



Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales IDAES

Doctorado en Historia

Roma desde el Río de la Plata
Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)

Tesis doctoral

Presentada por:
Giulia Murace (CIAP – UNSAM / CONICET)
giuliamurace@gmail.com
gmurace@unsam.edu.ar

Bajo la dirección de:
Dra. Laura Malosetti Costa

y la co-dirección de
Dra. Giovanna Capitelli

Buenos Aires
Diciembre 2021

- Tomo I -

*A mis abuelas Teresa y Angelina,
Ejemplos de fuerza hecha mujer*

INDICE

-TOMO I-

Agradecimientos / Ringraziamenti	5
Introducción	9
<i>El viaje de formación y el sistema del arte entre Roma y Latinoamérica: un estado de la cuestión</i>	14
<i>Enfoques posibles desde una posición descentrada</i>	25
<i>Desafíos de la investigación: algunos aspectos metodológicos</i>	32
1. El “intento patriótico y educacional de enviar jóvenes a Europa”. El lugar de las instituciones de enseñanza artística en Argentina	37
<i>La Comisión Nacional de Bellas Artes y la nacionalización de la Academia</i>	37
<i>La Academia Nacional de Bellas Artes: un lugar de regreso</i>	44
<i>Los primeros concursos de becas (1899-1908)</i>	52
<i>Las becas graciabiles: un problema a resolver. El Patronato de Becados (1909-1916)</i>	61
2. Montevideo: entre la emulación y la emancipación (de Argentina)	68
<i>Hacia un sistema del arte oficial. Indicios dispersos</i>	68
<i>1905: nace el Círculo Fomento de Bellas Artes</i>	74
<i>La reglamentación de las becas artísticas</i>	76
<i>Oficialización del Círculo de Bellas Artes</i>	87
<i>Proyectos comunes de enseñanza artística: la reforma de los planes de estudio en Buenos Aires y Montevideo</i>	91
3. Roma: Encuentros rioplatenses	99
<i>Conexión iberoamericana. Algunos casos previos a la formación de la colonia rioplatense</i>	99
<i>Los primeros becados nacionales argentinos y uruguayos. Pio Collivadino una presencia fija entre 1890 y 1906</i>	109
Carlos F. Saez y Juan M. Ferrari: dos trayectorias mismo destino italiano	109
Todos los vínculos conducen a Collivadino.....	114
Hacia fin de siglo. Expansión de la colonia rioplatense	122
<i>Dentro y fuera del atelier: estudio, visitas, excursiones, banquetes y fiestas</i>	129
4. “Rome n’a pour elle qu’une chose : elle est Rome”	145
<i>Las instituciones de la neo-capital</i>	145
<i>El Ferro di cavallo: estudiantes y rebeldes en diálogo</i>	152
<i>Más allá de la academia: la Associazione Artistica Internazionale y el trabajo en atelier</i>	166
Los y las modelos en la práctica artística y en las redes rioplatenses.....	171
<i>Giacomo Balla, las nuevas tendencias artísticas y los jóvenes rioplatenses</i>	180
<i>La ciudad, la Campagna Romana y las transformaciones sociales de principio de siglo</i>	187
5. El arte como proyecto internacional	203
<i>Iniciativas rioplatenses para exposiciones italianas</i>	203
<i>Enrique B. Moreno y el proyecto de una Academia Argentina de Bellas Artes en Roma</i> .	216

Ettore Ximenes entre Italia y Argentina.....	220
“Megalomanía suicida”. El debate irrumpe en la prensa: Roma sinónimo de pasado .	224
<i>Hermandad Latinoamericana: el proyecto de Academia Sudamericana de Bellas Artes</i>	229
<i>La Exposición Internacional de 1911 y la misión cultural de Roma</i>	235
Conclusiones	244
Archivos consultados	250
Diarios, periódicos y revistas	251
Catálogos, guías, revistas de exposiciones	252
Bibliografía	254

TOMO II

Anexo documental	3
Anexo iconográfico	28

Agradecimientos / Ringraziamenti

“Ogni vintiquattr’uri è mundu nuavu” decía siempre mi abuela Teresa. “Cada veinticuatro horas hay un mundo nuevo”. Era su manera de vivir la vida: acuñó incluso un término “tranquillezza”. Y en el tiempo que ha transcurrido mientras, con, alrededor de la escritura de esta tesis he entendido perfectamente el sentido y el valor de aquella enseñanza.

Las páginas que siguen han sido escritas entre Argentina e Italia y por ello estos agradecimientos serán en el cocoliche que corresponde a una migrante tana en tierra porteña.

Las primeras estadias que han dado pie a esta investigación han sido posibles gracias a dos becas: de la Accademia di San Luca y del Ministerio de Educación argentino. La permanencia y la continuidad que me ha permitido sucesivamente la beca interna doctoral del CONICET han sido fundamentales para que pudiera desarrollar y finalizar esta etapa. Desde el comienzo, ha sido esencial el apoyo y la confianza que me han brindado las que son las directoras de esta tesis: Laura Malosetti Costa y Giovanna Capitelli. Las dos me han transmitido una dosis del entusiasmo para la investigación que las caracteriza en abundancia. Gracias a Laura Malosetti he encontrado un lugar de este lado del océano que me permitió continuar a formarme con los mismos principios con los cuales me acerqué a la investigación gracias a Giovanna Capitelli: la generosidad, el compañerismo, la lealtad. *Emulatio* y no *competitio* ci ripeteva continuamente ai primi incontri tesisti nello studio del 21B. Grazie a entrambe, per le letture e soprattutto per l’incoraggiamento costante che mi ha accompagnata in questi anni.

Los lugares de trabajo en los cuales se ha radicado mi proyecto, desde el Instituto Tarea hasta el reciente Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, han sido muy importantes para llevar adelante las pesquisas, no solo por los valiosos materiales documentarios a los cuales he podido acceder sino por las personas que allí he encontrado: el entonces decano Néstor Barrio, que siempre me acogió amablemente, todo el personal docente y no docente del Instituto siempre disponible a responder a mis preguntas y, un agradecimiento particular a Nora Altrudi, por su paciencia y generosidad en transmitir su conocimiento. Gracias a Sandra Szir, directora del CIAP, por estar siempre disponible y por brindar un espacio de discusión entre becarias/os que hacía mucha falta. Debo incluir en los lugares de trabajo, aunque no lo fue formalmente pero sí en la práctica, al Centro de Estudios Espigas, espacio indispensable para el estudio de la historia del arte latinoamericano: agradezco por ello a Agustín Diez Fischer, su director, a Luisa Tomatti y a Melina Cavallo.

Con esta tesis finalizo el Doctorado en Historia de la Escuela de Altos Estudios Sociales que me ha brindado un marco de formación de excelencia, acercándome a estudios teóricos con los cuales no estaba familiarizada y desafiándome al diálogo entre disciplinas histórica e histórico-artística. Agradezco por lo tanto a su directora, Valeria Manzano, amable y disponible en presencia y en la virtualidad, y a los profesores que me abrieron otras perspectivas desde las cuales abordar la historia del arte: Martín Albornoz, Omar Acha, Luciana Anapios, María Isabel Baldasarre, Fernando Devoto, Silvia Dolinko, Valeria González, Viviana Usubiaga y Cristiana Schettini. Un agradecimiento particular va a Cristiana por leer mis avances y a encontrar siempre buenos consejos para mis preguntas de investigación y a Marina Franco por su estimulante taller de tesis. Agradezco también al personal administrativo del IDAES y en particular a Romina Giler por ser resolutiva con mis consultas (casi siempre *in extremis*).

Me siento afortunada de haber encontrado en este camino a Marta Penhos, sagaz y divertida con muchos consejos nel cassetto. Es un privilegio trabajar con ella, en la cátedra que integro reina un espíritu de colaboración que hizo más livianos y llevaderos incluso los dos años de didáctica virtual, por eso quiero agradecer también a Alejo Lo Russo, por sus sugerencias pedagógicas y por su tranquilidad contagiosa, y a Carla García, con la cual nos entendemos al instante y aún el trabajo más tedioso se vuelve placentero. Carla ha sido también un apoyo moral más allá del ámbito laboral, gracias también por ello.

A lo largo de esta investigación he podido acceder a repositorios y documentación valiosísima también gracias a la buena disposición de muchas personas e instituciones, mis agradecimientos van al personal del área de documentación y registro del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), en particular a Paula Casajús, Dora Brucas y Cecilia García; a la directora del Palacio Nacional de las Artes (Argentina) Feda Baeza y a Cecilia Martínez del área de investigación y Vilma Pérez Casalet del área de conservación; a Marta Fuentes y Romina Otero del área de colección del Museo Caraffa de Córdoba y a Tomás Ezequiel Bondone por haberme facilitado este contacto; al personal del área de biblioteca y registro del Museo Nacional de Artes Visuales (Uruguay), especialmente a Virginia Lucas, Eugenia Grau y Osvaldo Gandoy, y a su director Enrique Aguerre; a Daniel Lusteau y a Gerardo Ruiz Barreiro, del Círculo de Bellas Artes de Montevideo; a Elisa Camboni, dell'Accademia Nazionale di San Luca; a Clementina Conte, dell'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma); a Michela Campagnolo, dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee-La Biennale di Venezia; a Sabrina Spinazzè, della Galleria Umberto Prencipe. Agradezco

además a Graciela Saez y a Alicia Sosa de Alippi, quienes me abrieron los archivos particulares de sus antepasados.

Para el desarrollo de esta investigación han sido importantes la participación a proyectos, congresos y workshops internacionales que me ha permitido discutir mis avances y mis preguntas, en particular los espacios abiertos por el CAIA en Buenos Aires, el grupo Entresseculos en Río de Janeiro y la edición del Congreso CIHA en Florencia. La participación a la Transregional Academy de Buenos Aires, coordinada por Lena Bader, ha ampliado mis perspectivas de análisis y puesto delante el reto de confrontarme con investigadores senior como Thomas Kirchner, Hannah Baader, Thierry Dufrêne, Anne Lafont, Gabriela Siracusano y me ha bridado nuevas amistades transnacionales con las cuales he continuado a confrontarme y dialogar, especialmente Laura Karp Lugo, Laura Bohlenblust y Marcelo Marino. En este mismo sentido, un agradecimiento especial va a Stefano Cracolici que, junto a Giovanna Capitelli, me permitieron participar al montaje e inauguración de la exposición *Roma en México/México en Roma*, en Ciudad de México y me facilitaron el acceso al conocimiento de obras, fuentes y episodios de la historia del arte latinoamericana que ayudaron a refinar mis reflexiones.

El sostén de las amistades ha sido imprescindible para la escritura de esta tesis. Gracias en todas las lenguas del mundo: a Carolina, que me ha acogido en su círculo de “expatriadas” (cit.) y, con Juan Ricardo, se han convertido en los amigos-familia que tanto se extraña lejos de casa; a Larisa y Milena, por hacerme sentir parte, por compartir este camino y por hacerme siempre saber que puedo contar con ellas; a Jessica e a Ilenia, per non permettere di abbattermi mai e per essere sempre presenti anche a undicimila chilometri di distanza e con un oceano nel mezzo. Todas ellas leyeron partes y capítulos de esta tesis, las comentaron (y, las hispanohablantes las corrigieron), me hicieron preguntas y abrieron discusiones, gracias por su tiempo. Tampoco encuentro más palabras que gracias para Maru: desde el día que nos conocimos porque me iba a alquilar una habitación de su casa no dejamos de ser amigas, gracias por las charlas, los consejos, los intercambios culinarios. Un grazie speciale a Elisa, con la quale è iniziata l'avventura argentina nel lontano 2011; grazie a lei e a Jero, un pezzetto di famiglia italo-argentina que se echa mucho de menos. Simona, Gaetano e la piccola (ormai grande) Luna, grazie per le risate, le lunghe chiacchierate e per sdrammatizzare la vita. Grazie a Flavia, che è rimasta un punto fermo nella città medicea, e a Benedetta perché sempre disponibili per piacevoli chiacchiere e passeggiate tra i vicoli di Firenze. Gracias a Olivia, otra integrante del grupo de las “expatriadas”, por la alegría y el ánimo; gracias a ella, Guille C., Juan, Caro y Guille F. por las cenas ricas de charlas, música

y baile. Grazie a Rosanna, compagna di scuola e persona incredibilmente buona e testarda, per avermi fatto un po' partecipe della sua passione per aiutare i deboli e gli ultimi. A Borja, che da erasmus vicino di casa è diventato un amico su cui contare in ogni occasione. Grazie a Carla per i momenti condivisi con il corpo e con il cuore sin dalla nascita, per le conversazioni in differita via messaggi audio lunghissimi che somigliano un po' alle lettere che ci scrivevamo da piccole.

Seguramente olvido muchas personas, pero no quiero dejar de mencionar a Pablo Fasce, siempre disponible a discutir cuestiones ligadas a mi investigación, Ana Bonelli, nueva vecina del barrio y todxs lxs demás compañerxs y colegas que me brindaron informaciones, me compartieron materiales, respondieron a mis consultas en distintas formas y ocasiones: Patricia Basualdo, Elisa Pérez Buchiarelli, Manuel Carrera, Patricia Corsani, Catalina Fara, Lucía Lauman, Georgina Gluzman, Daniel Gonzaga, Aldana Pérez, Daniela Sbaraglia, Marina Suárez, Daniela Tomeo, Martín Wasserman.

Alla famiglia –mamma insegna – non servono parole, la gratitudine è per la vita. Ma, senza le chiamate pedalando con Maria, sorella piccola, o le *stories* di Adele attraverso le quali carpiro le sue giornate avrei sopportato molto peggio la distanza. Mamma, è mamma anche a centomila chilometri e sa confortarti anche con un solo messaggino (o un emoticon sbagliato). E la tecnologia ha aiutato a non perdere le conversazioni e le indignazioni di sempre con papà su come va il mondo. Le mie cugine, Rossana e Angela, Celeste e Valentina, ed Eleonora, sono e sono state casa in largo e lungo lo stivale. Zia Lara fa sì che tutto resti familiare nonostante le mie prolungate assenze. Sarò grata per tutta l'esistenza dell'amore che i miei nonni, i miei zii tutti, e i miei cugini mi danno. Grazie anche ad Alo, cognato magnifico. Gracias a la familia platense a los Rucci y los Valenti, y a Mingo y Estela. Y gracias a toda la familia patagónica adquirida y especialmente a Susana por el apoyo constante y las palabras confortantes. Dulcis in fundo, a Guille, con el cual he descubierto la belleza de la convivencia, gracias por estar en los momentos felices y en los más duros y por proyectar conmigo una parte de futuro.

Introducción

Roma “capital universal de las artes” es un lema conocido por quien estudia el siglo XIX. Nadie duda de su centralidad como referente irrenunciable para la formación artística desde el siglo XVII hasta la primera mitad del *Ottocento*. Pero, después de ese momento los ojos de la modernidad parecieron fijarse en París. Roma, capital de la Italia Unida desde 1871, quedó relegada de la geopolítica de las capitales culturales europeas, marcada por una imagen de decadencia que fue más el fruto de una historiografía sectaria antes que un reflejo de la realidad.¹ De hecho, un número importante de artistas argentinos y uruguayos que viajaron a Europa para perfeccionarse en la pintura y la escultura escogieron instalarse en la ciudad y la mayoría de ellos se integró exitosamente en su tejido artístico y social.

La tesis se interroga sobre las posibles explicaciones de esta elección, por ello estudia por un lado la consolidación de los sistemas del arte en Argentina y Uruguay a inicio del Novecientos en relación a la institución del viaje de formación al exterior; por el otro, analiza las estadias romanas de los artistas rioplatenses entre la última década del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial y, desde esta perspectiva, reflexiona acerca del lugar que ocupó Roma en el tablero cultural europeo de entresiglos.

La movilidad de los artistas es una práctica antigua como el arte mismo. Los viajes de formación fueron, y son, un dato ineludible en sus biografías y representan un hito fundamental de la historia del arte. A partir de la mitad del siglo XIX, también desde Latinoamérica cada vez más pintores y escultores emprendían la ruta hacia Europa para estudiar en las academias prestigiosas de Italia y de Francia principalmente. En los dos países que comparten el Río de la Plata, estos viajes no estuvieron reglamentados hasta los últimos años del Ochocientos: fue solo en el cambio de siglo que se institucionalizó la práctica, como parte de un proceso de consolidación de sus sistemas artísticos nacionales.² Esta tesis se

¹ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg concluían lucidamente su ensayo sobre centros y periferias del arte italiano con estas palabras: “Di fatto il problema della cultura italiana, non solo figurativa, continua a essere in questo periodo [Ottocento] quello del rapporto con l’Europa. Questa Europa ha una capitale, Parigi: ma si tratta di una capitale in larga misura fantasmatica, isolata da una storiografia non meno settaria di quella vasariana. Ma fare i conti con l’Europa significa, per l’Italia, fare i conti col proprio passato. Con una tradizione così prestigiosa irrimediabilmente alle spalle, è impossibile non sentirsi periferici. L’uscire dalla periferia presuppone quindi il fare i conti con la tradizione, col museo. E qui emergono le due proposte più radicali, quella dei futuristi e quella di De Chirico: bruciare il museo o allontanarlo in una luce ironica e sublime”. (Castelnuovo, Ginzburg 1979, p.352). Se mencionan más adelante las discusiones historiográficas más recientes que han tratado el tema del supuesto ‘atraso’ del arte italiano entre el siglo XIX y el XX.

² Cabe mencionar que hacia fines del siglo XIX se estaba llevando a cabo el proceso de consolidación del Estado nación, tanto en Argentina como en Uruguay, y que la creación de un sistema artístico instalado en las capitales, pero pensado como nacional, era parte de este proyecto más grande.

inicia en un contexto de cambio respecto de los viajes de formación: si hasta ese entonces eran una posibilidad solo para aquellos que formaban parte del mundo de las élites gracias a su poder económico, la inauguración de proyectos sostenidos por el Estado abrió la posibilidad a los jóvenes con las más distintas condiciones materiales y sociales a acceder a este beneficio. La protección estatal a los pensionados hizo que la estadía en Europa fuera vivida como una experiencia colectiva dirigida a sus regresos y que confluyó en una institucionalización nueva para la cual la sociabilidad en Roma fue fundamental.

Los debates que animaron el mundo artístico rioplatense a finales del siglo XIX y sobre todo a principios del siglo XX mostraron un conocimiento amplio de los sucesos europeos. Circularon imágenes y, sobre todo, relatos de exposiciones y artistas, hasta llegar incluso a dibujar “geografías imaginadas” sin la experiencia del desplazamiento físico.³ Europa, ha sido estudiado ampliamente, fue un referente importante para la generación artística que sentó las bases para la construcción de un sistema del arte tanto en Argentina como en Uruguay a partir de los años setenta del siglo XIX.⁴ Este antecedente resulta esencial para comprender qué cambios trajo la presencia del Estado en las relaciones artísticas con el viejo mundo y con su historia del arte al comenzar el nuevo siglo y con las nuevas generaciones de artistas nacionales.

Desde los albores del Novecientos, los artistas viajaron a Europa con el presupuesto de estar cumpliendo una acción patriótica en pos de un proyecto moderno que compartieron con intelectuales y políticos y del cual participaron activamente, especialmente los que se habían formado en Roma; la mayoría de ellos una vez regresados se hicieron cargo de las nuevas instituciones artísticas. Los interrogantes de esta tesis están, entonces, directamente conectados con aquel imperativo de modernidad que predominó en la vida de la época, marcada por el ocio, el tiempo libre y por la imagen del progreso y, aunque es un concepto que queda desdibujado incluso en las ideas de los propios actores, se convierte en el motor para impulsar una transformación. La tesis aborda el tema de la modernidad artística con una perspectiva crítica que pone en discusión el canon modernista, a través de dos focos principales que quedaron por fuera de ello: Roma de fines del siglo XIX y principios del XX y los artistas argentinos y uruguayos que se preocuparon por proyectos institucionales y académicos nacionales al regresar de Europa. Se inscribe, por lo tanto, en las recientes

³ Cf. Malosetti Costa 2008, véase también Dhaenens 2013.

⁴ Cabe destacar que Estados Unidos fue, aunque en forma distinta, el otro importante referente para el Río de la Plata. Además de Malosetti Costa 2001 (en particular p.280-285) acerca de la participación de Argentina a la Exposición de Chicago de 1893), véase también Penhos (2009) quien ha indagado el envío argentino a la Exposición de St. Louis (EEUU) de 1904 y los conflictos que se generaron a nivel político y artístico.

corrientes historiográficas: aquella latinoamericana que repiensa la modernidad periférica no solo en términos de apropiación de los discursos, de los temas, de las técnicas vanguardistas (y proto-vanguardistas) sino a través de la introducción de lo ‘académico’ (en el cual están incluidas las instituciones y los artistas) en los argumentos del debate acerca de lo moderno; y aquella ‘global’ que volvió a replantearse las relaciones de fuerza entre centros y periferias. Adopta, así, una mirada descentrada espacial y argumentativamente que facilita también una reflexión sobre las jerarquías culturales que ha establecido la historiografía tradicional hegemónica.⁵

La historiografía del siglo XX instaló un discurso sobre la modernidad que ubicaba a París como “meridiano cultural” (hasta la Segunda Guerra Mundial) en donde su mundanidad y sus iniciativas antiacadémicas se mostraban como un modelo a seguir. A la hora de analizar las trayectorias de los actores protagonistas de esta tesis – agentes centrales en los sistemas del arte rioplatenses de entresiglos – resultó ser Italia el destino más elegido como lugar de formación o perfeccionamiento artístico. Estas prácticas desmontan los discursos instalados tanto a nivel nacional como internacional y subrayan la relevancia de las instituciones estatales para pensar en la modernidad en términos transnacionales. Es por eso que la tensión entre Italia y París – en una suerte de lucha simbólica para mantener una posición hegemónica en la geografía artística de la modernidad – es una constante a lo largo de la tesis, en algunos momentos explícita y en otros latente. La tensión con París fue omnipresente no solo en las historias del arte rioplatenses sino también en el devenir artístico de Italia del siglo XIX, sobre todo después de la Unidad (1861).

Al indagar las relaciones entre el Río de la Plata e Italia, se vuelve necesario mencionar el impacto que tuvo la inmigración europea – y especialmente italiana – sobre la transformación social, económica y cultural rioplatense. Los estudios desde hace varias décadas han restituido con detalle el escenario en el que se movió la colectividad italiana, especialmente en Argentina, hacia fines del siglo XIX, entre la instalación del estereotipo del italiano trabajador y humilde y la presencia creciente (hasta la Primera Guerra Mundial) de las comunidades italianas en el espacio público, a través de instituciones mutuales y asociativas. El mundo del arte también estuvo involucrado en esta disyuntiva, como emerge de diversas investigaciones. Sin embargo, el elemento de la ‘italianidad’ – que tuvo en algunos casos una carga simbólica importante sobre la labor de artistas rioplatenses que se habían formado en Italia o que descendían de inmigrantes italianos – no incidió en los

⁵ Sobre la idea de historias descentradas en perspectiva global, cf. Zemon Davis 2011

proyectos colectivos de la colonia rioplatense en Roma y por lo tanto no se aborda de manera específica en la tesis.

Teniendo esto presente surgieron algunos interrogantes acerca del por qué eligieron Roma muchos artistas argentinos y uruguayos y con qué condiciones materiales viajaron y vivieron en la ciudad eterna; sobre cómo se formaron allí sus redes sociales y qué características tuvieron estas relaciones; con qué proyectos regresaron y qué impacto tuvieron sus retornos.

La idea primigenia de esta investigación se planteaba abordar un espacio geográfico más amplio que incluyera casi todo Sudamérica, sin embargo, con el avanzar de las pesquisas se eligió concentrar la atención en el Río de la Plata con referencia específica a Argentina y Uruguay, reconociendo en ellas una especificidad. En particular, se analizan sus capitales Buenos Aires y Montevideo, que a comienzos del siglo XX tenían un sistema artístico incipiente y proyectos de modernización en curso. Entre estas ciudades hubo conexiones que sobrepasaron los acontecimientos políticos y las fronteras desde tiempos remotos.⁶ De hecho, el adjetivo rioplatense se vuelve – incluso en la vida común – una suerte de concepto que ve a las dos capitales como pertenecientes a un mismo espacio no solo geográfico sino también histórico y cultural. La estadía de los artistas de los dos países en Roma, además, ha reforzado estas relaciones hasta crear una colonia rioplatense en la ciudad eterna que, al volver a la patria, siguió en contacto.⁷

La cronología abarcada (1890-1914) deriva de la hipótesis central de la tesis. La necesidad de responder a la pregunta sobre por qué Roma fue destino privilegiado y cómo se convirtió en un factor importante en la consolidación del sistema artístico rioplatense ha llevado a la identificación de un momento de quiebre entre la generación que inició el proceso de construcción del campo artístico y la que lo llevó adelante: la presencia de un grupo de artistas argentinos y uruguayos en la capital de Italia a partir de 1890 ha sido fundamental. La ciudad ha sido así punto de encuentro de personas, ideas, obras, que facilitó

⁶ Sobre los intercambios entre Buenos Aires y Montevideo durante el siglo XIX refieren Malosetti Costa (2001) y Peluffo Linari (2006[1988]), especialmente en referencia al tercer cuarto del siglo XIX, periodo que excede a esta tesis. Se señala aquí también el proyecto curatorial de Patricia Artundo (2002) que ha mostrado la fluidez de la frontera rioplatense en las artes del siglo XX, aunque se aborda allí un periodo sucesivo (1911-1924) y un concepto de modernidad vinculado con las vanguardias.

⁷ Se ha decidido mantener vigente el término colonia para referirse a los artistas rioplatenses que vivieron en Roma en este periodo. Además de registrar el uso del lema por parte de estos mismos actores, es usado aquí en su significado más literal como “conjunto de personas que, procedentes de un territorio, se establecen en otro”, teniendo en cuenta de todos modos que las estadías de estos artistas a menudo fueron de corta duración. De todos modos, los términos como “grupo”, “agrupación”, “comunidad” son usados como sinónimo de “colonia”. Cf. “Colonia” en Diccionario de la Lengua Española de la RAE <https://dle.rae.es/colonia> (consultado 30/06/2020, 19:07)

un intercambio entre geografías distintas que de otro modo hubiera sido difícil lograr. Al mismo tiempo, durante los años finales del Ochocientos, en Roma se llevaron adelante políticas, no solo artísticas, que tenían por objetivo restituirle su rol de capital de las artes; su “misión cultural”⁸ fomentaba la renovación de una sociedad ya cosmopolita que volviera a atraer artistas de todo el mundo en una confrontación con las otras capitales europeas y especialmente con París. Un examen de la sociabilidad artística argentina y uruguaya en Roma se convierte en uno de los elementos más importantes para reflexionar sobre ello y, al mismo tiempo, sobre la búsqueda de afirmación internacional del poder cultural de las jóvenes repúblicas rioplatenses. La fecha simbólica de cierre de la tesis, 1914, coincide con el comienzo de la Primera Guerra Mundial y el regreso, forzado, de la mayoría de los artistas que se encontraban en Europa.

La tesis propone, entonces, como objetivos principales estudiar los procesos de modernización del sistema artístico argentino y uruguayo de comienzos del siglo XX y el papel que revistió en ello la institucionalización del viaje de formación al exterior; de este modo, se busca resaltar el diálogo artístico entre Buenos Aires y Montevideo y la permeabilidad de las fronteras entre los dos países para reforzar la idea de una cultura compartida, rioplatense. Asimismo, se apunta a analizar la estadía romana de los artistas rioplatenses – las redes de sociabilidad que construyeron, los cambios que elaboraron en su producción artística, cómo funcionaron estas relaciones al regreso – y paralelamente profundizar en el estudio la Roma del periodo a través de los ojos de estos artistas, para reflexionar sobre éxitos y derrotas de la “misión cultural” de la ciudad eterna. En este sentido se espera que esta investigación pueda contribuir a la revisión historiográfica que actualmente cuestiona el canon modernista que impone una lectura basada en el concepto de vanguardia y antiacademicismo como *summa* del arte, y proponer una (de las muchas posibles) historia de la modernidad artística de principios del siglo XX desde el Río de la Plata.

A este respecto, se sostiene que la presencia de una colonia rioplatense en la ciudad eterna permitió también el surgimiento de proyectos latinoamericanos que fueron a la vez artísticos y político-diplomáticos. Estos muestran por un lado las sinergias para un

⁸ Sobre la idea de la “misión cultural” de Roma véase Piantoni 2001 (en particular p.94): esta misión remonta a los discursos generados alrededor de la proclamación de la ciudad como capital de Italia y, por lo que concierne especialmente el ámbito artístico se empezó a palpar con la Esposizione Internazionale di Belle Arti de 1883 y se vio confirmada en las exposiciones organizadas para el Cincuentenario dell’Unità en 1911. Gianna Piantoni ya en 1980 (Piantoni 1980, p. 85) notaba una “línea casi ininterrumpida” entre la proyección de la exposición internacional para el Cincuentenario y la de 1883.

reconocimiento internacional de los países de Latinoamérica y por el otro los esfuerzos de Italia para reposicionarse en el tablero geopolítico europeo. Descentrar la mirada y ubicarla en el Río de la Plata facilita la observación de cómo la “misión cultural” de Roma tuvo un momento de auge hacia el comienzo del Novecientos, característica que reforzó su poder de atracción para los artistas extranjeros.

La existencia de un afianzado núcleo de rioplatenses a partir de los años 90 del siglo XIX fue otro de los factores que movilizaron la elección de instalarse en la ciudad eterna. Estas redes de relaciones fueron funcionales a su inserción en un sistema a ellos extraño y les ayudaron a posicionarse socialmente, tanto en la península como en sus países una vez regresados. Específicamente, la constitución de una red de artistas argentinos y uruguayos en Roma puede leerse como una respuesta a la condición de *cosmopolitas periféricos* que los caracterizó durante sus estadías europeas;⁹ la creación de redes con vínculos fuertes entre rioplatenses funcionó como una forma para integrarse y enfrentarse a la vida artística de una ciudad en la que vivían y competían un gran número de pintores y escultores de todo el mundo. En este sentido, otra hipótesis que apunto a demostrar en la tesis es que los lazos que se tejieron en Roma, como así también las experiencias individuales de los artistas durante sus estadías de perfeccionamiento, fueron uno de los elementos constitutivos del proceso de modernización de los sistemas del arte en Buenos Aires y Montevideo a principios del Novecientos. En este proceso el principal agente fue el Estado quien impulsó un cambio dentro de la práctica del viaje de formación: de iniciativa individual, ligada al mundo de las élites, se convirtió en experiencia colectiva, ampliando así el número de potenciales artistas viajeros. Esto significó un cambio en la proveniencia social de los artistas que se analizan en los próximos capítulos.

El viaje de formación y el sistema del arte entre Roma y Latinoamérica: un estado de la cuestión

Los estudios acerca de los viajes de formación emprendidos por los artistas latinoamericanos hacia Europa a partir del siglo XIX son numerosos.¹⁰ Un punto de partida importante para esta tesis ha sido el libro coordinado por Diana Beatriz Wechsler (2000) titulado

⁹ Como se ahonda más adelante, la definición de cosmopolitas periféricos es una traducción del lema inglés “marginal cosmopolitans” acuñado por Natalia Majluf (1997).

¹⁰ Por el espacio de esta presentación me limitaré a dar cuenta de los trabajos que han enfrentado el estudio de cuestiones y conceptos más estrictamente ligados a los ejes principales de la tesis; a lo largo de los capítulos incluiré los otros trabajos relevantes para el esclarecimiento de cuestiones puntuales.

significativamente *Italia en el horizonte de las artes plásticas argentinas, siglos XIX y XX* que acoge el estudio de Laura Malosetti Costa “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”¹¹ que fue un disparador para mi investigación. En la construcción de los cimientos de la nueva escuela artística nacional la puja entre Italia – vista como el lugar de la tradición – y París – “foco del arte moderno” – fundó los discursos de críticos y artistas: “El respeto o el menosprecio hacia los valores del arte italiano, fueron los polos en torno a los cuales se pensó y discutió la posibilidad de una escuela artística argentina en las décadas finales del siglo pasado”.¹² Vinculando la fortuna de Italia – y de Florencia en particular – como destino de formación para los artistas rioplatenses con la presencia de una grande comunidad de migrantes de la península desde mediados del siglo XIX, Malosetti Costa demuestra cómo en los años ochenta se empezaron a levantar voces en contra de la “escuela italiana” manifestando la supremacía de la francesa, que provenían principalmente del nuevo órgano constituido por iniciativa privada entre artistas, aficionados e intelectuales de Buenos Aires, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA). Pese a la política llevada adelante por los miembros filo-parisinos de esta institución, se ha destacado “la vigencia del prestigio de Italia como cuna y escuela de artistas”.¹³

Sobre esta vigencia sienta las bases mi tesis, incluyendo en el planteo también el devenir de las artes en Uruguay. Allí, el “prestigio del Ottocento” sobrevivió en las artes hasta principios de siglo XX como así también en la historiografía.¹⁴ Los estudios de Argul, de carácter obligatoriamente generalizadores, mostraban una eco temprana de la revaloración del Ochocientos artístico iniciada en Francia y seguida por Italia. Las publicaciones uruguayas han subrayado la importancia de la formación europea de sus artistas, sin destinar empero un estudio más de conjunto a este fenómeno.¹⁵ Mi tesis busca

¹¹ Cf. Wechsler (ed.) 2000

¹² Cf. Malosetti Costa 2000, p. 96

¹³ Cf. Malosetti Costa 2000, p.146. Sobre este aspecto de la relevancia de Florencia como centro de formación para los artistas argentinos, cabe señalar también el reciente libro de Patricia Corsani (2021) que enfoca las estadias de algunos escultores en la ciudad de los Medici especialmente en los primeros tres capítulos. Resalto aquí también la importancia de este estudio para pensar en la movilidad transnacional en el periodo de entresiglos, que interesó a la esfera artística no solo en relación con los viajes de los artistas y de las obras, sino también de materiales y de saberes manuales como ha sido el caso de marmolistas, fundidores y ebanistas (cf. en particular los capítulos IV y V, Corsani 2021).

