impresión, una oficina telegráfica, entre otros. En su análisis de los palacios públicos producidos en este período, Hobsbawm manifiesta que esa coincidencia entre la creación artística y la tecnología mostraba que en este tipo de arquitecturas había “expresiones de confianza y triunfo” (Hobsbawm, 2009: 234). El mural de Orlandi constituía un ejercicio de estilo académico que condecía con la fachada de *La Prensa*. Su iconografía no estuvo vinculada a una representación realista del diario o de los lectores de la época. A través de la representación de alegorías, Orlandi corporizó las aspiraciones de los dueños de *La Prensa* como partícipes y difusores del desarrollo del arte, la ciencia y la educación, considerados fundamentales para el crecimiento del país.

En los paneles conocidos como "Atenea y las musas" Orlandi mostraba una línea más ajustada y un mejor tratamiento en el contraste de los volúmenes que en mural que había realizado unos años atrás en el salón de actos de la escuela Mariano Acosta. Si tenemos en cuenta las obras que él realizó entre 1904 y 1919 en el teatro Colón de Rosario y en el cine-teatro Grand Splendid de Buenos Aires, vemos que Orlandi adquirió una mayor desenvoltura en la plasmación del movimiento de las figuras en el espacio y la ampliación del repertorio iconográfico del canon clasicista planteado en sus obras anteriores<sup>42</sup>. En la cúpula del cine teatro Grand Splendid "Orlandi dispone el tema con astucia académica"<sup>43</sup>. La figura principal de la paz entronizada tiene su contrapunto en una figura femenina que realizada en un increíble escorzo exhibe como atributo un carrete de celuloide cinematográfico. La reseña que hemos realizado de los trabajos más importantes de Orlandi nos permite ver la versatilidad pictórica y técnica que el maestro podía desarrollar para adecuarse creativamente al proyecto arquitectónico en el que era incluida su obra.

Como ya indicamos Parisi fue elegido para realizar los murales de la catedral porque "como hizo observar La Nación ha sido una suerte encontrar a un pintor concienzudo como Parisi"<sup>44</sup> (Zuccarini, 1930:69). El principal biógrafo de Parisi destacaba las observaciones publicadas en *La Nación* que celebraba la presencia y elección de un artista con las características de Parisi para ornamentar la catedral. El artista tarentino pudo llevar a cabo su obra más allá de las presiones

---

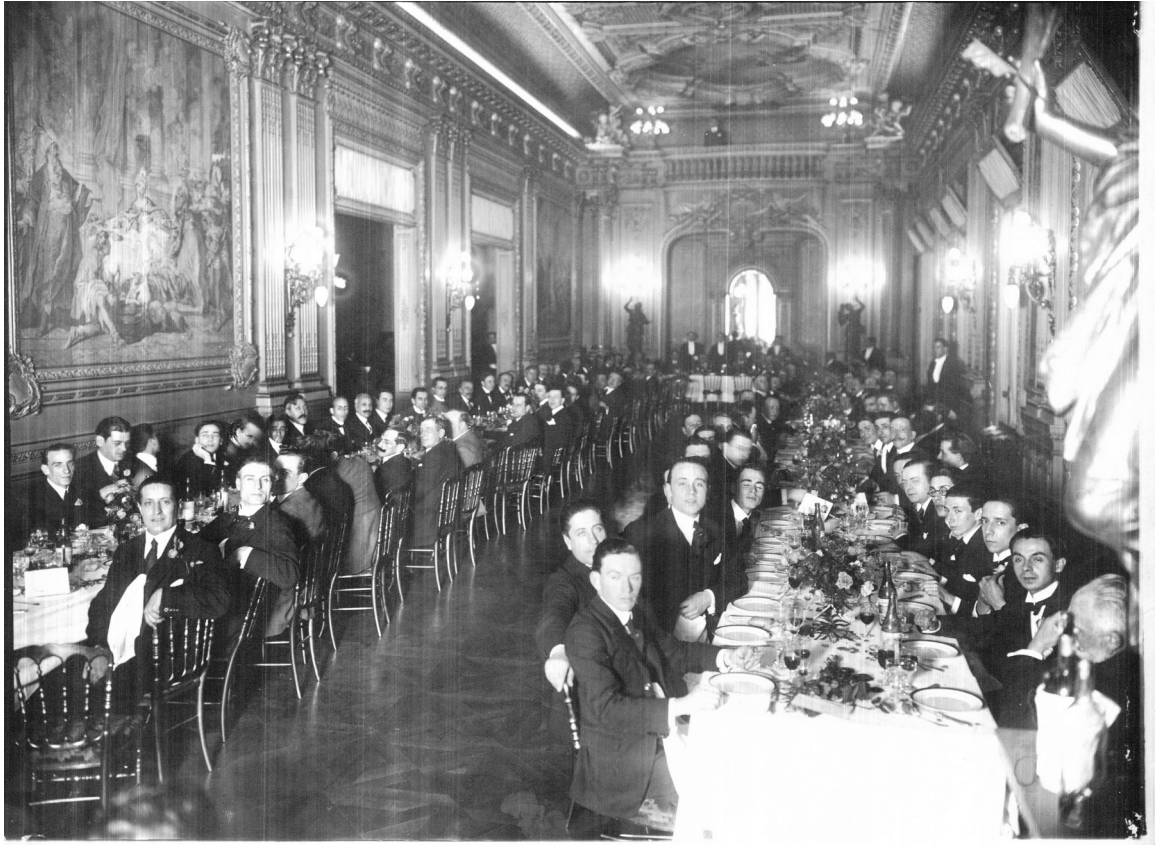
<sup>42</sup> Nicolás Boni ha identificado algunas escenas representadas por Orlandi, con episodios de la leyenda del Tannhäuser, relato medieval "que no escapa a los intereses de la estética simbolista" (Boni, 2008:29). En estas escenas, reproducidas en La Ilustración Sudamericana del 15 de junio de 1904, observamos personajes propios de la estética indicada por Boni: un trovador con su caballo alado junto a ninfas ataviadas con guirnalda floral

<sup>43</sup> Petruschansky, Hugo "Cúpula del Grand Splendid / Cómo ver la obra", *La Nación*, Buenos Aires, 18 de julio de 2004.

<sup>44</sup> "Come faceva osservare la Nacion-é stata una fortuna incontrare un pittore concienzoso como il Parisi" (Zuccarini, 1930:69)

que podían surgir porque su proyecto decorativo formó parte de una reestructuración edilicia que estuvo signada por la adecuación de la iglesia “dentro de los marcos de una sociedad burguesa en expansión y de un estado nacional laico nacionalizado” (Burucúa, 2000: 10).

Ilustraciones 6



*Fig.11.* Salón de actos públicos de *La Prensa*. 51º Aniversario. Octubre de 1920. AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 151697

*Fig.12.* Salón de actos públicos de *La Prensa*. Octubre de 1917. AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 151651





*Fig.13. Farola de La Prensa. Escultura de Maurice Boval. AR\_AGN\_DDF/  
Inventario: 166670.*

*Fig.14. Atenea y las musas. Marouflage de Nazareno Orlandi.*

[www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/avdemayo575.htm](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/avdemayo575.htm)





*Fig.15. Dispute de Minerve et de Neptune. Noël Hallé. (1748). Museo del Louvre.*  
*Fig.16. L'Homme formé par Prométhée et animé par Minerve Jean-Simon Berthélemy. (1802) Museo del Louvre.*





*Fig.17. Musas. Cielorraso del Salón de actos de La Prensa. Nazareno Orlandi.*

*Fig.18. Ángeles. Cielorraso del Salón de actos de La Prensa. Nazareno Orlandi. [amartuarte.blogspot.com.ar/2011/08/salon-dorado-de-la-casa-de-la-cultura.html](http://amartuarte.blogspot.com.ar/2011/08/salon-dorado-de-la-casa-de-la-cultura.html)*







*Fig.19.* Vista de virtudes cardinales en las pechinas y *Cristo y la mujer adúltera*, primer mural del presbiterio. Francisco Parisi. Catedral de Buenos Aires. [/turismo.buenosaires.gov.ar/es/attractivo/catedral-metropolitana](http://turismo.buenosaires.gov.ar/es/attractivo/catedral-metropolitana).

*Fig.20.* *Las virtudes cardinales*. Rafael Sanzio. (1510). Luneta de la Estancia de la Signatura. Vaticano. <http://blog.nomono.co/wp-content/>





*Fig.21. Fortaleza. Francisco Parisi. Patrimonio artístico Nacional: Inventario de bienes muebles. ANBA .*

*Fig.22. Templanza. Francisco Parisi . AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 72554*





Fig. 23. *La Prudencia*. Francisco Parisi . AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 72554.

Fig.24. *Justicia*. Francisco Parisi. AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 72554





*Fig.25. Cristo y la mujer adúltera. Francisco Parisi. (LIS, 15 de enero de 1901)*

*Fig.26. Cristo y la mujer adúltera. Domenico Morelli. (1869). Museo del Prado*





*Fig.27. Cristo y la samaritana. Francisco Parisi.*  
[spoliarium-macellum.blogspot.com.ar/2014/10/](http://spoliarium-macellum.blogspot.com.ar/2014/10/)

*Fig.28. Cristo y la samaritana. Annibale Carracci. (1604) Kunsthistorisches Museum.*

[Viena.wikimedia.org/wiki/File:Annibale\\_Carracci\\_Cristo\\_e\\_la\\_Samaritan](http://Viena.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_Cristo_e_la_Samaritan)





*Fig. 29. Parisi junto a los bocetos para el mural del techo de la Confitería París. Zuccarini, Emilio, L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina, (1930:51).*

### **3. Tercer capítulo: *Orlandi y Parisi, decoradores exitosos y paesani con nostalgia.***

#### **3.1. Presentación.**

Cuando Parisi y Orlandi arribaron a la Argentina, la impronta dejada por la comunidad italiana instalada desde hacía unos años en Buenos Aires era visible en diversas zonas de la ciudad. En la Plaza de Julio, actual Plaza Roma, podía reconocerse al líder genovés Giuseppe Mazzini en el monumento conmemorativo inaugurado en 1871. La retórica constructiva de edificios como la Casa de Gobierno, el Asilo de mendigos o el Palacio Miró, entre muchos otros, evidenciaban la presencia de arquitectos y constructores italianos en la realización de edificaciones públicas y privadas. Esta plasmación material daba cuenta de algunos aspectos políticos, artísticos e institucionales que caracterizaban a la inserción y permanencia de la comunidad italiana en la capital argentina. Las asociaciones mutuales, el Círculo italiano, el Banco de Italia y el Río de la Plata, y el Hospital italiano eran muestras de que los grupos dirigentes italianos habían creado “un conjunto de instituciones que abarcaban casi todas las dimensiones de la vida social y económica” (Devoto, 2006: 96). En este contexto, Parisi y Orlandi iniciaron un proceso de “asentamiento e integración” (Micolta León, 2005: 62 y ss.), cuyas características revisaremos a lo largo de este capítulo.

Por “su significación numérica y socio-cultural” (Armus, 2000: 95), los grupos de italianos de diversos orígenes regionales y de distintos perfiles socioeconómicos estuvieron en el centro de relatos que conformaron diferentes representaciones del fenómeno inmigratorio. Si bien Parisi y Orlandi pertenecían a grupo reducido de artistas e intelectuales, su ingreso al país coincidió con uno de los grandes períodos de flujo inmigratorio, iniciado en la década de 1880 y pausado por la crisis financiera de 1890, cuando arribó una gran

cantidad de "personas de baja escolaridad a menudo insertas en una dimensión lingüística dialectal que excluía toda relación con la alta cultura nacional" (Mancuso, 2010: 26). Este ingreso masivo generó un conjunto de estereotipos e representaciones negativas "que fueron dominantes en la década de 1880" (Devoto, 2006: 237); pero, a partir de 1890, "hubo una recuperación positiva de los italianos (que) concernía a su rol en tanto trabajadores y no en tanto agentes de "civilización" (Devoto, 2006: 237). En el desarrollo de este capítulo, observaremos las estrategias que llevaron a cabo Parisi y Orlandi, los periodistas y críticos italianos de ese momento y ciertos miembros de la elite ante las diversas percepciones que la sociedad porteña, en cuanto que "entorno físico y social de recepción" (Micolta León, 2005: 63), tuvo hacia los inmigrantes italianos.

Algunos aspectos de las trayectorias de Parisi y Orlandi fueron descriptos por destacados miembros de la comunidad italiana. Realizaremos un análisis de ciertas publicaciones teniendo en cuenta que contribuyeron a la reputación de Parisi y Orlandi, construida como parte de un proceso social (Becker, 2008: 387 y ss.) vinculado a ciertos posicionamientos de la comunidad italiana en Buenos Aires. Estas publicaciones, que circulaban en Buenos Aires y en algunas ciudades de la península itálica, fueron escritas en lengua italiana. Este dato no resulta menor, porque circunscribe estos escritos al ámbito de "la prensa étnica, las reuniones societarias, las expresiones de la *alta cultura*" (Miguez, 1992: 339), que utilizaban y "aseguraban el predominio del italiano en los medios propios de la etnicidad" (Miguez, 1992: 339) a pesar de los numerosos dialectos que hablaban los inmigrantes provenientes de diferentes zonas de Italia.

Si bien en el primer y segundo capítulo de esta tesis hemos destacado que Parisi y Orlandi establecieron lazos amistosos y comerciales por fuera de su comunidad de origen, en este capítulo describiremos analíticamente cómo, en ciertas etapas de sus



trayectorias, se observa “la preferencia de los inmigrantes por compartir la sociabilidad con sus paisanos” (Devoto, 2006: 173). De esta manera, tendremos en cuenta los vínculos que Orlandi y Parisi establecieron en Buenos Aires dentro del entramado de relaciones generadas a través de redes sociales, que “son una forma de capital social” (Micolta León, 2005: 72).

### **3.2. Parisi y el XX de septiembre.**

La conmemoración del 20 de septiembre “era el punto de fuerza de la visibilidad de la comunidad italiana en la Argentina” (Devoto, 2006: 305). En diversos actos conmemorativos los italianos recordaban el episodio de la “Brecha de la Porta Pía” ocurrido el 20 de septiembre de 1870 en Roma: las tropas piemontesas habían ocupado los estados pontificios y, frente al asedio, el Papa Pio IX había presentado su rendición. Este acontecimiento “ha quedado en la historia italiana (...) como la culminación de un proceso histórico que permitió la completa unificación de Italia y el reencuentro con Roma como su capital. Para la Iglesia, ese día marcó el fin de su poder temporal” (Chiron, 377) El Papado perdió gran parte de sus territorios en Italia y “la situación jurídica del Vaticano no le permitía considerarse un Estado como los demás en los que la jurisdicción y la competencia se vinculaban a un territorio” (Bauer, 607). Estas circunstancias provocaron una serie de enfrentamientos y discusiones, entre la Iglesia católica y el estado italiano, que se resolverían seis décadas más tarde en el Pacto de Letrán de 1929.

A través de los actos, desfiles y fiestas conmemorativas del *XX Settembre*, que eran difundidos en los diarios del momento, la elite italiana buscaba –quizás inspirada en la frase de Massimo D' Azeglio: “hemos hecho Italia: ahora debemos hacer italianos” (Hobsbawm, 2002: 8) mostrar una imagen de unidad de la colectividad más allá de la diversidad regional y cultural de los peninsulares y las diferentes percepciones desarrolladas frente a ellos. Estas iniciativas

nos remiten al concepto de «tradición inventada», es decir, a “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición” (Hobsbawm, 2002: 8).

De este modo, los festejos el 20 de septiembre tuvieron “un efímero carácter de fiesta nacional argentina” (Devoto, 2006: 305) durante 1898, en medio del clima de tensión que se vivía por el conflicto limítrofe con Chile y en el que la mayoría de los italianos residentes en Argentina había mostrado un gran apoyo a la causa argentina. Cuatro años más tarde, Parisi colocaría en el mural *El Triunfo de la religión* de la catedral (hoy desaparecido) la fecha *XX Settembre 1902*.

En este contexto, consideramos que, en esta inscripción accesible a un gran público, Parisi realizó una afirmación de italianidad que, vinculada a un hito histórico difundido por la elite italiana en Buenos Aires, podía ser bien recibida por sus connacionales y por ciertos grupos de la elite argentina que simpatizaban con esta conmemoración. Debido a que “los años de experiencia migratoria habían consolidado una elite que había aprendido a utilizar la italianidad como piedra de toque de su ascendente social” (Miguez, 1992: 340), es probable que para Parisi fuera importante reafirmar a través de esta inscripción su ascendencia italiana, quizás descubierta y elaborada en Argentina, más allá de su procedencia regional: Parisi era napolitano y debía ser consciente de la mirada despectiva que habían tenido los porteños hacia los italianos del sur, llamados “papolitanos” (Miguez, 1992: 344) durante largos períodos.

Al respecto, Zuccarini expresa que Parisi “por lo tanto permanece siempre italiano y puede ir de ello orgulloso”<sup>45</sup>(1930: 47). Para demostrar esta afirmación, el periodista napolitano indicaba que Parisi había concursado en la catedral, pero también había decorado

---

<sup>45</sup> “dunque resta sempre italiano e può andarne orgoglioso” (Zuccarini ,1930: 47)

la Società Unione Fraternal della Bocca, barrio llamado la "Bocca del diavolo" (Devoto, 2006:142) por su anticlericalismo. Además, Zuccarini señalaba que Parisi le había regalado a esta organización un boceto al óleo titulado "La Breccia di porta Pia". Las asociaciones italianas como la de la Boca "contribuyeron a crear un extendido, aunque a veces retórico, sentimiento de italianidad entre inmigrantes" (Devoto, 2006: 204). Zuccarini asociaba la afirmación de italianidad de Parisi con una actitud anticlerical y laicista que vinculaba a la tradición artística presente en el Vaticano Así, el periodista expresaba que "como afirmación del pensamiento laico"<sup>46</sup> (1930: 47) Parisi había realizado la inscripción *XX Settembre 1902* "Reflejando la eterna protesta del arte italiano consagrado en San Pedro y la Sixtina"<sup>47</sup> (47). Con esta expresión, Zucarinni hacía referencia a la actitud crítica que, contra ciertas características del clero, habían expresado diversos artistas italianos durante el Renacimiento. En la Italia del siglo XIX, el anticlericalismo se vinculó al laicismo<sup>48</sup> y "a la lucha por la unidad nacional y por lo tanto con la destrucción del poder temporal de los papas" (Bobbio, 1993: 45) Debido a estas observaciones, la inscripción de Parisi, efectuada en la iglesia más importante de Argentina, puede leerse también como un acto de osadía por el clima de tensiones que había generado dentro de la Iglesia el episodio de Porta Pía que era parte de un proceso de secularización que tuvo lugar en Italia y en Argentina y que se manifestaba "por la evacuación por parte de las iglesias cristianas de áreas que previamente estuvieron bajo su control e influencia" (Dobbelaere, 1994:11). En 1902 el conflicto del *XX Settembre* estaba sin resolverse. Recién en 1929, los pactos lateranenses regularían las

---

<sup>46</sup> "Quale affermazione del pensiero laico" (Zuccarini ,1930: 47).

<sup>47</sup> "Rispecchiante la protesta eterna dell'arte italiana consacrata in S. Pietro e nella Sistina" (Zuccarini ,1930: 47).

<sup>48</sup> "En la segunda mitad del siglo XIX...nació y se difundió a partir de Francia el término laicismo (laicité)" Olamendi, Laura Baca, Bosker-Liwerant, Judit, Castañeda, Fernando, Cisneros, Isidro H., Pérez Fernández, Germán (compiladores), Léxico de la política, México, Flasco, 2000 (530)

relaciones entre el estado italiano y la Iglesia y establecerían la ciudad del Vaticano como estado soberano.

### **3.3. *Degli italiani in America* bajo la mirada de Cesare Pascarella**

En 1899 arribó a Buenos Aires el poeta italiano Cesare Pascarella<sup>49</sup> después de hacer recorrido su país y la India. Sus impresiones de estos viajes fueron volcadas en *Taccuini*, un diario publicado póstumamente en 1961. "Comienza con el siglo XIX la llamada "época de oro de los viajes" favorecida por las transformaciones en los transportes y el trazado real y simbólico de las nuevas fronteras nacionales. Es cuando se produce un gran intercambio y profusos cruces atlánticos de los que participan europeos y criollos" (Colombi, 2002:3). En sus crónicas de viaje, Pascarella, como muchos poetas y escritores de ese momento, se dedica a describir los escenarios y costumbres de los países que visita y a transmitir ciertas informaciones de la realidad social y política que atraviesa cada país. En el capítulo "Argentina (1899-1900)" incluido en *Taccuini*, Pascarella relató, los diálogos que mantuvo con el dibujante y pintor Cayetano Vannicola, Pedro Vaccari<sup>50</sup>, José "Peppino" Tarnassi<sup>51</sup>, Parisi y Orlandi, entre otros connacionales, observando que "si parla del solito tema: degli italiani in America!" (1961: 264, 265, 271 y ss.). Según Pascarella, sus interlocutores se quejaban de la desunión existente entre los italianos residentes en Buenos Aires y de las internas que, por luchas regionales, debilitaban los círculos de poder de los italianos y lograban, en palabras de Vannicola, que "De

---

<sup>49</sup> Cesare Pascarella (1858-1940). Poeta y pintor romano que formó parte del círculo de escritores nucleados alrededor de las ediciones que Ángel Sommaruga realizó en Roma entre 1880 y 1885. A partir de ese año, Sommaruga se radicó en Buenos Aires.

<sup>50</sup> Pedro Vaccari. Ingeniero. Director artístico de la Compañía General de Fósforos, fundada en 1899, fue "uno de los mayores conglomerados financieros, agrícolas e industriales de la argentina" (Devoto, 2006: 286).

<sup>51</sup> José Tarnassi (1863-1906). Jurisconsulto, docente y literato. Dictó cursos en el Colegio Nacional Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue presidente del Círculo Italiano (Petriella y Miatello, 1976)

patrones que nosotros pudiéramos ser somos los esclavos<sup>52</sup> (265). También, describía las incertidumbres de sus compatriotas ante las cambiantes circunstancias políticas y económicas que Buenos Aires les ofrecía. Los testimonios narrados por Pascarella y sus observaciones dan cuenta de ciertos rasgos que identifican a los artistas italianos en Buenos Aires. Entendemos estos rasgos "identitarios" como una "creación activa" (Miguez, 1992: 335) que tiene lugar en una "interacción constante con los condicionantes materiales de la vida cotidiana, en los cuales [...] participan también las interacciones subjetivas" (Miguez, 1992: 335).

En su diario, Pascarella relataba las experiencias de "asentamiento" en Buenos Aires de Cayetano Vannicola (1859-1921), a quien conocía del Instituto de Bellas Artes de Roma (Weber, 2013:33). Vannicola cuenta que había llegado a la Argentina junto a Bechetti y Martinelli<sup>53</sup> a instancias de Tamburini. Y observaba que "Por un poco las cosas iban bien, pero luego estalló la crisis"<sup>54</sup> (Pascarella, 1961: 276). Este pintor italiano también mencionaba la crisis de 1890 y la consecuente interrupción de los proyectos de Tamburini. Es probable que, siendo Vannicola y Tamburini originarios del mismo pueblo que Orlandi, este artista arribara a Argentina invitado por sus *paesani* ya residentes en el país, aunque Capello indica que Vannicola y Orlandi viajaron juntos (1911: 57).

A pesar de la crisis y la disminución de trabajo en los proyectos estatales, Vannicola expresaba que Tamburini lo había vinculado a "un certo padre Meucci, gesuita" (Pascarella, 1961: 277), a quien había presentado un boceto para un mural en una iglesia en la que comenzó a trabajar. Es posible que Vannicola haga referencia a la Iglesia del Salvador, ya que, por su ubicación, fue usada como

---

<sup>52</sup> "Da padroni che noi potremmo essere siamo gli schiavi" (265).

<sup>53</sup> En la bibliografía consultada no hay referencias sobre estos inmigrantes pero dado que el arquitecto Francisco Tamburini firmó en Roma en 1883 un contrato "como empleado especial del Gobierno (argentino)" (De Gregorio, 1997: 166) es probable que viniera con un equipo de colaboradores. En 1884 con motivo de la presentación de su proyecto para la casa de Gobierno agradece a sus empleados "por la cooperación que me han prestado" (165).

<sup>54</sup> ". "Per un po' le cose andarono bene, ma poi scoppiò la crisi" (Pascarella, 1961: 276).

refugio en la Revolución del Parque (1890), hecho que era relatado por el artista: “[p]oco después de que escucho disparos, la gente asustada se refugió en la iglesia... la revolución había estallado de veras!”<sup>55</sup> (Pascarella, 1961: 277).

Aunque Vannicola no lo mencionaba, él y Orlandi trabajaron juntos en la decoración de este templo. En 1911, Capello, en un capítulo dedicado a los pintores italianos, observa que “Con Vannicola en la decoración del Salvador estaba trabajando Nazareno Orlandi, en la que los colegas, no sé si en todas partes, pero ciertamente no demasiado inclinados a reconocer los méritos de uno a otro”<sup>56</sup> (1911: 55). En 1998, uno de los volúmenes dedicados al Patrimonio Artístico Nacional de Buenos Aires reseña el trabajo de ambos artistas en la Iglesia del Salvador (*BA I ANBA*, 1998: 311 y en la iglesia Nuestra Señora del Carmen, atribuido a ambos pintores (313). Petriella y Miatello (1976) indican que Vannicola trabajó en la Iglesia de San Telmo, en la que Orlandi realizó los murales de la cúpula. La probable conexión que hubo entre los traslados de estos artistas a América, el apoyo que recibieron de Tamburini y los trabajos que compartieron en Buenos Aires muestran una red social que funcionaba como una “trama primaria construida en la comunidad migrada” (Miguez, 1992: 342). Teniendo como eje el pueblo de procedencia, esta red permitió que Orlandi y Vannicola permanecieran en Buenos Aires cuando su primera posibilidad de trabajo se vio frustrada.

Junto a Pascarella se reunieron en diversas oportunidades varios artistas italianos. El poeta observaba desconcertado que muchos de ellos decían no conocerse. Pascarella, incentivado por Pedro Vaccari, motivaba a los artistas a nuclearse en una asociación. El 27 de noviembre de 1899, Pascarella escribió que, caminando junto a Vannicola, “[e]ncontramos a Parisi todo lleno de entusiasmo por la

---

<sup>55</sup> “[p]oco dopo sento delle fucilate, della gente spaventata si rifugia nella chiesa...la rivoluzione era scoppiata davvero!” (Pascarella, 1961: 277).