¹⁴ La frase es parte del título del catálogo de la exposición curada por José Pedro Agul en Montevideo en 1969, cf. Argul 1969.

¹⁵ Cf. en particular Argul 1969 y 1975 y Peluffo Linari 2006. Se han indagado algunas de las estadias europeas en las monografías de artistas, que quedan como puntos firmes para una investigación más panorámica. Para el caso específico de esta tesis se citan aquí los trabajos de Pereda de Nin (1986) Aguerre (cur.) 2014, sobre Carlos Federico Sáez, de Argul (1961) sobre Carlos María Herrera. A lo largo de la tesis serán señalados estudios puntuales sobre artistas específicos.

suplir en parte esta laguna, ampliando la discusión y profundizando estas cuestiones en manera conjunta para el área rioplatense.

Para la formulación de las preguntas que guiaron la investigación acerca de los viajes de los artistas ha sido fundamental la lectura ampliada sobre los otros contextos dentro de Latinoamérica, que han respondido en formas muy diversas a este argumento.¹⁶ En Brasil varios investigadores han hecho importantes aportes al tema, abordando el entero siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A Elaine Dias se debe el estudio del premio de viaje dentro del contexto del surgimiento y consolidación de la Academia Imperial de Río de Janeiro a principios del Ochocientos, que evidencia la filiación francesa de esta primera institución artística brasileña.¹⁷ Ana María Tavares Cavalcanti dedicó su tesis de doctorado a la institución del “premio de viaje a Europa” en el periodo de entresiglos, profundizando en la figura de Eliseu d’Angelo Visconti (1866-1944) y su larga estadía parisina.¹⁸ Dentro de este escenario dominado por Francia, las pesquisas de Camila Dazzi han cuestionado la hegemonía de la *ville lumière* en la construcción de un sistema del arte reformado en Rio de Janeiro, indagando acerca de los viajes a Italia y en particular a Roma de algunos artistas cariocas. Sus trabajos han evidenciado cómo la idea de un “afrancesamiento de la cultura” brasileña se ha construido también a través de la historiografía que ha dedicado mayor atención a los artistas formados en Francia y han demostrado el papel que tuvo la formación italiana de algunos pintores y escultores para el pasaje entre la antigua Academia Imperial y la Escuela de Bellas Artes republicana.¹⁹ Si bien las dinámicas de construcción del sistema del arte en Rio de Janeiro, de larga trayectoria, no se pueden asociar a las rioplatenses, estas

¹⁶ Cabe precisar que para algunos contextos ha sido limitada la disponibilidad de textos a mi alcance, a los que he podido acceder principalmente a través de internet y/o de la generosidad de otros investigadores. No se han encontrado investigaciones acerca de los pensionados europeos de Paraguay y se tienen escasísimas informaciones acerca de los trabajos realizados en Venezuela y en Colombia sobre el tema. En Chile son mínimas las atenciones dirigidas al viaje de formación en la Europa decimonónica, como ha debidamente señalado Eva Cancino Fuentes quien se ha aproximado al argumento estudiando especialmente a los pensionados por el Estado chileno desde la fundación de la Academia (1849) hasta fines del siglo, abordando al viaje de pensionado dentro de la institucionalización artística nacional con particular atención a los escultores en París, que fue el destino preferido por los chilenos. Cf. Cancino 2011 y Cancino 2016.

¹⁷ Cf. Dias 2009, especialmente pp.186-210.

¹⁸ Cf. Tavares Cavalcanti 1999. La tesis no ha sido publicada mas está disponible en línea y tiene anexos muy valiosos también para mi investigación, dado que reseña todos los destinos europeos de los pensionados hasta 1887. La historiadora del arte ha publicado diversas contribuciones sobre el tema, se recuerdan aquí entre ellos: Tavares Cavalcanti 2001-2002 y Tavares Cavalcanti 2010. Se cita también el trabajo de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2019) sobre los contactos transnacionales en la Academia Julien enfocados especialmente en las artistas mujeres.

¹⁹ Los trabajos de Camila Dazzi sobre el tema son numerosos, cf. al menos: Dazzi 2006a, 2006b, 2006c, 2008, 2014a, 2014b. A lo largo de la tesis estarán indicados oportunamente estudios sobre cuestiones más puntuales. Cabe además señalar el estudio preliminar de Arthur Valle sobre los concursos para el pensionado artístico en la institución republicana entre 1892 y 1930 (Cf. Valle 2019).

investigaciones son muy útiles a la hora de pensar en la relevancia del viaje de formación a Italia en la modernización artísticas en Buenos Aires y Montevideo.

De diferente modo, las investigaciones llevadas a cabo en México tienen un lugar relevante dentro de los estudios que han sido referencia para mi tesis.²⁰ Una reciente exposición curada por Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici se centró en los viajes de mexicanos a Roma en búsqueda de perfeccionamiento artístico a mediados del siglo.²¹ El catálogo, que reúne investigaciones de varios historiadores del arte mexicanos e italianos, especialistas del siglo XIX, resulta un texto de referencia valioso tanto para el estudio de las relaciones artísticas entre México y Roma y viceversa como para repensar la circulación de personas, ideas, objetos en un espacio muy amplio. En este sentido, constituye para mi estudio un antecedente teórico-metodológico ya que el eje que guía el recorrido entero es el de la geografía artística: marco teórico y brújula para moverse en el entramado de viajes, relaciones e intercambios entre los dos países. Del mismo modo funcionan para los trabajos de Fausto Ramírez en los que se encuentra un examen del periodo de entresiglos en el arte mexicano: su artículo de 1994 sobre “la presencia de los modernistas mexicanos fuera de México” mantiene después de veintisiete años todo su vigor. Sus investigaciones parten de la idea de que para México el “norte estético” que guio los rumbos artísticos a partir de los años setenta de 1800 comenzó a desplazarse desde Roma hacia París, deviniendo esta última la ciudad-faro para los desenlaces del arte nacional del Novecientos.²² Pese a la inversión de los términos geopolíticos que se propone mostrar mi tesis, el ensayo de Ramírez constituye un antecedente importante. El historiador del arte, siguiendo la trayectoria y la producción de algunos artistas mexicanos, relacionó las estadías europeas con los proyectos culturales del Porfiriato como así también con las nuevas condiciones del mercado artístico y con el poder de algunos mecenas. Pero fue sobre todo la manera de pensar en el vínculo entre la presencia simultánea de artistas e intelectuales en París y la consolidación del modernismo en México, que este texto ha constituido un modelo para mis reflexiones.

Han ahondado en este último aspecto, en años más recientes, también Laura Malosetti Costa y María Isabel Baldasarre en una investigación a dos manos que ha sido un disparador para la formulación de mis hipótesis y de mi metodología. Las historiadoras pensaron en las

²⁰ Cf. Sartor 2010, p.476. El estudio de Sartor 2010 reflexiona sobre este momento solo en conclusión de su ensayo que recorre detenidamente un periodo muy amplio que va desde finales del siglo XVIII hasta el comienzo del siglo XX.

²¹ Cf. Capitelli, Cracolici (eds.) 2018.

²² Cf. Ramírez 2008, pp. 171-184. El libro sobre *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (Ramírez 2008) es una compilación de textos publicados a lo largo de los años 1979-1998 por Fausto Ramírez con objeto diversas aristas de la modernización del sistema del arte y de la producción artística mexicana.

redes parisinas entre artistas, escritores e intelectuales como una “plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano”,²³ concentrando la atención sobre algunas iniciativas editoriales que nuclearon la comunidad de viajeros latinoamericanos en la capital francesa, con algunas profundizaciones acerca de eventos clave de la vida que llevaron durante las primeras décadas del siglo XX.

Acerca de la presencia de los artistas latinoamericanos en Italia en el periodo de entresiglos no existen trabajos similares. Estos artistas han quedado en su mayoría silenciados –especialmente por parte de los investigadores italianos– como ha subrayado en un reciente artículo del siempre atento Mario Sartor.²⁴ Este último ha impulsado la investigación de vínculos entre Italia y la cultura artística latinoamericana y es seguramente una figura central para este campo de estudios, pionero en el ámbito italiano en instalar la idea de la necesidad de un cambio de perspectiva “que conlleve una visión global del arte latinoamericano”.²⁵ A él se debe la definición de estos lazos como “fructuosas relaciones” en un dossier de *Studi di Storia dell’Arte* dedicado a ellas en un temprano 1997.²⁶ Sartor coordinó, entre otras cosas, un volumen colectivo publicado en correspondencia del Bicentenario argentino, que contiene diversas contribuciones que ahondan en los vínculos entre Italia y América en doble sentido: en algunas prima la pregunta acerca de la relevancia del viaje de formación a Italia por parte de los artistas americanos y en otras se indagan los sucesos de artistas italianos que llegaron a cruzar el Atlántico (o enviaron sus obras allende el océano) en búsqueda de fortuna comercial y artística.²⁷ Se destaca aquí también otra iniciativa dirigida a sondear estos vínculos: las *VI Jornadas de Historia del Arte* de Chile, coordinadas por Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez.²⁸

²³ Cf. Baldasarre, Malosetti Costa 2011. Las dos historiadoras han publicado otro texto sobre las redes hispanoamericanas en París que gira alrededor de la figura de Rubén Darío, cf. Baldasarre, Malosetti Costa 2014.

²⁴ Cf. Sartor 2018.

²⁵ Cf. Sartor 2003, pp. 9-10. Sartor fue fundador del Centro Internazionale Alti Studi Latino-Americani en la Universidad de Udine a través de cuyas publicaciones (entre ellas la revista *Studi Latinoamericani*) difundió importantes investigaciones de historiadores del arte latinoamericanos e italianos en Italia.

²⁶ Cf. Sartor (dir.) 1997.

²⁷ Cf. Sartor (ed.) 2010, especialmente destacamos como antecedente para esta investigación los trabajos de Rodrigo Gutiérrez Viñuales 2010 sobre la presencia de Italia en la estatuaría pública argentina, Kusunoki 2010 sobre la educación italiana de los artistas peruanos de la mitad del siglo, Migliaccio 2010, que ofrece un panorama de la presencia de los brasileños en Italia y especialmente en Roma, Malosetti, Burucúa 2010, quienes recogen algunos nombres de artistas italianos y argentinos formados en Italia que han operado a principios del siglo XX, especialmente en Buenos Aires, Peluffo Linari 2010, que igualmente ofrece una visión general sobre el lugar de Italia en la formación de artistas uruguayos – fuera por el viaje a la península o por la educación recibida en Montevideo, finalmente Sartor 2010 acerca de las relaciones entre Italia y México.

²⁸ Cf. Guzmán, Martínez (eds.) 2012. De esta publicación señalamos especialmente Valdés Echenique (2012) y de la Maza (2012) sobre la academia chilena y las relaciones con Italia; Vanegas Carrasco (2012) sobre la escultura de Pietro Tenerani en Bogotá y de la misma autora las disputas simbólicas entre Italia y Francia leídas a través de los monumentos bogotanos en su reciente libro (cf. Vanegas Carrasco 2019, pp.29-115).

Estas investigaciones se enmarcan también dentro de los estudios migratorios que han resaltado tanto la dimensión simbólica como la económica y social que la colectividad italiana ha tenido en el Río de la Plata y especialmente en Argentina.²⁹ Mi tesis toca, aunque no ahonda, las cuestiones ligadas a la masiva migración italiana entre los siglos XIX y XX que interesan en particular para pensar algunas trayectorias individuales de los artistas rioplatenses, en sus elecciones, en sus condiciones materiales y culturales y en su actuación en el proceso de institucionalización del país. Estos artistas se encontraron en el cruce de las tensiones étnicas que se proyectaron sobre lo italiano: la ridiculización del ‘tano’ – con la escenificación de un estereotipo que creó ya a fines del siglo XIX una suerte de máscara de la *commedia dell’arte*, el Cocoliche³⁰ iba de la mano con el poder económico y social que la colectividad había logrado dentro de la sociedad rioplatense y que tuvo implicancias también en la configuración del mercado del arte y el coleccionismo de principios del siglo XX.³¹

Han sido muy importantes para esta investigación las atenciones dirigidas por los historiadores del arte a los procesos de institucionalización artística, que han conocido un incremento en los últimos años, aunque en manera dispar en los diversos países. El lazo institucional que une el estímulo al perfeccionamiento europeo de los artistas y la intervención estatal en el ámbito de las artes está identificado con precisión por María Isabel Baldasarre en un texto fresco de imprenta sobre el contexto argentino.³² En el trabajo, a través de una reseña sintética de los momentos principales de la creación de una academia de arte en Buenos Aires en 1878 (dentro de la SEBA) y de su nacionalización en la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) en 1905, se evidencia cómo el surgimiento de instituciones estatales constituyen el presupuesto fundamental para reglamentar el viaje de

²⁹ No es posible en esta sede enumerar en manera exhaustiva la bibliografía de referencia para el estudio de la migración en el Río de la Plata. Se citan al menos: Bjerg, Otero 1995; Devoto 2003 y 2006; Devoto, Rosoli (eds.) (2000); Gallinari (ed.) 2011; *Temas de patrimonio cultural* (2009) para Argentina y Atzei 2012; Bresciano (2010); Beretta Curi 2014, en particular cap. 2, para Uruguay. El debate sobre el impacto de la inmigración fue dominado también por el tema acerca del pluralismo cultural (el llamado crisol de razas) y la configuración de una identidad nacional. Cf. Devoto, Otero 2003.

³⁰ Sobre la imagen discriminatoria del italiano en el Río de la Plata cf. Gallinari 2010 y acerca de la presencia de este estereotipo en la conformación de la identidad criolla: Prieto 2006.

³¹ El italiano dentro del imaginario rioplatense ha mantenido a lo largo de los años la doble acepción de “inmigrante” (que representaba la Italia inculta y pobre) y “extranjero” (portador de la imagen de la Italia de alta cultura). Entre los ‘extranjeros’ estaban entonces los italianos pertenecientes a la élite económica – quienes no solo fundaron bancos y empresas sino que también impulsaron la formación del mercado artístico porteño a través de exposiciones de arte italiano que ayudaron al comercio y la circulación de obras sobre todo modernas (cf. Baldasarre 2007) – y los que estuvieron involucrados dentro del campo intelectual, funcionando como mediadores culturales entre Italia y el Río de la Plata a través de sus actividades periodísticas y literarias. Sobre este último aspecto, cf. Weber 2011 y 2016 que se centra en la prensa artístico-cultural argentina, y Sergi (2014) que aborda un estudio extenso sobre la prensa étnica en Uruguay.

³² Cf. Baldasarre 2020.

estudio de los artistas a Europa. El texto tiene además la virtud de iniciar a estudiar la documentación, valiosísima para esta tesis, conservada en el archivo de la Cancillería argentina acerca del Patronato de Becados, una institución surgida en 1909 y a cuya dirección estaban sometidos todos los pensionados argentinos en el viejo continente. Este trabajo se publicó dentro de un volumen colectivo curado por Oscar E. Vásquez, en lengua inglesa, que merece una mención aparte por el propósito que lo ha animado, el de reunir investigaciones sobre las academias de arte en Latinoamérica a fin de crear un primer estudio comparativo sobre estas instituciones que – como bien evidencia en la introducción – revela afinidades discursivas y/o procesuales que permiten pensar en forma más amplia los contextos nacionales.³³ En este sentido, las investigaciones de Trinidad Pérez sobre la formación del campo artístico en Ecuador representan también un antecedente de relevancia: un número significativo de artistas ecuatorianos viajaron a Roma a principios del siglo XX y a sus regresos tuvieron incidencia en la modernización de las instituciones artísticas del país.³⁴

Pese al interés de la historiografía más reciente sobre estos temas que ha ayudado a definir los procesos de institucionalización artística latinoamericana, quedan aún investigaciones pendientes. En el caso de Argentina, por ejemplo, todavía no se ha escrito una historia institucional de la enseñanza artística³⁵ debido a la difícil localización, a veces

³³ Cf. Vásquez (ed.) 2020. En el volumen están incluidos estudios sobre Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay. El periodo abarcado en su totalidad va desde fines del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX, pero los distintos textos abordan periodos más acotados dependiendo de las historias nacionales y de los problemas enfrentados. Acerca de los diversos contextos nacionales y sus historias institucionales se señalan las siguientes investigaciones que han enfocado en las dinámicas de nacimiento de las academias nacionales y como estas fueron presupuesto para la creación de los pensionados (a diferencia de lo que pasó en el Río de la Plata). En Chile se crea antes la Academia y sucesivamente el “Concurso Roma”: de la Maza (2013); Berríos, Cancino et al (2009). A lo largo del siglo XIX los esfuerzos políticos y financieros de los diversos gobiernos colombianos, interrumpidos por numerosas guerras civiles, se han dirigido a la creación de instituciones de enseñanza del dibujo, de artes y oficios y de pintura y escultura, y solo una vez creada la Escuela Nacional de Bellas Artes (en 1886) se instauró un sistema de premios y becas para estudios al exterior: Acosta Luna (2009); Darío, Becerra (2015); Vanegas Carrasco (2019, en particular pp.177-202); Vásquez (2014, 2016).

³⁴ El caso de la Academia Ecuatoriana de Quito es relevante como término de comparación: desde su fundación en 1861 se asistió a una implementación de formas de legitimación del conocimiento artístico a través de lazos estrictos con Europa (y con Roma principalmente) mantenidos por la contratación de profesores extranjeros y los envíos de pintores y escultores en goce de becas. Sin embargo, un pensionado nacional con un concurso reglamentado se instauró solo en 1905 el año siguiente a la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Cf. Pérez Arias (2012).

³⁵ Se debe mencionar, sin embargo, una primera panorámica en este sentido, escrita por José A. García Martínez (1985) y, para lo que concierne los primeros intentos de crear una academia artística en Buenos Aires a lo largo del siglo XIX, se refiere también a Trostiné (1950). Es importante aquí volver a subrayar que las referencias principales para los antecedentes de esta tesis siguen manteniendo el capitalocentrismo, refieren a Buenos Aires en el caso de Argentina y a Montevideo en el de Uruguay. No obstante, cabe destacar algunos esfuerzos para pensar los procesos de institucionalización a nivel nacional (argentino) que se han realizado en los últimos años: *in primis* los dos volúmenes curados por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (2011 y 2012) que trazaron los primeros pasos hacia una historia del arte federal; luego respecto a los diversos contextos

imposible, de las fuentes oficiales y de las obras que en aquel contexto se produjeron.³⁶ Un referente obligado es el estudio de Laura Malosetti Costa sobre aquellos artistas que crearon las condiciones para el desarrollo de un sistema del arte en Buenos Aires y que la historiadora definió con la feliz expresión de “primeros modernos” argentinos (y también uruguayos).³⁷ En el libro emerge el rol fundamental de la Sociedad Estímulo en la configuración de un campo artístico moderno en Buenos Aires: la historiadora la analiza en sus ‘personificaciones’ en los principales agentes del incipiente sistema artístico nacional, quienes sostuvieron los vínculos con el poder estatal: gestionaron el nacimiento de un Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), de una Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), impulsaron la nacionalización de la Academia y fueron iniciadores de la idea de un Salón Nacional de Bellas Artes.³⁸ Malosetti Costa ha delineado, además, una primera historia de la ANBA mediante la figura de Pio Collivadino, director entre 1908 y 1936, en la que se abordan algunas cuestiones que hacen a la hipótesis de esta tesis.³⁹ A este respecto, sostengo que la nacionalización de la academia de bellas artes argentina no se puede explicar simplemente a través de los discursos producidos por los actores involucrados en el proceso, testimonios de una alcanzada “madurez” del “ambiente artístico” como se ha sostenido en

regionales se señalan las investigaciones de Pablo Fasce (2017) para el noroeste argentino, Tomás Bondone (2008 y 2020) Marcelo Nusnovich (2015) y Ana Clarisa Agüero (2017) sobre Córdoba; los textos reunidos en el catálogo dirigido por Laura Malosetti Costa sobre el momento de entresiglos en Rosario (cf. Malosetti Costa (dir.) 2017).

³⁶ Además de la escasez de información sobre los primeros intentos de instituir una escuela de dibujo en la primera mitad del siglo XIX, se ha perdido el archivo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes del cual solo queda una recopilación de fuentes transcritas en manera parcial por Ofelia Manzi (cf. Manzi s/f). El archivo histórico de la que fue la ANBA que hoy se debería conservar en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes (UNA) resulta inaccesible y se desconoce si aún se conserva, junto con las pruebas de los estudiantes de aquella institución desde 1905 hasta los años '30 en la que funcionó como Academia. En lo que concierne la documentación oficial, tampoco está disponible a la consulta el Fondo del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública conservado en el Archivo General de la Nación.

³⁷ Cf. Malosetti Costa 2001. Se señala en este sentido, la investigación que se ha llevado a cabo más recientemente por un grupo dirigido por ella junto a María Isabel Baldasarre y Carolina Vanegas Carrasco en el archivo de Ernesto de la Cárcova, conservado en la Academia Nacional de Bellas Artes actual, que ha servido a la exposición *Ernesto de la Cárcova*, en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires). Cf. Malosetti Costa (cur.) 2016. En esta ocasión se inició también un estudio de la Escuela Nacional de Bellas Artes que fue la primera en separarse de la ANBA en 1926, cf. Baldasarre, Gluzman (cur.) 2016.

³⁸ Sobre el MNBA cf. Baldasarre 2013 y Herrera 2012. María Isabel Baldasarre (2006a) ha también indagado sobre los cruces entre lo público y lo privado en la configuración de las primeras colecciones artísticas en Argentina. Sobre el Salón Nacional argentino cf. Penhos, Wechsler (eds.) 1999 y Smoje (dir.) 2011. No existen aún estudios específicos sobre la CNBA.

³⁹ La investigación se encuentra dentro de su libro dedicado al pintor, cf. Malosetti Costa (2006a), especialmente el capítulo “La academia”. Malosetti Costa inserta la historia de la ANBA dentro del recorrido de Collivadino, aludiendo a la posibilidad de que su formación italiana haya podido incidir en su manera de reorganizar la institución. Hemos trabajado junto a Larisa Mantovani en esta hipótesis especialmente referida al lugar de las artes decorativas e industriales en la reforma iniciada en 1908. Cf. Mantovani, Murace (2017).

algunas investigaciones⁴⁰ sino que es fundamental leerla en relación a las estadias romanas de pintores y escultores argentinos en los primeros años del Novecientos.

El Centenario de 1910 ha sido considerado una suerte de fecha-bisagra para la definición de un sistema artístico nacional argentino.⁴¹ Este momento fue igualmente presentado como un hito para la historia de las artes uruguayas, dado que por primera vez el país se presentaba a una exposición internacional con un envío artístico nacional.⁴² En el caso de Uruguay, los estudios de las instituciones privilegiaron a la Escuela de Artes y Oficios, nacida en 1879 y reorganizada en el curso del siglo XX, y a uno de sus referentes principales, Pedro Figari (1861-1938), figura central para la conformación del sistema del arte en Montevideo, impulsor de la creación de una academia de bellas artes y de la reforma de la de artes y oficios.⁴³ Ha quedado descuidado, en cambio, el lugar del Círculo Fomento de Bellas Artes (CFBA), creado en 1905 y que funcionó como institución paraestatal hasta su nacionalización como Escuela Nacional de Bellas Artes en 1943. Gabriel Peluffo Linari ha destacado la interconexión entre estas dos instituciones en la configuración de un proyecto cultural bajo el gobierno de José Batlle y Ordóñez (en sus dos presidencias 1903-1907 y 1911-1915), que involucraba el estímulo a las artes – en el sentido más amplio del término – y a la industria viéndolas como vinculadas.⁴⁴ Tampoco en Uruguay existe una historia de las instituciones de educación artística, aunque la información haya sido organizada en la *Historia de la pintura uruguaya* del mismo Peluffo Linari;⁴⁵ una publicación que nació con lógica de divulgación, como afirma el autor en la introducción, pero mantiene una clara impronta de la historia social del arte. El historiador formula algunos conceptos clave para pensar el campo artístico uruguayo, en tensión entre lo que define “artesanal” (referido a una tradición artística desarrollada *in loco*) y la producción pictórica que se nutre de los viajes de formación de los artistas uruguayos a Europa y que se comienza a consolidar con la creación del Círculo Fomento. Si bien mi tesis no tiene el objetivo de reconstruir estas historias, uno de los escenarios en el que se mueve está marcado por las transformaciones

⁴⁰ Cf. Zarlenga 2011 y 2014.

⁴¹ Se ha escrito mucho sobre el Centenario argentino, pero especialmente en relación con las artes y las instituciones: cf. Muñoz (1998 y 1999), Gutman, Reese (eds.) (1999), ANBA (2010), Malosetti Costa (2012b).

⁴² Cf. sobre eso específicamente la introducción para la sección uruguaya del Centenario redactada por José María Fernández Saldaña (1910), en la que el pintor y crítico uruguayo aprovecha para hacer un punto de la situación sobre las artes del País y que retoma en manera más extensa en su *Pintores y escultores uruguayos*, cf. Fernández Saldaña 1916. Cf. también Argul 1975, pp. 118-120.

⁴³ Se señalan las investigaciones de Gabriel Peluffo Linari (en particular Peluffo Linari 2012), de Laura Cesio, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann y Mauricio Sterla Lacoste (2018) y de Nancy Carbajal 2020.

⁴⁴ Cf. Peluffo Linari 2012.

⁴⁵ Cf. Peluffo Linari 2006.

del sistema del arte en Buenos Aires y Montevideo desde el comienzo del Novecientos y estos estudios son referencias imprescindibles.

El otro escenario se encuentra en Italia y específicamente en Roma, entre las últimas décadas del *Ottocento* y las primeras del siglo XX; en los últimos años ha sido sondeado por los estudios históricos-artísticos.⁴⁶ Sin embargo, dada la fragmentación de estas investigaciones, que están oportunamente citadas en el cuerpo de la tesis cuando se refiere a situaciones específicas, quedan aún muy actuales los estudios pioneros de Anna Maria Damigella, Paola Frandini y Gianna Piantoni que dieron una visión de conjunto de cuarenta años de arte romano relegados hasta ese momento en el olvido.⁴⁷ Especialmente las intuiciones de Piantoni y Damigella han sido un apoyo sólido para esta tesis: la primera por haber delineado las conexiones entre el mundo literario y el mundo artístico necesarios para entender la escena artística romana de los últimos quince años del siglo XIX, aquella Roma “bizantina” en la que se configuró una idea de modernidad en las redacciones de algunas revistas que se hicieron portavoces de las teorías estéticas de Ruskin y de los prerrafaelitas. La segunda por haber identificado algunas de las personalidades centrales y de fechas clave para la Roma de entresiglos, muchas de las cuales se confirman también en esta tesis por haber sido referencia para varios de los artistas rioplatenses que viajaron a la ciudad.⁴⁸ El otro texto que ha guiado mis reflexiones es también fruto de una exposición, realizada entre Roma y París, curada por la misma Piantoni y por Anne Pinget, ocasión en la que se instauró un diálogo directo con Francia. *ITALIE 1880-1910. Arte alla prova della modernità* ahondaba sobre los sucesos artísticos de la Italia post-unitaria gracias a la colaboración de

⁴⁶ Es imposible citar aquí todas las publicaciones que se sucedieron en las últimas décadas en la que aumentaron sensiblemente también las exposiciones dedicadas a los años entre los siglos XIX y XX. Un estado del arte que abarca cuestiones amplias sobre los diversos estados pre-unitarios italianos (especialmente enfocado en la primera mitad del siglo XIX) es Capitelli, Grandesso, Mazzocca, Pinto 2008 y Pinto 2008. Un estudio de conjunto sobre el sistema del arte italiano en los años a caballo entre el *Ottocento* y *Novecento* sigue siendo el de Maria Mimita Lamberti 1982. Entre las contribuciones más recientes se señalan los volúmenes colectivos: Carrera, D'Agati, Kinzel (eds.) (2016), resultado de un congreso de jóvenes investigadores que están desarrollando pesquisas que abren a reflexiones sobre el arte italiano de entresiglos en relación con el arte europeo, cuestionando el lugar periférico que se le había asignado en los estudios del siglo XX; Carrera, Nigro Covre (2013) y Frezzotti, Barrese (eds.) 2014, que han ahondado sobre el contexto romano de principio de siglo y la *Secessione Romana* en conexión con las discusiones de vanguardia que se estaban dando en el resto de Europa; Lacagnina (ed.) 2016 y Lacagnina (ed.) 2017, dos volúmenes que recogen investigaciones alrededor de Vittorio Pica, crítico de arte fundamental para analizar especialmente el lugar de Italia dentro de los debates críticos y las ideas estéticas que circulaban en Europa.

⁴⁷ Me refiero al catálogo de una exposición pionera *Aspetti dell'arte a Roma tra il 1870 e il 1911* que se compone de tres ensayos, ordenados en manera cronológica, escritos por cada una de las curadoras que reconstruyen los principales aspectos del arte en Roma en ese periodo proponiendo nudos críticos que dieron impulso a múltiples investigaciones sucesivas. Cf. Damigella, Frandini, Piantoni (cur.) 1972.

⁴⁸ Cf. Piantoni 1972 y Damigella 1972. Acerca de algunas cuestiones ligadas a estas investigaciones han sido ahondadas en los años sucesivos, como por ejemplo el lugar de la formación académica en la renovación del lenguaje artístico romano e italiano. Cf. Damigella (cur.) 2002 y Damigella 2010.

diversos investigadores cuyos ensayos que componen el catálogo corren a lo largo de un eje conductor central: ilustrar cómo la joven nación buscaba construir su nueva identidad en una cultura común que se nutría de la grandiosa tradición pasada pero que miraba hacia adelante a la cultura europea moderna.⁴⁹

Las transformaciones que moldearon la nueva capital de Italia a partir de 1870 coincidieron también con nuevas formas y nuevos lugares de la sociabilidad artística,⁵⁰ y especialmente con la fundación de la Associazione Artistica Internazionale, en el mismo 1870, sede de intercambios artísticos, de producción intelectual y de esparcimiento. Este círculo fundado en la vía de los artistas, vía Margutta, se convirtió así en el centro de agregación internacional para todos los artistas, aficionados, intelectuales e incluso políticos que transitaron la ciudad entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.⁵¹ Fue, entonces, un lugar de importancia estratégica para la creación de vínculos artísticos de los rioplatenses que se instalaron o visitaron la capital italiana en este periodo. Sin embargo, también cabe destacar que los cambios institucionales que llegaron con Roma capital incluyeron los establecimientos educativos: la creación de un Regio Istituto di Belle Arti en 1874 que suplantó a la histórica Accademia di San Luca; la constitución de un Pensionato Artistico Internazionale en 1891; como así también algunas reformas en el ámbito de las artes industriales con la fundación del Museo Artistico Industriale y la renovación de las escuelas profesionales de artes y oficios.⁵² Estos lugares también fueron importante para la sociabilidad artística romana y de los rioplatenses.

En la investigación emergió también una red de contactos importantes entre la colonia rioplatense y aquella española, probablemente facilitados por el idioma compartido. En este

⁴⁹ Cf. Piantoni, Pingeot (cur.) 2000. Gianna Piantoni ha curado también el catálogo *Roma 1911*, que contiene investigaciones acerca del ambiente artístico, político, socio-económico, de la ciudad a comienzos de siglo y en coincidencia con las exposiciones organizadas para el Cincuentenario de la Unidad Italiana (cf. Piantoni (cur.) 1980).

⁵⁰ Acerca de los cambios de la sociabilidad en Roma especialmente por lo que refiere a artistas y literatos extranjeros a lo largo del siglo XIX cf. Musitelli 2014 quien, empero, dedica muy poco espacio a la ciudad después de la Unidad de Italia. Sobre los lugares de la cultura en el último cuarto del siglo, cf. Frontaloni, Pedullà 2012. Se recuerdan aquí además los estudios de Teresa Sacchi Lodispoto quien dedicó su tesis de maestría y un artículo sobre el asociacionismo artístico romano en los primeros años de Roma capital, cf. Sacchi Lodispoto 1999a.

⁵¹ Sobre el lugar que ha tenido la Asociación Artística Internacional y sobre su historia cf. Moncada di Paternò (ed.) 2012. Este volumen contiene ensayos interesantes sobre la vida de vía Margutta como así también importantes anexos documentales que han sido útiles para mi investigación. Sobre vía Margutta cf. también Di Castro 2006 y 2012.

⁵² Se señalan aquí solo algunos estudios y a lo largo de la tesis (en particular en el cuarto capítulo) se detallan las investigaciones más específicas: Borghini (ed.) 2011; Damigella 2002, 2008, 2010; Pesando 2009. El rol de Roma como meta para la formación técnico-artística no se modificó con la reorganización de las instituciones educativas que fueron marcadas también por la relevancia que cubría el oficio artístico en la tradición de la ciudad eterna.

sentido, han resultado de mucha relevancia los estudios acerca de la comunidad ibérica en Roma, en particular aquellos que señalaron el pasaje de los artistas por la Real Academia de España (creada oficialmente en 1873) como un elemento significativo de la modernización artística española.⁵³

Finalmente, el cierre cronológico de la tesis está también justificado a nivel historiográfico con el cambio en las experiencias de viaje que buscaron los artistas a partir de los años diez del siglo XX. Pablo Fasce, por ejemplo, identifica en la interrupción del programa de becas argentino debido a la Primera Guerra Mundial un aliciente para que pintores y escultores iniciaran un nuevo viaje de formación, esta vez hacia las regiones del noroeste del país, hasta llegar a Bolivia y Perú, atraídos por lugares en que prevalecía el elemento nativista.⁵⁴ Esto hizo que Europa no fuera más el único destino para la formación artística, aunque los viajes hacia el viejo continente nunca se suspendieron completamente.

Enfoques posibles desde una posición descentrada

Emergen de este paneo del estado de los estudios algunas constantes en las metodologías y las líneas teóricas que han constituido mi marco de referencia: la geografía artística en su amplia acepción que abarca los más recientes *global* y *spatial turn* y el estudio de las relaciones centro-periferia y de la circulación de personas, objetos e ideas en óptica transnacional;⁵⁵ el lugar de Roma en la geografía de capitales culturales europeas,⁵⁶ la

⁵³ Cf. García Guatas (ed.) 2013; Reyero 1998 y 2002; Reyero, Alcalde (eds.) 1998. Se señala además el único estudio de síntesis que ha buscado relevar todos los pintores españoles en Roma, evidenciando vínculos personales como así también lugares de sociabilidad española en la ciudad eterna (cf. Gonzáles López, Carlos; Martí Ayxelá, M. (eds.) (1987). Por lo que concierne la relación entre la producción artística española y la italiana entre los siglos XIX y XX, se señala la tesis doctoral de Eugenia Querci (2014) y un acercamiento a la recepción de la pintura española por la crítica italiana es el de Lacagnina (2005, 2009 y 2011). Para acercarme al estudio de las dinámicas de la colonia española en Roma ha sido útil (especialmente del punto de vista metodológico) la comparación con las estrategias desarrolladas por los catalanes en París estudiadas por Laura Karp Lugo en su tesis doctoral (2014). El libro colectivo editado por Sazatornil Ruiz, Jiménez, Alba Pagán (2014) ha problematizado la cuestión de la modernidad del arte español y de sus referentes sondando el “viejo dilema” entre las dos capitales europeas, París y Roma, buscando superar el esquema reduccionista que se había instalado en la historiografía.

⁵⁴ Cf. Fasce 2021. Sobre estos “cambios de rumbo” cf. también Rossi 2012 y acerca del interés hacia el área andina y el nativismo Amigo (dir.) 2014.

⁵⁵ Una nueva propuesta teórica atinente a la geografía artística es la de DaCosta Kaufmann (2004).

⁵⁶ Se refiere al concepto “flexible” de “capital cultural” así como definido en el volumen curado por Christophe Charle en 2009 y que ha sido recientemente repensado en manera más comparada (cf. Charle (ed.) 2009). Charle (2018): una capital cultural es “en la época considerada, un lugar de atracción y de poder estructurador de un determinado campo de producción simbólica (incluso en la mayoría de los campos en algunos de los lugares más importantes como París, Londres o Roma)”. La propuesta ha sido aquella de introducir en la metodología establecida por la historia urbana (que consideraba especialmente los factores políticos, económicos, sociales, demográficos) las herramientas de la historia cultural, considerando como principal variable la de los fenómenos culturales para pensar en las transformaciones de las grandes capitales europeas de los siglos XVIII-XX. Concibiendo las capitales como lugares de poder que interactúan con formas culturales

persistencia de su fuerza de atracción para los artistas; las declinaciones múltiples del significado de modernidad según los contextos de enunciación y de aplicación.

Uno de los interrogantes principales de mi tesis refiere justamente a las estrategias de inserción e integración que adoptaron los artistas rioplatenses para vivir la ciudad. Si un antecedente importante desde Latinoamérica es el caso brasileño ya citado, estudiado por Camila Dazzi, sobre la sociabilidad latinoamericana en Roma no se encuentran otras investigaciones directas.⁵⁷ Ha servido como referencia teórico-metodológica lo desarrollado por Christine Dupont en su libro sobre los artistas belgas en Italia. Al estudiar la conformación de la colonia belga en Roma, distingue entre formas de “inserción” e “integración” que permiten pensar las distintas maneras de vivir la estadía en la ciudad y preguntarse acerca de la relación entre la búsqueda de afirmación individual del artista y el impulso de parte del Estado para la construcción de una identidad artística nacional.⁵⁸ Las publicaciones acerca de los artistas extranjeros en la ciudad carecen de trabajos de síntesis;⁵⁹ en este sentido se propone el reciente volumen colectivo, coordinado por Ariane Varela Braga y Thomas Leo True, que abarca un largo periodo que va desde el siglo XVI hasta el XX. A través de investigaciones puntuales, y una introducción teórico-metodológica que dirige la lectura, se indagaron las presencias o ausencias de estrategias de integración y el rol que estas tuvieron en el *network* social y profesional de los artistas en la ciudad, con una especial atención a lo que refiere a cuestiones de “identidad cultural artística”.⁶⁰ La movilidad y la instalación, más o menos temporal, de los artistas forasteros en Roma es considerada mediante un doble camino: por la identificación de estos como extranjeros y por

que al ser estudiadas en manera comparada llevan a un análisis de la “geopolítica de los centros de poder cultural” europea que vaya más allá de los límites territoriales o políticos establecidos por la tradición historiográfica.

⁵⁷ Si existen estudios sobre los latinoamericanos en París, además de los artículos ya señalados de Baldassarre y Malosetti (2011, 2014), Michelle Greet ha realizado una investigación completada con herramientas digitales sobre los latinoamericanos en París entre las dos guerras mundiales (cf. Greet 2018).

⁵⁸ Cf. Dupont 2005. La historiadora había ya ahondado acerca del lugar del Estado en un proyecto artístico y político que se llevó adelante entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XX, el de la creación de una academia belga en Roma. Cf. Dupont 1997

⁵⁹ Se mencionan aquí como referencia las investigaciones sobre los artistas alemanes en Roma (Heilmann (cur.) 1988) por abarcar parte del periodo que estudio y sobre los rusos, que, si bien se ubica en la primera mitad del siglo XIX, es un modelo para el estudio de las redes de relaciones centradas en un personaje específico, en este caso Nikolaj Gogol’ (cf. Giuliani, 2002). Un lugar a parte tuvieron, desde el lejano siglo XVII, los franceses, por la presencia de una academia nacional instalada en la ciudad eterna. Entre las muchas investigaciones que conciernen esta comunidad, que es parte de la vida y de la historia de Roma, se señala una investigación que se centra en los pensionados franceses en Villa Medici y en su producción artística entre 1863 y 1914 (cf. Leichter 2008).

⁶⁰ Cf. Varela Braga, True 2018. “Cultural artistic identity is now more clearly understood as the product of complex, conflicting and ever-changing processes of negotiation, evolution and recreation in a shifting panorama of artistic geographies” (p. 15). Este volumen colectivo tiene también una actualizada bibliografía acerca de los diversos estudios sobre las comunidades extranjeras en Roma a la que reenvío.

su asimilación de un ideal carácter italiano y/o romano. Dicotomía que se hace evidente en la colonia rioplatense en la ciudad, ya fuera en la manera explícita que se encuentra en los egodocumentos de los artistas que he investigado,⁶¹ o en la forma implícita que se puede leer en la producción de los mismos pintores y escultores.

La presencia de extranjeros no era un componente nuevo para la antigua “capital universal de las artes”. El cosmopolitismo era una de las peculiaridades de Roma que se mantuvo inalterada después de la Breccia di Porta Pia.⁶² Sobre el estudio de la pervivencia del “prestigio” romano en el siglo XIX pre-unitario, que se vuelve sello de calidad especialmente en el resto del mundo incluso después de la Unidad, se ha construido en la última década un verdadero filón de estudios, impulsado especialmente por Giovanna Capitelli, bajo el lema “Roma fuori di Roma”. Si por un lado indaga las proyecciones de la ciudad eterna fuera de sus confines, por el otro no deja de ahondar sobre las posibilidades ofrecidas por el ambiente artístico romano a los extranjeros que allí circulaban.⁶³ El cosmopolitismo ha sido sin duda uno de los factores de atracción de la Roma papal, junto a sus lugares de formación y a la reputación de pintores y escultores poseedores de técnicas excelsas; se puede, empero, considerar a la ciudad una capital cultural dentro de la geopolítica europea también cuando se “vuelve” italiana, en la medida en que iba configurándose una declinación propia de la modernidad a través de políticas artísticas y culturales que permitieron re-insertar Roma e Italia dentro del “circuito de la Europa capitalista y dinámica”.⁶⁴ Proceso que empezó en los años ochenta del siglo XIX y se volvió patente en las exposiciones para el Cincuentenario de la Unidad en 1911, consideradas como

⁶¹ Se habla de egodocumentos para referirse a escritos autobiográficos como pueden ser memorias, diarios, relatos de viaje y también un cierto tipo de cartas que documentan un aspecto de la persona que las escribe.

⁶² La llamada Breccia di Porta Pia se produjo el 20 de septiembre de 1870 y refiere al momento en que el ejército italiano entró en Roma, entonces capital del Estado Pontificio. Fue el acto que permitió la rendición del Papa (Pio IX), la anexión del Estado Pontificio al Reino de Italia y, en el febrero de 1871, la proclamación definitiva de Roma como capital de Italia.

⁶³ Se destaca aquí el volumen coordinado por Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso y Carla Mazzarelli en el cual se presentan diversas investigaciones acerca de la circulación y exportación de artistas, mecenas, obras entre Roma y el resto del mundo entre fines del siglo XVIII y el tercer cuarto del siglo XIX (cf. Capitelli, Grandesso, Mazzarelli (ed.) 2012). Se señala también un congreso reciente sobre el mercado artístico y el coleccionismo en la Roma ya capital de Italia que todavía no ha visto publicadas sus actas pero que se encuentra disponible en línea: *Mercanti, collezionisti e conoscitori nella Roma sabauda (1870-1915)*, jornada de estudios curada por Andrea Bacchi y Giovanna Capitelli, 15 de noviembre de 2017, Bologna, Fondazione Federico Zeri, disponible: https://www.youtube.com/playlist?list=PLpx69Wat6AtKHwB8wi2eJP-bFqx_n0Y7H (consultado 21/09/2020) que ha dado origen al libro Bacchi, Capitelli (eds.) (2020). En esta ya solida tradición de estudios que encuentra un inicio en la exposición *Maestà di Roma* (2003) que ha hecho del análisis cualitativo de fuentes cuantitativas (como las licencias de exportación de obras de arte) su fortaleza, seguida por el libro de Capitelli (2011) acerca del mecenatismo pontificio del último papa-rey. Se inserta también el libro recentísimo de Paolo Coen sobre la continuidad hasta principios del siglo XX de este prestigio de las obras producidas en Roma y exportadas al resto del mundo, cf. Coen 2020.

⁶⁴ Cf. Capitelli, Donato, Lanfranconi 2009.

un punto de llegada de la “misión cultural” romana y de la realización de la ciudad moderna.⁶⁵

Modernidad es el concepto dominante de la segunda mitad del siglo XIX y está en la base de esta geopolítica cultural de las capitales europeas. Los protagonistas de esta tesis también vivieron con la idea imperante de ‘ser modernos’ en todas las manifestaciones culturales e intelectuales en las que estuvieron involucrados. Modernidad entendida en sentido clarkiano, como una cuestión de representaciones y de mitos emergentes en una sociedad moldeada en el placer, el esparcimiento y el tiempo libre, superando el lugar común que la relaciona simplemente al deseo de ser “a la última moda”.⁶⁶ No obstante, al momento de moverse en diversos contextos, resulta imposible limitar esta visión a planteos fijos: aunque modernidad sea una categoría nativa, o quizás justamente por ser una idea intrínseca a la época en diversas latitudes, se vuelve difícil mantener un específico marco teórico respecto a ello.⁶⁷ Con el intento de situarme dentro de estas argumentaciones, sin usar ‘lo moderno’ como unidad de medida, elegí enfocar el concepto a través de los debates teóricos más actuales que revivieron la reflexión historiográfica sobre la contraposición centro-periferia y sobre la posibilidad de una historia del arte global, manteniendo el foco en los aspectos de este tema que la historiografía latinoamericana ha ya oportunamente problematizado.

En las discusiones sobre la modernidad, “modernización” es, quizás, el concepto menos controvertido ya que está directamente conectado con la idea de desarrollo (tecnológico, industrial, económico). El debate generado alrededor del texto célebre de Marshall Berman (*All that solid Melts into Air*) del cual da cuenta el capítulo que Perry Anderson dedica a las definiciones de los términos “moderno” “modernismo” “modernización” está de acuerdo en establecer una correspondencia entre modernización,

⁶⁵ Cf. Piantoni 1980. Gianna Piantoni en otro texto recuperaba estas ideas de la centralidad romana dentro de la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos, sosteniendo que en Italia la “vía de la modernidad” artística se emprendió desde Roma, en sentido antipositivista, rechazando los naturalismos que habían dominado en toda la península a partir de los años 60 del 800. Se dio comienzo así a lo que definió “pluralidad de la modernidad”. Cf. Piantoni 2000a.

⁶⁶ Cf. Clark 1984. Es un concepto que tiene sus deudas con los escritos de Pierre Bourdieu sobre el “campo”, de Walter Benjamin (1998) acerca de la París capital del siglo XIX y con la teorización de la modernidad como experiencia individual, dentro de una sociedad que lo posibilita, de Marshall Berman.

⁶⁷ En este sentido, María Isabel Baldasarre propone pensar los diversos contextos latinoamericanos dentro de una “idea de modernidad global” indagando específicamente en la producción pictórica de algunos artistas que se perfeccionaron en Europa y considerando la circulación de revistas ilustradas que permitió “cimentar una estética y un modo ‘visual’ de contar el mundo”. La modernidad, en este caso, es considerada una característica estética declinada según las experiencias individuales que, postula Baldasarre, se puede leer como “altamente comprometida y funcional a programas” institucionales nacionales. Cf. Baldasarre 2015. Sobre el tema de la modernidad dentro de la construcción historiográfica sudamericana, cabe destacar el temprano ensayo sobre Argentina de Malosetti Costa, Siracusano, Telesca (1999).

progreso y desarrollo socioeconómico (aunque con distintas críticas al respecto). Sin embargo, cuando este se aplica al campo cultural y precisamente artístico, y a regiones periféricas, sus límites quedan desdibujados y generan tensiones.⁶⁸ Los escritos de Fausto Ramírez, Laura Malosetti Costa, Ticio Escobar, Natalia Majluf (entre otros) piensan la modernidad periférica también ligada a las ideas de modernización hegemónicas y a los procesos de modernización que se dieron en los diversos contextos nacionales.⁶⁹ El modernismo mexicano durante el Porfiriato, los “primeros modernos” de Buenos Aires, los “cosmopolitas periféricos” peruanos, los “académicos” brasileños, las “modernidades paralelas” paraguayas modificaron los ejes de análisis y rompieron el canon a través del cual se había escrito la mayor parte de la historia del arte de los siglos XIX y XX.⁷⁰ Este posicionamiento permitió pensar los procesos en su densidad histórica y dilucidar sus particularidades epocales y locales de forma tal que se trascendiera la idea de atraso respecto a los centros artísticos europeos. En los proyectos latinoamericanos del largo siglo XIX primó la urgencia de crear una modernidad propia como respuesta a la “intensa internacionalización de la tradición artística europea” que en ese momento se producía. En este sentido Malosetti Costa ha subrayado el rol activo de las apropiaciones de la modernidad canónica “desde la periferia” y demostró cómo se pueden leer las manifestaciones artísticas e historiográficas latinoamericanas como “parte de estrategias específicas de resignificación de aquél [el *maistream* canónico, europeo] en función de un proyecto propio”.⁷¹

Para reflexionar acerca de las geografías y en los actores de esta tesis se mantiene vigente el planteo de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg acerca de la relación centro-periferia, y especialmente el concepto de la periferia como *scarto*,⁷² entendido como sede de elaboraciones alternativas, donde alternativo no es sinónimo de diferente. Estas alternativas que se producen en la periferia son definidas a su vez *scarti*, que podríamos en este caso traducir por ‘virajes’.⁷³ Este concepto resulta sumamente fructífero en el marco de mi investigación, porque da la posibilidad de pensar en una elaboración autónoma del arte de

⁶⁸ Cf. Anderson 2004.

⁶⁹ La producción teórica e histórico-artística de estos autores es vasta, cito aquí solo algunas referencias: cf. Coli 2005; Escobar 2004, en particular pp.21-52; Majluf 1997; Malosetti Costa 2001, 2002, 2005; Ramírez 2008 (y acerca de ello también Eder 2001).

⁷⁰ Cuestionamientos sobre la construcción del canon modernista volvieron en auge en los últimos años, cf. por ejemplo Joyeux-Prunel 2017, 2018.

⁷¹ Cf. Malosetti Costa 2002.

⁷² *Scarto* es una palabra que en italiano tiene muchos matices, desde “desecho” hasta “diferencia” o “distancia”, los autores juegan justamente con ellos agregando un significado ulterior.

⁷³ En la acepción italiana que Castelnuovo y Ginzburg eligieron usar el término *scarto*, se define como “movimiento lateral imprevisto respecto a una trayectoria dada” (p. 322) y me parece que viraje puede ser una válida traducción, para evitar, como aconsejan los dos autores, expresiones negativas cuales “desvío”.

las periferias, pero a la vez conectada con los centros, a través del “desafío de la emulación que puede ser en ciertas circunstancias determinante para llegar a grandes resultados”.⁷⁴ Concepto que se vincula con los “deslizamientos” que teoriza Malosetti Costa en el texto ya mencionado y con el conjunto de “equivocos y malentendidos, de yerros involuntarios e inevitables lapsus” gracias a los cuales se desenvuelve, según Ticio Escobar, la modernidad latinoamericana y que constituyen su originalidad.⁷⁵

La cuestión centro-periferia es uno de los ejes problematizados por los *transregional studies* y los *world studies* a los que refiero para encontrar herramientas que me permitan reflexionar en manera amplia acerca del viaje de formación de los artistas rioplatenses, en relación con el sistema del arte de Buenos Aires y Montevideo. Con ellos se accede a introducir, a través del análisis de las estadías en Roma de estos artistas, una perspectiva de lectura transnacional de las artes italianas de entresiglos. El marco propuesto por el llamado “giro espacial”, se mueve sobre el terreno ya marcado por los historiadores italianos (el de mirar a la producción de la periferia como una respuesta alternativa y a la relación con el centro en un juego de fuerzas no unilaterales), con un específico enfoque sobre la geografía artística y la circulación, partiendo – no sin críticas⁷⁶ – de los postulados de la escuela de los Annales sobre la *longue durée* y la historia total.⁷⁷

Es en particular la conceptualización de la circulación que se presenta proficua para abordar el problema de esta tesis.⁷⁸ La idea de trabajar la circulación en una perspectiva histórica materialista, que proponen DaCosta Kauffmann, Dossin y Joyeux-Prunel, es uno de los aspectos que se tienen en cuenta en esta investigación.⁷⁹ Este abordaje resulta ventajoso a la hora de complejizar el concepto de *marginal cosmopolitans* (que usaré en su

⁷⁴ Cf. Castelnuovo, Ginzburg, 1979, p.322. Cita original: “la sfida dell’emulazione [che] può essere in certe circostanze determinante per attingere grandi risultati”

⁷⁵ Cf. Escobar 2004, p.22

⁷⁶ Cf. Levi (2016) sobre la “historia global” y Stuck, Ferris, Revel (2011) sobre la “historia transnacional”. En una ponencia oral con Milena Gallipoli en 2018 (mimeo) hemos avanzado algunas ideas acerca de la aplicabilidad de las herramientas ofrecidas por la *global art history* a dos casos de estudios concretos (argentinos), problematizando el concepto de modernidad según de los desfases que se producen entre discursos y prácticas en lugares periféricos como lo era la Argentina del siglo XIX. Cf. también Elkins 2015, especialmente pp.208-213, sobre las dificultades de aplicar un modelo de *global art history* que es casi siempre fundado en los estilos discursivos creados por la “North Atlantic history of art”.

⁷⁷ El *fil rouge* que se puede trazar desde el ensayo de Castelnuovo y Ginzburg hasta los más recientes estudios publicados bajo la égida de la *global art history* ha sido marcado recientemente por Cora Presezzi (2019). En el trabajo final para el seminario de Teoría e historiografía del arte (año 2015, cátedra Malosetti-Szir), en el marco del Doctorado en Historia de IDAES, he identificado conexiones y límites entre los dos planteos a través del análisis de Castelnuovo, Ginzburg 1979 y de DaCosta Kauffmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015.

⁷⁸ Sobre el concepto de ‘circulación’ dentro de las teorizaciones de la *global art history* se refiere al volumen curado por Thomas DaCosta Kauffmann, Catherine Dossin y Beatrice Joyeux-Prunel, (ed.) 2015.

⁷⁹ Cf. DaCosta Kauffmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015. Se señalan también los trabajos de DaCosta Kauffman (2004), sobre un nuevo aporte a la geografía del arte, y de Joyeux-Prunel (2005, 2009 y 2016), sobre una lectura transnacional de las vanguardias artísticas enfocada en París.

traducción castellana: cosmopolitas periféricos) de Natalia Majluf: los jóvenes americanos viajaron a París, Londres o Roma “no como exiliados o emigrados sino como cosmopolitas, como participantes de una cultura mundial”.⁸⁰ No obstante, la inclusión de estos artistas en las sociedades de las grandes ciudades europeas traía algunas problemáticas; primera entre todas el hecho de que “se volvieron inmediatamente conscientes de la naturaleza vertical de sus relaciones con los centros europeos, de un desarrollo desigual, y de su posición periférica en la comunidad internacional”.⁸¹ Sin negar esta última aseveración, se problematiza la categoría de periférico: ahondar en las condiciones materiales en que se produjeron intercambios y encuentros, como así también considerar las condiciones materiales de las que disponían los artistas rioplatenses en Roma, evita encorsetarlos en una situación de alteridad y permite pensar en sus estrategias de inserción dentro de una comunidad internacional como así también en las respuestas que proyectaron como alternativas y modernas una vez regresados a Argentina y Uruguay.

A este respecto, para abordar el estudio de la circulación, ha sido de referencia la aplicación del concepto por Michele Greet en su trabajo sobre los artistas latinoamericanos en París en el Entreguerras.⁸² Greet parte de las teorías “de amplio alcance” – como ella misma denomina a aquellas ligadas a la *world art history* – para subrayar el límite que tienen: es muy difícil ver las distinciones locales y no logran derrocar el lugar ocupado por figuras canónicas o centros artísticos tradicionales, inclusive cuando examinan artistas poco conocidos o geografías extra-europeas o norteamericanas.⁸³ La solución encontrada ha sido introducir en estos planteos teóricos un estudio de redes a través de la herramienta cartográfica, sin dejar de lado el análisis formal, las reflexiones derivadas de la historia social y los métodos de investigación de fuentes de archivo. Unificar los diversos acercamientos brinda la posibilidad de hacer un nuevo tipo de historia que ponga en primer plano la circulación transnacional de personas e ideas que se vuelven evidencia visual en los mapas. Se pueden así desafiar los relatos canónicos de la historia del arte: los datos que emergen de

⁸⁰ Cf. Majluf 1997, p. 869.

⁸¹ *Ibidem*. La cita original es: “Claiming one of the main promises of the Enlightenment, young Creole Americans traveled to Paris, London, and Rome not as exiles or emigrés but as cosmopolitans, as participants in a world culture.[...] Soon these cosmopolitans became aware of the vertical nature of their relationship to European centers, of unequal development, and of their peripheral position in the international community. They became aware of their paradoxical position as marginal cosmopolitans”.

⁸² Cf. Greet 2018 y 2015.

⁸³ Cf. Greet 2015, pp. 133-134.

un análisis cuantitativo y cartográfico “pueden iluminar trayectorias nuevas y diferentes, así como cuestionar la composición cultural asumida de los ‘centros’ urbanos tradicionales”.⁸⁴

Se refuerza, entonces, la necesidad de pensar en esta circulación en base a la relación centro-periferia y la imposibilidad de negar las jerarquizaciones y los mecanismos de marginación, que han sido un límite para algunas aplicaciones del análisis de redes sociales (*Social Network Analysis – SNA*).⁸⁵ El estudio de las redes de rioplatenses en Roma, que abarca sus lazos sociales, sus trayectorias, su producción, busca así profundizar acerca del lugar que la conformación de esta colonia tuvo en el proceso de consolidación del sistema del arte en Buenos Aires y Montevideo y, al mismo tiempo, mostrar la idea que la ciudad eterna no representó solo la vía académica (en contraposición a París vista como el único destino que permitía una transformación artística radical en sentido moderno) sino que fue una capital cultural europea.

Desafíos de la investigación: algunos aspectos metodológicos

Entre 1860 y 1915 viajaron a Italia alrededor de ochenta artistas rioplatenses. De ellos más de cincuenta fueron argentinos y los otros treinta uruguayos.⁸⁶ Cabe destacar que la mayoría de los artistas que dejó el Río de la Plata para dirigirse a Europa a perfeccionar sus estudios lo hizo a partir de la última década del siglo XIX, mientras que entre 1860 y 1890 fueron menos de treinta los que cumplieron el viaje a la península itálica,⁸⁷ privilegiándola a la París

⁸⁴ Cf. Greet 2015, p.145. Cita original: “Demographics and mapped evidence of physical presence can start to challenge the canonical stories of art history. This data can illuminate new and different trajectories as well as question the assumed cultural makeup of traditional urban ‘centers’”.

⁸⁵ Sobre aplicaciones y límites de la SNA en historia del arte, cf. el dossier de *ARTL@S Bulletin* curado por Miriam Kienle dedicado a *Visualizing Networks: approaches to network analysis in art history*. Cf. Kienle 2017. Un abordaje igualmente interesante es el concepto de “microstoria translocale” de Christian G. De Vito (2015), ya que ayuda a repensar el binomio centro-periferia en términos de redes.

⁸⁶ El relevamiento cuantitativo que se ha llevado adelante no se puede considerar exhaustivo, debiendo tener en cuenta que se incluyen en estos números también artistas por los cuales solo se ha hallado una mención dentro de biografías o fuentes referidas a otros artistas. En específico el relevamiento ha arrojado hasta ahora estos números: viajaron en total 52 argentinos (de ellos 40 se radicaron exclusivamente en Italia, 10 pasaron sus estadias entre Italia y Francia y 2 entre Italia y España) y 29 uruguayos (de los cuales 24 eligieron como único destino Italia, mientras que 4 se dividieron entre Italia y Francia y 1 entre Italia y España).

⁸⁷ Entre 1860 y 1890 fueron 16 argentinos y 11 uruguayos. Cabe aclarar que a partir de 1890 y especialmente con el nuevo siglo, al hacerse mucho más numerosos los viajes a Europa también se nota una diversificación de los destinos elegidos para proseguir los estudios artísticos. En esta coyuntura, París fue de a poco ocupando un lugar importante en la formación de los pintores y escultores rioplatenses, aunque Roma e Italia mantuvieron un papel preponderante. De los 29 uruguayos que viajaron a Italia al menos 11 establecieron durante un periodo más o menos corto su residencia en Roma, prevaleciendo Florencia como ciudad italiana preferida principalmente en los años 1860-1890. De los 52 argentinos, en cambio, al menos 33 se instalaron en Roma si bien hay que marcar la tendencia a elegir Florencia especialmente en los años 1860-1880. Sobre los encuentros sudamericanos en Florencia está investigando Laura Malosetti Costa. Para un avance acerca de lo que pudo significar el encuentro de distintas personalidades en la ciudad del último cuarto del siglo XIX cf. Malosetti Costa 2020. Además, Ernesto Laroche (1939, p.142) menciona una “colonia artística uruguaya en Florencia”

tan admirada por las sociedades sudamericanas. Una parte significativa de estos artistas se instaló – a veces temporariamente, otras durante muchos años – en Roma. En la ciudad eterna pintores y escultores argentinos y uruguayos se encontraron y estrecharon vínculos que los ayudaron a insertarse en un nuevo contexto, además de fortalecer las conexiones entre las dos orillas del Plata.

El corte que se dio a esta tesis ha requerido trabajar con diversas escalas de análisis: desde aquella rioplatense, en óptica local y regional – que ha permitido enfocar con más detalle el proceso de modernización y consolidación de los sistemas del arte en Buenos Aires y Montevideo⁸⁸ – hasta aquella transnacional con la cual se examina y problematiza la movilidad de los artistas, su producción y la circulación de ideas estéticas entre el Río de la Plata y Roma.

La investigación se ha desarrollado a través de acercamientos metodológicos empíricos y propios de la práctica histórica e histórico-artística combinando el relevamiento de fuentes en archivos, bibliotecas y hemerotecas a la búsqueda de obras en reservorios públicos y privados. Especialmente las obras de arte producidas por los artistas rioplatenses durante su estadía en Roma han sido difícilmente localizables y en muchos casos su conocimiento se limita a una reproducción en las revistas de la época. La dificultad principal surgida a este respecto fue no poder contar con archivos institucionales que condensaran la documentación relativa a la formación de los artistas estudiados: el Círculo Fomento de

hacia los años ochenta de 1800, de la que hicieron parte Federico Renóm, Domingo Laporte, G. Benlliure Rafols, Teófilo Baeza, Carlos Seijo, Manuel Correa, Francisco Aguilar y Leal, Federico Soneira.

⁸⁸ Es menester subrayar que si bien se han pensado las dos capitales como interconectadas se ha tenido en cuenta la diferencia entre los dos países que hace a la dimensión no solo territorial sino también poblacional, que es importante considerar a la hora de analizar las propuestas tanto privadas como estatales para impulsar la educación artística. Para dar una idea: Argentina tenía en 1914 una población total de 7.905.052 habitantes de los cuales 1.575.814 vivían en Buenos Aires (cf. *Tercer censo nacional*, tomo I, Buenos Aires, Talleres gráficos Rosso y cía, 1916). Mientras que Uruguay en 1908 tenía una población de 1.042.688 habitantes, de los cuales residían en Montevideo 309.231. No ha sido posible encontrar en repositorios digitales los censos uruguayos mas solo una tabla comparativa de población por departamento (sin discriminantes por sexo, proveniencia, nivel de escolarización, profesión): cf. “Población en el País, según departamento”, Censos 1852-2001, Series históricas, en línea <https://www.ine.gub.uy/censos-1852-2011> (consultado el 17/02/2021). Esto ha incidido sin duda en que el número de estudiantes de bellas artes fuera mucho mayor en Buenos Aires que en Montevideo: La SEBA ya en los años 90 del siglo XIX contaba con un estudiantado de más de 200 alumnos, pero en 1904 estos ascendieron a más de 600, número que se mantuvo hasta la primera década del siglo XX (cf. Baldasarre 2020; Malosetti Costa 2001, pp.85-114; Manzi s/f; Mantovani 2017, p.119). El CFBA, en cambio, entre 1913 y 1916 mantuvo una población estudiantil de alrededor de 100 alumnos (cf. Informes trimestrales presentados por el presidente del CFBA al Ministro de Instrucción Pública, carpeta 512, caja 85, Archivo General de la Nación de Uruguay, en adelante AGNuy). Vale aquí hacer una mención a la concurrencia de alumnas: en ambas instituciones hubo un porcentaje bastante elevado de estudiantes mujeres; sin embargo muy pocas de ellas llegaron a obtener una beca estatal para estudios en Europa: no tenemos noticias de que ninguna mujer se haya presentado a los concursos oficiales rioplatenses (excepto para el primero de Argentina en 1899), mientras que se hallaron varias solicitudes y aprobaciones de becas gratificables por el Congreso de la República Argentina a partir de 1909 (cf. sobre esto Anexo 1.3).

Bellas Artes de Montevideo es el único que conserva parte de su documentación histórica, pero más ligada a la vida institucional y menos a la artística. En Buenos Aires, en cambio, no se encuentra ningún reservorio que hospede la documentación histórica de la Academia Nacional de Bellas Artes fundada en 1905. Mientras que, en Roma, el archivo de la Associazione Artística Internazionale se ha extraviado y si bien existe el archivo histórico de la Accademia di Belle Arti, resulta todavía inaccesible al público de investigadores. Han sido, por ello, sumamente valiosos los legados documentales de algunos artistas argentinos y uruguayos que se encuentran en reservorios tanto públicos como privados. Gracias a ello se ha podido acceder a una cantidad importante de noticias, datos, fuentes visuales que me han ayudado a analizar tanto el sistema del arte de entresiglos en el Río de la Plata como la vida de estos artistas en Roma.

Para realizar el estudio de las redes de los artistas rioplatenses en Roma – que se vale en parte de herramientas de la SNA, como mapas, gráficos, tablas – se ha privilegiado un acercamiento en sentido “metafórico” y “artesanal”. El uso metafórico de red social ya estaba definido por Clyde Mitchel como aquella idea que “enfatisa que los vínculos de los individuos en cualquier sociedad dada se ramifican a través de la sociedad”.⁸⁹ La definición de un análisis de redes artesanal viene de la experiencia de investigación acerca de redes intelectuales en áreas regionales en Argentina, que transformaron en un punto de fuerza la fragmentariedad y heterogeneidad de las fuentes adaptando metodologías provenientes de distintas perspectivas para visibilizar los espacios de circulación y los actores que los habitaron.⁹⁰

El corpus de pintores y escultores que abarca esta tesis también incluye a mujeres artistas. Sin embargo, en la casi totalidad de los casos, las noticias respecto a sus estadias romanas, su formación o su producción artística han sido datos fugaces recogidos de informes institucionales, crónicas periodísticas o fuentes relativas a otros artistas (normalmente varones). El único nombre que emerge en manera evidente y sobre la cual existen estudios avanzados es el de Dolores (Lola) Mora. Esta constatación confirma una vez más cómo las mujeres estuvieron silenciadas durante largo tiempo por el canon histórico

⁸⁹ Cf. Mitchell 1974, p.280: “the notion of the social network was raised from a metaphorical to a conceptual statement about social relationships in social situations. The metaphorical use of the idea of the social network emphasizes that the social links of individuals in any given society ramify through that society. The analytical use of the idea of social network seeks to specify how this ramification influences the behavior of the people involved in the network”.