<sup>56</sup> “Con Van Nicola nelle decorazioni del Salvatore lavoró Nazzareno Orlandi, al quale i colleghi, non so se da pertutto, ma certo quí non troppo inclinati a riconoscere i meriti gli uni degli altri” (Capello, 1911: 55)

fundación del nuevo círculo... Ya veremos!"<sup>57</sup> (1961: 279). Ese día, un grupo de artistas italianos organizó la Associazione Artística y elaboró una convocatoria que, publicada en el diario *La Patria degli italiani*, invitaba a una reunión "con el objetivo de fundar una *familia artística* (...), cuyo fin es el hermanamiento de las artes en estas lejanas tierras" (Weber, 2013: 35).

### **3.4. La exposición preliminar de la asociación artística italiana**

El 14 febrero de 1900, *La Nación* anunciaba los nuevos vocales elegidos para la comisión directiva de la Asociación Artística Italiana "por renuncia de la nombrada anteriormente". Parisi y el director de teatro Vicente Di Napoli-Vita (1860-1935)<sup>58</sup> figuraban como titulares, mientras Orlandi y Vannicola eran señalados como suplentes entre los 18 miembros que conformaban la comisión. Como era habitual en las asociaciones obreras, los artistas habían elegido un referente notable de la colectividad como dirigente o protector de su *Associazione* (Miguez, 1992). Durante los primeros meses, Carlos Morra (1854-1926), presidió la comisión y luego fue reemplazado por Giovanni Medici (1843-1903). Medici fue un ingeniero que realizó numerosas obras públicas en la ciudad y la provincia de Buenos Aires, "puede considerárselo como a uno de los extranjeros más emprendedores que llegaron a la Argentina" (Petriella y Miatello, 1976). Carlos Morra fue un ingeniero militar y arquitecto que desde 1899 llevó adelante el plan de edificación escolar del Consejo Nacional de Educación. En 1904, Morra se encargó de la segunda etapa de la remodelación de la catedral en la que Parisi participó como decorador hasta 1911, año en que finalizaron las mencionadas obras.

---

<sup>57</sup> "[i]ncontriamo Parisi tutto pieno di ardore per la fondazione del nuovo Circolo... Vedremo! (Pascarella, 1961: 279).

<sup>58</sup> Di Napoli Vita. Escritor y dramaturgo. Fundó y dirigió la *Revista Teatral*. Participó en los volúmenes de *Gli Italiani nella Repubblica Argentina* de 1898 y 1906. Estrenó, como director, diversas obras teatrales en español e italiano. (Petriella y Miatello, 1976)

El año 1901 fue fructífero para el creciente circuito de exhibición y venta de obras de arte. Durante este período, tuvieron lugar una exposición colectiva de arte francés y otra de arte español en la galería de Freitas y Castillo, a las que se sumaron la Exposición Preliminar promovida por la Associazione Artística en septiembre de 1901. El lugar elegido para esta exposición fue la antigua casa de fotografía Witcomb, que había sido inaugurada como galería de arte en 1897. Su propietario, Alejandro Witcomb, "estableció estrategias de galería moderna, al apostar al recambio mensual de exposiciones [...] y a la publicación de catálogos" (Baldassarre, 2006: 189). Desconocemos los motivos de la elección de este salón, sobre todo teniendo en cuenta que en ese momento el italiano Francisco Costa<sup>59</sup> también había adecuado su negocio anexando "un nuevo salón para la exposición de bellas artes" (Baldassarre, 2006: 189). Pero sí podemos destacar que, en marzo de 1900, Parisi había participado con Alejandro Witcomb como jurado del concurso organizado por la Sociedad Fotográfica Argentina (*La Nación*, 17 de marzo de 1900).

En un local adyacente a la galería, ubicada en la calle Florida 364, la casa de Fotografía Freitas y Castillo exhibía, en simultaneidad con la muestra de la Asociación Artística, las obras de Eduardo Sivori, Augusto Ballerini, Eduardo Schiaffino, Severo Rodríguez Etchart y otros artistas argentinos. La Associazione Artística reunió para su exhibición 140 obras de 23 pintores y escultores. Algunos de ellos, como Antonio Delle Vedova, Decoroso Bonifanti, Ángel Tommasi, Parisi y Orlandi, habían concurrido a las reuniones que, alrededor de Pascarella, se habían realizado en Buenos Aires.

En el Catálogo de la *Exposición Preliminar* se detalla que Parisi exhibió, además de cinco pinturas valuadas entre 150 y 400 pesos,

---

<sup>59</sup> Francisco Costa. Comerciante italiano dueño de un bazar. Fundado en 1880, fue descripto exhaustivamente en "Casa d'importazione di Francesco Costa", *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires, 1898, Compañía General de Fósforos, pp. 262-267



“un boceto y tres dibujos para la cúpula de la Catedral”<sup>60</sup> y un dibujo caricaturesco, *Amici e dicespoli*, obras que figuraban sin precio en el catálogo y que, seguramente, sirvieron para dar a conocer la importante obra que Parisi llevaba adelante en la catedral y sus habilidades como caricaturista.

Orlandi presentó 17 obras: 10 de ellas fueron tasadas alrededor de los 150 pesos; 3 de ellas, en 1000 pesos<sup>61</sup>. Entre los cuadros de Orlandi, figuraban paisajes, estudios en acuarela y pastel, y dos retratos, uno de ellos, un “retrato del escultor Del Gobbo”<sup>62</sup>, que probablemente Orlandi había realizado antes de que Rómulo Del Gobbo regresara a su país natal. Orlandi debió conocerlo en Ascoli Piceno, ya que los dos habían nacido ahí y tenían una diferencia de dos años de edad. En 1943, Orlandi volvió a exponer este retrato en una muestra individual que realizó en la misma galería.

En general, los precios indicados en el catálogo de la *Exposición Preliminar* eran muy diferentes de los que se pagaban por cuadros de los artistas y “old masters” europeos, como Ribera, Veronese, Van Dick o Murillo cuyos precios “oscilaban entre 500 y 3000 nacionales” (Artundo, 2000: 22). El 23 de septiembre, ocho días después de inaugurada la muestra, *La Patria degli italiani*<sup>63</sup> daba cuenta de que la exposición había tenido “excelentes resultados financieros”<sup>64</sup>: José Quaranta y José Forcignano habían vendido tres obras cada uno; Eliseo Coppini, seis; Delle Vedove, Francisco Villar, Felipe Galante y Jacques Brodsky, una; finalmente, Bonifanti fue destacado en primer lugar por haber vendido siete pinturas. Es probable que estas ventas contribuyeran a generar un ámbito propicio para las exposiciones de artistas italianos contemporáneos que Ferruccio Stefani (1857-1928) organizaría a partir de 1904 en el Salón Witcomb. También, daban

<sup>60</sup> “bozzeto y tres cartone per la cupola Della Catedrale”

<sup>61</sup> Ese monto era el valor promedio que en 1908 “se pagaba por una obra” (Baldassarre, 2006: 196) de artistas contemporáneos europeos o argentinos.

<sup>62</sup> “ritrato del Scultore del Gobbo”.

<sup>63</sup> *La Patria degli italiani*. se convertiría, tres años más tarde, en “el tercer diario de la ciudad luego de *La Prensa* y de *La Nación*” (Devoto, 2006: 166).

<sup>64</sup> “un eccellente esito finanziario”

cuenta del interés que seguramente el arte italiano despertaba y despertaría en “muchas familias en condiciones –económicas, sociales y culturales– de concurrir a una exposición de arte e incluso de adquirir alguna obra” (Baldasarre, 2006: 198).

### **Las exposiciones de los artistas argentinos e italianos en *La Ilustración Sudamericana***

La coincidencia cronológica y espacial de las respectivas muestras de los argentinos e italianos fue destacada por *La Ilustración Sudamericana* en dos notas consecutivas publicadas el 30 de septiembre de 1901 con la firma “Un Aficionado”. Aunque desconocemos su identidad pensamos que este escritor, en el desarrollo incipiente que la crítica de arte tenía en Buenos Aires, a través de este pseudónimo buscaba legitimar los juicios que emitía y el público al que estaban destinados: la mirada orientadora que demandaban los lectores del diario, aficionados a las artes, no podía ser desarrollada por “los propios artistas, sospechosos de entrada de sectarismo, pero tampoco por los teóricos académicos, que se limitan al terreno abstracto de los principios intemporales” (Calvo Serraller, 210:158). Esto daba lugar al desarrollo de críticas sobre el arte de ese momento que eran escritas con un criterio diferenciado asumido por un observador anónimo y aficionado, como el nuevo público que asistía a visitar las exhibiciones.

En el primer artículo, titulado “Exposición de artistas argentinos”, el cronista reconocía los esfuerzos realizados por todos los artistas involucrados en las simultáneas exposiciones de arte argentino e italiano. Seguidamente, lamentaba el prefacio de 13 páginas que incluía el catálogo del Salón Freitas y Castillo: los artistas argentinos “no necesitan ser presentados. Su reputación es sólida entre nosotros. Están en su casa” (LIS, 30 de septiembre de 1901: 279). Para “Un aficionado” el nombre o pseudónimo de Henri Dousset,

autor del mencionado prefacio, "es aquí lo único que suena á nuevo y extraño" <sup>65</sup> (279). Luego de estas observaciones, analizaba la mayor parte de los cuarenta y nueve cuadros expuestos, muchos de los cuales eran reproducidos en la nota. El crítico finalizaba el texto como lo había iniciado: reclamando "la protección gubernativa" para los artistas argentinos con el deseo de que la siguiente muestra resultase un "éxito completo" (281).

Bajo el título "Asociación Artística Italiana. 1ª Exposición", el segundo artículo registraba que la exposición de los italianos era "más numerosa que la de los argentinos, pero...no más selecta" (LIS, 30 de septiembre de 1901: 282). En estas páginas, "Un aficionado" destacaba la irregularidad del conjunto expuesto y distinguía las diferencias entre "lo que hemos dado en llamar pintura de venta" (282) y "las (obras) que están realizadas por esa sublime necesidad de crear, por esa aspiración que nos lleva, en todo esfuerzo imaginativo, impulsados por un deseo noble a ir más lejos, hasta la intuición real, si se piensa en un objeto" (282). La imaginación interpretada como "una especie de memoria que, activada por la emoción de las palabras o por la viveza de una imagen, servía para recordar los objetos que no estaban presentes" (Raquejo, 2000: 263) fue una idea que los empiristas británicos asociaron a lo sublime en tanto que este término aparecía así explicado en el tratado *Sobre lo Sublime* atribuido al griego Longino (circa siglo I). Este texto fue traducido en Inglaterra en el siglo XVII y luego revisado y difundido por Europa y América en los siglos posteriores. Según este tratado "el talento para conseguir grandes pensamientos", "La pasión vehemente y entusiasta" y "la noble expresión" (1979, 202) eran algunas de las cinco fuentes de lo sublime. En sintonía con estas afirmaciones, "Un aficionado" observaba que "cuando se aspira á la grandeza de las

---

<sup>65</sup> Henri Doussset organizó la ya mencionada Exposición de arte francés en el Salón Freitas y Castillo que había sido duramente atacada por "Un aficionado" desde las páginas de la *Ilustración Sudamericana* (Baldassarre, 2006)

obras grandes, esta persecución de lo bueno y de lo bello, toma un aspecto apasionado y verdaderamente dramático" (LIS 282). Para él, muy pocas obras de las ciento cuarenta y dos expuestas en la Exposición Preliminar de los italianos respondían a estas observaciones, entre ellos: " los preciosos óleos y pasteles de Villar (*Pantanos y Palermo*), *La Barranca Rivadavia en Saavedra* de Bonifanti, *El Otoño*, un retrato y otras obras de Coppini, *El tramonto d'invierno* (Fig.30), así como en su *Testa di vecchio* de Parisi, un par de marinas de Forcignano y la señalada... (*Marina Calma*) del mismo Parisi" (LIS 282). El óleo *En Mar del Plata* (Fig.31) de José Forcignano mostraba a unos jinetes que intentaban con sus caballos sacar una embarcación del mar y en *El tramonto d'invierno*, Parisi representaba un lúgubre bosque con árboles sin hojas. Las escasas obras elegidas por "Un aficionado", en su mayoría paisajes, y algunos de sus argumentos manifestaban ciertas ideas difundidas por el romanticismo. Según este movimiento estético<sup>66</sup>, existen lugares especiales en "donde la imaginación se activa con más fuerza y la inspiración con mayor intensidad" (Raquejo, 2000: 263).

"Un aficionado" culminaba su artículo escribiendo: "Terminaremos felicitando a los que habiendo pintado para vender han encontrado compradores y mucho más a los pocos que (...) no exponían con esperanzas de encontrar esa *rara avis* que se llama *inteligente* entre nuestro público" (283) han lograron ventas. Aquí "un Aficionado" utilizaba otro tema propio del romanticismo, el "de un público incapaz de comprender lo que el artista produce" (Altamirano y Sarlo, 1997: 172). Mediando entre los artistas y los espectadores y lectores del diario, "Un aficionado" distingue entre dos tipos de público, el inteligente y el que, para el autor, posee una retina que "aún no ha perdido la costumbre de las falsedades del cromo" (283).

---

<sup>66</sup> Movimiento estético iniciado en Europa a fines del siglo XVIII y difundida en América en el siglo XIX.