⁹⁰ Refiero especialmente al libro editado por Claudia Salomón Tarquini y María de los Ángeles Lanzillotta (2016) que recoge investigaciones distintas pero todas realizadas con metodologías artesanales para ahondar sobre las redes de actores regionales.

artístico e historiográfico y el trabajo minucioso y complejo que significa su recuperación, como han demostrado los estudios de Georgina Gluzman en lo referido al campo artístico de Buenos Aires.⁹¹ Aunque no constituyen objeto específico de esta tesis y no han sido por lo tanto indagadas a fondo, se tienen presente los cuestionamientos que introdujeron los estudios de género en la historia del arte a la hora de reflexionar y escribir acerca de los artistas argentinos y uruguayos en la ciudad eterna. Como enseñaba Griselda Pollock, en abierta oposición con T. J. Clark, “la sexualidad, el modernismo y la modernidad no pueden ser disjuntas entre sí y tomadas como categorías no modificables a las que se suman las mujeres”, sino que hay que pensar en el campo artístico moderno organizado en base a estas categorías; no solo en relación con las artistas como agentes, sino a la mujer como sujeto representado (entre ellas principalmente la figura de la modelo) y como participe de un público en la que no estaba siendo considerada.⁹²

La tesis está dividida en cinco capítulos. Se dedica por una primera parte (capítulos uno y dos) a delinear las transformaciones del sistema del arte y los debates del periodo en Argentina y Uruguay apuntando a mostrar como la institucionalización del viaje a Europa, y por lo tanto el rol del Estado en este proceso, fue fundamental para tales cambios. Se evidencian, además, coincidencias y divergencias entre los procesos en las dos orillas del Plata para sostener la existencia de una cultura rioplatense compartida, argumento que se fortalece con aquello que se aborda en la segunda parte constituida por los capítulos tres y cuatro. Estos enfrentan de cerca la situación romana; primero analizando con detalle las dinámicas que ayudaron en la conformación de una colonia rioplatense en la ciudad eterna y cómo funcionaron los vínculos entre argentinos y uruguayos. En segundo lugar, ampliando la mirada para estudiar cómo la existencia de una colonia rioplatense ha ayudado (o eventualmente limitado) la integración de los artistas en el *milieu* romano, cuáles fueron los espacios de sociabilidad que reforzaron los contactos entre rioplatenses y romanos, cuáles fueron las personalidades con los cuales se ligaron mayormente. A través del lente rioplatense, se examina entonces el sistema de las artes romano y la sociabilidad artística en la ciudad en los epílogos del largo *Ottocento*, discutiendo el supuesto atraso artístico de Italia y evidenciando las peculiaridades que hicieron de ella un destino atractivo para pintores y escultores de todo el mundo. Manteniendo la perspectiva descentrada, en el último capítulo

⁹¹ Cf. Gluzman 2016 y Gluzman (dir.) 2021.

⁹² Cf. Pollock (1988) que muestra como el terreno de las prácticas artísticas (en el que entran las artistas mujeres, las modelos, las mujeres-sujeto de la obra) está estructurado por relaciones de poderes marcadas por el género, además que por la clase como sostiene T. J. Clark (1984). Cf. también Trasforini 2009, especialmente cap. III “Artistas y modernidad”, pp.65-78

(el quinto) mediante el análisis de algunas iniciativas sudamericanas se reflexiona acerca de la posición de Roma y de Italia dentro de la geografía artística de las capitales culturales europeas. Se aborda, en particular, la contigüidad entre arte y política mostrando cómo el arte, al convertirse en un asunto de Estado, representó un medio para promover la internacionalización de los países sudamericanos. Gracias a algunos proyectos artísticos que se basaron en lazos también diplomáticos entre Italia y Sudamérica es posible, por un lado, complejizar la “misión cultural” de la ciudad eterna y por el otro, profundizar cuestiones abiertas en la primera parte acerca de la modernización artística de los países del Plata y del rol del Estado en estos procesos.

1. El “intento patriótico y educacional de enviar jóvenes a Europa”. El lugar de las instituciones de enseñanza artística en Argentina

La Comisión Nacional de Bellas Artes y la nacionalización de la Academia

En la sesión extraordinaria que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) celebró el 31 de enero de 1900 se discutió (y aprobó) la propuesta de traspaso de sus bienes al Gobierno de la Nación (Anexo 1.1). Fue el primer pedido oficial de nacionalizar la Academia que funcionaba en aquella institución desde 1878, que se replicó el 27 de enero de 1905 cuando finalmente se aceptó y efectivizó con el decreto presidencial del 19 de abril.⁹³ El acta de aquella sesión estaba redactada por el entonces secretario Carlos P. Ripamonte y firmada, junto a los socios fundadores y a representantes de la generación del 80, por jóvenes pintores y escultores entre los cuales se encontraban Arturo Dresco, Manuel J. Castilla, Alfredo G. Torcelli, Víctor J. Garino.⁹⁴ Todos ellos viajaron a Roma a partir de ese mismo 1900: Dresco y Ripamonte como ganadores del Gran Premio Europa en el concurso de 1899 y Garino en el de 1904, Castilla y Torcelli como viajeros particulares. Quizás dejaban la Argentina con la esperanza de que la solicitud se formalizara, pero seguramente con la certeza que sus estadías europeas hubieran sido las credenciales que los habilitarían a ser parte oficial de ese nuevo rumbo del arte nacional.

La SEBA había surgido para colmar el “vacío artístico” del país, que era especialmente sentido como un vacío institucional. Laura Malosetti Costa ha resaltado cómo el proyecto de modernidad que se estuvo dibujando e intentando llevar adelante a partir de los años 80 del siglo XIX se basaba en la creación de instituciones artísticas y fue realizado solo parcialmente por aquella generación. La Estímulo fue la primera de estas instituciones, de iniciativa privada,⁹⁵ se impuso desde el comienzo como referente para las artes (incluso a

⁹³ Cf. *Nacionalización de la Academia de Bellas Artes*, 30 de abril de 1905, Buenos Aires, Talleres tipográficos de Barousse e Lacassie, 1905 [folleto], Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires. Hubo una primera mención a la necesidad de que “la academia tenga un carácter nacional” en 1889, en un proyecto presentado por Benito Sosa, discutido en la asamblea de la SEBA del 3 de abril de ese año, que fue archivado. Cf. Manzi s/f, p.23 y nota 36.

⁹⁴ Cf. “Asamblea extraordinaria celebrada el día 31 de enero de 1900” en ANBA (1928), pp.11-13 Estos no son los únicos nombres de jóvenes discípulos de la SEBA; se reconocen también las firmas de David Godoy, José Terry hijo, Ernesto Durigón, Desiderio J. Molinari. Todos ellos, excepto el último, viajaron también a Europa antes de 1910.

⁹⁵ El grupo que dio origen a la Sociedad se reunió por primera vez en 1874, convocado por Eduardo Sívori, de acuerdo con los estudios de Malosetti Costa, mientras que la primera reunión oficial fue en 1876, y al año siguiente se publicó su primer reglamento. Los socios fundadores fueron: Giuseppe Agujari (1840-1885), artista veneciano instalado en Buenos Aires desde 1869, Alfredo Paris (1846-1908), pintor nacido en Francia y llegado joven a la ciudad en la que se formó como pintor e ilustrador, Carlos Gutiérrez, joven periodista, Eduardo Schiaffino (1858-1935), pintor y figura destacada del sistema del arte argentino de entresiglos.

nivel regional) y mantuvo una presencia sólida en la sociedad porteña; tanto que la creación de la Academia Nacional de Bellas Artes se debe leer en continuidad con su labor. Las dificultades, especialmente de carácter económico, que enfrentó la Sociedad Estímulo para subsistir sin la ayuda estatal fueron superadas gracias a las relaciones que sus miembros mantenían con la clase gobernante, apoyos que se utilizaron “para procurar obtener un cierto carácter ‘oficial’ para su actividad”.⁹⁶ Sin embargo, cabe destacar que según Malosetti Costa no se trató nunca “de una subordinación directa de la SEBA a la esfera del poder político. No sólo no surgió de ninguna iniciativa gubernamental, sino que, al menos hasta fin de siglo, cuando comenzaron las gestiones para ‘nacionalizar la Academia’, se mantuvo al margen de las instituciones estatales”.⁹⁷

Dentro de este recorrido se produjo un cambio determinante a partir de 1897 cuando se constituyó la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), órgano oficial nacido para reglamentar las subvenciones para estudios artísticos en el exterior y las estadías de los pensionados, que conllevó la institucionalización del viaje de formación a Europa. Esta fue impulsada por los artistas que gravitaban alrededor de la SEBA⁹⁸ y sostenida por el poder público, tanto que podemos considerarla como la primera medida efectiva hacia la educación artística por parte del Estado; por este motivo, aquí se propone identificarla como el punto de inicio del proceso que culminó con la nacionalización de la Academia porteña.⁹⁹

Además, formaron parte de ellos Alejandro Sívori, hermano de Eduardo, Julio Dormal, arquitecto belga que se había instalado en la ciudad en 1868, Juan Camaña, comerciante y primer director de la SEBA a quien le sucedió Santiago Vaca Guzmán, periodista y diplomático. Cf. Malosetti Costa 2001, especialmente pp.91-104 (sobre la Fundación y los objetivos iniciales de la SEBA). Sobre la idea de vacío artístico en Buenos Aires y la creación de la SEBA, véase también Zarlenga 2011, en particular pp. 65-67.

⁹⁶ Malosetti Costa 2001, p. 88.

⁹⁷ Malosetti Costa 2001, pp. 88-90.

⁹⁸ Los primeros miembros de la CNBA fueron: Sección pintura: Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Augusto Ballerini, Ángel della Valle. Sección escultura: Lucio Correa Morales, Manuel J. Aguirre, Américo Bonetti, Víctor de Pol. Cf. “Decreto referente a subvenciones para costear estudios en Europa”, Boletín Oficial de la República Argentina, 27/07/1897, pp.201-202.

⁹⁹ Los gobiernos que se sucedieron entre fines del siglo XIX y primera década del XX, reunidos bajo el Partido Autonomista Nacional de profunda fe liberal aunque teñido de prácticas *ancien régime*, con medidas diferentes trabajaron hacia una nacionalización cultural de la Argentina, que pasaba especialmente por una modernización institucional basada en la voluntad de ampliar derechos (que llevó por ejemplo a la educación laica y obligatoria y al sufragio universal masculino) a través de los cuales se apuntaba a aplanar la heterogeneidad del cosmopolitismo que caracterizaba la sociedad finisecular del país. Para una mirada panorámica cf. Devoto (2005, en particular pp.26-46) y Zaida Lobato (2000). Dentro de este momento de reorientación de las políticas públicas se inscribe también el proceso de consolidación del sistema del arte nacional en el que el Estado se vuelve protagonista. No se desconoce el hecho de que el Estado argentino haya destinado incluso antes de estos años una parte del presupuesto anual a subvencionar estudios artísticos al exterior, como las primeras becas instituidas por Bartolomé Mitre a fines de los años 50 del siglo XIX. Sin embargo, se quiere subrayar el elemento diferencial que constituyó la voluntad de reglamentación: la existencia de normas que rigen el funcionamiento de un sistema informa sobre el mismo proceso de institucionalización que se estaba concretando. Los artistas de la generación del 80 fueron los principales defensores de una mayor injerencia estatal en asuntos artísticos y los primeros integrantes de la CNBA fueron personalidades que pertenecían a aquellos proyectos que se nuclearon alrededor de la SEBA y del Ateneo, la otra institución central para la

La posición tradicional que han mantenido los estudios que se han interesado en el proceso de creación de la ANBA sostiene que esta fue un producto casi “natural” de la formación del sistema artístico porteño fruto de la continuidad que supo mantener la Sociedad Estímulo a lo largo de casi tres décadas.¹⁰⁰ Estos planteos se basan principalmente en los debates de la época marcados por una impronta positivista en la que dominaba la imagen del arte como herramienta para la “civilización”. En ocasión del pasaje oficial de la escuela de la Estímulo al Gobierno pronunciaron discursos el Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín V. González (1863-1923) y el director de la institución, Eduardo Sívori (1847-1918). Ambos, al hablar de la historia artística argentina, argumentaron en términos de “progreso” el fuerte impulso logrado a partir de la labor de la SEBA; su escuela al ser nacionalizada se convertía en un proyecto de Estado marcando el punto de inicio de una etapa de madurez.¹⁰¹ Sin negar este devenir, sostengo que el proceso debe ser pensado en manera más compleja y que es pertinente analizar el rol del Estado en políticas relativas a la educación artística a partir de la institucionalización del viaje a Europa.¹⁰²

Las firmas de los jóvenes que acompañan las de los fundadores y primeros sostenedores de la Estímulo en el acta citada al principio constituyen un indicio del surgimiento de una nueva generación en el seno de la vieja, ella se hizo cargo de llevar a cabo el proyecto de institucionalización artística del país y para eso la estadía europea (y la sociabilidad que se construyó especialmente en Roma, como se verá a lo largo de la tesis) fue fundamental. De hecho, si bien el pedido en 1900 no llegó a buen fin, estos autógrafos

historia artística y también intelectual argentina de fines del siglo XIX. Cf. Malosetti Costa 2001, para algunas revisiones y actualizaciones puntuales sobre estas instituciones véase también Malosetti Costa (cur.) 2016. Quiero aquí agradecer a Silvia Dolinko por haberme invitado a participar del I workshop “Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y sus relaciones con las instituciones de formación artística argentinas (1923-1970)”, que tuvo lugar el 11 y 12 de noviembre de 2020 organizado por el proyecto PICT 2017-1703, en el que presenté un avance de la hipótesis de este capítulo. Los comentarios y las discusiones que surgieron allí fueron valiosos para completar el escrito.¹⁰⁰ Véase por ejemplo Baldasarre 2020 y Zarlenga 2014 pero también Muñoz 1998 y 1999. En este último texto Muñoz plantea una alcanzada etapa de “madurez en la práctica artística” con la Exposición Internacional de Arte del Centenario, mientras que Zarlenga enfoca este debate sobre la “madurez” del ambiente artístico en correspondencia a la nacionalización de la Academia en 1905. Los planteos acerca de esta “etapa evolutiva” fueron centrales en los debates de la época, pero trascendieron los límites de la institucionalización artística (cf. por ejemplo los escritos producidos por Martín Malharro y Eduardo Schiaffino en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910 estudiados por Malosetti Costa 2016).

¹⁰¹ Cf. “Discurso de S. E. el doctor Joaquín V. González Ministro de Justicia e Instrucción Pública” en *Nacionalización de la Academia de Bellas Artes*, 30 de abril de 1905, Buenos Aires, Talleres tipográficos de Barousse e Lacassie, 1905 [folleto], Biblioteca Nacional de Maestros, Buenos Aires, pp.15-30; y “Discurso del Sr. Eduardo Sívori Presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes” en *ibidem*, pp. 12-14

¹⁰² Matías Zarlenga (2011, 2014) concentró su trabajo justamente en la nacionalización de la academia y lo que la motivó. A través de un análisis pormenorizado de los escritos de Joaquín V. González, él conecta el traspaso de la SEBA al Gobierno en forma predominante a su figura, a su participación al círculo intelectual y a su proyecto de reforma de la educación argentina.

funcionaron casi como un seguro a futuro y, una vez regresados, fueron protagonistas de la nueva historia institucional de la enseñanza artística en Buenos Aires; todos los viajeros mencionados al comienzo integraron el plantel docente de la Academia de Bellas Artes nacionalizada.

En su primer estatuto, la SEBA se proponía como objetivos originarios la organización de exposiciones anuales, la creación de una galería propia que estuviera representando el arte del país y la vinculación con los países extranjeros.¹⁰³ No se ponía, en un principio, el problema de la educación artística, los jóvenes aspirantes artistas argentinos podían elegir entre estudiar en un taller local o ir a formarse al exterior. El viaje de formación europeo fue entonces intrínseco al nacimiento de la primera institución artística del país. Incluso luego de que, en 1878, la SEBA abriera una academia libre y la faceta pedagógica tomara más importancia, la educación europea siguió manteniendo una relevancia central hasta avanzado el siglo XX,¹⁰⁴ sin embargo cabe destacar que, hasta la creación de la CNBA, el viaje a Europa fue una práctica ligada principalmente a la iniciativa individual y a la elite argentina.¹⁰⁵

Los artistas que participaron en la creación de la SEBA fueron los primeros en poder dedicarse de manera profesional al oficio, instalando “un modo de sociabilidad novedoso en un medio en el que no se habían instituido formas previas de legitimación de la actividad de los artistas plásticos”.¹⁰⁶ Ellos se encontraron aventajados por su nacimiento dentro de familias de la burguesía mercantil o de la elite porteña y pudieron cumplir sin ayuda estatal sus viajes de perfeccionamiento a Europa. Sin embargo, hacia fines del siglo XIX, en correspondencia con sus regresos, las personalidades conectadas a esta Sociedad promovieron varias iniciativas de fomento de políticas públicas a nivel artístico. Además de Sívori, quien mantuvo una posición de relevancia en el cuerpo directivo de la institución desde su regreso de París en 1891, destacó en este contexto la figura de Eduardo Schiaffino (1858-1935), compañero de Sívori durante los años de estudios parisinos. Schiaffino fue uno de los más obstinados sostenedores de un rol activo del Estado en las artes: el trabajo

¹⁰³ A la representación nacional correspondía también una proyección internacional, entraba en el estatuto de la Sociedad la voluntad de pertenecer a una “dimensión mundial”, de estar conectados con los países extranjeros a través de corresponsales y sobre todo de suscripciones a revistas modernas. Sobre la tendencia a la internacionalización de la SEBA cf. Malosetti Costa 2001, en particular el capítulo dedicado a la SEBA pp.85-114 Estas acciones se impulsaron porque no existían exposiciones periódicas en Buenos Aires (y las que se organizaron en el Ateneo en los años 90 fueron directa consecuencia) ni tampoco un Museo Nacional de Bellas Artes, creado con decreto en 1895.

¹⁰⁴ Así lo resalta Malosetti Costa (2001, p. 111). Esta academia libre pronto se convirtió en una Escuela de pintura, escultura, arquitectura, dibujo y artes decorativas. Cf. también Baldasarre 2020.

¹⁰⁵ Cf. Malosetti Costa 2008a y Losada 2010. Para una historia de las elites en Argentina (Losada, 2009)

¹⁰⁶ Cf. Malosetti Costa 2001, p.87

realizado a partir de su retorno a Buenos Aires lo convirtió en el principal impulsor y primer director del MNBA (1895-1910) y en el primer presidente de la CNBA, cargo que conservó desde 1897 hasta 1906.¹⁰⁷ El otro artista que después de su estadía italiana inició una larga carrera institucional en la Argentina fue Ernesto de la Cárcova (1866-1927). De la Cárcova no fue parte del núcleo fundador de la SEBA, pero allí cursó sus primeros estudios artísticos y al regresar al país entró a ser parte de su plantel docente.¹⁰⁸

La CNBA conformada por los artistas pertenecientes a la Estímulo fue una pieza fundamental para que se instaurara una nueva generación que sería el pilar para la construcción de un sistema artístico moderno. En una carta confidencial, Schiaffino presentaba al entonces ministro de Instrucción Pública Juan Ramón Fernández los antecedentes de creación de la Comisión con estas palabras:

Hacia el año 1897, las subvenciones para esta clase de estudios [artísticos en Europa] estaban enteramente libradas a recomendaciones personales influyentes en el Congreso, que naturalmente no consultaban las condiciones artísticas de los aspirantes de las becas, ni daban ocasión a que los estudiantes realmente dignos de protección pudieran exteriorizar sus aptitudes. La mayor parte de estas becas (en número de seis), habían sido acaparadas por músicos, a saber: Arturo Berutti, Pablo Berutti, Héctor Panizza, Constantino Gaito, Hugo del Carril, Rosa Bautista López; una por el pintor Pío Collivadino; una por el escultor [sic!] señorita Dolores Mora; otra, por un estudiante de ingeniería: Francisco Alba; esta distribución era manifiestamente injusta, sin contar con que las retribuciones pecuniarias y la duración de las subvenciones a veces ilimitada, no podían ser más caprichosas; un pensionado recibía 500 pesos desde hacía doce años, otro 300, otros 150, otro 100 pesos. En tal situación el ex ministro Dr. A. Bermejo, resolvió los abusos existentes, abrir una puerta a las aspiraciones legítimas de los futuros artistas, y rodear de garantías la concesión de la protección oficial. De ahí nació la fundación de los concursos y la creación de la Comisión Nacional de Bellas Artes.¹⁰⁹

El párrafo abre algunas cuestiones que se irán ahondando a lo largo de este capítulo, pero en particular evidencia que el viaje de estudios a Europa era considerado parte de la formación artística y un ámbito que merecía la protección oficial. Por ende, se volvía imprescindible la creación de un órgano estatal dirigido a reglamentarlo aún antes (o como premisa de) la existencia de una academia nacional. La primera frase del decreto del 16 de julio de 1897 que sancionó la constitución de la CNBA consideraba que se trataba de una acción necesaria “para el porvenir intelectual del país, estimular oficialmente todas aquellas tendencias que son causa civilizadora, factor de riqueza y gloria nacional, organizando una protección sistemada a fin de influir sobre la difusión de la enseñanza entre aquellos de

¹⁰⁷ Acerca de Schiaffino y su proyecto de modernización cf. Malosetti Costa (1999 y 2002).

¹⁰⁸ Sobre los diversos ámbitos de actuación de de la Cárcova cf. Malosetti Costa (cur.) 2016.

¹⁰⁹ Eduardo Schiaffino (presidente CNBA) a Juan R. Fernández (Ministro de Justicia e Instrucción Pública) [carta], 29/06/1902, Libro Copiador CNBA, pp. 63-65, Armario III /E2/ BVIIIC11d1/65, Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante AS-MNBA).

nuestros estudiantes que la hayan merecido”.¹¹⁰ Las aspiraciones y las motivaciones de esta institucionalización se transparentan a medida que se continúa en la lectura del Reglamento de los concursos: se podían presentar quienes hubieran nacido en la República Argentina y que tenían entre 18 y 35 años (aunque para el primer concurso no se tuvo en cuenta el máximo de edad), que mostraran tener conocimientos artísticos adecuados, dominar un idioma entre alemán, inglés, francés e italiano y no haber sido beneficiados de becas estatales o provinciales. El Estado apostaba sobre los artistas nacionales, jóvenes y que no perdieran tiempo en Europa para adquirir conocimientos básicos tanto artísticos como lingüísticos.¹¹¹

En la parte del Reglamento concerniente a los deberes de los becados en Europa, además, podemos captar la voluntad de controlar o al menos de encaminar al pensionado para que se convirtiera en un futuro artista que no solo representara una gloria nacional, sino que pudiera transmitir a su regreso sus conocimientos a las nuevas generaciones a través de la enseñanza. Vale recordar que los miembros de la Comisión que redactaron las bases para los concursos y la normativa de las pensiones fueron ellos mismos artistas viajeros a Europa y el Reglamento refleja también sus experiencias personales.¹¹² A tal propósito, es interesante mencionar algunas discusiones que se dieron en los dos años en los cuales la CNBA trabajó en el Reglamento acerca de algunas limitaciones que se quisieron implementar, como la que concierne las ciudades aptas para que el pensionado transcurriera su periodo de estudios. Si bien se dejara un amplio margen de libertad de elección sobre las sedes – como así también sobre qué tipo de formación seguir (libre, academia, taller) – era indispensable que se le brindara un abanico de posibilidades entre las cuales escoger; no

¹¹⁰ Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Reglamento de los Concursos de Pintura, Escultura y Música para optar a las subvenciones para estudios en Europa - Aprobado por decreto de fecha 10 de Julio de 1899, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, s.p., Armario III /E1/ BIVC8d1, AS-MNBA.

¹¹¹ Estos presupuestos deben contextualizarse también dentro del proceso modernizador que llevaba adelante el principal partido político argentino (gobernante), el PAN, procuraba dirimir los conflictos sociales producidos por las diversas comunidades étnicas que vivían en la Argentina fruto de la migración. El proyecto estatal se dirigía a la instalación de un sentimiento nacional para la cual preveía incluso diversas acciones argentinizadoras (que involucraron especialmente a los hijos de los inmigrantes) como fueron la escuela pública y el servicio militar obligatorio. Cf. entre otros Bertoni 2001, Devoto 2005 y 2006, pero también para las cuestiones artísticas relacionadas a la migración (italiana) Malosetti, Burucúa 2010. Las tensiones étnicas que involucraron incluso las discusiones artísticas y culturales entre los años 80 y el Centenario llegaron a darse especialmente en la prensa y se verá de manera más puntual en el capítulo quinto cómo involucraron las argumentaciones que interesan a esta tesis ya que tuvieron que ver especialmente con los italianos. Sin embargo, podemos sostener siguiendo a Devoto (2006) que la política de argentinización tuvo éxito y que, con el comienzo del siglo XX, los hijos de inmigrantes si bien reconocían sus raíces veían a la patria de sus antepasados como el pasado y la Argentina como su futuro.

¹¹² Schiaffino como presidente de la CNBA escribía al ministro de instrucción pública que “La Comisión no creyó deber acompañar los reglamentos que se le pidieron con una demostración de los sistemas de enseñanza de las naciones europeas y americanas, y preferidos después de maduro examen por la experiencia profesional de los miembros de la Comisión”. Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública [borrador manuscrito], s.f., legajo 3336, Fondo Schiaffino, Sala VII, Archivo General de la Nación Argentina (AGNar).

bastaba que en aquellos centros se encontrara un artista o profesor conocido era “preciso que la enseñanza esté organizada, y no lo está sino en ciertas y determinadas ciudades para ciertas y determinadas materias”.¹¹³ Si por un lado se señalaba que “por razones de control [...] el envío de los estudios [dibujos, academias, obras] no fuera facultativo sino periódico, cada bimestre vencido; no sería prudente ni práctico desprenderse de este control sobre la marcha de los estudios”. Por el otro, el pensionado además de perfeccionarse en su especialidad debía frecuentar los cursos de Perspectiva, Historia del arte y Estética y visitar los museos:

estos cursos y establecimiento no existen sino en las Capitales y grandes ciudades precisamente en aquellas señaladas por la Comisión. (Algunas de las Academias que fueron célebres en el Renacimiento han decaído de tal modo que están reducidas como la de Venecia, por ejemplo, a una escuela elemental, inferior por lo tanto a la de Buenos Ayres).¹¹⁴

En suma, no cualquier ciudad reunía las condiciones para que el Estado argentino enviara a sus becados: los pintores podían así elegir entre Berlín y Múnich en Alemania, París en Francia, Londres en Inglaterra, Roma, Florencia y Nápoles en Italia mientras para los escultores no estaba incluida Londres y se añadía la ciudad de Milán. Schiaffino defendía este espíritu de libertad que guiaba a la CNBA como una “Superioridad de la reglamentación argentina sobre el ‘Premio de Roma’ y análogos”.¹¹⁵ Italia quedaba sobrerrepresentada respecto al resto de Europa, aunque Schiaffino puntualizaba que:

Las naciones europeas que han reglamentado el envío de pensionados artistas, como Francia, España y Rusia, hacen obligatoria la residencia en una sola Capital extranjera: Roma, para pintores, escultores, arquitectos, músicos y grabadores. La Comisión Nacional ha sido mucho más amplia, deja elegir a los pintores entre 4 naciones y 7 ciudades, las primeras del mundo.¹¹⁶

Esta última aseveración parecería un intento de deslegitimar Roma como el principal lugar para la educación artística. Argumentación que se dio abiertamente, como se verá en el cuarto capítulo, en el debate que sucedió el anuncio de algunas iniciativas diplomáticas tomadas en estos mismos años (entre 1897 y 1911) que promovieron la fundación en Roma de una academia de bellas artes argentina primero y sudamericana después.¹¹⁷ Las

¹¹³ Eduardo Schiaffino (presidente CNBA) a Osvaldo Magnasco (Ministro de Justicia e Instrucción Pública) [carta], 27/07/1899, Copiador CNBA, AS-MNBA, pp.23-27.

¹¹⁴ Parece significativo este paréntesis porque hacía menos de una década que uno de los profesores de la SEBA e integrante de la CNBA, Giudici, había elegido Venecia para perfeccionar sus estudios e incluso el presidente de la Comisión, Schiaffino, había llegado primero a la ciudad lagunara para después pasar a París. Este paréntesis indica como también este reglamento fuera confeccionado en base a las experiencias personales de los artistas que formaban la comisión.

¹¹⁵ Anotación en lápiz de Schiaffino. Cf. Eduardo Schiaffino (presidente CNBA) a Osvaldo Magnasco (Ministro de Justicia e Instrucción Pública) [carta], 27/07/1899, Copiador CNBA, AS-MNBA, pp.23-27

¹¹⁶ *ibidem*

¹¹⁷ Un adelanto de estas cuestiones ha sido publicado en Murace 2020.

discusiones retomaban aquellas que se dieron en Buenos Aires en el último cuarto del siglo XIX que enfrentaban Italia y Francia en la lucha entre tradición vs modernidad.¹¹⁸

La institucionalización del viaje a Europa avaló, pues, un cambio generacional dirigido – de manera premeditada por los miembros de la CNBA – a la formación de posibles docentes y actores dentro de la educación artística nacional. Cuando Schiaffino en calidad de presidente de la Comisión informaba al ministro de Instrucción Pública Fernández sobre la necesidad de nombrar dos nuevos miembros porque había fallecido Augusto Ballerini, proponía que “para reemplazar a este último quizá fuera preferible aguardar el regreso de alguno de los pensionados mejor preparados, a fin de que traiga, al seno de la CNBA la contribución de su reciente experiencia”.¹¹⁹ Estos nombramientos llegaron en 1904, cuando se incorporaron Martín Malharro y Carlos Ripamonte a la sección de pintura y Arturo Dresco y Mateo Alonso (1878-1955) a aquella de escultura.¹²⁰ El mismo Malharro – novel miembro de la CNBA – en una correspondencia con su amigo Rogelio Yrurtia (1879-1950), el otro pensionado de escultura del primer concurso nacional, se refirió al asunto del traspaso de la Escuela de la SEBA al Estado y confirmaba que era “un partidario de la nacionalización de la academia” y que sabía “que se le reserva un puesto de profesor a Vd. para el día que vuelva”.¹²¹ Es muy clara la proyección que la Comisión Nacional tenía sobre los artistas pensionados y sobre sus regresos.

La Academia Nacional de Bellas Artes: un lugar de regreso

La creación de la CNBA en 1897 marcó entonces un punto de quiebre importante: el viaje de formación europea de prerrogativa de la elite o fruto de recomendaciones dentro de esos mismos círculos se volvió una institución en la cual el Estado invertía por el porvenir de su nación (y lo controlaba) y en la que estaba implícita la idea de un retorno en términos de conocimiento a emplear en las áreas de la educación artística. La Academia se configuraba

¹¹⁸ Cf. Malosetti Costa (1999). Las discusiones que se dieron en Buenos Aires especialmente en los años 80 de 1800 fueron centradas en Italia en doble foco: como lugar de formación elegido por los artistas argentinos y como país de procedencia de la mayoría de los maestros de arte que se encontraban en la ciudad. En ambas vertientes se denunciaba la propagación de un gusto por lo italiano considerado decadente y atrasado respecto al arte moderno producido en París. Este enfrentamiento se generó también en la configuración del coleccionismo y del mercado finisecular, como estudió María Isabel Baldasarre (2006a y 2007). Los debates estaban también atravesados por los conflictos étnicos a los que referimos más arriba y la casi totalidad de las veces quedaron en un nivel abstracto sin modificar efectivamente las prácticas artísticas.

¹¹⁹ Eduardo Schiaffino (presidente CNBA) a Juan R. Fernández (Ministro de Justicia e Instrucción Pública) [carta], 29/06/1902, Libro Copiador CNBA, pp. 63-65, Armario III /E2/ BVIIIC11d1/65, AS-MNBA.

¹²⁰ Martín Malharro también había cumplido una estadía de perfeccionamiento en Europa, instalándose en París, y había regresado en 1902.

¹²¹ Martín Malharro a Rogelio Yrurtia [carta], Buenos Aires 29/01/1905, inv. 1.1.2/389, Archivo Ruiz de Olano, IIPC-TAREA, UNSAM,

así como un lugar de regreso (incluso para los artistas que viajaron con recursos propios): no se puede pensar como simple casualidad, o solo como una alcanzada “madurez”, que su nacionalización coincidiera con el término de finalización del periodo de pensionado de los primeros ganadores del concurso de pintura y escultura.¹²² Sus retornos definieron un giro en el escenario porteño incluyéndolos pronto como protagonistas del proyecto de modernización que se estaba llevando adelante.

El primero de ellos en regresar fue Arturo Dresco, a principios de 1904 después de haber transcurrido dos años en Florencia y dos años en Roma, y fue nombrado miembro de la CNBA e integrante del cuerpo docente de la Sociedad Estímulo. En el invierno de 1905 volvían, juntos, Carlos Ripamonte – quien ya había sido incorporado en la CNBA estando todavía en Italia – y Pio Collivadino, pintor argentino que había emprendido el viaje a Europa con sus propios medios y había recibido tardíamente una beca del Congreso de la Nación (1896-1899).¹²³ Los tres compartieron años de camaradería en Roma, junto a otros compatriotas que habían viajado como los ya citados Castilla y Garino y Alberto M. Rossi.¹²⁴ Mientras Ripamonte era incorporado a la ANBA y abría su taller en la calle Malabia, Collivadino volvía a la ciudad eterna y solo en diciembre de 1906 se encontraría de regreso a la patria. Fue justamente entre los integrantes de este primer núcleo de rioplatenses estudiantes en Roma que surgieron proyectos para el futuro artístico del país, uno de ellos fue el grupo Nexus – conformado por Collivadino, Dresco, Ripamonte, Rossi, junto a Fernando Fader (1882-1935) y Justo Lynch, con el apoyo de Yrurtia y Césareo Bernaldo de Quirós – quizás la manifestación más directa, aunque efímera, del cumplido cambio generacional entre los agentes del campo artístico porteño.¹²⁵

José León Pagano (1875-1964), pintor y crítico del arte, coetáneo de estos artistas a quienes frecuentó durante sus años europeos, escribía un retrato lúcido de este grupo en su *Historia del Arte Argentino*:

Tras Ernesto de la Cárcova, Pío Collivadino; tras el grupo de los organizadores, el *Nexus*. De la Cárcova está situado en la linde de dos periodos: cierra una etapa de nuestra evolución y abre otra, cuyo término afirmativo concreta el *Nexus*. [...] El Nexus surgió y se constituyó en

¹²² Cabe destacar también que en 1904 estos primeros becados habían participado en la primera exhibición a la que Argentina se presentaba con un envío nacional, la Exposición Internacional de Saint Louis (EE. UU.). El balance fue muy favorable especialmente en términos simbólicos para Eduardo Schiaffino, quien había organizado y sostenido la iniciativa, en muchos aspectos controvertida, que se convirtió en el sello legitimador de las acciones que estaba cumpliendo en un intento de proyección internacional del arte argentino. Cf. Penhos 2009.

¹²³ Sobre Collivadino cf. Malosetti Costa 2006a; Altrudi, Vanegas Carrasco (eds.) 2019.

¹²⁴ Sobre el análisis de la red de relaciones de los artistas rioplatenses en Roma se ahonda en tercero y cuarto capítulos.

¹²⁵ Malosetti Costa 2006a (pp.69-79) ya señalaba como este grupo que se fundó oficialmente en 1907 en Buenos Aires había sido proyectado en Roma entre los argentinos que se encontraban ahí a principios del siglo.

oposición a quienes pretendían paralizar el avance de los nuevos. De la Cárcova, espíritu alerta, no cometió el error de mirarlos con desdén, como otros. Por lo demás, integraban el Nexus dos discípulos suyos: Carlos P. Ripamonte y Cesáreo Bernaldo de Quirós, madurados en Europa. Tres exposiciones efectuó el nuevo núcleo artístico: dos de pintura y escultura en el Salón Costa, y una de blanco y negro en la Galería Witcomb. El Nexus no subsistió como agrupación; persistieron, en cambio, las directivas, y aun continúan en algunas de sus figuras mayores.¹²⁶

Las directivas a las que aludía Pagano se hicieron visibles a través de la mayoría de estos personajes sobre todo en la Academia Nacional.¹²⁷ Cabe entonces preguntarnos qué cambios traía esta nueva generación y cuál fue el impacto de su experiencia europea en esta institución. Ripamonte, en respuesta a una carta del director de la ANBA en 1946 en ocasión del homenaje que se quería rendir a Collivadino fallecido el año anterior, apoyaba todas las iniciativas propuestas porque él le había “secundado como compañero en la noble tarea [educacional]” y habían compartido desde la “estada en Europa el deseo de llevar a cabo trabajos tendientes a las mejoras ambicionadas”. Había sido en Roma, recordaba, “por el año 1900, [que] se planearon los programas del “Nexus” que tuvieron su efectividad práctica entre nosotros al regreso del viejo mundo, determinando un movimiento provechoso de arte para suerte del país”.¹²⁸

Collivadino fue sin duda una de las figuras clave en este panorama renovado de principios del siglo, acompañado durante toda su carrera por Ripamonte quien todavía no ha sido incluido en el lugar que le corresponde dentro de la historia artística nacional. A partir de su regreso a Buenos Aires y de la constitución de Nexus, Collivadino fue ascendiendo a una posición social de primer plano en el mundo artístico y el capital simbólico adquirido durante su estadía romana había sin duda incidido en ello.¹²⁹ En Roma, se verá en los próximos capítulos, él fue un punto de referencia para los artistas rioplatenses que se establecieron en la ciudad en el periodo de entresiglos y las fuentes nos revelan la preocupación constante, suya y del grupo de compatriotas, por el futuro artístico del País. Collivadino se escribía cartas con sus colegas, entre ellos Faustino Brughetti, quien había regresado a La Plata el año anterior y se sentía “pescado fuera del agua” en una sociedad

¹²⁶ Cf. Pagano 1944, p.189

¹²⁷ Laura Malosetti Costa ha analizado la vida de los primeros treinta años de la ANBA a partir de la experiencia de Pio Collivadino como director, su texto sigue siendo la referencia por lo que concierne esta institución. Cf. Malosetti Costa 2006a, p.133-155

¹²⁸ Carlos Ripamonte a Martín S. Noel [carta], Villa Ballester, 22/08/1946, CMPC, 3.2.3/500-99997-565 02

¹²⁹ He trabajado esta hipótesis en un texto que ahonda en la red de relaciones que Pio Collivadino instaló en Roma durante los dieciséis años de estadía, cf. Murace 2019.

“ingrata (para el arte)”.¹³⁰ Collivadino le hacía notar que sus sentimientos sobre el ambiente artístico nacional eran muy desconsoladores: “mi hanno un po’ impressionato e mi fanno pensare al giorno che io ritornerò”. También el amigo Dresco, seguía Collivadino, “recién llegado escribía a Ripamonte cartas tremendas, todo iba mal [...] y yo quedaba boquiabierto y exclamaba: ¡pobre patria!... pasaron varios meses y parece que el diablo no es tan feo como lo pintan, ahora encontró trabajo y...se calmó”.¹³¹ Dresco, como mencionamos, en 1904 ingresaba en el plantel docente de la Academia, a los pocos meses de haber regresado de su viaje europeo.

Todos los pensionados partían con la obligación de no solo tener que perfeccionar sus conocimientos artísticos, sino de observar y aprender del sistema de enseñanza: además de las pruebas de sus estudios académicos debían enviar un informe semestral con impresiones sobre las obras, los artistas y las instituciones de la ciudad en la que estaban instalados. En respuesta a este compromiso, Ripamonte en particular desarrolló un fuerte sentimiento patriótico que fue de primaria importancia en la constitución de los proyectos que confluyeron hacia el Nexus antes y las reformas de la ANBA después; desde Roma, revelaba con convicción a Schiaffino “que en la patria pronto nacerá un movimiento nuevo”.¹³² El íncipit de una carta que escribió en 1902 a Carlos Zuberbühler (1863-1916), solo dos años después de su partida, es la demostración de su atención hacia los aspectos más significativos del sistema artístico romano que hubieran podido constituir herramientas útiles a aplicar en la Argentina:

Desde mi llegada a Italia, me he ocupado con gusto e interés de la enseñanza de las artes del dibujo, visitando las escuelas donde se estudia y donde se adquieren conocimientos, de acuerdo con las exigencias del arte, propiamente dicho, y de las muchas manifestaciones que de él se derivan, llegando al ramo principal del arte industrial y decorativo.¹³³

Las páginas iniciales de su libro *Janus* son elocuentes acerca del lugar central que Ripamonte y su estadía en Roma representaron para la transición hacia la constitución de la ANBA. Un rol que ha quedado desdibujado en la historiografía. Vale la pena reportar una

¹³⁰ Faustino Brughetti a Pio Collivadino [carta], La Plata, 12/08/1904, inv.3.2.2/500-99997-547, Colección Museo Pio Collivadino (en adelante CMPC), Universidad Nacional Lomas de Zamora, Buenos Aires.

¹³¹ Pio Collivadino a Faustino Brughetti [carta], Roma 14/03/1905, Centro de Estudios Espigas, Archivo Faustino y Romualdo Brughetti, Subfondo Faustino Brughetti, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2 (subrayado en el original).

¹³² Carlos P. Ripamonte a Eduardo Schiaffino [carta], Roma, 19/11/1904, Armario III /E2/ BVIIIC2d12, AS-MNBA.

¹³³ Carlos Ripamonte a Carlos Zuberbühler, Roma, 01/12/1902, carta publicada por solicitud de Zuberbühler a Estanislao Zeballos, director de la revista, como “Tendencia de la Enseñanza Artística”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, a. V, t. XIV, Buenos Aires, 1903, pp.342-546

parte de su dedicatoria “Al lector”, en la que leemos explícitamente el espíritu con el que acogió la victoria del concurso de pensionado:

Al emprender viaje para Europa en busca de perfeccionamiento a los estudios, contraí el compromiso de escribir al entonces Ministro de Instrucción Pública, Dr. Osvaldo Magnasco, mis impresiones, y cuanta reflexión pudiera ocurrírseme visitando los establecimientos de enseñanza de allende el mar, con objeto de preparar cimientos sobre qué fundar la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue a principios del año 1900. [...] Al marcharme, contraía la obligación también de comunicarme con la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y como socio corresponsal llevé el encargo de interesarme por “su Escuela”, explayando con éxito en el viejo Continente el posible cambio de fósiles americanos por calcos de escultura y arquitectura clásica que pudiera enriquecer el caudal de modelos de nuestra pobrísima institución de enseñanza.¹³⁴

Estas palabras manifiestan el papel desempeñado por Ripamonte durante su juventud,¹³⁵ y no parece excesivo considerarlo la figura de conexión entre los artistas de la SEBA –y especialmente las dos figuras que seguían llevando adelante la organización del campo artístico porteño a principios de siglo, Schiaffino y de la Cárcova– y las renovaciones de las que se hicieron propulsores los que se nuclearon alrededor de Nexus y que se pusieron en práctica en la Academia a partir de la dirección de Collivadino.¹³⁶

Estas fuentes son algunos de los indicios de la preocupación de parte de los artistas argentinos en Roma por reorganizar el sistema del arte nacional. Ahora bien, si la nacionalización de la Academia más que fruto de una “evolución natural” se debe pensar conectada con las políticas estatales de protección y reglamentación de las becas a Europa, cabe destacar que no se reconfiguró inmediatamente como nueva institución y que su reestructuración se inició solo con el cambio de dirección que se produjo en 1908. Con el decreto de creación de mayo de 1905, solo se incorporaron algunos pocos profesores nuevos y se mantuvo el mismo plan de estudios, confiriéndole así una marca de continuidad con la

¹³⁴ Cf. Ripamonte 1926, pp.11-12 (el subrayado es mío). Este pasaje muestra también que la academia carecía aún en 1900 de algunos recursos que se consideraban fundamentales para la educación artística, como los calcos en yeso. Ofelia Manzi (s.f.) refiere de una pequeña colección de calcos al abrirse la Escuela en 1878 (p.15) pero seguramente en 1903 todavía la herramienta más usada para copiar la escultura clásica era de las estampas, método que había sido abolido de las mayores academias europeas con las reformas de la segunda mitad del siglo XIX y que se consideraba superado. A esto refirió Ernesto de la Cárcova criticando el uso amplio de este recurso en la educación artística argentina, fue él a ser encargado por el Gobierno para buscar calcos de obras antiguas y modernas además de compras de pinturas para la ANBA en 1906. Cf. Gallipoli 2016 y 2017. Una fuente de la época que relata los métodos de enseñanza en la academia de la SEBA es una nota de Martín Malharro “Del Pasado páginas de un libro inédito La Academia”, *Athinae*, a.2, n.15-16, noviembre-diciembre 1909, pp.5-10.

¹³⁵ También podemos mejor comprender la decisión de no ingresar a las instituciones oficiales de educación artística en Roma y su interés en viajar y ser más “independiente”, como se verá en el tercer capítulo.

¹³⁶ Cabe señalar que el traspaso generacional que se cumple a principios de siglo se hace efectivo hacia el Centenario, momento bisagra para la historia artística argentina también en lo que concierne las instituciones. Los artistas de Nexus, de hecho, tuvieron injerencia incluso en la constitución del Salón Nacional cuya primera edición fue en 1911, promovido por la nueva CNBA configurada en 1907. Cf. Malosetti Costa 2010 y Muñoz 1999. Sobre Nexus, cf. Malosetti Costa 2006a, pp.69-79.

Academia de la SEBA, que sirvió para calmar las polémicas que se levantaron en contra de la entrega de la academia al Estado. También fueron confirmados en los cargos que habían mantenido en la SEBA desde principios del siglo Ernesto de la Cárcova, como director y Eduardo Sívori como vice, que fueron reemplazados por Pio Collivadino y Carlos Ripamonte en las respectivas posiciones.¹³⁷

Estos años de transición sirvieron para que se terminara de asentar una nueva configuración del sistema artístico porteño. El cambio de dirección, de hecho, se produjo en consecuencia de un conflicto entre las autoridades artísticas y las gubernamentales. Entre 1907 y 1908 se asistió a un nuevo interés por parte del Estado nacional en el control del ámbito artístico: por ley la CNBA se volvía entidad administrativa con funciones de asesoramiento al Poder Ejecutivo en materia artística y de superintendencia sobre el MNBA y la ANBA.¹³⁸ Esto conllevó huelgas y renunciaciones masivas tanto en la ANBA como en la CNBA que legitimaron la renovación estructural con la entrada en escena de los representantes del grupo Nexus, “unos cuantos líricos [que se habían juntado] a mejorar el ambiente que ya está preparado desde hace algún tiempo”.¹³⁹

Nuevos actores encabezaban el proceso de modernización del sistema artístico argentino. En la Comisión entraba Pio Collivadino quien, una vez llegado a la cabeza de la Academia, coadyuvado por Ripamonte, proponía reformas que pusieran la institución al

¹³⁷ Larisa Mantovani en su tesis de doctorado (2021) analiza con detalle en su segundo capítulo este pasaje generacional, haciendo énfasis en el lugar que ocuparon en la curricula las artes decorativas e industriales en una tensión entre sentido artístico y sentido utilitario. En el anexo 2.1 transcribe la reorganización del cuerpo docente de la academia para el ciclo lectivo 1906 en el cual a los docentes provenientes de la SEBA ya se había incorporado Arturo Dresco, como profesor de Decoración, y en esta ocasión se nombraba a Carlos Ripamonte como suplente de Schiaffino en Pintura y además como titular de las clases nocturnas de varones (datos que extrae de “Organizando el personal docente y subalterno de la Academia Nacional de Bellas Artes”, firmado por el presidente Figueroa Alcorta y el ministro de Instrucción Pública Pinedo, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 22/05/1906. p. 840).

¹³⁸ Cf. Muñoz 1998, p. 51 nota 25. Este cambio de poderes de la CNBA representó también un paso más del Estado hacia su injerencia en el ámbito artístico. Cabe aquí destacar que a los pocos meses de haberse conformado la nueva Comisión el diario *La Nación* reflejaba la resolución de aquella para realizar una exposición nacional de pintura y escultura para el año siguiente, en septiembre, a la cual podrían también participar los artistas extranjeros. La nota afirmaba que hacía mucho tiempo que “se notaba la necesidad de hacer un salón anual de arte para que el público pueda darse cuenta del estado de nuestro ambiente artístico y para que los artistas cuenten con un local adecuado, donde puedan exhibir sus obras” (“Comisión nacional de bellas artes. Salón de 1908”, *La Nación*, 15/12/1907, Álbum de recortes, CMPC inv. 2.8.1/1666_h37a). Esto puede ser leído como la primera acción por parte de la institución oficial de crear la otra institución faltante para completar el sistema artístico nacional, un Salón Nacional anual, que se constituyó oficialmente en 1911. Cf. Penhos, Wechsler (eds.) 1999 y también Smoje (ed.) 2011. Los integrantes del Nexus recordaron como antecedentes del Salón nacional las exposiciones organizadas por ellos en 1907 y 1908. Cf. Ripamonte 1930, pp.125-133.

¹³⁹ Cf. “Charla artística con Pio Collivadino. Buenos Aires “for ever”. Los simuladores del arte”, *El Nacional*, 18/05/1908, Álbum de recortes, CMPC inv. 2.8.1/1666_h22b. Collivadino entraba también a ser miembro de la nueva CNBA. Sobre las huelgas y protestas que se dieron en este traspaso de poderes cf. Malosetti Costa 2006a, pp.133-142, Mantovani 2017.

servicio de la sociedad, en línea con los planteos sociológicos sobre el arte que desde fines de 1800 animaban los debates estéticos europeos. No era un caso que Collivadino se contactara con Ugo Ojetti (1871-1946), ya afamado crítico de arte italiano, por intermedio de Ferruccio Stefani (1857-1928), un mercante de arte italiano muy activo en Buenos Aires desde comienzos del siglo,¹⁴⁰ para conocer su opinión “sobre los criterios con los cuales en nuestros días debería ser organizada una escuela de arte”.¹⁴¹ A la vez, en una entrevista concedida a la revista *Atenas* organizada por los estudiantes de la ANBA se mostraba resuelto en el rumbo a emprender:

tengo el propósito de hacer de la Academia Nacional una verdadera institución artística, no como hasta ahora que era todo menos lo que debía ser, poco me importará que en lugar de concurrir 600 alumnos concurren 300 o 400; lo indispensable es que estos tengan voluntad, sin que por ello sean mis propósitos reducir el número de alumnos. [...] [Pensaba] comenzar también un nuevo método regular de enseñanza que conjuntamente con un buen cuerpo de profesores, que es uno de los medios más eficientes y contando con la decisión de los estudiantes, base fundamental de mis ideas, se pueda conseguir que el joven que ingrese a nuestra academia salga, siendo un artista o un buen dibujante que pueda emplear sus conocimientos para ser útil a sí mismo.¹⁴²

Su prolongada estadía en el sistema artístico europeo lo hacía consciente de “las necesidades que requieren un establecimiento como el nuestro”, y estos le conferían al mismo tiempo un cierto poder que lo sostuvo, pese a las oposiciones iniciales, en la transformación completa del “estado de nostalgia” en que se hallaba la Academia. Una de las primeras medidas, como anunciaba en la entrevista, fue cambiar el cuerpo docente: el 13 de julio de 1909 se decretaba el nombramiento de Emilio Artigue (1850-1927), Manuel J. Castilla, Máximo Olano, Alberto M. Rossi, Alfredo G. Torcelli, Javier Maggiolo (1875-

¹⁴⁰ Sobre Stefani y sus operaciones mercantiles en Buenos Aires cfr. Baldassarre 2007; 2017a. Stefani puede considerarse otra figura-puente entre Italia y Argentina a principios del siglo XX. Cfr. también Giubilei 2016

¹⁴¹ Ferruccio Stefani a Ugo Ojetti [carta], Milán, 04/11/1908, Fondo Ojetti (subfondo Trentacoste), Archivo Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), Roma. Cita original: “il nuovo Direttore della Scuola di Belle Arti di B. Aires desidererebbe conoscere la di Lei opinione sui criteri coi quali ai ns giorni dovreb'essere organizzata una scuola d'arte”. Ojetti se había afirmado ya a partir de fines del siglo XIX como una voz autorizada en materia de crítica de arte y de literatura y, desde sus primeros escritos, mostraba una cierta afinidad con las teorías (especialmente de estética sociológica) que reflexionaban sobre la función social del arte (en particular las de Jean-Marie Guyau). A su convicción que existía un nexo entre arte y vida se ligó también una posición que podríamos definir de crítica militante sobre las artes decorativas e industriales: según Ojetti no podía existir un ideal estético abstracto, solo haciendo un arte útil (y no “un superfluo gozable solo por los ricos por plata o por cultura”) se llegaría a construir un lenguaje artístico nacional. Cf. Ojetti, Ugo “Diritti e doveri del critico d'arte moderno” en *Nuova Antologia*, 16/12/1901 pp. 734-742 1901; De Lorenzi (2004). Cabe destacar que Collivadino seguramente leyó los escritos que se publicaban en varios diarios y revistas italianas de entresiglos, pero que además, como se ahonda en el tercer capítulo, frecuentó de cerca algunos integrantes de un grupo de artistas e intelectuales reunidos alrededor del escritor Giovanni Cena (1870-1917) y animados por una fe absoluta en el socialismo humanitario que promovió acciones artísticas y sociales en las zonas rurales cercanas a Roma.

¹⁴² Cf. “Con el nuevo director de la Academia”, *Atenas* a.1, n.3, 15 septiembre 1908, p.1-2, Álbum de recortes, CMPC inv. 2.8.1/1666_h28a.

1956), José Guarro (1884-1917), Enrique Fabbri (1864-1936), Antonio Alice (1886-1943) y Federico Sartori (1865-1938) como profesores auxiliares de Dibujo Natural y Lineal.¹⁴³ Una nota de la revista *Athinae* ofrece al respecto elementos de análisis privilegiados para observar este nuevo plantel, ya que brinda la voz de los estudiantes de la Academia.¹⁴⁴ Se habían desplazado nueve de los antiguos docentes que eran definidos “maestros de práctica y de estudios, [...] pedagogos” mientras que los recién nombrados eran “artistas” de los cuales se conocían las obras pero no las habilidades docentes, reclamaban. Un indicador de la voluntad profesionalizante por parte de Collivadino, que al nombrar artistas como auxiliares de los profesores titulares estaba proyectando sus ideas acerca de un nuevo tipo de docente, en línea con una concepción distinta de la educación artística.¹⁴⁵

Esto ratifica la clave de modernidad sobre el que se estaba afinando la novel institución que a partir de 1910 replanteó el entero plan de estudios con la doble vertiente de dejar más libertad al aspirante artista y a la vez tener más control sobre su educación. Las palabras escritas seguramente por Collivadino y Ripamonte en ocasión del cincuentenario de la Academia, denotan las ideas que los guiaron en la reorganización de la institución:

La obra educacional oficializada debía marchar al día, alejándose de la rutina de viejas instituciones europeas; con más razón en un país nuevo, expuesto ventajosamente a todas las contingencias renovadoras. Es el espíritu moderno, que ha informado siempre una educación superior, el que la dirección actual se propuso encauzar y conducir con orientación propensa del lado favorable al ambiente nuestro.¹⁴⁶

Partiendo de sus experiencias europeas, y en específico romanas, que les daban respaldo en tanto fuente de sus contactos y conocimientos de las instituciones de aquel país, los artistas del Nexus llevaron adelante el proyecto modernizador de los artistas del 80. En línea con la reciente historiografía artística latinoamericana, este caso ayuda a problematizar

¹⁴³ Además, se nombró a Jorge Delattre, arquitecto, como profesor de Perspectiva y Eduardo Le Monnier, de Aulas de dibujo lineal “Comisión Nacional de Bellas Artes”, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 16 de julio de 1909, p. 331, firmado por el presidente José Figueroa Alcorta y el ministro de Instrucción Pública Rómulo S. Naón.

¹⁴⁴ Sobre la revista *Athinae* y su función como órgano de la juventud estudiantil cf. Baldasarre 2008.

¹⁴⁵ El cuerpo docente titular de la ANBA en 1908 a los pocos meses de asumir el nuevo director era formado por: Collivadino (dir.), Sívori (vice dir.), Alejandro Ghigliani, Dr. Benjamín Larroque, Schiaffino, José Carmignani, Giudici, Dresco, Juan Arduino, Lucio Correa Morales y Ricardo J. Martí. En este momento los auxiliares eran: Alberto M. Rossi, José D. Molinari, Pompeo Boggio, José Melitón Calvo, Andrés Bouvet, Arturo M. Almeida, Corinto Trezzini, Alfredo Torcelli, Lola S. Paz de Pedrayes, Elena M. Hermitte, Andrea Fernández, Sara Pillardo Matheu. Cf. “Cuerpo directivo y docente de la academia”, *Athinae*, a. I n. 2, octubre 1908, p.30. Se puede notar como han sido confirmado solo algunos de los profesores auxiliares con el decreto de 1909. Resulta interesante notar la ausencia de Carlos Ripamonte en 1908, sabemos que es nombrado vicedirector tras la renuncia de Eduardo Sívori hacia fines de ese año. Acerca de las distancias en las concepciones sobre la enseñanza artística de la nueva generación respecto a la de la SEBA, cf. Malosetti Costa 2006a, en particular las pp.133-155.

¹⁴⁶ Cf. ANBA 1928, p.21

la llamada modernidad periférica:¹⁴⁷ la preocupación de los artistas argentinos (y se verá más adelante, también de los uruguayos) por demandas institucionales y académicas nacionales al regresar de Europa evidencia el viraje (*scarto* en términos de Castelnuovo y Ginzburg)¹⁴⁸ respecto al canon impuesto por el relato modernista y centralista de la historia del arte.

Los primeros concursos de becas (1899-1908)

A la luz de cuanto se ha argumentado hasta ahora, se puede afirmar entonces que más allá de las divergencias generacionales que causaron a veces abiertos enfrentamientos, los artistas del 80 impulsaron el ingreso de los jóvenes en los puestos directivos de las instituciones artísticas.¹⁴⁹ Nuevamente la voz de los estudiantes recogida por las páginas de la revista *Atenas* es elocuente en este sentido ya que atribuye a Ernesto de la Cárcova “el floreciente estado de las bellas artes, la reorganización total de la enseñanza del dibujo a semejanza de las academias europeas con la aplicación de los métodos más modernos [...] en una palabra, el gran adelanto de la Academia Nacional y Escuela”.¹⁵⁰

De los primeros tres concursos del Premio Europa, realizados respectivamente en 1899, 1904 y 1908, resultaron becados dieciséis jóvenes pintores y escultores, cuya casi totalidad había recibido su formación inicial en la Academia porteña, como así también la gran mayoría de los aspirantes que se presentaron a las diversas ediciones (ver Anexo 1.2a y b). Es posible observar la puesta en práctica de la modernización de la enseñanza artística a través un breve análisis de los (pocos) testimonios de las obras producidas por los artistas en este contexto; estas ayudan, además, a interpretar lo que se ha llamado “respuesta alternativa” de la periferia a la modernidad canónica. Las obras ganadoras muestran como la Academia de Buenos Aires estaba lejos de fundarse en los modelos tradicionales europeos, que sí podemos reconocer más abiertamente en las academias fundadas a fines del siglo XVIII e inicios del XIX como la de México o de Brasil (aunque estas también tuvieron sus

¹⁴⁷ La fórmula “modernidad periférica” ha tenido fortuna en la historiografía latinoamericana, sobre todo después de la publicación del texto homónimo de Beatriz Sarlo (1988), sin embargo en las últimas décadas ha sido cuestionado, ya que este concepto al no estar perfectamente contextualizado y problematizado avalora los lineamientos eurocentristas de la dicotomía centro-periferia. En este sentido, se prefiere aquí usar simplemente el lema de modernidad, en los términos que se discuten en la introducción de la tesis.

¹⁴⁸ Cf. Castelnuovo, Ginzburg 1979.

¹⁴⁹ Los conflictos que se produjeron tanto por el cambio de dirección de la Academia como por la reforma de la CNBA tuvieron características y motivaciones distintas y evidenciaron el choque generacional, sin embargo es menester destacar que un componente importante de estas disputas por los lugares de poder fue el intento por parte de los artistas del 80 de mantener los privilegios (simbólicos y decisionales) que habían adquirido desde fines del siglo XIX.

¹⁵⁰ Cf. “Sobre una renuncia”, *Atenas*, a. 1 n. 1, p.7. Agradezco a Larisa Mantovani por haberme compartido este documento.

especificidades). Los recursos pedagógicos materiales y visuales fueron escasos en sus inicios,¹⁵¹ hecho que debe haber incidido en la formación de los primeros becados. Entre las obras ejecutadas en 1899 y las de 1908 se nota una cierta diferencia en la preparación artística de los aspirantes que creo que debe pensarse dentro de los cambios de la enseñanza que se dieron con la nacionalización y los regresos de los primeros pensionados como así también con la llegada de pinturas y esculturas antiguas y modernas de las campañas de adquisición en Europa llevadas adelante por Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova entre 1903 y 1906.¹⁵²

Los concursos eran bastante largos y estaban divididos en dos partes, una de pruebas eliminatorias y otra del concurso propiamente dicho que incluía las pruebas relativas a la especialidad (pintura-figura, pintura-paisaje, escultura) y las suplementarias de perspectiva y anatomía. A través de las primeras se evaluaba la preparación de los aspirantes en los conocimientos básicos de la disciplina, así como requería el Reglamento (ver Anexo 1.2a). De los puntajes atribuidos a cada prueba se puede notar el gran peso que tenía el dibujo de modelo vivo, ejercicio al que estaban acostumbrados los concursantes que venían de la SEBA o de la ANBA (fig.1-2).¹⁵³ El hecho de que los ganadores provinieran de una trayectoria formativa más larga hace reflexionar también sobre qué tipo de artista se estaba eligiendo para que se perfeccionara en Europa y allí pudiera críticamente captar los elementos que servirían a la profesionalización de la Academia argentina. Era inútil enviar un pensionado que perdiera tiempo en aprender a dibujar: Schiaffino afirmaba que las pruebas del concurso servían para impartir “una garantía seria para el envío a Europa por cuenta del Estado a los estudiantes más distinguidos y mejor preparados”.¹⁵⁴

El concurso requería una preparación tanto en el dibujo como en la composición: los aspirantes de Figura y de Escultura que hubieran superado la parte eliminatoria debían interpretar (al óleo o en yeso) un asunto de una sola figura. Lamentablemente no conocemos el sujeto impuesto por la Comisión para esta primera edición del concurso ya que no está

¹⁵¹ No cabe duda de que el nacimiento de la escuela de la SEBA como una academia libre, que “por primera vez en América” establecía “el estudio al natural de la figura humana” fuera también impuesto por estas limitaciones. Cf. Malosetti Costa 2001, p. 111. Malosetti Costa subraya a este respecto como esta decisión de los artistas de la SEBA de crear este tipo de academia derivaba directamente del modelo parisino de las academias libres.

¹⁵² Sobre las compras de Schiaffino cf. Corsani, Melgarejo (2016a, 2016b); sobre las adquisiciones de calcos en yeso por Schiaffino y Cárcova cf. Gallipoli (2016 y 2021).

¹⁵³ Baldasarre (2020) también subraya la importancia que tenía el dibujo de la figura en la formación artística impulsada por la CNBA que tuvo su respuesta también en una reorganización de los cursos dentro de la Academia de la SEBA.

¹⁵⁴ Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública [borrador manuscrito], s.f., legajo 3336, Fondo Schiaffino, Sala VII, AGNar.

explícitamente indicado en las fuentes consultadas (ver Anexo 1.3a),¹⁵⁵ es posible que se tratara de un asunto mitológico o literario si especulamos que la CNBA mirara a los ejemplos tradicionales del *Prix de Rome* y de los concursos parecidos. Sin embargo, podemos pensarlos como un asunto del todo desligado de fuentes literarias y más en línea con el proyecto total de modernidad que estaba llevando adelante especialmente Schiaffino.¹⁵⁶

La composición ejecutada por Ripamonte (fig.3) es muy simple, aunque el desnudo en movimiento no está del todo logrado: especialmente en la parte inferior, se nota una dificultad en la representación de las piernas (en las que son visibles numerosos *pentimenti*) que posiblemente renunció a terminar ocultándolas bajo lo que podría ser una piel animal.¹⁵⁷ La figura ocupa la mayoría de la superficie pictórica dejando poco espacio para la definición del ambiente, que reconocemos como un entorno rocoso. Esta escena permitió mostrar sus capacidades en la práctica de la academia masculina, pero sobre todo en retratar las expresiones, quizás la componente mejor acabada; en el rostro se percibe un cierto nivel de detalle no solo en los rasgos fisionómicos sino también en aquellos psicológicos a través del ceño fruncido y la mirada intensa, sin duda la parte a la que Ripamonte dedicó mayor trabajo. El joven pintor era discípulo de Ernesto de la Cárcova quien había regresado en 1894 tras una larga estadía de perfeccionamiento en la Academia Albertina de Turín en donde se vinculó de manera muy cercana con Giacomo Grosso (1860-1938), uno de los retratistas más exitosos de la ciudad en el periodo de entresiglos y que tuvo un fuerte ascendente en el lenguaje pictórico del argentino.¹⁵⁸ Ripamonte ya había dado prueba de su aptitud en el estudio de las facciones con el *Retrato de mujer* expuesto en la muestra nacional del Ateneo de 1898 y adquirido por Schiaffino para el recién creado MNBA (fig.4).¹⁵⁹ Esta obra muestra a Ripamonte como un pintor formado que ya antes de su viaje había adquirido una buena técnica de pinceladas sueltas, deudora del maestro, con la que construyó un retrato de pocos

¹⁵⁵ Al contrario de lo que sucede en otras latitudes, como en México, en Brasil o en algunas instituciones de Europa, como la Academia francesa, que han conservado la gran mayoría de las pruebas de los concursos tanto de fin de año como de las becas de viaje, tanto en Argentina como en Uruguay no existen hoy en día museos de las academias ni galerías que hayan recogido estas pruebas en manera sistemática. Se han hallado solo algunas de ellas en las colecciones públicas, pero lamentablemente la mayoría solo se conoce hasta el momento a través de las reproducciones en las revistas de la época.