Como ya hemos indicado, el cronista también diferenciaba dos tipos de artistas asociando, como era habitual en las críticas de arte de este período, las inquietudes comerciales de algunos pintores y organizadores de las exhibiciones con una baja calidad de las mismas. En muchos casos estos juicios “funcionaban más como un recurso para descalificar ciertas exposiciones sobre las que el crítico tenía intereses en juego” (Balasarre, 2006:195). “Un aficionado” utilizaba el concepto de “pintura de venta” como argumento de los juicios negativos que emitía sobre la mayoría de los artistas italianos en contraposición a los panegíricos que él mismo reconocía había escrito sobre los artistas argentinos. Las diferentes apreciaciones son fundamentadas por el autor expresando que era lo que le sugería cada exhibición ya que “no es agradable en la crítica ningún espíritu de ensañamiento” (283).

### **La Exposición Preliminar en *La Patria degli italianni***

El diario que también se ocupó de estas dos exhibiciones, pero, más extensamente, de la Exposición Preliminar, fue *La Patria degli italianni*. El 13 de septiembre de 1901, el diario italiano publicó una nota titulada “Per l’arte itálica” que comenzaba con la siguiente afirmación: “Esta exposición preliminar viene en buen momento”<sup>67</sup> El crítico, bajo el pseudónimo Almanzor,<sup>68</sup> observaba que en los últimos años en Buenos Aires el arte italiano no había tenido un gran desarrollo, a pesar de que el número de artistas de ese origen hubiese crecido en esta capital. Según Almanzor “Argentina es un país que no es propicio para dar lugar al arte verdadero”<sup>69</sup> (*LPI*, 13 de septiembre 1901: 3) Para este crítico esto se debía en parte a que en Buenos Aires “con las debidas excepciones, en los momentos de

<sup>67</sup> “Questa Esposizione preliminare...viene a buona ora” (*LPI*, . 13 de septiembre de 1901)

<sup>68</sup> El nombre Almanzor refiere a un caudillo moro del siglo X. Aunque desconocemos su identidad, Weber indica que este nombre fue un “seudónimo recurrente en el periodismo de fines de siglo” (2013: 40).

<sup>69</sup> “L'Argentina é un paese poco propizio a dare sviluppo, incremento all’ arte vera” (*LPI*, 13 de septiembre 1901: 3)

prosperidad y prodigalidad, el arte, el gusto artístico fue una voluntad impuesta por la moda" (LPI, 3<sup>70</sup>). Almanzor recurría a Trimalcione, un personaje de *El Satiricón*<sup>71</sup> para ilustrar ciertos aspectos del circuito artístico porteño: "Como en los días del bizantinismo romano Trimalcione lucía como mecenas"<sup>72</sup> (LPI, 3): Trimalción, es un liberto romano enriquecido que "hace gala de su magnífica posición económica mediante un ostentoso banquete, en el que reina la abundancia, el despilfarro, el exotismo y la vulgaridad" (Bermúdez Ramiro, 2014:70) Siguiendo esta línea comparativa, observamos que para Almanzor, los mecenas argentinos eran nuevos ricos que imitaban lo aprendido en París. Para él, la modernidad que había empezado a desarrollarse en Buenos Aires era "pura teatralidad": "Y esta modernidad, es decir, pura teatralidad, porque reproduce, más o menos bien, lo que se ha aprendido preferentemente en París"<sup>73</sup> (LPI, 3).

Luego de estas consideraciones, Almanzor reconocía que el patrocinio de la Iglesia Católica había ayudado a los artistas italianos a conseguir un nombre y fortuna en Buenos Aires. Este crítico mencionaba, a modo de ejemplo, las obras decorativas de Parisi y Orlandi en la catedral y en la iglesia de San Telmo, manifestando admiración y asombro por el colorido usado en estas arquitecturas religiosas. Aunque no distinguía el uso del color en los murales de cada artista, es probable que, cuando se refería de la audacia del color, aludiera a Orlandi. Unos meses antes, una nota de *La Nación* también observaba que el mural de Orlandi en San Telmo –hoy desaparecido– tenía matices subidos y "contrastes chillones de dudoso efecto" (LN, 9 de diciembre de 1900).

---

<sup>70</sup> Traducido en Weber, Ob.cit.(2013: 40)

<sup>71</sup> *El Satiricón*. Novela escrita probablemente por Petronio en el siglo I (d. C.) en Roma.

<sup>72</sup> "Come ai tempi del bizantinismo romano Trimalcione la sfoggiava a Mecenate" (LPI, 3)

<sup>73</sup> "E questa modernità..., cioè e pura teatralità, perche riproduce, più o men bene, ciò che si è appreso preferentemente a Parigi" (LPI, 3).

Pero para Almanzor, en el arte civil eran los artistas argentinos los que, promoviendo la importación del arte francés, impedían crecer a los italianos: "pero en el cumplimiento del arte civil, más que los extranjeros, lo que dificulta el camino a los nuestros, la manera de los artistas argentinos, que, bajo el pretexto del arte nacional [...]" "vienen a imponer y ayudar a la llegada del arte francés"<sup>74</sup> (*LPI*, 3). En el circuito artístico de fines del siglo XIX existía un "registro de este proceso de especificación de las funciones sociales" (Altamirano y Sarlo, 1997: 168) y por ende de las circunstancias y los fines de las prácticas artísticas que Almanzor manifestaba en el reconocimiento de un arte civil que, para el crítico, era aquel que se mostraba y podía venderse en las exposiciones y salones de arte. Pero además de las dificultades de ventas del arte italiano generadas por el circuito local, en una segunda nota publicada en *La Patria degli italianni* el 16 de septiembre de 1901, este crítico indicaba que el desorden que presentaba la Exposición Preliminar provocaba que se convirtiese en una iglesia: "El desorden y confusión que quitan ese aire de claridad y recogimiento de una exposición de arte, lo convierten en una iglesia civil"<sup>75</sup>. En otro párrafo de la ya analizada nota del 13 de septiembre de 1901, el autor ya indicaba la disparidad del conjunto expuesto: "No es sólo para exponer un montón de cosas, sino para mostrar las cosas buenas al público"<sup>76</sup> (*LPI*, 3)

Al finalizar este artículo, y a modo de legitimación de la Exposición Preliminar, Almanzor sostenía que había visto mucha gente visitándola, entre los que destacaba a "Guimaraes del Jornal do Comercio di Rio Janeiro" (*LPI*, 3) a (Roberto) Payró de La Nación y a algunos miembros destacados de la colectividad italiana: "cav. F Costa, il dott. Cittadini, il dott. Cavazzuti" (*LPI*, 3) Basilio Cittadini era

---

<sup>74</sup> "Ma nella esplicazione dell' arte civile, piu che gli stranieri, ostacolano il cammino al nostri, i cosi delli artisti argentini, i quali, sotto il pretesto dell' arte nazionale [...] vengono ad imporre e ad aiutare l' avvento dell' arte francese" (*LPI*, 3).

<sup>75</sup> "Disordine e confusione che le tolgono quell'aria di lucidità e di raccoglimento che di una esposizione d' arte, ne fanno una chiesa civile"

<sup>76</sup> "Non si trata solo di esporre molta roba, ma di mostrare al pubblico della buona roba" (*LPI*, 3)

un periodista que en ese momento dirigía *La Patria degli italianni*. Esteban Cavazzuti fue un médico que “dotado de gran inquietud intelectual, escribió diversos artículos periodísticos y algunos folletos de índole literaria” (Petriella y Miatello, 1976). Fue también colaborador de *La Patria degli italianni*.

En las notas de *La Ilustración Sudamericana* y de *La Patria degli italianni* que hemos analizado, observamos la lógica de los nacionalismos propios del fin de siglo, que atravesaba las valoraciones artísticas y las discusiones sobre la conformación del circuito de arte en Buenos Aires y sus posibles influencias. En la primera nota, “Per l'arte italyca” Almanzor expresaba que para organizar la exposición en el salón Freitas y Castillo, los artistas argentinos “han tenido que recurrir a cuadros hechos cuando fueron alumnos, presentando un número tan limitado”<sup>77</sup> (*LPI*, 13 de septiembre de 1901). Luego, el cronista observaba que esta muestra “es una protesta no escrita a la organizada por los italianos”<sup>78</sup> (*LPI*, 3) y, ante esta silenciosa protesta, exhortaba a los italianos a organizarse y afirmar su arte. También en el segundo artículo del 16 de septiembre de 1901, notamos este tipo de valoración. Bajo el sugerente título “Per l' arte e per la gloria”, Almanzor manifestaba que los artistas italianos tenían suficiente valor para emerger y posicionarse en Buenos Aires a pesar de las dificultades que este medio les ofrecía. Sin embargo, este crítico iniciaba el tercer párrafo de esta nota con la afirmación: “El observador nota en esta Exposición la falta del cuadro”<sup>79</sup> (*LPI*, 1901) y criticaba algunas obras y artistas, entre los que mencionaba a Parisi. Según el cronista, este artista no debía sentir la necesidad de exponer porque las obras que había presentado “nada añaden al buen nombre de artista que ha

---

<sup>77</sup> “Hanno dovuto ricorrere a quadri fatti quando erano scolari, presentandone un numero tanto limitato” (*LPI*, 13 de septiembre de 1901).

<sup>78</sup> “[è] una tacita protesta a quella organizzata dagli italiani (*LPI*, 3)

<sup>79</sup> “L'osservatore nota in questa Esposizione la mancanza del quadro” (*LPI*, 1901)



venido conquistando"<sup>80</sup> Sin embargo, Zuccarini observa que Parisi había participado en esta Exposición para apoyar a sus compañeros artistas: "Me parece que ha participado en esta exposición porque, nobleza obliga, por una especie de solidaridad con sus compañeros de arte"<sup>81</sup> (Zuccarini, 1930: 51) Para el escritor italiano, el nombramiento de Parisi como primer presidente de la Asociación Artística Italiana es una prueba de la influencia ejercida por el artista tarentino en sus colegas, "La demostración públicamente sincera de esto, en la que se reafirmó, de parte de los colegas, una pública sanción"<sup>82</sup> (55). Durante el año 1901 Parisi se encontraba ejecutando una serie de frescos en la Catedral cuyos bocetos se exhibían en esta exposición a modo de adelanto de la obra que permanecía oculta al público. Cuando finalmente se inauguraron las obras, en enero de 1902, el cronista de *La Ilustración Sudamericana* recordaría que "El boceto, expuesto hace algunos meses en el salón Witcomb, había despertado verdadera admiración" ("La Cúpula de la Catedral de Buenos Aires. Obra del pintor Francisco Parisi", *La ilustración Sudamericana*. Enero de 1902. Año X. Números 217 y 218)

En los artículos de "Un aficionado" y Almanzor que hemos examinado, los dos cronistas coincidían en observar ciertos rasgos del público porteño que, según ellos, influían de manera negativa en su forma de apreciar el arte expuesto en ambas exposiciones. Imbuidos por las posturas nacionalistas de la época, ambos críticos consideran negativa la presencia del arte francés para el desarrollo del arte argentino e italiano respectivamente. Asimismo, Almanzor y "Un aficionado" enuncian reflexiones anti mercantilistas y utilizan estrategias argumentativas para subrayar los aciertos de la muestra

---

<sup>80</sup> "niente aggiungono al buon nome di artista che è venuto conquistando"

<sup>81</sup> "Sembrami che egli abbia preso parte a questa mostra perché noblesse oblige, per una specie di solidarietà coi compagni d'arte" (Zuccarini, 1930: 51)

<sup>82</sup> "Dimostrazione questa pubblicamente sincera, che ha riaffermato, da parte dei colleghi, la pubblica sanzione"(55)

de sus compatriotas y marcar las debilidades de los artistas de otra nacionalidad.

### **3.5. La obra de Parisi y Orlandi en los escritos que circulaban en Buenos Aires e Italia**

A principios de 1901, Vicente Di Napoli-Vita publicó un artículo titulado "L'arte italiana nell'Argentina" en la revista *Natura ed Arte*. Di Napoli Vita era oriundo de Nápoles y había debutado en Buenos Aires en 1896 con la compañía teatral de César Ciacchi. Un año antes, este escritor había formado parte, junto a Orlandi y Parisi, de la comisión directiva de la Asociación Artística Italiana (*La Nación*, 14 febrero de 1900)

En la introducción de su artículo, Di Napoli Vita expresaba que este escrito iba destinado a "una revista que va especialmente por las manos de los artistas italianos, antes de aventurarse a venir a América"<sup>83</sup>. Tal como lo indicaba el crítico napolitano, *Natura ed Arte* formaba parte de un conjunto de artículos y publicaciones que, como *L'Illustrazione italiana* o *Il Secolo XX*, habían sido editadas en Italia entre 1890 y 1910, y que servían para dar, a los compatriotas que residían en Italia, un panorama sobre la vida en Buenos Aires. Asimismo, podían aportar datos para quienes estaban en el proceso de preparación de un posible viaje a América. Este traspaso de información "va conformando una cultura de la migración: valores y creencias sobre la emigración que forman parte del imaginario colectivo y normalizan las pautas de movilidad en contextos de emigración frecuente" (Jiménez Zunino, 2011: 40).

Di Napoli-Vita comenzaba su artículo relatando un encuentro con periodistas y artistas italianos que hablaban sobre el arte en Buenos Aires en la "Birreria Luzio". Esta cervecería formaba parte de un

---

<sup>83</sup> "una rivista che va specialmente per le mani degli artisti italiani, perché molti di questi prima di avventurarsi a venire nell'America"

circuito integrado por La Brasileña, el Aue's Keller y Los Inmortales.<sup>84</sup> Estos cafés y bares eran lugares de reunión y daban cuenta de la creciente vida intelectual y artística que se desarrollaba en una Buenos Aires "atravesada por la intensa vida social de la bohemia de fin de siglo" (Rey, 2004: 9). El cronista presentaba la Cervecería Luzio como uno de los lugares más concurridos y cosmopolitas de Buenos Aires "en esa hora llena de gente de todos los países"<sup>85</sup>. A través de la anecdótica reunión, el cronista italiano mostraba el clima de encuentro y camaradería que se vivía en estos lugares.