¹⁵⁶ Cf. Burucúa, Telesca (1989).

¹⁵⁷ He podido observar esta obra en la exposición “La colección escucha: voces del acervo” del Palacio Nacional de las Artes (Buenos Aires, Manzana de las Luces, 18 de noviembre 2020-6 de marzo 2021), sin embargo, no he logrado descifrar la representación. El cuadro se encontraba expuesto parcialmente restaurado pero su ubicación en altura en un pasillo estrecho no permitió sacar buenas fotografías.

¹⁵⁸ Sobre la estadía de Ernesto de la Cárcova en Turín, Cf. Murace 2016.

¹⁵⁹ Cf. legajo obra n. 1643, departamento de Documentación, MNBA. Fue una de las pocas obras de artistas nacionales adquiridas en los primeros años de vida del MNBA. Sobre la vocación universalista de Schiaffino a la dirección del Museo cf. Baldassarre 2013.

colores y contrastes acentuados. Una conducta pictórica que se aprecia también en el óleo del concurso y que, si bien todavía no definía un lenguaje propio, mantuvo durante los primeros años de actividad y que fue perfeccionando, como lo atestiguan las obras presentadas a la exposición artística del Centenario en 1910.¹⁶⁰

De los dos bajorrelieves premiados en 1899, de autoría de Dresco e Yrurtia, es aún más difícil intentar una lectura por disponer exclusivamente de reproducciones de baja calidad; el tema podría haber sido extrapolado del mito de Vulcano o bien ser una interpretación más literal del trabajo de un herrero (fig.5). Es posible identificar una mayor solidez en la construcción de la figura y en la composición de Dresco respecto a la estructura más desequilibrada realizada por Yrurtia, que podríamos leer como un intento de crear una obra menos atada a las fórmulas académicas. Esta divergencia de interpretaciones probablemente provenía también de la trayectoria de los dos escultores: Dresco había estudiado en la SEBA pocos años y luego en Florencia en la Escuela de Artes Decorativas e Industriales entre 1891 y 1898, mientras que Yrurtia solo había ingresado a la Academia porteña hacia los últimos años noventa y estudiaba contemporáneamente en el taller de Lucio Correa Morales (1852-1923). Desconocemos las obras juveniles de Yrurtia, pero sí podemos confirmar la preparación de Dresco a través de la *Bacante* que conserva el MNBA adquirida por el museo en la exposición del Ateneo de 1895 y figurando ya como parte de la colección al momento de la apertura en 1896.¹⁶¹ Este yeso es una de las primeras pruebas de gran formato que se conocen del escultor ejecutada en la ciudad medicea: si bien se notan algunas incertidumbres en el modelado y en la plasticidad de la figura, había puesto en muestra sus dotes escultóricas de juventud que, en otra ocasión, le valieron los aplausos del italiano Ettore Ximenes (1855-1926).¹⁶²

No se pretendía que los aspirantes tuvieran una formación académica en el sentido europeo: esto es evidente por el hecho de que el Reglamento no establecía la realización de una pintura de historia que tradicionalmente determinaba el ganador del *Prix de Rome* desde

¹⁶⁰ Entre ellas, destacó *Canciones del pago* (óleo s/tela, 222×409cm) premiado y adquirido por el MNBA, donde aún se conserva. Cf. legajo obra n. 6216.

¹⁶¹ Cf. legajo obra n. 6621, departamento de Documentación, MNBA. La obra en yeso ha sido restaurada (casi reconstruida porque se encontraba destruida) en ocasión de la exposición *Memoria de la escultura*, cf. Alesón 2013.

¹⁶² En ocasión de la V exposición del Ateneo, en 1898, Ximenes pudo ver otra obra que Dresco envió desde Florencia, una *Diana*, y sus palabras creo que se podrían igualmente adaptar a la *Bacante*: “Dresco estudia y su estudio de desnudo está hecho con garbo, con conciencia y sobre todo con ingenuidad. La ingenuidad es lo que debe prevalecer en un estudio” (Ximenes, “Arturo Dresco”, *El Diario*, 06/02/1899, AS-MNBA, Armario III /E1/ B1VC5d16). El escultor italiano viajó a Buenos Aires más veces entre 1897 y 1903 por su participación en el concurso – del que resultó ganador – para el mausoleo de Belgrano. Fue una figura de conexión entre Italia y Argentina y sobre sus relaciones con el mundo artístico porteño avanzaré en el cuarto capítulo.

su institución en la Academia de Francia.¹⁶³ Si bien es posible que las pruebas de Figura y de Escultura hayan tenido como tema para interpretar un asunto derivado de la mitología, la solución adoptada por Dresco e Yrurtia es más cercana a una representación de una escena cotidiana, de un oficio. A esto cabe añadir que dos de las tres becas de pintura se otorgaron a dos concurrentes del género “menor”, Quirós y Méndez Texo respectivamente en Paisaje y Marina. Una mirada cercana sobre estos premios nos permite plantear que la academia argentina en construcción no cargaba el peso de la tradición, y si bien algunas de sus estrategias surgen de los modelos experimentados en Europa, en la aplicación eran más flexibles, respondiendo a sus propias lógicas e intereses.¹⁶⁴

Las becas asignadas en los concursos sucesivos (1904 y 1908) restablecieron las jerarquías dentro de la rama de Pintura en las que primó la Figura. En cuanto a los temas, se ha encontrado alusión al de Escultura de 1904 (el “náufrago”) y a los de 1908 (para Pintura el “visionario” y para Escultura “el leñador en acción”),¹⁶⁵ que podrían avalorar lo que estuvimos afirmando acerca de la emancipación de la academia argentina respecto a los modelos canónicos.¹⁶⁶ Sin duda, no obstante, las limitaciones que imponen las reproducciones, se nota un mayor respeto de las reglas de composición académica. Por ejemplo, las obras tanto de Máximo Olano como de Antonio Alice (fig. 6) evidencian el manejo del estudio anatómico y una cierta destreza de ejecución en la representación del espacio, mucho más definida y completa respecto a la de Ripamonte de cinco años atrás.

En la colección del MNBA hay un dibujo que creo posible atribuir a Máximo Olano y específicamente a su prueba para el concurso de la CNBA (fig. 7) y que nos ayuda a visualizar su funcionamiento.¹⁶⁷ El boceto preparatorio sobre el tema elegido por la comisión

¹⁶³ El género histórico era considerado el más elevado en la jerarquía artística dentro de la Academia, tanto que en los años 60 del siglo XIX se llegó a discutir la validez de los otros géneros y se abolió el premio de paisaje (histórico) en los concursos para el *Prix de Rome* de la Academia de Francia. Cf. Lechleiter 2008, en particular pp. 11-30.

¹⁶⁴ Incluso es plausible que la comisión no se rigiera por los preceptos tradicionales (europeos) y que los temas de los concursos no fueran asignados en base a fuentes escritas sino como temas libres que incluyeran la figura humana. Cabe de nuevo aquí recordar que Schiaffino promulgaba la superioridad de este concurso respecto al *Prix de Rome*, el modelo por excelencia de los pensionados artísticos.

¹⁶⁵ Cf. Niklison 1905, p.30 para el concurso de escultura de 1904, y para el de 1908 cf. “Gran premio Europa Los premiados”, *Athinae*, a. II, n.5, enero 1909, p.25 y “Pintura y Escultura-los nuevos becados”, *Caras y Caretas*, n. 537, 16/01/1909, s.p.

¹⁶⁶ En estos casos también, si bien no podemos reconocer una inmediata correspondencia con fuentes clásicas, tampoco podemos descartar el uso de obras literarias o mitológicas para la elección del asunto por parte de las comisiones. Señalo, aunque no he logrado encontrar una correspondencia a ninguna de las escenas, una obra de teatro española que se titula *Cristóbal el leñador: drama en cinco actos y en prosa* por Joseph Bouchardy e Isidoros Gil y Baus (Madrid, Imprenta de Repullés, 1840).

¹⁶⁷ En la carpeta con n. inv. 1313_35 (MNBA) existen 35 academias selladas por la CNBA. Algunas constituyen estudios remitidos por los becarios durante sus estadias europeas, mientras otras creo que deben ser adscritas a las pruebas de los concursos de pintura y escultura. Lamentablemente solo ha sido posible obtener las

debía ser ejecutado al carbón en el espacio de cuatro horas y debía contener ya la idea y la composición principal de lo que se realizaría sucesivamente al óleo. Olano en el poco tiempo llegó a trazar las líneas principales del cuerpo de la figura acostada sobre su lado derecho, sin detenerse en detalles anatómicos, y esbozó luces y sombras, elemento que resalta en la reproducción del cuadro. En el dibujo atisba también la intención de una individualización psicológica que desaparece en la obra final en la que optó por esconder el rostro y acentuar así el sentimiento de desesperación o decepción que se percibe también en la reproducción del cuadro de Alice.¹⁶⁸

Los cuatro años que transcurrieron para la tercera edición del concurso coincidieron con el momento de transición de la Academia y con la renovación de la CNBA. Las obras y los nombres ganadores de este último concurso nos remiten en cierta forma a una transformación en curso. Lejos de poder juzgar las calidades artísticas de todas las obras ganadoras sí es posible avanzar en la hipótesis de que – además de haber implementado cambios metodológicos gracias a la incorporación de los primeros becados en el cuerpo docente a partir de 1904 – los alumnos de bellas artes disponían de nuevos modelos visuales sobre los cuales estudiar, gracias a las cada vez más numerosas exposiciones de arte extranjero y a las campañas de adquisiciones de obras para instituciones públicas ya mencionadas.¹⁶⁹

fotografías del anverso de estos dibujos (agradezco a Dora Brucas por su disponibilidad en recibirme en el departamento de Documentación y enviarme las fotos disponibles) y queda pendiente un estudio sobre las obras.

¹⁶⁸ Esta aptitud de Olano frente a la búsqueda de individualización de los personajes representados, apenas aludida en la carbonilla, está también recordada por José Elías Niklison en un libretito que publicó sobre los concursos de 1904. Allí decía que era “un impecable dibujante y un discreto colorista, sus trabajos son más ideas y pensamiento que color y línea” y respecto a un cuadro que Olano había pintado en sus años de estudiante, representante al doctor Naón y otros médicos practicando en el anfiteatro del Hospital de Clínicas, donde el joven estudiante iba para tomar apuntes del natural, decía: “Máximo Olano ha sabido expresar en los rostros, gestos y actitudes de los facultativos, con magistral sobriedad de forma, luz y color, la particular idiosincrasia de cada uno de ellos”. Cf. Niklison 1905, p.13. Olano es un pintor prácticamente olvidado, tampoco he encontrado obras suyas en las colecciones públicas nacionales ni en los sitios de subasta. En una exhibición personal en 1909 (cf. “Salón Costa. Exposición Olano”, *Caras y Caretas*, a. XII, n. 569, 04/10/1909, s.p.) expuso obras de paisaje y de figura. Acerca de Alice, en cambio, cabe mencionar que tuvo una trayectoria destacada tanto durante su estadía de perfeccionamiento en Turín, como a su regreso, entrando en el cuerpo docente de la ANBA y en varios establecimientos. Alice fue becado con apenas 18 años de edad, se conservan algunos dibujos de los últimos años de 1800 cuando aún niño entró al taller de Decoroso Bonifanti (1860-1941) en Buenos Aires que muestran su aprendizaje a través de ejercicios académicos. Lamentablemente, debido a las medidas de prevención de covid-19, no he podido volver a consultar el archivo particular que conserva tales obras. Agradezco a Carmen Grillo por su disponibilidad en brindarme los documentos con los que espero poder trabajar a futuro.

¹⁶⁹ Hacia finales del siglo XIX empezó a haber una oferta significativa de exposiciones de arte europeo en Buenos Aires. Si bien la primera exposición de arte francés abrió al público porteño en 1888, no tuvo mucha fortuna de ventas, y fue solo a partir de 1895 con la Exposición de arte francés en el Salón Costa que se asiste a una sucesión de eventos de este tipo. 1897 inauguró la entrada de la pintura moderna española con la primera exposición organizada por el marchand José Artal y a partir de 1904 se organizaron, por Ferruccio Stefani, las exposiciones de arte italiano que tuvieron una cierta continuidad hasta al menos 1914 todas en el Salón

En los *Visionarios* del concurso de pintura, por ejemplo, emerge una interpretación personal tanto de parte de Jorge Bermúdez como de Atilio Terragni (ver Anexo 1.3c). Ambos se habían presentado al concurso de 1904 y habían llegado respectivamente tercero y último, por lo que podemos inferir que un mayor estudio y nuevos métodos de trabajo los ayudaron a posicionarse en el primer lugar del concurso sucesivo. En particular, conocemos la obra de Terragni (fig.8), que al ser puesta en relación con la de Ripamonte de ocho años antes muestra un dominio mucho mayor de la composición: también el desnudo masculino es protagonista del espacio, que está envuelto en total oscuridad y no nos deja adivinar la ambientación, sin embargo con una pincelada amplia hecha casi a empaste, con pocos colores, logra definir bien las proporciones, los escorzos, la anatomía, el gesto nervioso que concurren juntos a la expresión de miedo y ansiedad que transmite la obra.

Los dos relieves en yeso ganadores del Premio Europa son igualmente reveladores: el *Leñador en acción* ha sido escenificado de manera distinta por Pedro Zonza Briano y por César Santiano (fig.9).¹⁷⁰ El primero decidió representarlo de espalda y resaltar la tensión muscular que se desprende del gesto de levantar el hacha para cortar el tronco de árbol y, a través de la pierna doblada, confirió un movimiento acentuado a toda la composición. Santiano, en cambio, prefirió una representación más clásica, de frente, equilibrada y con un dinamismo apenas sugerido. Zonza Briano, que sin duda tuvo una interpretación más audaz, según la revista de los estudiantes de bellas artes *Athinae* había sido “el más artista” de este concurso.

Esta diferencia entre la osadía de Zonza Briano y la compostura de Santiano es aún más elocuente en las obras que estos artistas ejecutaron en el mismo año del concurso, previamente a sus estadias europeas. Si nos detenemos delante el *Gladiador herido* de César Santiano (fig.10) y *El dolor* de Pedro Zonza Briano (fig.11), expuesto a la tercera muestra del Nexus (1908), vemos dos obras de escultores formados y que tienen ya una incipiente personalidad artística. El *Gladiador* de Santiano muestra una cierta madurez tanto en las intenciones como en las resoluciones y lo subrayaba el articulista de Liguoro de *L'Artista*

Witcomb. Sobre el mercado del arte y el coleccionismo de entresiglos en Buenos Aires, cf. Baldasarre 2006a y 2017a. De la autora se señalan también un texto sobre el arte francés y otro sobre el coleccionismo de arte italiano (Baldasarre 2004 y 2007). Sobre el coleccionismo de arte español en Buenos Aires cf. Artundo (ed.) 2006. Las campañas de adquisiciones de obras en Europa a partir del siglo XX confiadas a Schiaffino y de la Cárcova fueron parte del mismo proceso de consolidación y modernización del sistema del arte, en el que cabe incluir también las giras de estudio para investigar acerca de los planes de enseñanza y de los métodos de las academias europeas como las de Carlos Zuberbühler y de Ricardo J. Martí. Algunas reproducciones de las obras compradas por E. de la Cárcova fueron publicadas en la nota: Pictórico, “Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova”, *Caras y Caretas*, n.405, 07/07/1906, s.p.

¹⁷⁰ Cf. “Gran premio Europa Los premiados”, *Athinae*, a.II, n.5, enero 1909, p.25; “Pintura y escultura. Los nuevos becados”, *Caras y Caretas*, n. 537, 16/01/1909, s.p.

Moderno -revista italiana que se ocupó del escultor porteño que durante sus años de pensionado se instaló en Turín- quien empezaba a narrar la trayectoria de Santiano justamente a partir de esta obra que personificaba “el drama eterno de pasiones, de triunfos, de delitos” con un aire clásico pero “pleno de vida y de fuerza como raras obras modernas”.¹⁷¹ Efectivamente el *Gladiador* está representado sufriendo pero en un momento de alta tensión muscular, mientras se contrae para resistir al dolor y que Santiano supo plasmar en el gesto del brazo apretando el pecho.¹⁷²

No conocemos bien las etapas de formación de César Santiano que las fuentes tiñen de leyenda del artista dibujándolo como un adolescente humilde que se ganaba la vida en el circo como luchador y gimnasta hasta que fue contratado por un burgués italiano establecido en Buenos Aires como profesor de educación física para su hijo. Fue este quien descubrió las dotes artísticas del joven y financió sus estudios.¹⁷³ Examinando el *Gladiador herido* podemos afirmar que no se trató de un autodidacta, sino que tuvo que acceder al menos durante un tiempo a las aulas de la academia. No es fácil hacer conjeturas acerca de los modelos visuales de Santiano ya que no se han todavía identificado todos los calcos en yeso de uso educativo existentes en la academia, pero no cabe duda de que el joven escultor estudió de cerca los ejemplos de estatuaria clásica que estaban a su alcance cumpliendo una síntesis muy personal – como por ejemplo el yeso del *Discóbolo* de Policleto que existía ya en la academia de la SEBA como así también calcos de cabezas de época romana, o el *Torso del Belvedere* que llegó con las adquisiciones de de la Cárcova (fig.12)–. Tampoco podemos excluir el impacto que pudo tener la estatuaria moderna que se emplazó en la ciudad de Buenos Aires entre fines del siglo XIX y principios del XX.¹⁷⁴

¹⁷¹ Cf. V. de Liguoro “Lo scultore argentino César Santiano”, *L'Artista moderno*, a. XII, n.4, 25/02/1913, p.64. Cita original: “è una statua che arieggia la forma classica, è vero, ma è piena di vita e di forza come rare opere moderne e che, scevra d'artifizi, rende mirabilmente lo spettacolo della morte di un forte”.

¹⁷² La obra, en yeso y nunca trasladada al mármol, fue adquirida por la municipalidad de Buenos Aires y se encuentra emplazada hoy en Parque España, con poco cuidado y con roturas visibles (nariz y escudo) y vandalizaciones diversas (escritas con aerosol por ejemplo en toda la espalda).

¹⁷³ Cf. V. de Liguoro “Lo scultore argentino César Santiano”, *L'Artista moderno*, a. XII, n.4, 25/02/1913, pp.63-68; “el escultor argentino César Santiano”, *Fray Mocho*, a. II, n.73, 19/09/1913, s.p. Barbara Viale ha estudiado al escultor Santiano en Turín para su tesis de maestría en curso de publicación. Para un avance de este cf. Viale 2018.

¹⁷⁴ En un primer momento la relación más directa podría ser con el *Galo moribundo* de los Museos Capitolinos – que no tenemos certeza que existiera en yeso en la Academia de Buenos Aires ni en el Museo pero sí en grabado (la fotografía de modelado de la academia 1901 fig. 2 en la derecha se reconoce enmarcado en la pared). De todas formas, esta escultura muestra muchas referencias visuales juntas: la espalda tiene mucha cercanía con el Torso del Belvedere, la cabeza con modelos de la escultura griega como así también la parte del calzado. Agradezco a Milena Gallipoli, especialista en colecciones de calcos en yeso, por haber compartido conmigo una charla acerca de los posibles modelos de esta obra. Sobre los calcos en yeso para la educación en Argentina cf. Gallipoli 2017. Algunas de las esculturas emplazadas en la ciudad de Buenos Aires en este periodo y los monumentos erigidos fueron de autores de renombre mundial, para citar solo algunos: Ettore

Es aún más significativo el caso de Zonza Briano, de quien conocemos los pasos seguidos: hijo de una familia modesta de italianos establecidos en el barrio de La Boca, empezó sus estudios en la ANBA y en el taller de Lucio Correa Morales quien ya había sido el maestro elegido por dos de los becados anteriores de escultura: Rogelio Yrurtia y David Godoy. *El dolor* es una escultura muy distinta al *Gladiador*, una representación más personal. La figura, moldeada con seguridad, es en realidad la encarnación de un sentimiento, sin aparente sujeto. Podemos reconocer un detenido estudio anatómico, al cual sabemos estaban muy atentos los profesores de la Academia a través de las clases del doctor Benjamín Larroque: hay un estudio de los músculos, como así también de los nervios y del esqueleto gracias a los que resuelve muy bien la tensión, el espasmo causado por un evidente profundo dolor. Esta maestría técnica resulta también de la investigación de la restauradora Vilma Pérez Casalet quien afirma que la pátina misma fue tratada con atención y aplicada de manera irregular de modo que resaltaran los contrastes lumínicos, llegando así a constatar que el joven Zonza tenía, al finalizar su formación en la academia, un cierto dominio técnico del modelado en yeso.¹⁷⁵

Respecto de los modelos visuales de Zonza Briano, creo que es posible identificar en sus obras previas a la beca las repercusiones que tuvieron las compras de nuevas pinturas y esculturas destinadas al MNBA y a la ANBA que se mencionaron. Entre las obras llegadas con de la Cárcova en 1906 estaba, por ejemplo, la reproducción en yeso del grupo de *Ugolino y sus hijos* de Jean-Baptiste Carpeaux, destinada a la Academia pero donada al Museo, en el que fue expuesto desde ese mismo año (fig.13).¹⁷⁶ Es evidente que el Museo funcionaba no solo como lugar de exhibición sino también para ofrecer herramientas de estudio a los alumnos de la Academia y podemos imaginar que las expresiones fisionómicas de angustia, la nudosidad de las manos y la tensión de los músculos, como así las torsiones de los hijos de Ugolino, hayan sido observados con atención por el joven escultor.

Sin embargo, cabe destacar que en la primera producción de Zonza Briano emerge también la dependencia de modelos más ligados al aprendizaje en el taller de Correa Morales como en *Aurora* (fig.14-15): una mujer en postura sensual con una estructura sinuosa, cuya superficie más pulida es asimilable quizás a las formas redondeadas del *Triunfo de la verdad*

Ximenes, Eugenio Maccagnani, Henri Cordier, Constantin Meunier, Felix Charpentier. Para un panorama cf. Corsani 2007a, Espantoso Rodríguez 1994, Magaz 2007.

¹⁷⁵ Cf. Pérez Casalet 2018, pp.90-94. Agradezco a Vilma Pérez por su amabilidad y disponibilidad en compartir este material conmigo.

¹⁷⁶ Cf. Corsani, Melgarejo (2016b) p.175. En la idea de representar un hombre recostado que emerge del bloque puede haber directamente incidido la obra *Abel* realizada por su maestro Correa Morales pocos años antes, en 1902 (inv. 3192, MNBA, Buenos Aires).

de Correa Morales (fig.18), grupo monumental concluido pocos años antes, aunque es también significativamente cercana en la pose y en el erotismo a la mujer de *La femme et toreau*, óleo de Alfred Philippe Roll que fue una de las primeras obras del MNBA (fig.16), adquirida en 1897.¹⁷⁷ En estos primeros trabajos del joven apenas salido de la Academia notamos una exploración de distintos efectos de la escultura (fig.17),¹⁷⁸ no se puede excluir que algunos de estos modelos a los cuales recurrió en Buenos Aires fueron la senda inicial que siguió en la búsqueda de maestros antiguos y modernos una vez llegado a la ciudad eterna en 1909.

Las becas graciabiles: un problema a resolver. El Patronato de Becados (1909-1916)

Los concursos oficiales de los que se ha tratado hasta ahora muestran, además de una profesionalización creciente en los estudiantes de Bellas Artes, un aumento progresivo del número de aspirantes al Premio Europa.¹⁷⁹ Sin embargo, esta era solo una pequeña porción de jóvenes artistas que anhelaban viajar al viejo continente para proseguir sus estudios. Los que no llegaron a ser becados por la CNBA o que, por algunos motivos como el límite etario, no podían tomar parte de los concursos disponían de un ulterior recurso para costearse la formación al exterior: pedir una beca graciable al Gobierno nacional.¹⁸⁰

La CNBA nacía, como se mencionó, con el objetivo de romper la tradición de otorgar becas directamente por solicitud del artista -favorecido a menudo por recomendaciones- al

¹⁷⁷ Sobre esta obra cf. Mill, Baldasarre 2010, pp.599-600.

¹⁷⁸ Volveremos en el capítulo tres sobre el estilo personal de Zonza Briano, cabe destacar aquí que no se puede excluir que haya incursionado también en experimentaciones rodinianas ya desde su formación en Buenos Aires, como dejaría pensar la figura demacrada titulada *El sueño de un poeta* (cf. “Estudiantes distinguidos”, *Athinae*, a. I, n.2, octubre 1908, p.26). Sobre la fortuna de Rodin en Buenos Aires en estos años, alimentada por la campaña de adquisición de sus obras emprendida por Schiaffino en estos años, cf. Baldasarre 2017b y Marchesi (dir.) 2017.

¹⁷⁹ Al primer concurso se presentaron en total 11 aspirantes, al segundo 13 y al tercero 19. Cf. Anexo 1.4. Es interesante mencionar aquí una lectura del proceso de profesionalización de los artistas en ámbito argentino realizada por María Isabel Baldasarre a través de los retratos (fotográficos o en caricatura) de pintores y escultores aparecidos en las revistas ilustradas de Buenos Aires entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo sucesivo. Cf. Baldasarre 2009, 2016b.

¹⁸⁰ Al observar los nombres de los postulantes entre el primero y el segundo concurso de la CNBA, solo se volvió a presentar Alberto Moreno, que quedó eliminado en ambas ediciones en las primeras pruebas pero obtuvo una beca graciable entre 1906 y 1909, seguramente gracias a la injerencia del tío Enrique B. Moreno, ministro plenipotenciario en Roma y en Bruselas (Alberto Moreno se encontraba en Roma estudiando pintura por su cuenta ya hacia 1902, cuando lo hallamos en contacto con Pio Collivadino y con la colonia rioplatense). Entre el segundo y el tercer concurso, en cambio, hubo al menos tres artistas que se volvieron a presentar, entre ellos Jorge Bermúdez que resultó ganador en 1908, y luego el pintor Eugenio Daneri y el escultor Ernesto Durigón. Este último resultó beneficiario en 1909 de la beca graciable del Congreso nacional mientras que Daneri integró el plantel docente de la ANBA y no tenemos información que haya cumplido el viaje a Europa. De los nombres que disponemos para hacer estas comparaciones también sabemos que dos pintores que se presentaron en el concurso de 1904 y fueron eliminados en las primeras pruebas, Gervasio Blanco y Juan P. Desconnet, recibieron una beca graciable: el primero entre 1905 y 1908 y el segundo entre 1909 y 1913 (tras haberse presentado también al tercer concurso sin éxito).

Congreso de la Nación. Pero estas becas no habían cesado nunca de existir, aunque se redujo casi a cero el número de los beneficiarios en los años 1900-1903. Los datos que emergen de las leyes de presupuesto muestran un incremento notable a partir de los años 1907-1908, cuando se concedieron 19 becas graciabiles en total, hasta llegar a 105 en 1911 (ver Anexo 1.4).¹⁸¹ Creo posible incluir entre las causas de este incremento los cambios graduales que se dieron en las instituciones argentinas, tanto en la enseñanza como en la reglamentación del viaje de perfeccionamiento a Europa y, por ende, con la predisposición de parte del Estado de destinar un porcentaje mayor de su presupuesto a la formación artística.

Esto conllevó también una ampliación de las posibilidades para un joven artista que no disponía de medios económicos adecuados o no contaba con el apoyo de un rico mecenas para acceder a una subvención estatal que le hubiera permitido vivir dignamente durante sus años de estudio en Europa. Ampliación que involucró también a varias mujeres artistas las cuales padecían también una limitación de género en los concursos oficiales y que lograron, aunque en manera menor que los hombres, obtener una beca para estudiar al exterior.¹⁸² Es significativo que la mayoría de las solicitudes que he podido consultar hagan énfasis especialmente en las dificultades pecuniarias del artista o de su familia.¹⁸³ Las condiciones materiales (económicas y sociales) que los aspirantes a las becas tenían fueron también un factor de reivindicación por parte de los estudiantes, especialmente los que estaban nucleados alrededor de la revista *Athinae*. Este fue el caso de Cayetano Donniss (1888-1956) quien, becado a su vez en los años 1912-1913, escribió palabras duras sobre una “injusticia” que se produjo durante el concurso de becas de 1908: Marcelo Duchossoy, alumno de pintura de la ANBA, que hizo sacrificios por amor al arte llegando a un nivel destacado solamente

¹⁸¹ Cabe destacar que estas becas no eran solo artísticas (en la que estaban incluidas las de pintura, escultura, música y arte dramático), aunque estas siempre fueron la gran mayoría, sino también de otras disciplinas como literatura, bibliotecología, derecho, agronomía, ingeniería, arquitectura, y muchas otras. Cf. Baldasarre 2016a y 2020

¹⁸² Se conocen las discusiones acerca de las pruebas de Julia Wernicke en el primer concurso de becas de la CNBA, cf. Malosetti Costa 2021 [2000].

¹⁸³ Por ejemplo, el escultor Ángel María de Rosa envía una solicitud de beca en 1910, después de haberse retirado del concurso de la CNBA en 1908, explicando que había ya transcurrido algunos años de estudio en Florencia gracias a la ayuda del padre pero que las dificultades económicas de este lo forzaron a volver. La solicitud de De Rosa fue aceptada solo en 1913 pero es posible que no haya podido gozar de ella porque en 1914 se suprimieron todos los gastos relativos a los estudios artísticos al exterior. Cf. Solicitud pensión Ángel M. de Rosa, expediente n. 1028-P-1910, ingreso 24/08/1910, caja 16, Expedientes, Archivo de la Cámara de Diputados, Argentina (online <https://www.hcdn.gob.ar/secparl/dmuseo/archivo-Parlamentario/expedientes.html>, consultado 22/10/2020). Aún más elocuente es la solicitud para una beca graciabile enviada por la madre de María Cristina Marín, escultora que se encontraba en Roma trabajando en el taller de Lola Mora gracias a que su compañera María Ferreyra compartía con ella la beca graciabile de la que gozaba. Cf. Solicitud pensión por Catalina B. de Marin, expediente n1184-p-1910, ingreso 05/09/1910, caja 19, Expedientes, Archivo de la Cámara de Diputados, Argentina (online <https://www.hcdn.gob.ar/secparl/dmuseo/archivo-Parlamentario/expedientes.html>, consultado 22/10/2020).

frecuentando los cursos nocturnos, no se le adjudicó la beca de pintura por un solo punto de diferencia. “Nos extraña el fallo del jurado que no teniendo en cuenta las luchas de este joven deja que por solo ¡un punto! vejete un alma que elevada por una mano compasiva hubiera dado en el futuro un timbre de gloria a la patria y un gajo de laurel a aquellos que lo ayudaran”, clamaba Donnis, mientras Duchossoy respondía “Comprendo que el arte es ingrato, ¿pero, si no tuviéramos obstáculos en nuestra carrera llegaríamos a amarla como la amamos los pobres?”.¹⁸⁴

A partir de la nacionalización de la Academia los estudiantes empezaron a constituirse como sujeto activo (que desde 1908 estaba organizado alrededor del Centro de Estudiantes de Bellas Artes).¹⁸⁵ Esto hacía parte del proceso de modernización artística que vio, ya se dijo, al Estado como agente central. Este último mostró una vez más la tendencia a buscar a través de los becados los elementos que configurarían el sistema moderno argentino, incluso por fuera del órgano a ello predispuesto: la CNBA. En 1906, el Gobierno reconocía que “el número de jóvenes Argentinos a quienes el Estado costea sus estudios de bellas artes en Europa es ya considerable” y por lo tanto decretaba la necesidad de recibir información frecuente para seguir de cerca el desempeño de aquellos estudiantes y, marcaba, estas informaciones no solo era útiles al control estatal o para el envío de los nuevos aspirantes, sino también “para incorporar a los institutos oficiales de bellas artes, los progresos que en estos ramos de la cultura pública realizan las más importantes instituciones de la misma índole existentes en el extranjero”.¹⁸⁶ Se encargaba así a José Tarnassi, cónsul argentino en Roma que se había ofrecido para la misión, la vigilancia de los becados de bellas artes en Italia.¹⁸⁷ Este debía informar al ministro de Justicia e Instrucción Pública

¹⁸⁴ Cayetano Donnis “Algo sobre la adjudicación de las becas de pintura. DUCHOSSOY”, *Athinae*, a. 1 n.4, diciembre 1908, p.30

¹⁸⁵ Cf. sobre este momento Malosetti Costa 2006a, en particular pp.139-145. El trabajo de Larisa Mantovani (2017) ha ahondado en los conflictos que se dieron en el cambio de dirección de la Academia haciendo foco justamente en la organización del estudiantado para constituir reclamos e impulsar huelgas colectivas. Entre los artistas de la nueva generación, que frecuentó las aulas de la Academia apenas nacionalizada, destacó Mario A. Canale (1890-1951) para su tenacidad en impulsar la creación de un centro que diera voz al alumnado y su lugar en la revista que fue su órgano de prensa, *Athinae*. Una de las preocupaciones de Canale fue también que el Centro de estudiantes tuviera alcance nacional para que se pudieran ayudar los estudiantes pobres. Sobre el Centro de Estudiantes cf. Baldasarre 2006b y 2008.

¹⁸⁶ Decreto n. 356, 5 de febrero de 1906, firmado por el presidente Figueroa Alcorta y el ministro Joaquín V. González. Cf. *Registro Nacional de la República Argentina*, año 1906, primer trimestre, pp. 140-141. Disponible en <http://cdi.mecon.gob.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=p-10000-00---off-0--00-----0-10-0---0--0direct-10---4-----0-11--10-es-Zz-1---100-home---0--1-00-0--4----0-0-01-00-0utfZz-8-00&a=p&p=about&c=registr1> (consultado 22/12/2020).

¹⁸⁷ José Tarnassi en Buenos Aires estuvo vinculado con el ambiente artístico de la capital, especialmente con el Círculo Italiano, y lo encontramos entre los miembros de la Comisión directiva en los primeros años de vida de la Asociación Artística Italiana, que se fundó en la ciudad en 1899 y que nucleó a muchos artistas italianos instalados en Argentina, pero también a artistas argentinos y otros extranjeros, marcando una característica típica de algunas instituciones italianas como el Círculo Italiano, la apertura a las otras comunidades étnicas de

tan frecuentemente como sea posible, sobre los resultados que aquellos obtengan en sus estudios, trasmitiéndole a la vez toda noticia que se relacione con la marcha y desenvolvimiento de la enseñanza de las bellas artes en los institutos extranjeros y que considere útil u oportuna al progreso de los que el Estado sostiene en el país.¹⁸⁸

Es evidente que todavía no se había definido el rumbo de las transformaciones de las instituciones artísticas en Argentina y que se apostaba mucho a la formación artística de los jóvenes en Europa. Con esta intención se reglamentaron finalmente en 1908 también las subvenciones graciables al extranjero: “a fin de obtener la más activa y frecuente vigilancia, la efectiva consagración al estudio y a la labor de aquellos que gozan de tales beneficios y cumplir así los altos fines de ilustración y perfeccionamiento que el Estado tuvo en vista al instituirlos”.¹⁸⁹ Es importante mencionar este decreto porque además de definir las obligaciones de los estudiantes en el exterior, nombraba como responsables de dirigirlos y vigilarlos a los cónsules argentinos acreditados en los lugares donde los becados cursaban sus estudios o, en los lugares donde se habían instalado muchos becados, un “patronato especial” constituido adrede, certificando la relevancia que tuvieron los cuerpos diplomáticos en las estadías de los artistas argentinos en los que se ahondará en el quinto capítulo.

Esta medida fue claramente provisoria, ya que al año siguiente se decretaba la fundación del Patronato de becarios argentinos en Europa y Estados Unidos, dirigido por Ernesto de la Cárcova, quien había dimitido hacía pocos meses de la dirección de la ANBA, estableciendo su sede en París.¹⁹⁰ Esta institución debía “asegurar la eficacia del gasto” público con el objetivo de “fomentar el progreso de la cultura artística y científica” del país. Por tal motivo se le asignaba al director el control “permanente y asiduo sobre los becados,

la ciudad, configurándose así como un club de elite antes que como una sociedad exclusivamente italiana. Cf. Weber 2011 y 2016; sobre el Circulo Italiano y sus peculiaridades cf. Devoto 2006, pp.165-234. No se ha encontrado registro de figuras de control para otras naciones, lo que nos hace especular que en Italia se hallaba concentrada la mayoría de los becados argentinos. A fines de 1906 Tarnassi falleció y se nombró en sustitución al cónsul Ángel Maria Bottero, quien en 1909 cuando se nombró oficialmente a Ernesto de la Cárcova como Patrono de Becados, envió un listado de los becados que estaban bajo su control siendo en total 25, de los cuales 6 en Roma. Cf. Ángel M. Bottero a Ernesto de la Cárcova [carta], Turín 10/09/1909, caja AH/019, “Embajada en París. Patronato de los becados argentinos en Europa”, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (en adelante AMREC).

¹⁸⁸ Decreto n. 356, 5 de febrero de 1906, citado nota 85 (el subrayado es mío).

¹⁸⁹ “Decreto reglamentando la institución de los becados y subvencionados graciables en el Extranjero”, n.237, *Registro Nacional de la República Argentina*, año 1908, primer trimestre, pp.129-130. Disponible en XXX

¹⁹⁰ Sobre el Patronato de Becados y el rol de de la Cárcova como patrono cf. Baldasarre 2016a. María Isabel Baldasarre - a la cual agradezco enormemente por su generosidad en brindarme sus trabajos y su documentación sobre el tema que ha relevado en el AMREC y en la Colección Ernesto de la Cárcova de la ANBA - ha sido la primera en realizar un estudio acerca de esta institución y en vincularla dentro de las transformaciones del sistema del arte que se estaban dando en el ámbito porteño a comienzos del siglo XX (cf. también Baldasarre 2020).

facilitándoles, al mismo tiempo, la más pronta y apropiada iniciación de los trabajos”, y que inspeccionara y velara no solo el “progreso de los estudios a que se dedica cada uno, sino, también a su conducta personal como exponente de nuestra sociabilidad”.¹⁹¹

Como se nota a partir de los datos elaborados en el Anexo 1.4 el presupuesto estatal destinado a subvencionar los estudios en el exterior tuvo una aceleración a partir de 1909. Si por un lado el avance de las reglamentaciones constituyó una respuesta al aumento de becados en Europa, por el otro funcionó como una medida de legitimación para el otorgamiento masivo de becas graciabiles. Además, el hecho de que se nombrara a de la Cárcova como patrono y a Fernando Fusoni (ya secretario de la CNBA) como secretario, nos faculta a inferir que ha sido a partir de iniciativas alojadas dentro de la misma CNBA que se procedió en ese camino que llevó a la constitución de un nuevo órgano estatal que certificara la competencia de los becados por fuera de los concursos oficiales de la Comisión.¹⁹²

Los primeros informes de de la Cárcova constataban, de hecho, graves deficiencias en la preparación de los pensionados en Europa, lo que confirmaba que muchas veces las becas graciabiles se otorgaban por recomendación y sin basarse en elementos meritorios. El Informe de 1911 denotaba una fuertísima carencia en este sentido:

La preparación que trae la mayor parte de los becados es sumamente deficiente, muchos de ellos ignorando por completo hasta el idioma del país en que se proponen efectuar sus estudios. [...] exceptuando las becas que ese Ministerio ha acordado a los estudiantes designados por las Facultades de las Universidades Nacionales de Aires, Córdoba y La Plata, y las de carácter artístico obtenidas en los concursos que organiza la Comisión Nacional de Bellas Artes [...]. [Los Informes pasados] insistían sobre la imprescindible necesidad de acordar las becas a los estudiantes que hubiesen comprobado sus actitudes y preparación, pues, de lo contrario, el intento patriótico y educacional de enviar jóvenes a Europa a perfeccionar sus conocimientos por cuenta del Estado, se vería defraudado por completo.¹⁹³

¹⁹¹ Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina. *Organización del Patronato de Becados en Europa*. Buenos Aires, 12 mayo 1909 (AMREC, AH/010 “Embajada en París. Organización del Patronato de Becados”), ya citado por Baldasarre 2020. El subrayado es mío. Sobre el término sociabilidad contextualizado en la Argentina del siglo XIX y principios del XX cf. González Bernaldo de Quirós 2008, quien sostiene que sociabilidad es – en términos de la época – un valor propio de la sociedad y del estado-nación, que va unido al de civilización y progreso: condición necesaria para llevar adelante el proyecto modernizador. Sociabilidad es usado también en términos similares a nacionalidad. O sea, la sociabilidad es un principio que regula la relación entre las personas pero en el siglo XIX toma una acepción programática, es el “fundamento de la vida en común” que la sociedad desarrolla. En el Rio de la Plata, afirma Pilar González, asume dos acepciones, una refiere a la esfera de la vida privada, otra hace “virtud de moral pública en relación con la idea de asociación, entendida como aprendizaje de la vida en sociedad”.

¹⁹² Una nota del primer número de *Athinae* enfatizaba la necesidad de reglamentar el flujo de pensionados graciabiles argentinos y certificaba que se había elevado a la Cámara de Diputados “un proyecto que dará término a los abusos que se han cometido y se cometen al concederse becas graciabiles, sin concurso. [...] El Congreso de la Nación debe darle a ese proyecto su aprobación unánime y darle fuerza de ley, cumpliendo así, con un acto de noble patriotismo”. “Becas graciabiles”, *Athinae*, a. 1 n. 1, septiembre 1908, p.13.

¹⁹³ Cf. “Informes de la Oficina de Patronato de los Becados Argentinos en Europa”, fechado París, 3 de abril de 1911, firmado por Ernesto de la Cárcova, dirigido al ministro de Justicia e Instrucción Pública Juan M. Garro, publicado en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, 16/05/1911, pp.387-392. Los juicios en

Corregir estas dinámicas llevó algunos años y solo en 1912 se pudieron establecer reglas claras que involucraran todos los becados del Congreso Nacional: los que pedían una beca graciable debían someterse a un examen que evaluara sus conocimientos y su eventual aptitud para obtener la beca, y además se establecía la duración de los estudios.¹⁹⁴ Solo después de la reglamentación, y de algunos años de organización, se puede decir que el Patronato empezó a funcionar con los propósitos con los que se había creado tanto que, en el informe de 1913, Ernesto de la Cárcova escribía: “No ha existido un solo caso de fracaso [...] Y, si en el año pasado se presentó un solo caso de becado desaprobado en el examen de fin de curso, en el presente, no existe esa excepción, habiendo todos ellos superado las pruebas exigidas”.¹⁹⁵

Lamentablemente la Primera Guerra Mundial puso fin a esta experiencia institucional. En el presupuesto de 1914 se suprimieron los gastos relativos a las subvenciones para estudios artísticos y musicales en Europa, y en 1916 cesó de existir también el Patronato. Una vez más, las palabras de Ripamonte ayudan a entender el proceso desde adentro: la creación de una institución de enseñanza artística, iniciada con la SEBA, había “sido obra de relación con la vieja Europa, y obra de los viajes al extranjero cuanto ha precipitado el acontecimiento de la enseñanza y la simpatía de la exhibición entre nosotros, comenzada en el bazar”.¹⁹⁶ Por eso, en conclusión de su libro, señalaba “un mal”: hacía doce años “que la ley de becas para estudios artísticos en Europa ni siquiera es una leyenda en el Presupuesto”. Era necesario luchar para que las “instituciones tutelares del adelanto artístico” volvieran a responder a las exigencias de los artistas.¹⁹⁷ De todos modos, a partir de los años veinte el sistema del arte en Buenos Aires estaba consolidado, habían surgido y tenido continuidad los Salones Nacionales (la última de las instituciones esenciales para la configuración del

particular sobre dos de los mencionados participantes a los concursos de beca de la CNBA, Desconnet y Durigón (ambos después de un año en Europa mostraban una preparación regular), demuestran que al principio esta institución no estaba logrando los propósitos que se había establecido el Gobierno al momento de crearla.
¹⁹⁴ Cf. “Se establece la duración del periodo de las becas en el extranjero”, decreto publicado en *Boletín Oficial de la República Argentina*, 17/10/1912, p.1004. Se establecía la duración de 4 años para las pensiones artísticas, 2 años para arquitectura, 2 para canto, mientras que las pensiones para estudios científicos seguían la duración de los cursos en los establecimientos frecuentados para conseguir diploma. Quedaban exceptuados los becados por la CNBA y por las universidades nacionales.

¹⁹⁵ “Informe de la Dirección del Patronato de los Becados argentinos en Europa, sobre estudio, labor y exámenes de fin de curso”, firmado por Ernesto de la Cárcova y dirigido al ministro de Justicia e Instrucción Pública Tomás R. Cullen, París, 12/08/1914, publicado en *memoria presentada al Honorable Congreso Nacional, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública, mayo de 1913 a mayo de 1914*, Tomo II Anexos de Instrucción Pública correspondiente al año 1913, Buenos Aires, Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, 1914, p.782

¹⁹⁶ Cf. Ripamonte 1926, pp.146-147

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.197

sistema artístico) y desde 1914 también un Salón de los Recusados, elemento simbólico de la modernidad.¹⁹⁸ El viaje a Europa, que siguió sosteniéndose pese a las interrupciones de las subvenciones estatales, tomaba otro sentido.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Cf. Wechsler 1999

¹⁹⁹ Cf. sobre esto Artundo (cur.) 2002.

2. Montevideo: entre la emulación y la emancipación (de Argentina)

Hacia un sistema del arte oficial. Indicios dispersos

Juan Peluffo (1868-1957), un artista uruguayo muy activo como pintor de retratos desde la última década del siglo XIX y hasta bien avanzado el siglo XX, a los dieciséis años decidía mudarse desde su Durazno natal a la capital, Montevideo, con la intención de seguir sus estudios artísticos en el taller de Juan Franzi, pintor heredero de la tradición del retrato florentino.²⁰⁰ Hacia 1886 Peluffo sintió que tampoco esa ciudad lograba darle lo que estaba buscando, y viajó a Buenos Aires. En una carta del 11 de mayo de aquel año escribía: “Si no fuera por la falta que hacen en esta tierra [Uruguay] maestros dispuestos a enseñar las verdaderas reglas de la pintura italiana, al día de hoy no tomaría la decisión de viajar a Buenos Aires, donde sí me han dicho abundan los maestros que han conseguido bolsas de estudio para viajar a Italia”.²⁰¹

Esta afirmación, más que evidenciar una mayor abundancia de artistas italianos en Buenos Aires que en Montevideo, resalta cómo en la capital uruguaya el oficio artístico no se basaba necesariamente en modelos de enseñanza italianos, pese a haber muchos artistas italianos que mantenían pequeñas escuelas en sus talleres.²⁰² De hecho, Peluffo no viajó a Buenos Aires con expectativa de encontrar artistas italianos sino artistas argentinos que – ha oído decir – obtuvieron una beca de viaje para formarse en Italia y por lo tanto volvían con los métodos nuevos, modernos. El historiador uruguayo Gabriel Peluffo Linari atribuye esta decisión a las redes de relaciones personales, y si bien no deja de considerar el “ascendente cultural que Buenos Aires tenía sobre Montevideo [y] la obsesiva preocupación de Juan por orientarse hacia la escuela italiana” le parece paradójico el hecho de que haya elegido Buenos Aires “en un momento en que [...] comenzaba a recibir la influencia de la escuela francesa”, atribuyendo esto a la acción de la SEBA.²⁰³

²⁰⁰ En una suerte de biografía novelada, aunque basada sobre material de archivo y fuentes que sostienen toda la estructura del libro, Peluffo Linari (2008) muestra cómo Juan Peluffo, su abuelo, trabajó toda la vida siguiendo la idea de ser pintor de retratos y aborreció la pintura de paisaje. Este fue el motivo por el cual, sostiene Peluffo Linari, Juan eligió el taller de Franzi, no obstante la ciudad de Montevideo en aquel entonces – hacia los años 80 del siglo XIX – presentaba otros talleres, entre ellos el de Godofredo Sommavilla – un italiano que había estado en Buenos Aires antes de instalarse definitivamente a Montevideo en 1882, donde se dedicó casi exclusivamente a la enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios. Otros eran Felipe Parra – español - y Donato di Lorenzo. Sobre esto cfr. también Peluffo Linari 2006

²⁰¹ Citada por Peluffo Linari 2008, p. 26. El subrayado es mío

²⁰² Peluffo Linari (2006) sostiene que en Uruguay se debería hablar de una práctica artesanal del arte, y entonces de oficio artístico en sus comienzos, hasta el siglo XX cuando se crean las instituciones de enseñanza de bellas artes.

²⁰³ Peluffo Linari 2008, p.28

Pese a que la SEBA tuvo una caracterización filo-francesa sobre todo en los presupuestos de su creación, sus primeros docentes fueron en mayoría artistas argentinos que se formaron en Italia (o artistas italianos): Ángel Della Valle (1853-1903) y Reinaldo Giudici (1853-1921) en 1886 acababan de volver, frescos con las últimas enseñanzas toscanas y venecianas y eran inmediatamente incorporados en el plantel docente de la escuela, como así también Lucio Correa Morales (regresado en 1882) quien había pasado ocho años en Florencia y fue docente de escultura incluso en la Academia nacionalizada. Los primeros dos maestros de la Escuela, además, fueron los italianos Giuseppe Agujari y Francesco Romero (1840-1906).²⁰⁴ Aunque Juan Peluffo terminó tomando clases en el taller de Juan Blanco de Aguirre – él también formado en Florencia – era seguramente la fama de todos los becados argentinos que había llegado a la otra orilla del río de la Plata.²⁰⁵

Ahora bien, con este caso nos interesa señalar el impacto de la SEBA en la región, y subrayar la importancia que en este sentido tuvieron desde temprano los viajes de formación a Europa. Si Buenos Aires fue un referente cultural importante para Montevideo, la academia de la SEBA al configurarse como una institución extraoficial y luego al ser nacionalizada fue modélica para los países vecinos que no tenían academia como Uruguay y Paraguay y esto debe haber incidido para que artistas de estos países decidieran frecuentar sus cursos.²⁰⁶ Se nota en este sentido una suerte de continuidad entre el lugar ocupado por la SEBA en la

²⁰⁴ Sobre la filiación francesa de la SEBA, explícita en los programas de sus primeros años cf. Malosetti Costa 2001, pp.108-114. Sobre las estadías de formación de los artistas de la SEBA que viajaron a Italia, y especialmente a Florencia, cf. Malosetti Costa 2000 y 2020.

²⁰⁵ Juan Blanco de Aguirre era un pintor afrodescendiente, nacido en San José (Uruguay) pero desde niño estaba instalado en Buenos Aires. Viajó a Florencia con una beca del gobierno de Domingo Faustino Sarmiento en 1871 y al volver en 1878 instaló una escuela de dibujo (además de concurrir al puesto de profesor de dibujo que convocó la SEBA para la naciente Academia Libre, concurso que ganó Francesco Romero). Sobre Blanco de Aguirre cf. Ghidoli 2015, pp.298-317. Es rara la elección de Juan Peluffo, una vez llegado a Buenos Aires, de tomar clase en el taller de este pintor. Peluffo Linari (2008, pp. 28-29) hipotetiza que fue debido seguramente por los vínculos que ligaban a uno de los referentes de Juan Peluffo en Montevideo, el italiano Giuseppe Maraschini, con el General Roca, quien estaba ligado a su vez a Blanco de Aguirre. No quiero dejar de mencionar que en 1882 se había realizado en Buenos Aires la Exposición Continental, que fue según las palabras de Laura Malosetti Costa “un momento de inflexión en el desarrollo de la actividad artística” en la ciudad, determinante para la afirmación de la Argentina en la región. Cf. Malosetti Costa 2001, pp.135-157.

²⁰⁶ Aunque lejos de ser una institución oficial en el sentido pleno de la palabra, es menester recordar que a partir de 1902 fue la única institución reconocida por el Estado que podía proveer graduados para que ocuparan cátedras de dibujo en los establecimientos nacionales y desde 1903 podía otorgar diplomas de Profesor de Dibujo (cf. Manzi, s/f, p.34). Ni en Uruguay ni en Paraguay había academias de bellas artes hasta la primera década del siglo XX, de hecho tenemos noticias de jóvenes uruguayos y paraguayos quienes, entre los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, optaron por frecuentar las aulas de la SEBA primero y de la ANBA después. De Uruguay: Carlos María Herrera* y Salvador Puig y Sauret*, entre otros, a principios de los años noventa, a quienes encontramos sucesivamente en Roma, y Juan Carlos Oliva Navarro (1888-1951) y Domingo Bazzurro (1886-1962) en la Academia ya nacionalizada. De Paraguay: el pintor Modesto Delgado Rodas (1886-1963) y el escultor Carlos Colombo (1878-1960), quienes se encuentran mencionados como alumnos de la Estímulo en 1903 y al regresar a la patria ganaron una beca de perfeccionamiento para seguir estudios en Europa eligiendo respectivamente París y Roma como destino (cf. “Academia de Bellas Artes. El concurso del año” *El diario*, 8/12/1903; Escobar 2007, pp.298-331).

geografía artística rioplatense y el que después de 1905 ocupó la ANBA, al menos durante sus primeros años de vida.²⁰⁷

Al enfocar brevemente en la historia de la formación de las instituciones de enseñanza artística en Uruguay, y específicamente en Montevideo, esta aseveración toma aún más fuerza. En la capital oriental la Escuela Nacional de Artes y Oficios que se fundó en 1878 fue, hasta la fundación del Círculo Fomento de Bellas Artes (CFBA), la única institución oficial en la que se impartían algunos cursos relacionados con la pintura, la escultura y la arquitectura aunque dirigidos a las manualidades para jóvenes que se encontraban en régimen de internado.²⁰⁸ Estas instituciones no habían podido brindar una respuesta a la construcción de un sistema del arte en el país,²⁰⁹ aunque cabe señalar que la mayoría de los pintores, escultores y grabadores que llegaron a Uruguay a partir de los años 80 del siglo XIX ingresaron como docentes en la Escuela que de este modo “cumplió secundariamente un rol en cierto modo formador de muchos jóvenes”.²¹⁰

Sin embargo, aún a principios del siglo XX, el abogado y entonces artista aficionado Pedro Figari (1861-1938), una de las figuras que impulsaron la institucionalización artística en el Uruguay del Novecientos, afirmaba que en el país se vivía aún “a ciegas en materia de arte”.²¹¹ En 1900, Figari en calidad de diputado del partido Colorado presentaba al Congreso un proyecto de creación de una Escuela de Bellas Artes. Aunque reconocía que en la historia reciente de Uruguay se podían hallar algunas personalidades relevantes, esto no bastaba para

²⁰⁷ Roberto Amigo en su estudio sobre la colección fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes de Paraguay demuestra que fue fundamental el contacto de Juan Silvano Godoy (1850-1926) – coleccionista que fundó su Museo como preludeo al MNBA paraguayo – con el ambiente del coleccionismo erudito de Buenos Aires, y en específico con Aristóbulo Del Valle (1845-1896) y Eduardo Schiaffino (cf. Amigo 2014). La relación en términos artísticos que mantuvo conectados Argentina, Paraguay y Uruguay está todavía por explorarse en gran parte, sin embargo, creemos que el rol de la SEBA y de la generación del 80 que gestionó la primera modernización del sistema artístico y sucesivamente la posición de la ANBA dentro de este sistema, fueron de relevantes para la creación y modernización de los sistemas artísticos en los dos países. En este capítulo se ilustra el caso uruguayo reservando a investigaciones futuras el de Paraguay.

²⁰⁸ Acerca de esta Escuela y su rol dentro del devenir de las artes en Uruguay cf. Peluffo Linari 2012. Se hallan noticias de la apertura de una cátedra de artes plásticas en la facultad de Matemáticas (rama Arquitectura) en 1897 en las biografías de Juan Manuel Ferrari*, autor de esta introducción a su regreso de la primera estadía en Roma.

²⁰⁹ Aunque hay que resaltar un intento de formalización y ampliación de la enseñanza artística por parte de la Escuela de Artes y Oficios a los pocos años de su fundación, del cual no tenemos más que una noticia fugaz. Domingo Laporte (1855-1928) al regresar de su periodo de estudio como becado en Europa en 1879 fue contratado como profesor de Dibujo en dicha Escuela y poco después, en 1883, recibió de ella el encargo de viajar nuevamente al viejo continente desempeñándose como inspector de becados y con la tarea de contratar profesores para la institución. Sobre este episodio, poco estudiado aún, se encuentran noticias en Laroche 1964, p.19 y en Saccà 1996. Este encargo lo mantuvo hasta al menos 1889, pero residió en Italia hasta 1895. En 1891 se casó con Giulia Marinelli hija de la segunda mujer del famoso pintor Giovanni Fattori (1825-1908) y testigo de nupcias fue el célebre crítico Diego Martelli (1839-1896). Cf. Monti, Saccà (cur.) 1996.

²¹⁰ Cf. Peluffo Linari 2006, p.34.

²¹¹ Cf. *Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes*, t. 161, pp.189-192 (Sesión del 16/06/1900) transcrito en Pedro Figari (1965), p.5.

una consolidación institucional. Al principio de su discurso subrayaba que esta iniciativa no había sido solo suya y que había habido otros proyectos en los años anteriores que lamentablemente no se habían logrado realizar.

Según informes que he obtenido, el Presidente de la República, señor Cuestas,²¹² en instantes en que desempeñaba una Senaturia, presentó al Cuerpo Legislativo un proyecto análogo, creando una Escuela o Academia de Bellas Artes, el cual quedó por desgracia relegado al olvido. Posteriormente, nuestro Ilustrado Ministro en Italia, don Daniel Muñoz, en una interesantísima epístola encarecía la conveniencia de crear una Escuela de Bellas Artes, no sólo para dotar al país de una institución reclamada por su cultura, sino también como medio de corregir nuestra práctica viciosa de enviar pensionados a los grandes centros del arte, a perfeccionar conocimientos que no han podido adquirir en el país, y que pueden adquirirse donde quiera que haya una modesta escuela -siempre que sea formal- como las hay en todas partes, donde se cursan las asignaturas que comprende ese estudio. Pocas son las ciudades adelantadas, no ya las capitales, donde no se cuente con una o más escuelas de arte.²¹³

De este pasaje se desprenden algunas cuestiones que es importante subrayar. En primer lugar, da cuenta de que se sucedieron distintas propuestas provenientes del ámbito público para colmar el vacío en cuanto a instituciones dirigidas a la enseñanza artística a partir del último cuarto del siglo XIX. Una de estas propuestas surgió de Daniel Muñoz (1849-1930), en el momento de ser ministro plenipotenciario uruguayo en Roma; durante este mandato (1896-1902) fue protector y responsable de los artistas uruguayos en Italia. Es significativo, como se verá en el último capítulo, que esta propuesta surgiera de un diplomático. Por un lado, porque muestra que las figuras ligadas a ese ámbito cumplían un rol fundamental de intermediarios entre el Estado y la juventud en la que este había apostado; al igual que sucedía con las reglamentaciones de los becados argentinos. Por el otro, es una iniciativa que se debe conectar al clima de intercambio iberoamericano que se vivía en la ciudad eterna entre fines del siglo XIX y principios del XX. Finalmente, el otro punto que cabe destacar del discurso de Figari es que muestra que la inversión estatal hacia la educación artística superior estaba destinada en casi su totalidad a subvencionar estudios a Europa.

En la historia institucional del arte en Uruguay también podemos captar indicios de que la construcción de un sistema artístico moderno sentó sus cimientos sobre las subvenciones estatales para estudios artísticos a Europa, si bien no podemos notar una organización y reglamentación proyectada sistemáticamente en conjunto por actores del ámbito artístico y del gubernamental como se desarrolló en Buenos Aires a partir de la

²¹² Juan Lindolfo Cuestas fue presidente de Uruguay entre 1899 y 1903, fue presidente del Senado durante la legislación de Juan Bautista Idiarte Borda (1894-1897) y presidente interino después del asesinato de Borda en 1897.

²¹³ *Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes*, t. 161, pp.189-192 (Sesión del 16 de Junio de 1900) transcrito en Pedro Figari (1965), pp. 3-4

creación de la CNBA. En este sentido, es significativo que hacia 1871 en la reorganización del Museo Nacional, que fue la primera institución estatal que abarcaba también el mundo de las artes, además de las ciencias y la historia, se dirigiera una especial atención a la “juventud” y a su educación.²¹⁴ Al no existir una academia en el país, el Museo a partir de una voluntad de fortalecer su colección artística se abocó hacia una misión educativa. Desde los años 90 – cuando hubo una subdivisión entre las secciones de Historia Natural y Bellas Artes que se concretó oficialmente solo en 1911 con la creación del Museo Nacional de Bellas Artes – sus directores plantearon la posibilidad de que en su seno se creara una escuela de enseñanza artística.²¹⁵ Juan Mesa, subdirector de la sección de Bellas Artes desde 1890, manifestó tales necesidades con vehemencia en sus informes y memorias oficiales. No solo era conveniente llenar el vacío institucional a través de una escuela que impartiera las enseñanzas iniciales, sino que el Estado debía intervenir para estimular los estudios artísticos. En ello, el proyecto más rápido y seguro sería, una vez más, invertir sobre los pensionados en el exterior:

No pararé, Excmo. Señor, hasta que haya conseguido inculcar en el ánimo de todos los hijos de esta tierra que representan intereses generales de la patria, la necesidad de una protección incesante hacia esa juventud que en su mayor parte se pierde por causa de la falta de elementos que le ayuden a salir con lucidez en su afán por el arte que a tantos ha inmortalizado. Bien comprendo las necesidades y vicisitudes porque pasa la Nación.

²¹⁴ Cf. Pivel Devoto 1966, Laroche 1964, Aguerre (ed.) 2011. El Museo Nacional se fundó en 1839 con la donación de Juan Manuel Besnes e Irigoyen de dos obras suyas al Estado, pero con la vocación a incluir en su acervo las distintas disciplinas divididas en Historia Natural, Bellas Artes e Historia. Sin embargo, fue solo en 1871 que se abrió al público la sección de Bellas Artes, que empezó a recibir un mayor impulso a partir de la dirección de José A. Tavolara, en 1874. Este en 1875 expresó una inquietud hacia la misión que debía tener la sección de bellas artes para la educación de los jóvenes uruguayos: “Comprendiendo la influencia que las bellas artes ejercen en la juventud [...] [y] que por desgracia no tenemos en pintura escuela propia, y creyendo que en el Museo deben hallarse representadas todas las demás escuelas, para que puedan servir de estudio a aquel que entre nosotros se dedique hoy o mañana, al divino arte de Apeles, solicité comprar varios cuadros de bastante mérito pertenecientes a la escuela italiana y que habían sido traídos a esta capital por un artista extranjero”. José Tavolara, *Informe y Reglamento del MNBA* fechado 31/01/1875, publicado por *El Siglo*, 23/06/1875, p.1, cit. en Pivel Devoto 1966, p.XXII

²¹⁵ En 1887 se designó como director a Juan Mesa quien dedicó especiales atenciones a la Sección de Bellas Artes, tanto que cuando fue incorporado en la dirección del Museo José Arechavaleta en 1890, este planteó la importancia de que se distinguieran las partes de Historia Natural y de Bellas Artes y en esta última sección fue mantenido como subdirector el mismo Mesa. Este, en la Memoria de 1891 afirmaba que “Sería muy conveniente, también, dar más vida a una institución llamada a llenar un gran vacío en nuestra patria, cual es la de preparar a la carrera de las artes a toda la juventud que se educa y que tan amante se muestra de lo bello” citada en Pivel Devoto 1966, pp. XXXIX-XL. La escuela propuesta por Mesa no se creó, pero, como sostiene Milena Gallipoli en su tesis doctoral (2021), es un elemento diferenciador del caso de Montevideo respecto a los Museos Nacionales de Bellas Artes de Buenos Aires y Santiago de Chile de los cuales ella estudia en términos comparativos las colecciones de calcos en yeso de obras escultóricas de épocas pasadas. Gallipoli afirma que estos dos últimos pensaron la colección en términos de progreso y civilización, mientras que el caso del Museo de Montevideo mostró una clara inclinación hacia el ámbito más ligado a la educación artística. (cf. Gallipoli 2021, cap. V)

Pero considero, también, que una mensualidad de cincuenta pesos, -por ejemplo- cuando menos para que un modesto y estudioso joven pueda atender a sus más apremiantes necesidades, no es para arruinarla.²¹⁶

Las salas artísticas del Museo estaban pensadas entonces como una suerte de cursos preparatorios para aquellos jóvenes que recibirían una beca gubernamental para proseguir sus estudios en Europa.²¹⁷ A través de estos primeros acercamientos, los aspirantes artistas:

1. [...] llevaría[n] una base de conocimientos preciosos y una noción de estética y de belleza que no sólo los adelantaría, sino que contribuiría a alentarlos y hacerlos proseguir con más empeño su carrera.
2. No tendrían que hacer esos estudios en países extraños, que es lo que creo sucede generalmente, con lo que muy pronto se cansan, pierden el ideal de su brillante porvenir y acaban por abandonarlo todo.²¹⁸

Es interesante destacar que Mesa no se limitó a sostener algunas consideraciones generales, sino que llegó a dar indicaciones acerca de la necesidad de establecer una “vigilancia rigurosa sobre esos pensionados”, no solo en cuanto al respeto de algunas obligaciones sino en la elección de “buenos maestros que sepan dirigirlos con acierto”.²¹⁹ Son las mismas exigencias que motivaron la reglamentación de las subvenciones artísticas argentinas y el nacimiento de la CNBA. Si bien en Uruguay estas demandas no se trasladaron a acciones oficiales sistematizadoras hacia la esfera de la educación artística, ni hacia la reglamentación directa de los viajes de formación a Europa, sí estuvieron motivadas por iguales aspiraciones, es decir, la de poder crear una escuela artística nacional gracias a los pensionados de regreso. Fue explícito en este sentido el mismo Mesa:

Velemos, Excmo. Señor, por esta juventud que se educa en el extranjero, que bien poco cuesta con lo que ganamos en todos sentidos.