En la "Birrería Luzio", Di Napoli Vita dialogaba con un grupo de compatriotas que conversaban sobre las dificultades que encontraban los pintores en Buenos Aires para vender cuadros a coleccionistas. Di Napoli-Vita transcribía el testimonio del dramaturgo Dario Nicodemi (1874-1934), quien estaba de viaje en Argentina y observaba que los pintores que arribaban a Buenos Aires "deben abandonar las tendencias, el estilo, el temperamento"<sup>86</sup> (*Natura ed arte*, 1901: 592) para dedicarse al retrato y la enseñanza del dibujo. No obstante, Di Napoli Vita contrarrestaba esta visión expresando: "[s]i aquí es difícil hacer un cuadro y venderlo, no es difícil teniendo el valor de pintar, decorar una iglesia entera (...), el techo de un teatro, las salas de estar de un gran palacio, haciendo honor al nombre y al arte italiano"<sup>87</sup> (*Natura ed arte*, 1901: 593). Estas afirmaciones mostraban el notable desarrollo que el arte mural en Buenos Aires tenía en manos de decoradores italianos.

Di Napoli Vita presentaba la obra de Orlandi en la iglesia de San Telmo como ejemplo de esta prometedora visión de las posibilidades de trabajo artístico en Buenos Aires. Así, destacaba que esta iglesia estaba ubicada sobre una calle recientemente bautizada (octubre de

---

<sup>84</sup> Estos locales estaban ubicados en el actual microcentro porteño "en los alrededores de *La Nación*" (Viñas, 1995: 257)

<sup>85</sup> "in quell' ora gremita di gente di ogni paese"

<sup>86</sup> "debbono abbandonare tendenze, stile, temperamento" (*Natura ed arte*, 1901: 592)

<sup>87</sup> "[s]e qui e difficile fare un quadro e venderlo, non e difficile avendone il coraggio dipingere, decorare tutta una chiesa (...), il soffitto di un teatro, i saloni di un gran palazzo, facendo onore al nome e all' Arte Italiana" (*Natura ed arte*, 1901: 593)

1900) "con el nombre de nuestro Rey mártir, Umberto I"<sup>88</sup> (*Natura ed Arte*, 1901: 594). A través de esta observación, *Di Napoli Vita* hacía referencia a cierto clima de empatía argentino-italiana que se había vivido en Buenos Aires ante al asesinato del rey italiano en agosto de 1900. La revista *Caras y Caretas* dedicó varias de sus páginas al repudio y las manifestaciones de duelo que fueron organizadas por el gobierno argentino, la dirigencia de la comunidad italiana residente en Buenos Aires y ciertos sectores de la población<sup>89</sup>. Nazareno Orlandi fue convocado junto a los artistas Mateo Casella y Giuseppe Carmignani para realizar la ornamentación del homenaje póstumo que se le rendiría a Humberto Primo en la catedral metropolitana y sus alrededores. Orlandi "formó parte del gran equipo que pintó en sólo cuatro días un grandioso panorama de dieciocho por doce metros que decoraba la Plaza Rosales" (Boni, 2008: 28)

*Di Napoli Vita* enumeraba luego las obras realizadas por Orlandi hasta ese momento en Buenos Aires, destacando los murales del Club *El progreso*<sup>90</sup>, "entre las más ricas de las casas argentinas"<sup>91</sup> (*Natura ed Arte*, 1901: 594)

En la última de las cinco páginas del artículo, *Di Napoli Vita* realizaba una descripción de la originalidad y el colorido desplegado por Orlandi para representar el tema de la coronación de la virgen a través de 64 figuras pintadas en la cúpula –hoy demolida– de más de 12 metros de diámetro. Como si describiera una escenografía, el crítico destacaba la majestuosidad y los efectos espaciales y lumínicos que Orlandi había logrado en esta representación celestial: "las figuras del primer plano, las otras más lejanas casi se esconden en un místico velo, entretejido de pétalos de rosas y violetas, lleno de poesía"<sup>92</sup> (*Natura ed Arte*, 1901: 595) A través de la detallada descripción de

<sup>88</sup> "col nome del nostro Re Martire, Umberto I" (*Natura ed Arte*, 1901: 594)

<sup>89</sup> (*Caras y Caretas*, 4 de agosto de 1900).

<sup>90</sup> Club *El Progreso*. Fundado en 1852, fue en Argentina, una de los primeros "círculos de elite o clubes dedicados a reunir sectores medios acomodados" (Devoto, 2006: 195).

<sup>91</sup> "tra le più ricche case argentine" (*Natura ed Arte*, 1901: 594)

<sup>92</sup> "le figure del primo piano, le altre più lontane quasi si celano in un místico velo, intessuto di petali di rose e di viole , pieno di poesia" (*Natura ed Arte*, 1901: 595)

estas escenas Di Napoli Vita destacaba la destreza y “la mano de Nazareno Orlandí, no hay duda, que su pintura parece una gran obra de un maestro del pasado”<sup>93</sup> (Natura ed Arte, 1901: 595)

Cinco años más tarde, las obras de Orlandi y Parisi fueron incluidas en los volúmenes que, bajo el título *Gli italiani nella Repubblica Argentina*, publicó la Cámara Italiana de Comercio y Artes de Buenos Aires con motivo de su participación en L' Esposizione internazionale di Milano de 1906. La Cámara Italiana de Buenos Aires obtuvo por su participación en Milán una medalla de oro. En 1911, publicó un segundo volumen de *Gli italiani nella Repubblica Argentina* en el marco de L' Esposizione internazionale di Torino. El principal objetivo de estas publicaciones era el de publicitar la labor de los italianos en el extranjero de acuerdo con los lineamientos de la función cultural-identitaria que se suponía debía cumplir la Cámara como “punto de referencia y a la vez de agregación de las fuerzas italianas existentes en el exterior” (Devoto, 2006: 223).

La Camera di Commercio de Buenos Aires había surgido en 1884 promovida por el gobierno italiano que, en ese momento, impulsaba “la creación de entidades intermediarias que a la vez que reforzaban los lazos de italianidad [...] actuaran como intermediarios entre productores italianos, comerciantes entre ambas márgenes del océano y consumidores inmigrantes” (Devoto, 2006: 219). En Argentina, la Camera di Commercio funcionó como un ente mixto, organizado por el Gobierno italiano pero manejado por una comisión que reunía a comerciantes, banqueros e industriales exitosos en Buenos Aires. Entre ellos se encontraba Giacomo Grippa, un escritor y empresario que invitó a Francisco Capello a escribir el capítulo titulado “Lettere, Scienze ed Arti”, que formó parte de la publicación presentada en la exposición de Milán de 1906. En 1911, con motivo de la Exposición Internacional de Torino, Capello se ocupó de la

---

<sup>93</sup> “la mano di Nazareno Orlandí , ma, è fuor di dubbio, quella sua pittura pare opera grandiosa di un maestro di altri tempi” (Natura ed Arte, 1901: 595)

sección "Lettere, Scienze ed Arti". En esta última, este escritor comenzaba el apartado dedicado a la pintura subrayando el aporte que había hecho el coleccionista Adriano Rossi en la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires en 1896. Mencionaba a varios coleccionistas de arte en Buenos Aires, como José Semprún y José Prudencio de Guerrico. Y destacaba la creciente colección del ligur Lorenzo Pellerano, quien, según el literato, en la última exposición de Stefani<sup>94</sup> había comprado 12 cuadros. Luego, nombraba a varios pintores italianos que habían realizado decoraciones en iglesias de Buenos Aires, Córdoba y Mendoza. Entre ellos, mencionaba a Parisi y Orlandi, a quienes destacaba con varias ilustraciones de sus obras en la catedral y en la Iglesia de San Telmo. Para finalizar este panorama artístico, Capello reproducía algunos listados de las ventas logradas en las exposiciones organizadas por Ferruccio Stefani y Francisco Costa. De Stefani describía los lujosos catálogos de sus exhibiciones, las que eran "la más bella fiesta del arte"<sup>95</sup> (1911, 65). De Costa, Capello destacaba la gran cantidad de artistas italianos que había dado a conocer en Buenos Aires gracias a las exposiciones permanentes que había realizado durante 30 años en las vidrieras y salas de su bazar.

Las exposiciones internacionales eran "un punto nodal de publicidad, encuentro y de acuerdos de intercambio en la época" (Devoto, 2006; 228) En la mencionada exposición de Milán de 1906, la edición de *Gli italiani nella Repubblica Argentina* incluyó un apartado con el título "Cav Francesco P. Parisi. Un Accademia di pittura modelo". En este texto sin firma, se describía a la Academia de Parisi como una escuela de arte y buen gusto, a la que asistía "la flor de la más aristocrática juventud porteña"<sup>96</sup>. La idea de cultivar "el buen gusto" estaba muy

---

<sup>94</sup> Ferruccio Stefani (1857-1928). "Principal encargado de introducir arte contemporáneo de aquella nación (Italia) en las exposiciones que periódicamente se organizaron no sólo en Buenos Aires, sino también en Montevideo, Valparaíso y Río de Janeiro" (Baldassarre, 2006: 198).

<sup>95</sup> "(l)e piú belle feste dell 'arte" (1911, 65).

<sup>96</sup> "il fiore della piú aristocratica gioventù portegna".

difundida en esa época y se desarrollaba en Buenos Aires buscando “un término de comparación, un ideal a imitar” (Malosetti Costa, 2000: 95) localizado, para muchos, en la cultura y el arte italiano que las estudiantes iban a buscar en el taller de Parisi. Para finalizar, se detallaban varios apellidos de las alumnas, entre los que podían leerse Cavassa Bossio, Atucha, Curuchet, Roca, Lacroze, entre otros destacados de la elite porteña. En la introducción de este texto, el crítico aludía a los comienzos de la carrera de Parisi mencionando su primera exposición individual en 1895 y destacaba el esfuerzo realizado por el artista para adquirir renombre como pintor en el circuito artístico porteño. El cronista expresaba que si tuviera que reseñar toda la actividad desempeñada por Parisi hasta ese momento hubiera evitado escribir ese artículo. También indicaba que ya otros habían destacado la obra de Parisi en notas periodísticas y en la actual exposición de Milán: “Otro, quizás, señaló con el dedo en la exhibición milanesa, con bonitas reproducciones gráficas el valor de los cuadros de género, de aquellos históricos, de los paisajes, de los retratos de Francesco Paolo Parisi”<sup>97</sup> (1906: 175). Por ello, en este apartado se dedicaría sólo a rendir homenaje a la escuela que Parisi había armado en Buenos Aires. El lugar destacado que se otorgaba a la labor docente de Parisi en esta publicación no era casual: Las academias de pintura tuvieron un importante papel en la conformación del circuito artístico porteño de fines del siglo XIX. Dado el perfil social de sus discípulas es posible que las mismas pudieran convertirse en promotoras y comitentes de su maestro a través del encargo de obras y retratos familiares. Zuccarini menciona, en su libro sobre Parisi, los retratos de *Caterina Pozzani* y de *Magda de Ferrari in Serra e figli* entre otros.

En 1911 el pintor tarentino estaba finalizando su obra decorativa en la catedral de esta ciudad. Se hallaba en uno de los momentos más

---

<sup>97</sup> “Altro, forse, additò nella mostra milanese, con belle riproduzioni grafiche il valore dei quadri di genere, di quelli storici, dei paesaggi, dei ritratti di Francesco Paolo Parisi”

prolíficos de su carrera y, por su trayectoria, era considerado un artista modélico para la colectividad italiana en Argentina. El artículo que hemos reseñado finalizaba expresando que Parisi "[Es] el orgullo de la comunidad italiana en el Plata"<sup>98</sup> (1906: 175). Esta afirmación subrayaba el renombre que Parisi había adquirido en Buenos Aires y contribuía a destacar el rol que el arte italiano tenía en el desarrollo cultural argentino.

### **3.6. Los vínculos de Parisi y Orlandi con la elite italiana**

En los testimonios narrados por Pascarella, hemos observado que algunos artistas se quejaban de la falta de protección del Estado italiano o de los miembros de la elite residente en Argentina para organizar un apoyo institucionalizado y sostenido hacia ellos. Sin embargo, varios miembros de la elite italiana adquirieron obras de los artistas italianos o los contrataron en numerosas oportunidades. Podemos vincular este mecenazgo ejercido por la elite meridional en Buenos Aires con la hipótesis de que los estratos altos "tienden a formar una cultura de elite propia, debido a su necesidad de formar y consolidar una autoimagen respetada y diferenciada" (Korn, 1969: 448). Esta necesidad explicaría el sostenido consumo que tuvieron en Buenos Aires las manifestaciones vinculadas a la tradición artística italiana: la ópera, el arte italiano, las publicaciones en su idioma, etc.

En el transcurso de su trayectoria, Parisi recibió numerosos encargos de miembros de la elite italiana. Zuccarini menciona los títulos de las obras de Parisi que fueron adquiridos por miembros destacados de la colectividad: *Venerdi Santo e souvenir*, propiedad de Tommaso Devoto; y los retratos de José Tarnassi y los Hermanos Serra<sup>99</sup>,

---

<sup>98</sup> "[è] un vanto della collettività italiana al Plata" (1906: 175).

<sup>99</sup> José Serra. Industrial. Nació en Piamonte, en 1877. Fundó el establecimiento *Serra hermanos*. "La firma reunía los elementos necesarios para efectuar el abastecimiento de talleres tipográficos y ofrecía los medios industriales para las reparaciones, armado y desarme de máquinas" (Petriella y Miatello, 1976)



quienes también tenían un dibujo sobre *La Divina Comedia*. Antonio Devoto, además de poseer un retrato de Parisi, contrató a este artista para realizar un cuadro sobre la fundación del Asilo infantil Humberto 1 en 1904. En esta reseña, Zuccarini también incluyó al argentino Francisco Uriburu<sup>100</sup> que había adquirido *Giuditta*.

Parisi también fue convocado para proyectar algunos relieves realizados para celebraciones u ofrendas conmemorativas organizados por la colectividad italiana. Su actividad pictórica coexistía con el desarrollo de otros oficios que podía desarrollar gracias a la formación que había recibido en las academias italianas. El artista modeló el cofre para la bandera de batalla que "[L]a colectividad italiana diseminada en Argentina quería dar el crucero 'Garibaldi'"<sup>101</sup> (Zuccarini, 1930: 47). En 1906, fue elegido por el Comité del monumento a Cristóbal Colón, reunido por Antonio Devoto, para realizar dos relieves para la base de sostén del monumento que sería inaugurado en Buenos Aires en el parque homónimo en 1921<sup>102</sup>. Estos "dos relieves en bronce ubicados en las caras norte y sur del basamento (muestran) escenas que reflejan la participación española en la hazaña colombina" (Aguerre, 2000: 82) Parisi representa la figura de Colón ante los reyes de España antes y después del hallazgo de las nuevas tierras. Podemos vincular la inclusión del aporte español en este monumento de la colectividad italiana a "un amplio movimiento de reivindicación de lo hispánico

---

<sup>100</sup> Francisco Uriburu (1837- 1906) Empresario y político que se desempeñó como ministro de Hacienda, diputado y senador nacional.

<sup>101</sup> "[L]a collettività italiana disseminata nell'Argentina volle regalare all'incrociatore 'Garibaldi'" (Zuccarini, 1930: 47).

<sup>102</sup> "El monumento a Colón fue ubicada en el parque homónimo, detrás del Palacio de Gobierno. "En junio de 2013, este monumento comenzó a ser desmantelado, operación que estuvo bajo el control del escultor Domingo Tellechea" (La Nación, 17 de enero de 2017). En junio de 2014, la Legislatura porteña refrendó el convenio del 26 de marzo del mismo año aprobando que el monumento fuera en la costanera norte. Pero, la obra sigue desarmada y "sólo construyeron la base para erigirla en su nueva ubicación, frente al aeroparque porteño" (LN, 17 de enero de 2017)

que emerge por entonces no sólo en Argentina sino en otros países latinoamericanos" (Telesca, 1999: 397)

Los homenajes a Colón, Garibaldi y Mazzini que la colectividad italiana organizó en Buenos Aires a través del emplazamiento de grupos escultóricos en lugares de gran visibilidad en la ciudad dan cuenta de algunas de las estrategias que llevó adelante la colectividad para posicionarse en la sociedad porteña. Asimismo, la participación de Parisi en algunos de estos homenajes contribuyó a dar difusión a su obra en Buenos Aires.

Orlandi mantuvo asimismo un estrecho contacto con la elite italiana de Buenos Aires. En los primeros días de septiembre de 1901, participó de un almuerzo ofrecido por el Círculo Italiano a su presidente Tomás Devoto con motivo de la finalización de las obras en la nueva sede del Círculo (*LPDI*, 6 de septiembre de 1901). En 1910, Orlandi decoró esta sede con una serie de paneles ilustrativos de textos de la Constitución Argentina de 1853. Esta obra "fue ejecutada en 1910 con motivo de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo" (Petriella y Miatello, 1976). Podemos vincular la participación de Orlandi en el mencionado banquete con el lugar diferenciado que había adquirido este dentro de la colectividad en la primera década del desarrollo de su carrera artística y de su estancia en Buenos Aires. Inaugurado en 1873, este círculo era la institución más representativa de la elite peninsular y en él aparecían reunidas "todas las facetas de la dirigencia italiana de Buenos Aires" (Devoto, 2006: 197). Pero los vínculos establecidos por Orlandi excedían los límites de la capital argentina y se extendían en las provincias de Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires, en donde los italianos habían desarrollado "estructura de instituciones muy ramificadas y aparentemente consolidada" (Devoto, 2006: 303), sobre todo en las ciudades más importantes. Orlandi decoró, entre 1904 y 1925, el Club Mar del Plata, el teatro Colón y la Bolsa de comercio de Rosario,

el teatro municipal "Primero de Mayo" de Santa Fe. También colaboró en el diseño de ornatos de la Catedral e iglesia de San Francisco de Córdoba. En los teatros de Rosario y Santa Fé Orlandi trabajó junto al escultor Nicola Gulli (1866-1915) y al arquitecto Augusto Plou, quien continuó en Rosario del proyecto iniciado por los ingenieros italianos Rezzara y Giulliani en 1899. El teatro Colón de Rosario fue edificado por la empresa italiana Giuseppe Mai con un financiamiento mixto: "el Gobierno de la Provincia aportaría \$25.000, la Municipalidad otros \$25.000 y los 175.000 o 200.000 restantes lo invertirían capitalistas locales" (Boni, 2008: 46) Si bien desconocemos la identidad de los inversionistas es probable que estos fueran miembros de la colectividad italiana en Rosario debido a que "en sus sectores más acomodados buscaban un lugar en la elite argentina a partir del consumo de un género que se presentaba social y étnicamente identitario" (233) La ópera italiana había alcanzado un lugar preponderante en la escena lírica nacional y los constructores, empresarios y artistas eran por lo general de origen peninsular. En el nombre elegido para este teatro hay una clara referencia a las comunidades italianas en Argentina<sup>103</sup>.

### **3.7. Conclusiones preliminares**

A lo largo de este capítulo, hemos analizado una serie de textos que refieren a la vida y la obra de Parisi y Orlandi en Buenos Aires. En los escritos publicados en *Gli italiani nella Repubblica Argentina* y los artículos firmados por Almanzor y Di Napoli-Vita De Vita, Parisi y Orlandi son presentados como artífices de un arte que remitía a Italia como el epicentro de una tradición artística que, originada en el Renacimiento, había sido continuada por diversos maestros a imitar. Más allá de los logros artísticos de Parisi y Orlandi, el perfil construido

---

<sup>103</sup>El teatro Colón de Rosario se inauguró con la ópera Tosca de Puccini en mayo de 1904 que probablemente formó parte "(d)e un circuito para el comercio teatral que se iniciaba en Italia, seguía por el interior de Brasil y culminaba en Buenos Aires, La Plata y Rosario" (232).

por los escritores italianos responde a ciertos posicionamientos que la elite italiana en Buenos Aires utilizó para difundir el aporte italiano frente a las influencias generadas por otras culturas europeas y por diversas corrientes migratorias. Esta necesidad de crear y difundir una imagen en cierta forma idealizada de los italianos en Argentina es probable que pueda comprenderse desde “la dicotomía entre la fortaleza a nivel cotidiano y la debilidad a nivel público” (Devoto, 2006: 312) que atravesaba a la comunidad italiana en Buenos Aires debido, entre otros motivos, a la débil política del estado italiano en este país americano: “Una política más ambiciosa de la dirigencia peninsular hubiera podido obtener mejores resultados (...) y lograr mayores reconocimientos al enorme aporte italiano a la construcción de la Argentina” (Devoto, 2006: 312). Parisi y Orlandi percibían esta falta de apoyo que debilitaba la visibilidad de los italianos en Buenos Aires y fueron adoptando ciertas estrategias propiciadas por algunos miembros de la elite para mejorar su perfil público en la mencionada ciudad.

En líneas generales, podemos observar que los perfiles artísticos individuales que construyeron los biógrafos de Parisi y Orlandi respondían a ciertos lineamientos de la teoría de la reputación, “que tiene un carácter histórico y culturalmente contingente” (Becker, 2008: 389). El énfasis puesto en la individualidad del artista y sus logros tenía un antecedente importante en las formas de apreciación de la actividad artística originada en Italia durante el siglo XVI. Durante el año 1550, Giorgio Vasari presenta en Florencia, las *Vite de' più celebri Pittori, Scultori ed Architetti*; obra en la que muestra un conjunto de biografías acompañadas de reflexiones sobre el arte y un catálogo de obras. El texto de Vasari se caracteriza por “su tendencia mitologizante y glorificadora” (Yvars, 2010:138). En las observaciones volcadas en *L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina*, Zuccarini se inscribía a sí mismo como biógrafo

y a Parisi como artista dentro de esta tradición. Zuccarini justificaba los logros pictóricos de Parisi ubicando a este artista en una imaginaria sucesión dinástica, proveniente de su temprana formación en Italia. Este recurso biográfico que busca legitimar la vida y obra de un creador ha sido denominado por Kris y Kurz como “*geneologización*” (2007: 36)

Los numerosos textos que difundieron las obras de Parisi y Orlandi potenciaron su difusión y posibilidades de contratación: “[I]os mundos del arte, crean y utilizan reputaciones porque les interesan los individuos, lo que hicieron y lo que pueden hacer” (Becker, 2008: 387). El desarrollo de las trayectorias de Parisi y Orlandi muestra cómo, a través de su integración en la sociedad porteña, lograron un lugar diferenciado en la comunidad italiana residente en Buenos Aires. Y aunque fueron contratados por fuera de la misma, los trabajos que realizaron revelan que sus lazos amistosos y comerciales con miembros de la comunidad italiana persistieron por muchos años. En el caso de Parisi, el último trabajo que realizó en Buenos Aires antes de su regreso a Italia en 1930, fue en imagen de San Francisco de Asís en la Iglesia Mater Misericordiae. Este templo, conocido también como “la Iglesia de los Italianos”, fue el primer lugar de residencia de la congregación Pía Sociedad Salesiana, que había arribado en 1875 a la Argentina<sup>104</sup>.

Los escritos de Pascarella, por su parte, aportan nuevos matices al proceso de inclusión e integración de los artistas italianos en Buenos Aires. Sus observaciones nos remiten a la complejidad y a los sinsabores de este proceso frente a la visión uniforme, exitosa y sin mayores conflictos que difundían algunos escritos publicados en *Gli italiani nella Repubblica Argentina* que hemos reseñado en este

---

<sup>104</sup> A partir de esa fecha, los salesianos desarrollaron una intensa labor educativa, religiosa, asistencial y de difusión de la lengua y la cultura italiana en sus parroquias, escuelas y asociaciones establecidas en varias provincias argentinas. (Rosoli, 1985: 209 y ss.)

capítulo. Pascarella no fue contratado por ningún organismo de la colectividad italiana residente en Buenos Aires o Italia. En *Taccuini*, cuaderno autobiográfico publicado póstumamente, este poeta muestra a la inmigración como un proceso dinámico y cambiante en la que sus protagonistas atravesaban diversas circunstancias políticas, sociales y económicas: la problemática de la naturalización de los inmigrantes (266 y 267), las reacciones y actitudes xenófobas que surgían frente a los extranjeros (271), la vulnerabilidad y corrupción del sistema político argentino, la inestabilidad económica y la explotación (272 y 273), los enfrentamientos entre italianos y la debilidad de la dirigencia italiana en Buenos Aires (270 y 272). Pero Pascarella consideraba que más allá de todos estos condicionamientos, los italianos residentes en Buenos Aires podrían mejorar su posicionamiento social y económico si se unieran y realizaran acciones conjuntas: "Todos somos explotados ¿Por qué? ¿Porque? Etcétera, la ignorancia, la desunión, la falta de dignidad, etcétera y sobre todo la falta de patriotismo"<sup>105</sup> (272).

También Orlandi manifestaba públicamente un sentimiento de italianidad cuando decide, junto a Giuseppe Carmigniani (1871-1943) y el pintor napolitano Mateo Casella, no cobrar por los trabajos pictóricos que habían realizado con motivo de los homenajes por el asesinato del rey de España organizados en Buenos Aires durante 1900: "Como no era una leyenda aquella que afirma el desinterés de los artistas cuando se trata de hacer una verdadera obra de italianidad"<sup>106</sup> (Boni, 2008: 48). Tal actitud debió dar difusión a la obra de estos artistas y ,probablemente, lograron una recepción positiva en las comunidades italianas de todo el país que no tardó en dar sus frutos: cuatro años más tarde, Orlandi y Carmigniani, fueron

---

<sup>105</sup> "Tutti...siamo sfruttati - Perché? Perché? etc. ignoranza, disunione, mancanza di dignità, etc. etc. e sopra tutto mancanza di patriotismo" (272)

<sup>106</sup> "como non sia una leggenda quella che afferma il disinteresse degli artista, quando si tratta di far vera opera di italianità" (Boni, 2008:28)

contratados casi simultáneamente para decorar, respectivamente, el teatro *Colón* y el teatro *La ópera* de la ciudad de Rosario.

Otro tópico recurrente en las representaciones de Parisi y Orlandi fue el destacado lugar que se le dio a sus capacidades de trabajo y perseverancia. El énfasis puesto en ese aspecto fortalecía la percepción positiva que hacia los italianos, en tanto trabajadores esforzados, circulaba en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Creo que el volumen de trabajos realizados por Parisi y Orlandi en el período que abarca este estudio está vinculado a una "cultura de la autodisciplina de trabajo" (Miguez, 1992: 348). Esta es una modalidad que resultaba familiar a los inmigrantes con experiencias en talleres artesanales o cuentapropistas y que fue utilizada por Parisi y Orlandi probablemente motivados por sus expectativas de movilidad social. "Y esto, porque por un lado la movilidad social es todavía un fenómeno visible -aunque estadísticamente limitado- de la sociedad argentina del período (Miguez, 1992: 348).



*Fig.30. El tramonto d' invierno. Parisi. Óleo. (LIS 30 de septiembre de 1901)*

*Fig.31. En Mar del Plata. José Forcignano Óleo. (LIS 30 de septiembre de 1901)*

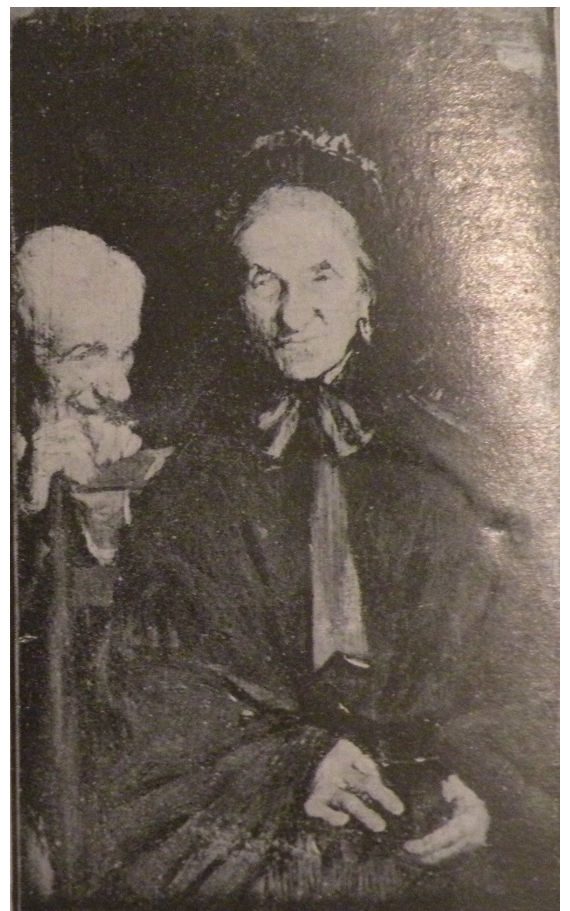






*Fig.32.* Sin Titulo. Francisco Paolo Parisi AR\_AGN\_DDF/ Inventario: 73450

*Fig.33* *Vieja en la iglesia.* Nazareno Orlandi. Óleo. (LIS 30 de septiembre de 1901)



## **Conclusiones finales**

A lo largo de esta tesis hemos visualizado los primeros veinte años de trabajo de Orlandi y Parisi en Argentina. El desarrollo de sus obras entre 1890 y 1911 corrió paralelo a la conformación del circuito artístico porteño y al crecimiento de la presencia de la colectividad italiana en Argentina. Inmersos en estas circunstancias, nuestros artistas debieron demostrar la calidad y especificidad de sus trabajos para escalar posiciones en una Buenos Aires en crecimiento que podía presentarse receptiva pero también hostil en determinados momentos.

En el desarrollo de este trabajo hemos registrado y analizado un corpus pictórico y documental vinculado a Parisi y Orlandi. La densidad y riqueza de ese corpus nos ha permitido repensar sus figuras y confrontar los rótulos reduccionistas con los que estos pintores fueron etiquetados. Durante muchos años, sus obras fueron observadas a través de miradas simplificadoras de críticos, historiadores y algunos artistas que desvalorizaban lo que consideraban por fuera de las tendencias artísticas que tenían lugar en París a fines del siglo XIX y principios del XX.

Los términos nacionalistas con los que fueron pensados algunos relatos de la historia del arte en la Argentina provocaron que estos decoradores italianos tuvieran un lugar muy escaso, o nulo, en las historias del arte fundacionales. Sin embargo, al analizar las trayectorias de Parisi y Orlandi encontramos, junto a sus trabajos pictóricos, un despliegue de acciones y estrategias que les permitieron a estos artistas lograr un destacado posicionamiento en el circuito porteño de principios del siglo XX. Este estudio se cierra en 1911 y en esa década encontramos a ambos maestros italianos con una intensa actividad que incluía su intervención en jurados, la

colaboración en actividades filantrópicas, la recepción de nuevos premios y su participación en exposiciones internacionales, como la de Roma en 1911.

El estudio de los métodos, la iconografía y los modelos utilizados por estos artistas italianos nos ha permitido conocer algunas prácticas comunes de muchos decoradores de grandes edificios en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Los murales que hemos analizado dan cuenta de oficios y saberes, hoy casi desaparecidos, que fueron concebidos como parte fundamental de la “cultura *civilizada*” (Malosetti Costa, 2001:422) que se quería desarrollar en ese momento. En ese contexto, la prensa tuvo un rol didáctico que influyó en los diferentes escritos que describieron las obras y acciones de Orlandi y Parisi.

A través de su actividad artística, nuestros artistas lograron un lugar diferenciado en la comunidad italiana residente en Buenos Aires. Algunos intelectuales de esta comunidad contribuyeron, a través de anécdotas o concienzudos estudios, a conformar diversos perfiles públicos de Orlandi y Parisi. En las publicaciones de los organismos oficiales de la colectividad italiana en Argentina observamos una visión uniforme, exitosa y sin mayores conflictos de las trayectorias de estos pintores. En cambio, el diario de viaje de Pasarella y la biografía de Parisi escrita por Zucarinni y publicada por el artista, aportan otros matices al proceso de inclusión e integración de Orlandi y Parisi. Según estos escritores, estos decoradores, como otros artistas italianos, debieron sobrellevar la falta de interés y de apoyo de intelectuales y autoridades argentinas e italianas. Si tenemos en cuenta la cantidad de encargos que recibieron Orlandi y Parisi, consideramos que las observaciones de los mencionados intelectuales estuvieron signadas por ciertas expresiones de desencanto vinculadas a la desproporción que, quizás, hubo entre las expectativas que

circulaban sobre las posibilidades de probar fortuna en América y las experiencias reales que los artistas tenían en el suelo argentino.

No contamos con declaraciones ni testimonios directos de Orlandi y Parisi, probablemente limitados por su manejo del español, pero a lo largo de estas páginas hemos tratado de comprender las visiones y actitudes de estos pintores que, como representantes del arte peninsular, contribuyeron a la conformación de la Buenos Aires italiana. Parisi y Orlandi debieron sentir en muchos casos como expresaba Clemenceau que "Mientras que el aspecto de las calles de Buenos Aires es verdaderamente europeo (...) todo este mundo es argentino hasta médula de los huesos" (Clemenceau, 1986 [1911]: 53-55)<sup>107</sup> Este reconocimiento de una idiosincrasia diferente, propia del país al que arribaron, debió hacer difícil su adaptación primera o replegarlos a cierta nostalgia que, seguramente, fue la que condujo a Parisi a regresar a su país de origen en 1930

Orlandi y Parisi dieron muestras de su adhesión al arte académico italiano en muchas de sus obras decorativas. Pero, en sus trabajos de caballete y sobre todo en los paisajes, vemos una serie de matices que incluyen ajustes lumínicos del *plein air*, estudios naturalistas y un cierto pintoresquismo en los temas que inscribieron a sus pinturas dentro de las tensiones propias entre tradición y modernidad que atravesaban las producciones artísticas de fines del siglo XIX y principios del XX tanto en Europa como en Buenos Aires. En la *Figura 32* podemos observar una escena de pesca que Parisi resolvió con una factura abocetada y manchas que conforman una vista rápida, casi espontánea, de personajes en la ribera del río.

En *Vieja en la Iglesia (Fig.33)*, Orlandi pinta con trazos naturalistas y algo caricaturescos, el rostro frontal de una señora que sonríe con

---

<sup>107</sup> Citado en Bruno, Paula, "Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1910" en Bruno, Paula (Coordinadora), *Visitas culturales en la Argentina. 1898-1936*, Buenos Aires: Biblos. 2014.

disimulo mientras escucha a un personaje que aparece cortado por el marco en el extremo izquierdo del cuadro, produciendo un efecto de un encuadre casual. Los cuadros que hemos mencionado y descrito daban cuenta de la intención de estos artistas de manifestarse como pintores modernos ya que, en muchos momentos, desarrollaron una actitud permeable a los debates estéticos que se suscitaban en un circuito artístico cada vez más influido por la internacionalización del arte europeo.

Como ya hemos observado, las acciones de estos artistas italianos resultaron funcionales a los proyectos decorativos de la catedral y *La Prensa* porque a través de su arte lograron imprimir en el interior de ambos edificios un tono acorde a las preferencias estéticas de sus comitentes. Sin embargo, el adecuamiento profesional que caracterizó a estos pintores no impidió que Parisi firmara, en ese contexto eclesiástico, uno de sus murales de la catedral de Buenos Aires con la controvertida fecha *XX Settembre*. Asimismo Orlandi otorgó un sesgo moderno a la iconografía clásica de sus decoraciones de los teatros de Rosario y Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Los mencionados ejemplos dan cuenta de las decisiones que Parisi y Orlandi tomaron en el desarrollo de estos ciclos de murales y muestran que tuvieron un cierto grado de autonomía en sus creaciones

Por último, no podemos dejar de señalar las dificultades que encontramos para la reconstrucción de parte de las trayectorias de estos artistas: obras perdidas y datos confusos forman parte del olvido en que los relatos de la historia del arte en Argentina los sumió hasta hace unos años en que nuevos estudios iluminaron parte de la obra de un conjunto de artista italianos activos en Buenos Aires y otras ciudades del país alrededor del 1900. Muchos de estos artistas junto a Parisi y Orlandi participaron concienzudamente en asociaciones artísticas cuyo principal objetivo era la búsqueda de profesionalización de la actividad artística en un circuito que

comenzaba a formarse y organizar sus instituciones y galerías pioneras. De ese capítulo fundacional y conjuntamente con artistas argentinos y de otras nacionalidades fueron protagonistas nuestros pintores.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA.

Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008. (1982)

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo veintiuno, 2004. (1982).

Bourdieu, Pierre, *Campos de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Montessor, 2002. (1966)

\_\_\_\_\_ *La distinción*, Madrid: Taurus, 1999

Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000. (1996). Volumen. II.

Brunner, José Joaquín, "Modernidad: centro y periferia: claves de lectura". [www.cepchile.cl/dms/archivo\\_1826\\_560/rev83\\_brunner.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1826_560/rev83_brunner.pdf)

Elías, Norbert, *El proceso de la civilización*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Gombrich, Ernst Hans, *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*. México, Fondo de Cultura económica, 2003. (1999)

\_\_\_\_\_ *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983.

Guasch, Ana María, Estudios visuales. Un estado de la cuestión, en. *Estudios Visuales #1* (noviembre 2003), pp. 8-16.

\_\_\_\_\_, "Doce reglas para una nueva academia" en Brea, José Luis (Coordinador), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

Larraín, Jorge, "La trayectoria latinoamericana a la modernidad" en revista *Estudios Públicos* nº 66, Santiago de Chile, Proyecto FONDECYT N ° 1960050, 1997. [www.cepchile.cl/la-trayectoria-latinoamericana-a-la-modernidad/cep/2016-03-03/184857.html](http://www.cepchile.cl/la-trayectoria-latinoamericana-a-la-modernidad/cep/2016-03-03/184857.html).

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998.

\_\_\_\_\_ *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2004.  
(1979)

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1988.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.

Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio Artístico nacional. Inventario de Bienes Muebles. Ciudad de Buenos Aires I*. Buenos Aires, ANBA Fondo Nacional de las Artes. 1998.

Aguerre, Mariana "Espacios simbólicos, espacios de poder: los monumentos conmemorativos de la colectividad italiana en Buenos Aires" en Wechsler, Diana Beatriz (Coordinadora), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000.

Alonso, Paula, "Introducción" en Alonso, Paula (compiladora), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.



Baldasarre, María Isabel, "La otra inmigración: Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX" en *Entrepasados*; a. 17, no. 33, 2008.

\_\_\_\_\_ *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. Volumen. XXXIV, n ° 100, primavera de 2012, pp. 171-203

\_\_\_\_\_ *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

\_\_\_\_\_ "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada" en Marcela Gené y Laura Malosetti Costa (compiladoras), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

Boni, Nicolás, "Confluencias de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904", *Separata* Año VIII n°13, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Centro de investigaciones del arte argentino y latinoamericano, diciembre 2008.

Bortoletto, Valeria, "Iconografía e inscripciones. Comparaciones y hallazgos", *Transvisual#8*, Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta, 2014.

\_\_\_\_\_ "Un mural en la Buenos Aires de la Belle Époque", *Transvisual#8*, Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta, 2014.

Burucúa, José Emilio, "Introducción" en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Burucúa, José Emilio (Director), Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Volumen I.

\_\_\_\_\_y Molina, Isaura, *Religión, arte y civilización europea en América del Sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata*. 19th. International Congress of Historical Sciences, University of Oslo, 6-13 August, 2000

Caresani, Rodrigo Javier, "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para la Prensa", *Anales de Literatura Hispanoamericana I*, 2015. Volumen 44, pp. 137-183.

Ganduglia, Juan José, "Francisco Tamburini y el Palacio de Gobierno Nacional. Arquitectura interior: estilística, ornamentación y materiales" en Arestizábal, Irma (compiladora) *La obra de Francisco Tamburini en Argentina. El espacio de poder*. Buenos Aires, Museo de la Casa Rosada e Instituto Italiano de Cultura, 1997

García de Loydi, Ludovico, *La Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires XXXVI, 1971.

Gutiérrez, Ramón y Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, *Buenos Aires, Obras Monumentales*, Buenos Aires, Zurbarán, 1997.

Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, Gutiérrez Zaldívar, Margarita, Catálogo *Nazareno Orlandi*. Buenos Aires, Zurbarán, 16 de abril de 1979

Gutiérrez Zaldívar, Ignacio, Gutiérrez Zaldívar, Margarita, Catálogo *Nazareno Orlandi*. Buenos Aires, Zurbarán, 14 de abril de 1980

Kropf, Bettina, "Restauración del mural de Parisi en el Auditorio El Aleph", *Transvisual #5*, Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta, 2011.

Losada, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la belle époque: sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

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

Malosetti Costa, Laura, "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario" en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Burucúa, José Emilio (Director), Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Volumen I.

\_\_\_\_\_ "¿Cuna o cárcel de arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del 80 en Buenos Aires" en Wechsler, Diana Beatriz (Coordinadora), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000.

\_\_\_\_\_ *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del Siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 2001,

\_\_\_\_\_ *Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística*. XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, Porto Alegre, Brasil, PPGH-CPIS, PUCRS, 2002 (CD-ROM).

\_\_\_\_\_ y Burucúa, José Emilio "Pintura italiana en Buenos Aires en torno a 1910" en Sartor, Mario (Coordinador) *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires, Instituto Italiano di cultura, 2011.

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

Molina, Isaura, Santas, Jorge, Schenone, Héctor, *Patrimonio artístico Nacional: Inventario de bienes muebles: Ciudad de Buenos Aires, I*

Patrimonio Artístico Nacional. Academia Nacional de Bellas Artes; Fondo Nacional de las Artes Buenos Aires. 1998.

Pagano, José León, *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, edición del autor, 1937-1940. Tomo I.

Peña, José María, *Los Murales*, Buenos Aires, Viscontea, 1966.

Spinetto, Horacio. *Guía. Patrimonio Cultural de Buenos Aires. 2 Murales*. Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, GCBA, 2005.

Weber, José Ignacio, "Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)", *AdVersus* X, 25, diciembre 2013/abril 2014: 12-50. ISSN: 1669-7588.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

Altamirano, Carlos, "Introducción general" en Altamirano, Carlos y Myers, Jorge (Coordinador), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz, 2008.

\_\_\_\_\_ y Sarlo, Beatriz, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997. (1983)

Amigo, Roberto "El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y violencia", en *Razón y Revolución* nº 4, otoño de 1998, reedición electrónica.

Armus, Diego, "Mirando a los italianos. Algunas imágenes esbozadas por la élite en tiempos de la inmigración masiva" en Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto (editores) *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

Astolfi, José Carlos, *Historia de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta*, Buenos Aires, Asociación de Ex-Alumnos de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta, 1974.

Barrancos, Dora, "La vida cotidiana" en Lobato, Mirta Zaida (Directora.) *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000. Tomo V.

Bermúdez Ramiro, Jesús, "Un retrato social de las mujeres en el Satiricón de Petronio", *Asparkia* nº 25, Castellón, Universitat Jaume I, 2014. [www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1276/1110](http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1276/1110)

Bethell, Leslie, "Prefacio" en Bethell, Leslie (editora), *Historia de América Latina: 7. América Latina: economía y sociedad, 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1991.

Bondone, Tomás, *Caraffa*, Córdoba, Museo Caraffa, 2007.

Bruno, Paula, "Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1910" en Bruno, Paula (Coordinadora), *Visitas culturales en la Argentina. 1898-1936*, Buenos Aires, Biblos, 2014.

Colombi, Beatriz, *Viajes y desplazamientos en el fin de siglo*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA 2002.

Contreras, Mónica Silvia, "Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo XXI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXII, (97), UAEM, Redalyc, 2010. [dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2010.97.2321](http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2010.97.2321).

Chiron, Yves, *Pío IX*, Madrid, Palabra, 2003.

Devoto, Fernando "Algo más sobre las cadenas migratorias de los italianos en la Argentina", *Estudios migratorios latinoamericanos*, Año 6, N ° 19, 1991, pp. 323-343.

\_\_\_\_\_ *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

Dobbelaere, Karel, *Secularización, un concepto multi-dimensional* México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Fernández, Ana María, *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Gijón, Universidad de Oviedo y Universidad de Buenos Aires, 1997.

Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel (compiladores), *La Argentina del 80 al centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

Gayol, Sandra "Conversaciones y desafíos en los cafés de Buenos Aires (1870-1910)" en Devoto, Fernando y Madero Marta (Directores) *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 1999. Tomo I.

Giedion, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Barcelona, Científico-Médica, 1968.

Giubilei, María Flora, *Luigi De Servi, 1863-1945 : Ritratto d'artista*. Catálogo de Exposición en el Palazzo Ducale de Lucca del 25 marzo-5 maggio, 2001.

Giusti, Roberto, *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1954.

Glade, William "América Latina y la economía internacional, 1870-1914" en Bethell, Leslie (Editora), *Historia de América Latina: 7*.

*América Latina: economía y sociedad, 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1991.

Gluzmán, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Haedo, Oscar Félix, *Las fuentes porteñas*, Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, 1978.

Halperin Donghi, Tulio, "La integración de los inmigrantes italianos Argentina comentario" en Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto (Editores) *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

Hobsbawm, Eric, *La Era del Imperio 1875-1914*, Buenos Aires, Planeta, 2009.

Kris Ernst y Kurz Otto, *La Leyenda Del Artista*. Madrid, Cátedra, 2007 (1982),

Liernur, Jorge Francisco, "La construcción del país urbano" en Lobato, Mirta Zaida (directora.) *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000. Tomo V.

Lorente Boyer, Miguel, *Influencias y recursos en la técnica pictórica de Joaquín Sorolla*, Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández de Elche, Alicante, 2005.

Mâle, Emile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, FCE, 1952.

Mancuso, Hugo Rafael, "Nacionalismo, multiculturalismo y etnogénesis (las corrientes migratorias italianas en los siglos XIX y XX, el caso argentino comparado" en *AdVersus VII*, Roma-Buenos Aires, Istituto Italo-argentino di Recerca Sociale (IIRS) 18 de agosto 2010.

Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Tursen, 1993

Miguez, Eduardo "Tensiones de identidad: reflexiones sobre la experiencia italiana en la Argentina en Devoto, Fernando y Miguez, Eduardo (compiladores), *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica. Los italianos en América Latina en una perspectiva comparada*, Buenos Aires, Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, 1992.

Payró, Julio E, "La pintura", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas artes, 1988. Volumen VI,

\_\_\_\_\_ "Estudio preliminar" en Vasari, G. *Vidas de los más Excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*, Barcelona, Éxito, 1956.  
[wdb.ugr.es/~agamizv/wp-content/uploads/VASARI-GIORGO-Vida-De-Los-Mas-Excelentes-Pintores.doc](http://wdb.ugr.es/~agamizv/wp-content/uploads/VASARI-GIORGO-Vida-De-Los-Mas-Excelentes-Pintores.doc).

Peluffo, Gabriel, "Alegoría y utopía republicanas. Consideraciones sobre la producción alegórica en el Rio de la Plata del siglo XIX" en Hugo Achugar, Mabel Moraña (ed.), *Uruguay, imaginarios culturales: desde las huellas indígenas a la modernidad*, Montevideo, Trilce, 2000.

Piccioni, Raúl E. "El Arte Público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio", en *Poderes de la imagen*, I Congreso



Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 2001.

Raquejo, Tonia, "Ruskinismo, prerrafaelismo y decadentismo" en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000 (1996). Volumen. I.

Ripa, Cesare; Buscaroli, Piero; Praz, Mario, *Iconología*, Milano, TEA, 1992.

Romero, José Luis "La ciudad burguesa" en Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Altamira, 2000. Tomo II.

Rosoli, Gianfausto, "Las organizaciones católicas y la inmigración italiana en la Argentina" en Devoto, Fernando y Rosoli, Gianfausto (Editores) *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

Roth, Leland M., *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Sábato, Hilda, "La vida pública en Buenos Aires" en Bonaudo, Marta (directora), *Nueva Historia Argentina. Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

\_\_\_\_\_ "Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)" en Altamirano, Carlos y Myers, Jorge (Coordinadores) *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz, 2008.

Sánchez Albornoz, Nicolás, "La población de América Latina, 1850-1930" en Bethell, Leslie (Editora), *Historia de América Latina: 7*.

*América Latina: economía y sociedad, 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1991.

Sanhueza, María Teresa "Inmigrantes italianos en Argentina: la Correspondencia entre Oreste, Abele y Luigi Sola (1901-1922)", *Zibaldone. Estudios Italianos*. Volumen III, No 1 (2015)  
<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7015/6695>.

Scobie, James R. "El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930" en Bethell, Leslie (Editora), *Historia de América Latina: 7. América Latina: economía y sociedad, 1870-1930*, Barcelona, Crítica, 1991.

Smolensky, Eleonora María, *Colonizadores, colonizados. Los italianos porteños*, Buenos Aires, Biblos, 2013.

Szir, Sandra M., *De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX*. Colección Biblioteca Nacional [www.bn.gov.ar/media/page/dela-cultura-impresa-ala-cultura-delo-visible.pdf](http://www.bn.gov.ar/media/page/dela-cultura-impresa-ala-cultura-delo-visible.pdf).

Telesca, Ana María, Malosetti Costa, Laura, Siracusano, Gabriela "Impacto de la 'moderna' historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino" en *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del arte*, México, Instituto de investigaciones estéticas de la UNAM, 1999.

Terán, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2015.

Tosoni, Luis, "Acerca de la traducción de modelos: Gaetano Moretti y el aporte italiano al Palacio Legislativo de Montevideo", 2014.  
[www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0195.pdf](http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0195.pdf).

Urgell, Guiomar de, *Arte en el Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata, 1995.

Varela, Mirta, "Medios de comunicación de masas" en: Altamirano, Carlos (director), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Viñas, David. *Literatura argentina y política I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Arcos, 2005. (1964)

Vugman, Laura Inés. "Conmemorando: del pasado del territorio a la historia de la Nación Argentina en las ferias y exposiciones internacionales del cuarto centenario", *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 68-97, ene. 2003. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1317/1267>

Wechsler, Diana "Paisaje, crítica e ideología", en *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, 3as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1991.

Werckenthien, Cristian, *El Buenos Aires de la belle époque: su desarrollo urbano 1880-1910*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2001.

Yvars, José, "La formación de la historiografía" en Bozal, Valeriano *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2010 (1996). Volumen I.

Zanatta Loris, Di Stefano Roberto, *Historia de la Iglesia en la Argentina* Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

Zanetti, Susana, "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío" en Altamirano, Carlos y Myers, Jorge (Coordinadores) *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz, 2008.

## DICCIONARIOS

Bobbio, Norberto, Matteucci, Nicola, Pasquino, Gianfranco, *Diccionario de Política*, México, Siglo XXI editores, 1993.

Comanducci, Patuzzi, Luigi Ed., *Dizionario illustrato dei pittori disegnatori ed incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Patuzzi, 1962. Volumen II.

Gesualdo, Vicente, Biglione, Adolfo y Santos, Rodolfo *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*, Buenos Aires, Inca, 1988. Volumen I y II

Petriella, Dionisio y Sosa Miatello, Sara, *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, 1976.

## FUENTES.

Diarios, revistas y catálogos:

*Caras y Caretas* (1898-1941)

Catálogo *Exposición Nazareno Orlandi*, Buenos Aires, Salón Witcomb, 4 de agosto al 16 de agosto de 1919.

*La Ilustración Sudamericana* (1892-1915)

*La Nación*

*La Prensa*

*Revista Ilustrada del Río de la Plata*

Otras publicaciones:

Alvarez, José Sixto, *Obras completas*, Buenos Aires, Schiapire, 1961. Volumen I.

Comitato della Camera Italiana di Commercio ed Arti di Buenos Aires, "Lettere, scienze ed arti" en *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires, Stabilimento grafico della compagnia general de fósforos, 1906.

Clemenceau, Georges, *La Argentina del centenario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1999. (1911)

Chueco, Manuel, *La República Argentina en su primer centenario*, Buenos Aires, Cía. Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910

Darío, Rubén, *La vida de Rubén Darío / escrita por él mismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. (1915)

"Longino", *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979. (1770)

Pacheco, Marcelo Eduardo; Telesca, Ana María, *Aproximación a la generación del 80: antología documental*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 1988.

Pascarella, Cesare, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1961(1920. Obra póstuma).

Schiaffino, Eduardo, *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, edición del autor, 1933.

Zuccarini, Emilio *L'Opera di Francesco Paolo Parisi nella Repubblica Argentina dal 1898 al 1930*, Buenos Aires, edición del artista, 1930.

Sitios web

<http://www.apellidositalianos.com.ar/diccionarios/dicc-biograficos-de-italianos.html>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-pascarella/>

Teatro Municipal Bio de Nazareno Orlandi  
[www.youtube.com/watch?v=3XTFXhtEIq4](http://www.youtube.com/watch?v=3XTFXhtEIq4)

<http://www.sarachaga.com.ar/52-3.html>