De este modo podemos establecer en nuestra patria un centro de enseñanza artística, para lo que comprometeríamos a todos esos pensionados que la Nación ayuda en sus estudios, a que sean sus mismos maestros más tarde; y así, como en todas las Naciones cultas y civilizadas tendremos, también nuestra escuela de pintura, de escultura, etc [...].²²⁰

²¹⁶ Citado en Pivel Devoto 1966, p. XLI

²¹⁷ Gallipoli (2021, cap. V) al referirse a los calcos escultóricos que Mesa proyectaba comprar usa la feliz expresión de “maestros objetuales” dando una idea de la propuesta global del subdirector del Museo. Es significativo que el Museo mantuviera esta vocación incluso después de que, en 1911, se autonomizó la sección de Bellas Artes con la creación del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo. En ese momento ya se contaba con una academia privada sostenida por el Circulo Fomento de Bellas Artes, pero el pintor Domingo Laporte, primer director del MNBA de Montevideo, en el Plan de organización del Museo elevado al Ministro de Instrucción Pública Juan Blengio Rocca sostenía la importancia de completar la colección de vaciados en yeso y de copias pictóricas porque “Estas dan el mismo resultado que si fueran originales para los fines que se buscan: la educación artística”. Cit. en Pivel Devoto 1966, pp. LXI-LXII

²¹⁸ Memoria del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública que comprende los ejercicios 1889-90 y 1890-91, cit. en Pivel Devoto 1966, p. XXXVIII

²¹⁹ Cf. Pivel Devoto 1966, p. XLI

²²⁰ Citado en Pivel Devoto 1966, p. XLI. En esta misma Memoria, Mesa incluía entre las obligaciones que debían ser reglamentadas para los pensionados se incluyera el envío periódico de trabajos con los cuales organizar una galería de pensionados en el Museo. Cf. también Pivel Devoto 1966, p. XLVIII. Aunque no haya recibido una respuesta inmediata del Gobierno, cabe resaltar esta propuesta proveniente de un actor que

1905: nace el Círculo Fomento de Bellas Artes

El 18 de mayo de 1905, por iniciativa de José María Fernández Saldaña (1879-1961), periodista, ilustrador y entre los primeros historiadores del arte del país,²²¹ un grupo de artistas, intelectuales y hombres ligados al mundo de la industria y del comercio se reunió en la casa del pintor Carlos Alberto Castellanos (1881-1945) y dio inicio a lo que se denominaría Círculo Fomento de Bellas Artes de Montevideo (CFBA), cuyo estatuto oficial fue firmado el 30 de septiembre de aquel año.²²² Eran parte de este grupo los artistas, Castellanos, Julio Micoud, dibujante conocido con el seudónimo de “Polux” por sus caricaturas, y el pintor Carlos María Herrera, quien acababa de regresar de su segunda estadía en Europa.²²³

El CFBA se constituyó casi recorriendo las mismas dinámicas que originaron la SEBA de Buenos Aires en 1874. Nació como una “tertulia abierta”, según definición de Gabriel Peluffo Linari, que pronto se prefijó el objetivo de promover las artes – en sentido amplio – en el país. Desde sus primeras reuniones emergió la “tarea patriótica y civilizadora en grado elevado” de construir un sistema artístico en Montevideo.²²⁴ Este afán se dirigió especialmente a la enseñanza –con la institución de una Escuela de Bellas Artes que pronto fue también de Artes Industriales– y a la organización de exposiciones periódicas. Se fortaleció a través de la red de relaciones en la que se movían todos los miembros del Círculo,

desaparece de la historiografía que se ha ocupado de la formación de las instituciones de enseñanza artística en Montevideo, es evidencia de una preocupación sentida en todos los ámbitos de la cultura artística y de una solución común, la inversión en jóvenes que estudiaran en Europa. Además del texto que remite toda la documentación sobre el museo de Juan E. Pivel Devoto (1966), las iniciativas de Mesa y de Arechavaleta son recordadas en el catálogo de la exposición organizada en ocasión del primer centenario de la creación del Museo (cf. Aguerre (ed.) 2011).

²²¹ Fernández Saldaña fue un importante agente dentro del proceso de creación de un sistema artístico uruguayo, y según lo que afirmaba en su texto escrito en ocasión de la Exposición Internacional de Arte del Centenario argentino en 1910, él creía firmemente en la necesidad de sostener las becas artísticas al exterior. Gracias a los becados de regreso a principios de 1900 había tenido lugar un “renacimiento del arte en Uruguay”. Cf. Fernández Saldaña 1910, pp.251-253. Para Saldaña, después del periodo marcado por las glorias nacionales Juan Manuel Blanes (1830-1901) y José Miguel Pallejá (1861-1887), hubo un periodo de decadencia que se superó solo con los artistas viajeros de fines del siglo: Carlos Federico Sáez, Carlos María Herrera, Juan Manuel Ferrari, Pedro Blanes Viale (1878-1926) y Carlos María de Santiago (1875-1951). Saldaña escribió la primera historia del arte de Uruguay, publicada en 1916, impostada aún en un modelo biográfico y evolucionista. cf. Fernández Saldaña 1916.

²²² Archivo del CFBA (ACFBA), Libro de Actas n. 1 1905-1914, acta fechada 30 de septiembre de 1905. Las reuniones del CFBA a partir del 20 de julio de ese año se empezaron a registrar en un libro de actas.

²²³ Los otros socios fundadores que se desempeñaron en la comisión directiva fueron: Augusto Turenne (1870-1948), médico destacado y vicepresidente del Foto Club uruguayo, Martín Lasala, familiar de Herrera y entonces secretario de la Cámara de Comercio, el arquitecto Alfredo Jones Brown (1876-1950), Américo Maini, Pablo Varzi y José M. Fernández Saldaña. Cf. Acta 30/09/1905, Libro de Actas n. 1 1905-1914, ACFBA. La comisión directiva fue cambiando en los años, aunque la mayoría de estos nombres se repiten. Carlos M. Herrera fue designado desde el 20 de julio 1905 como director de las clases de dibujo y el 27 agosto 1906 director artístico del Círculo.

²²⁴ Carta de Carlos M. Herrera, presidente del CFBA, al ministro de Instrucción Pública J. Blengio Rocca, Montevideo, 11/3/1911 (AGNUy, caja 60, carpeta 330, n. prot. 949380)

que atravesaban tanto los sectores altos de la sociedad como la política y así también la burguesía industrial.²²⁵ Fue gracias a los lazos personales de los socios que el CFBA se impuso desde un principio como el punto de referencia para la mayoría de los asuntos artísticos del país: experticias de obras de las colecciones nacionales en formación, decisiones acerca de adquisiciones para el Museo Nacional, consejos sobre maestros y escuelas artísticas en las provincias, juicios sobre monumentos que se estaban construyendo, concursos para la realización de membretes, afiches, logos, jurados de muestras y premios, conferencias, etc. Al igual que en la Argentina, ante la falta de la presencia del Estado eran los miembros de las elites del país que por decisión individual comenzaban a tomar iniciativas sobre estos asuntos.²²⁶

El CFBA nacía en un contexto político dominado por la figura del presidente José Battle y Ordóñez (primer mandato 1903-1907) en el cual encontraba un interlocutor político afín a sus proyectos civilizatorios; además muchos de los miembros del Círculo mismo tenían vínculos de amistad con el *entourage* del presidente así que el diálogo con el poder nacional se hizo cada vez más estrecho. El proyecto batllista de crear un “país modelo” con una sociedad igualitaria, laica, educada y politizada, que se terminó de configurar solo con su segunda presidencia (1911-1915), pasaba también a través de la creación de instituciones, desde aquellas más esenciales ligadas a la vida política y la reglamentación del trabajo hasta aquellas que abarcaban la esfera cultural. Era el camino propuesto para que Uruguay se consolidara como nación y aspirara a un reconocimiento y visibilidad internacionales.²²⁷

Las acciones impulsadas por el CFBA se sucedieron a pasos muy rápidos y al cabo de dos años se volvió un agente central en la construcción del campo artístico nacional. El 30

²²⁵ Cf. Peluffo Linari 2012

²²⁶ Da cuenta de esta red de relaciones y de los diversos ámbitos de actuación del CFBA desde sus primeros años la documentación conservada en el ACFBA, tanto los libros de Acta (para esta investigación he consultado solamente los primeros dos 1905-1914 y 1914-1922) como la correspondencia (se conservan los biblioratos de copiadore de cartas enviadas, de las que he consultado el correspondiente a “Notas salidas, 1905-1922” y de correspondencia recibida, de la que he consultado el correspondiente a “Notas entradas, 1905-1922”).

²²⁷ Sobre el periodo batllista y la apertura internacional de Uruguay cf. Rilla 2016 y Caetano 2015[2011]. La particular atención que los proyectos estatales confirieron a la “juventud” era una peculiaridad de la época en el Uruguay. El periodo entre 1880 y 1930 es designado en la historia cultural e intelectual como el de la generación del 900 y de los “raros”. El “900” sigue siendo la fórmula para designar el pasado dorado del país, fundado en una generación de intelectuales gracias a los cuales la cultura, el arte, las letras uruguayas se independizaron de la región platense (y específicamente de Argentina) y se reconocieron en una identidad propia, aunque no fue definida por su homogeneidad sino más bien por las controversias e ideologías a veces opuestas que esta cruzaron esta misma generación. La búsqueda de lo propio en pos de una diferenciación del país vecino se actuó en los ámbitos culturales y políticos, sin embargo, en el caso que aquí se aborda, la creación de instituciones para la educación artística, Buenos Aires se mantuvo como el referente modélico. Cf. Caetano (ed.) 2016. En particular la introducción (Caetano 2016, pp.15-33) y el capítulo dedicado a la cultura (Larre Borges 2016, pp.237-285). Para una historia de las ideas en el Uruguay del siglo XX cf. Caetano, Garcé (2008). Sobre la contraposición que caracterizó también en pintura a la “juventud dorada” entre elite y burguesía, cf. también Peluffo Linari 2006 pp.49-54

de octubre de 1905, a un mes de la firma del estatuto, se inauguraban las clases de dibujo dirigidas por Herrera, con la participación de todos los socios y discurso de apertura de Augusto Turenne (1870-1948).²²⁸ No obstante, según consta de las actas conservadas, el resto de los cursos (dibujo lineal, ornato, modelo vivo) se fueron constituyendo de a poco a lo largo del año siguiente, por lo que podemos afirmar que solo a partir de 1907 el Círculo empezó a funcionar de manera más estable.²²⁹ Y no debe haber sido casualidad que en junio de ese año la Comisión Directiva presentara a la Honorable Cámara una petición por la cual solicitaba que “las pensiones que conceda [el Gobierno] para estudiar pintura, escultura etc en Europa sean dadas por concurso”,²³⁰ índice de que la preocupación para la formación artística pasaba una vez más por los viajes a Europa. La petición se hizo inmediatamente efectiva: el proyecto de creación de seis becas de pintura, escultura y música fue discutido en el Congreso en el mes sucesivo y convertido en ley el 19 de julio de 1907.²³¹

Esta representó la primera acción que mostraba la capacidad de la institución de incidir en la política oficial uruguaya.²³² Es significativo, en el sentido de lo que estuvimos planteando por lo que concierne a la consolidación del sistema del arte en Buenos Aires, que en Montevideo la única institución (aún privada) exclusivamente dirigida a la educación artística se preocupara por la reglamentación del viaje a Europa antes que de la constitución de una academia nacional. De hecho, fue solo a principios de 1911 que el CFBA presentó al Gobierno un proyecto de creación de Escuela Nacional de Bellas Artes.

La reglamentación de las becas artísticas

Uno de los logros más importantes de la primera etapa del CFBA fue haber sido nombrado para diseñar las bases de las becas artísticas del Gobierno. Dentro del Círculo se encontraron los nombres para los diversos jurados que confeccionaron el reglamento de los concursos. La ley 19/07/1907 vino a establecer una regularidad en la manera en que se otorgaban las

²²⁸ Acta 20/10/1905, Libro de Actas n.1 (1905-1914), Archivo del Círculo Fomento de Bellas Artes (en adelante CFBA).

²²⁹ Los cursos de Ornato estuvieron a cargo de Felipe Menini y de Orestes Baroffio (este último fue secretario del CFBA durante muchos años), los de dibujo lineal del arquitecto Eugenio P. Baroffio. En las actas no es explícito el nombre del profesor a cargo de las clases de modelo vivo. En agosto de 1906 se nombra a Herrera como director de los cursos de dibujo y quien debía nombrar el docente de las clases de dibujo (estampas y fundamentos del yeso) al cual podemos conectar el nombramiento de Domingo Bazzurro como profesor ayudante de dibujo de figura (Acta del 29/08/1906). Cf. Libro de Actas n.1 (1905-1914), ACFBA.

²³⁰ Acta 22/06/1907, Libro de Actas n. 1 (1905-1914), ACFBA

²³¹ Sobre la discusión del proyecto de ley (presentado al Senado) cf. *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, 21/07/1907, pp.154-155. La promulgación de la ley se publicó en el *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, 23/07/1907, p.170.

²³² Fue esta una peculiaridad de la institución que se mantuvo en los años. Cf. De Torres 2015.

becas y en el tiempo de concesión, dado que hasta ese momento eran dadas a través de recomendaciones o solicitudes directas al Congreso. Las dinámicas debieron ser muy similares a lo que sucedía en Argentina con las becas graciabiles y el caso del pintor Carlos F. Saez es ejemplar en este sentido.

El adolescente Saez emprendió el viaje a Europa en 1893 sin financiación estatal, pudiendo contar con una familia acomodada que le enviaba una suma considerable por trimestre. Su padre Francisco era persona distinguida en Mercedes y, además, fue nombrado en 1895 secretario de Hacienda y Gobierno bajo la presidencia de Juan Idiarte Borda (1894-1897), mientras que su tío Gregorio Sánchez era diputado provincial de Soriano en el Congreso nacional. Pese a sus posibilidades económicas, ellos iniciaron los trámites para que se le concediera una pensión artística a Saez que, gracias a la relación personal que mantenían con los ámbitos presidenciales, le fue otorgada en 1896 por cuatro años.²³³

Tanto en la biografía de Saez como en el desempeño de su tío Gregorio Sánchez se visualizan en cierta forma los desenlaces de las pensiones gubernamentales. En 1900, pese a la tuberculosis que lo había forzado a regresar a Uruguay, el joven pintor solicitó una prórroga de su beca. Así lo hacían también otros cinco compatriotas que se encontraban estudiando en Italia. Sin embargo, las pensiones disponibles del Gobierno eran solo dos. Por ese motivo, con ley del 22 de julio de 1900 el Poder Ejecutivo autorizaba “al Sr. Ministro de la República en Italia para designar entre todos los pensionados que se encuentran solicitando la prórroga de sus pensiones para estudiar pintura, los dos que hubieran demostrado mayor contracción y revelado mejores aptitudes”.²³⁴

El ministro plenipotenciario en Italia Daniel Muñoz, en una extensa carta en la que informaba sus decisiones, indicó como ganadores a tres jóvenes uruguayos que estudiaban en Roma: Carlos M. Herrera y Salvador Puig y Sauret para su dedicación al estudio y Carlos F. Saez por sus “aptitudes artísticas”.²³⁵ No conocemos los nombres y las trayectorias de los

²³³ Cf. Pereda de Nin 1986; Aguerre (cur.) 2014. Sobre la estadía en Roma de Saez se trata extensamente en los capítulos siguientes. Las pensiones de perfeccionamiento a Europa concedidas por el Gobierno uruguayo en los años previos a la ley de becas de 1907 fueron principalmente artísticas (y en particular de pintura). Cabe destacar que la mayoría de los solicitantes fue de escasos recursos económicos, sin embargo hubo pensionados provenientes de familias acomodadas, como la de Saez, o de la aristocracia local, como Carlos M. Herrera. Esto demuestra que obtener una beca del gobierno tenía un peso en términos de prestigio social.

²³⁴ Juan Lindolfo Cuestas (Presidente de la República) y Gregorio L. Rodríguez (Ministro de Fomento) a la Honorable Asamblea General [comunicación oficial], Montevideo, 04/10/1900, carpeta 1.3, Archivo Graciela Saez.

²³⁵ Daniel Muñoz (ministro plenipotenciario de Uruguay en Italia) a Gregorio L. Rodríguez (ministro de Fomento) [carta transcrita en la comunicación oficial citada en la nota anterior], Roma 28/08/1900. En esta carta afirmaba que la tarea que el ministro le pedía era muy difícil porque debía elegir entre seis postulantes “todos ellos jóvenes compatriotas que me son conocidos y sobre cuyas aptitudes artísticas”.

demás postulantes, de todos modos podemos afirmar que la elección de Muñoz no estuvo exenta del vínculo de amistad con estos tres artistas – y especialmente con Saez – que se había instaurado en Roma dentro de las redes de relaciones de la naciente colonia rioplatense.²³⁶ No obstante, me interesa subrayar el interés del diplomático en ampliar el beneficio a un artista más, en favor del cual esgrimía una argumentación detallada sobre la conveniencia para el Gobierno de invertir sobre la mayor cantidad de jóvenes sin que esto comportase más gasto para el presupuesto estatal.²³⁷

El asunto no se resolvió por designación directa, sino que dio origen a lo que fue probablemente el primer concurso público uruguayo para optar a una subvención artística a Europa que tuvo lugar en 1902. El informe de la Comisión de Fomento, firmado por Eduardo Acevedo Díaz, J. Maza y José Batlle y Ordóñez, proponía resolver el asunto de la elección de los merecedores de la prórroga abriendo un concurso oficial. En el transcurso de la resolución, además, había fallecido Carlos F. Saez y Carlos M. Herrera había renunciado a la beca, por lo tanto, el único beneficiario que continuaba gozando de ella era Salvador Puig, quedando una vacante. Los integrantes de la Comisión de Fomento sugerían que “para esta vacante, no debe indicar persona determinada, a fin de no incurrir en error desde que carece de los elementos de juicio necesarios para una selección acertada; en cuyo concepto os aconseja la sanción del siguiente proyecto de ley”. Este, compuesto por un único artículo, recitaba: “El poder ejecutivo adjudicará la segunda beca al estudiante de pintura que demuestre mayores aptitudes ante un jurado competente nombrado al efecto”.²³⁸

Entre abril y mayo de 1902, en los locales del Museo Nacional y del Ateneo de Montevideo, se desarrolló un concurso para una beca estatal de pintura “que el gobierno

²³⁶ Es posible que los otros tres pensionados que pidieron la prórroga fueran Carlos R. Masini (1873-1939), Domingo Orrequia y Tulio S. Freire. Los primeros dos obtuvieron una beca graciable en 1895, del tercero no conocemos las fechas pero aparece como solicitante de prórroga en un informe que acompaña la comunicación oficial firmada por el presidente Cuestas y el ministro Rodríguez. Sobre la colonia rioplatense en Roma cf. capítulo 3 de esta tesis.

²³⁷ Muñoz hacía un cálculo minucioso de cómo poder dividir el presupuesto asignado a dos becas, para que estas fueran tres y que de todos modos alcanzaran para que cada uno de los artistas pudiera recibir alrededor de 300 liras italianas por mes, suma que les permitiría vivir dignamente. Esto indica que también el gobierno uruguayo, como sucedía con el argentino, destinaba una ingente suma de dinero para cada beca, hecho que brindaba la posibilidad a los artistas, incluso a los que provenían de familias no acomodadas, de poder atender principalmente a los estudios y no tener que trabajar para pagarse las estadías europeas. Al finalizar la carta, además, Muñoz incluía la necesidad de que se volviera a vincular a los pensionados a las obligaciones que establecía el decreto del 04/09/1885 “de que fue autor el actual Sr. Presidente de la República [Juan Lindolfo Cuestas], cuando en aquella época desempeñaba el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública”. Cabe resaltar que esta referencia se conecta a lo que se afirmó páginas atrás: Cuestas tanto como ministro así también como presidente estuvo atento a la reglamentación de la formación artística (Figari hacía referencia a un proyecto de creación de academia bajo su presidencia), que pasaba especialmente por los viajes a Europa. Además, es posible que el decreto que establecía deberes y penas para los pensionados de bellas artes fuera promulgado en coincidencia de la labor de Domingo Laporte como inspector de becados en Europa.

²³⁸ Informe de la Comisión de Fomento, Montevideo, 07/05/1901, carpeta 1.3, Archivo Graciela Saez.

costea en Italia”, que conocemos exclusivamente gracias a las notas aparecidas en la revista *Rojo y Blanco*, pero que suponemos fuera el resultado de la aprobación del proyecto de ley de 1901. Se inscribieron diez aspirantes: Carlos M. Herrera, Guillermo E. Taylor, Juan Noceti, Pedro Blanes Viale, Carlos R. Masini, Miguel A. Flangini, Manuel Rosé, Fernando Cornú, Augusto G. Roch y Alejandro Márquez Gómez.²³⁹ La primera prueba, que consistía en una copia del yeso del *Gladiador Borghese* perteneciente a las colecciones del Museo Nacional (fig.19), fue superada por Herrera, Blanes Viale, Masini y Cornú. Las otras dos pruebas fueron ante modelo vivo: la segunda contemplaba la realización de una cabeza al óleo y la tercera un estudio de torso también al óleo.²⁴⁰ Resultaron ganadores *ex aequo* Herrera y Blanes Viale, hecho que llevó a que se sorteara el nombre del beneficiario definitivo, que fue este último. No obstante, tras pedido del jurado, se creó otra beca para el joven Herrera.²⁴¹

Ahora bien, si nos detenemos en los nombres de los finalistas resalta el hecho que los cuatro eran artistas que habían concluido un primer ciclo formativo entre los talleres rioplatenses y las aulas europeas: Herrera y Cornú habían estudiado algunos años en Roma, Masini en Florencia, Blanes Viale en Madrid. Aunque no conocemos las obras de los ganadores, sí podemos hacernos una idea de sus aptitudes artísticas a través de obras anteriores o contemporáneas al concurso. Herrera, quien había pasado por la academia de la SEBA entre 1895 y 1897, en Roma frecuentó los talleres de los españoles Salvador Sánchez Barbudo (1857-1917) y Mariano Barbasán Lagueruela (1864-1924) donde se ejercitó sobre todo en la representación de la figura. De las obras de este periodo es fácil notar el buen manejo alcanzado tanto del pincel como del pastel. El *Estudio* perteneciente a las colecciones del MNAV (fig.20) ejecutado en Roma en 1898 da cuenta de las habilidades adquiridas en la representación tanto de la cabeza como de la anatomía, aunque aquí esté retratado solo el medio torso. Construye la forma con trazos gruesos, pocos colores y mucha luz, mientras el fondo oscuro lleva a enfocar el matiz psicológico y acentúa el naturalismo de la escena. El dominio de la técnica, seguramente deudora del aprendizaje romano le facilitó a la hora del competir con los demás compañeros. Ya antes del concurso sus obras indican una cierta madurez de estilo, como el *Retrato* del MNAV fechado 1900 (fig.21) que presenta a un artista

²³⁹ “La beca de pintura”, *Rojo y Blanco*, 19 abril 1902, a III n.70, s.p.

²⁴⁰ “La beca de pintura”, *Rojo y Blanco*, 5 mayo 1902, a III n.72, s.p. La nota reproducía la fotografía del soldado que sirvió como modelo para la segunda prueba.

²⁴¹ “La beca de Roma”, *Rojo y Blanco*, 17 mayo 1902, a III, n.74, s.p.

que mueve con seguridad los pasteles sobre la hoja y expone las dotes de retratista que volvieron famoso el nombre del joven uruguayo.

Blanes Viale, en cambio, había ya cursado en un establecimiento oficial como era la Real Academia de San Fernando de Madrid y un cuadro como *Imágenes de la pobreza* (fig.22), de 1898, ejecutado en España, aunque con una cierta rigidez de juventud, indica su control de las reglas de la composición, de las proporciones y de la perspectiva, fundamentos de toda enseñanza académica. Los dos ganadores de la beca gubernamental de 1902 se encontraban ya en una etapa sucesiva a la de la formación, que podríamos definir de principio de una carrera de artista. No solo habían recibido educación de los maestros rioplatenses y europeos, sino que ya contaban con un público (aunque local y modesto aún) que compraba sus cuadros y encargaba sus retratos.

Si bien no hay fuentes explícitas que lo revelen, a raíz de lo que planteamos hasta ahora, podemos hipotetizar que de cierta manera el Gobierno uruguayo en las primeras instancias de reglamentación artística quiso beneficiar, al igual que el argentino, jóvenes certezas para el futuro: financiar a dos artistas que se habían ya formado y contaban con una fama incipiente en el medio local significaba no tomar muchos riesgos acerca de los retornos en términos de recursos educativos que hubieran conllevado. De hecho, Herrera al regresar Montevideo en 1905 se unió al grupo que fundó el CFBA. Blanes Viale, a su vez, cuando volvió a la ciudad en 1907 fue incorporado en el plantel docente de la escuela que regentaba el Círculo y – aunque presente en el país a periodos alternos – se consolidó como uno de los maestros de las nuevas generaciones artísticas.

Entre la partida de estos dos pensionados y sus regresos no hubo otro concurso de becas, las cuales se siguieron concediendo a través de solicitudes personales. En 1907, a la hora de presentar al Senado de la República el proyecto de ley de creación de seis becas para pensionados artísticos en Europa, la Comisión de Peticiones de la Cámara de Representantes declaraba su apoyo a un proyecto que

viene a favorecer en el país el desarrollo de las bellas artes en sus diversas manifestaciones cerrando al mismo tiempo la puerta a ese conjunto de peticiones que año tras año distrae vuestra atención, peticiones formuladas generalmente por medianías que jamás llegarán a distinguirse, pero lastima al erario público.²⁴²

Uno de los firmantes de este informe era Gregorio Sánchez, el tío de Carlos Federico Saez, quien había gestionado en primera persona la ansiada pensión gubernamental del sobrino;

²⁴² “Comisión de Peticiones. Informe” fechado 12 de julio de 1907 y firmado por Mateo Maragiños Viera y Gregorio Sánchez. Publicado en *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, 21/07/1907, p. 155. <https://www.impo.com.uy/diariooficial> (consultado 08/10/2020)

podríamos pensar que en su sostén a la reglamentación de las subvenciones artísticas haya influido la cercanía al ambiente con el cual estaba relacionado el joven pintor.²⁴³

La ley del 19 de julio de 1907 surgía de la misma necesidad con la que se promovió la creación de la CNBA de Argentina: terminar con las pensiones *ad hoc* cuyo otorgamiento estaba a la merced de la voluntad del Congreso y a menudo sujeto a recomendaciones personales. Se definía con ella un marco legal para las subvenciones estatales a estudios artísticos en Europa: establecía la cantidad de becas (seis) en carácter permanente, el total del presupuesto anual a asignar a cada una de ellas (900 pesos uruguayos) y la obligación de instituir un concurso para otorgarlas. Como para el caso argentino, la inversión estatal estaba destinada a los ciudadanos de nacionalidad oriental, que tuvieran como máximo 25 años y que no hubieran recibido anteriormente pensiones del Estado. También se fijaba la necesidad de hacer un seguimiento de los pensionados en el exterior, por lo que se encargaba a los ministros plenipotenciarios acreditados en los países en que se instalaba el becado la vigilancia y la redacción de un informe trimestral. Se decretaba entonces como meta la formación de la “juventud” uruguaya, que pudiera restituir a su país las enseñanzas recibidas en Europa. La cuestión de la edad de los postulantes generó algunas controversias después de haber aprobado las bases de los concursos de pintura y escultura, tanto que José M. Fernández Saldaña y Toribio Vidal Belo (1878-1937) presentaron un proyecto de ley que pretendía derogar el límite etario, considerado sin “fundamento razonable”. A sostén del pedido de fijar la edad a 30 años y para el primer concurso a 35, hacían foco en “el precedente inmediato de la República Argentina” y citaban las reglamentaciones francesas, dejando en claro el rol modélico de Buenos Aires para el proceso de modernización de las instituciones artísticas uruguayas.²⁴⁴

No obstante, en Uruguay la sanción de las becas artísticas por ley no impulsó la creación de una institución como fue la CNBA y, aunque podemos pensar igualmente en un principio de institucionalización del viaje a Europa, no se logró consolidar en la misma forma en que lo hizo en la otra orilla del río de la Plata. No existió, de hecho, un reglamento general

²⁴³ Es conocida una anécdota que ocurrió poco antes de que Saez falleciera. Pedro Figari organizó en 1900 un concurso de afiches para una exposición artísticas en el Ateneo de Montevideo (cf. “El concurso del Ateneo”, *Rojo y Blanco*, 28/10/1900, a.I, n.20, s.p.). Carlos F. Saez resultó ganador del primer premio y al recibirlo declaró “díganle a Figari que los cincuenta pesos que me corresponden por el premio, los dejo para la Escuela de Bellas Artes del Ateneo. Es muy poco, pero deseo ser el primero en suscribirme para esa Escuela” (Nota de Pedro Figari (1902) citada en Peluffó Linari 2006, p.66). Esa Escuela era todavía un proyecto, impulsado por el mismo Figari, que mencionamos en el primer apartado, y la cita muestra el involucramiento de parte de Saez en ello.

²⁴⁴ J. M. Fernández Saldaña, T. Vidal Belo, “Proyecto de ley”, *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay* 07.07.1908, p. 51 <https://www.impo.com.uy/diariooficial> (consultado 08.10.2020).

como sí se publicó en Buenos Aires en 1899; la ley 19/07/1909 solo fijaba los términos generales de las subvenciones que, para ser efectivas, necesitaron de otras instancias legislativas. Primero, un decreto sancionado el 22 de febrero de 1908 que designó al CFBA como el agente responsable de llevar adelante el proceso de reglamentación y de elección; con ello se llamaron a concurso las seis becas, se determinó la cantidad de becas por cada disciplina y se nombraron los jurados. Después, la presentación y aprobación de las bases del concurso por cada disciplina que los jurados elaboraron con tiempos distintos.

Las bases del concurso de pintura y de escultura fueron aprobadas en junio de 1908 (ver Anexo 2.1).²⁴⁵ Integraban el jurado: Domingo Laporte, Carlos María Herrera, Pedro Blanes Viale, Luis Queirolo Repetto (1862-1943) y Salvador Puig y Sauret para pintura; Juan Manuel Ferrari, Milo Beretta (1875-1935), José P. Carré (Francia, 1870-1941), Enrique Larena Juanicó y Domingo Laporte para escultura.²⁴⁶ Algunos de estos nombres revelan cómo efectivamente las subvenciones de los viajes de formación crearon una generación de artistas que dieron el impulso definitivo a la institucionalización de la enseñanza artística y a la modernización de las artes en Uruguay; aunque la historiografía considera que fueron los años veinte que vieron afirmarse definitivamente el llamado “proyecto uruguayo” que subyacía al reformismo batllista con el que se configuró la modernidad local que, como en gran parte de América Latina, pasó también por las instituciones.²⁴⁷

Si bien los primeros pensionados por concurso después de la ley de 1907 fueron, al igual que los dos becados de pintura de 1902, artistas que habían tenido ya una primera formación, la diferencia con aquel antecedente es que la mayoría de los aspirantes a la pensión estatal de 1908 había cruzado el camino del Círculo durante su aún corta vida; eran, entonces, una suerte de primera (y nueva) generación formada en una institución uruguaya

²⁴⁵ Lamentablemente solo se ha encontrado la publicación en el *Diario oficial de la República Oriental del Uruguay* de las bases del concurso de pintura. Sin embargo, en el mismo número aparecen como aprobadas las bases del concurso de escultura en fecha 25/06/1908.

²⁴⁶ El hecho de que el jurado de escultura estaba integrado por un solo escultor (Ferrari) -mientras que Beretta y Laporte eran pintores (aunque Beretta incursionó en la escultura también), Carré y Joanicó arquitectos- podría ser tomado como índice de la escasa formación profesional de esta disciplina. Según las fuentes consultadas a lo largo de esta investigación, Ferrari fue el único escultor que recibió una beca por el Gobierno uruguayo entre 1890 y el primer concurso de 1908.

²⁴⁷ Cf. *Los veinte: el proyecto Uruguay* (1999) y en particular en referencia a las instituciones artísticas el texto de Peluffo Linari (1999). Según este último el proyecto moderno se concretó especialmente en el encuentro que se produjo entre las bellas artes y las artes decorativas e industriales, en un trabajo en sinergia entre las instituciones dedicadas a la formación artística e industrial: el CFBA por un lado y la Escuela de Artes y Oficios por el otro. El historiador uruguayo identifica entonces en la primera generación que salió del Círculo y que se perfeccionó en Europa, aquel grupo de artistas que configuraron un sistema del arte moderno en el país, reconociendo también el lugar fundamental que ocupó la ley de becas de 1907 en la apertura de las posibilidades para que se establecieran contactos con las corrientes artísticas renovadoras. Cf también Peluffo Linari 2006, pp.60-68

de bellas artes. La idea de becar artistas que ya tuvieran conocimientos básicos y fueran a perfeccionarlos a Europa, era inscrita en el artículo cuarto del reglamento, que obligaba a los aspirantes pintores y escultores de presentar “uno o varios trabajos que acrediten su conocimiento y su competencia y que servirán para que los miembros del Jurado determinen en cada caso la admisión o el rechazo previo de los aspirantes al concurso”.²⁴⁸

Las pruebas de pintura eran similares al concurso argentino y priorizaban el dominio del dibujo en la parte eliminatoria. Esta última consistía en dos instancias: una academia masculina ejecutada en carbón, que incidía por 10 puntos en el resultado final, y una cabeza femenina al óleo, evaluada con un máximo de 5 puntos. Pasaban a la parte del concurso quienes obtuvieran al menos 11 puntos sobre 15. Es fácil imaginar que, de esa orilla del río de la Plata también, los artistas que habían realizado un *iter* formativo más o menos académico tuvieran mayores posibilidades de llegar a ser finalistas. La segunda parte de las pruebas se componía de un estudio de torso al óleo, la interpretación de un “asunto de una sola figura” – igual que en el concurso argentino, indicado por el jurado – en forma de boceto al óleo que debía contener “ambiente y algunos muebles y objetos que puedan dar prueba de los conocimientos que el concursante posee de perspectiva”, y finalmente un paisaje del natural, siempre al óleo, por un total de 20 puntos. Todas las pruebas se harían delante del modelo vivo o del natural, marcando una senda que, como veremos en el último apartado, se siguió en la modificación de los planes de estudio de las academias de Buenos Aires y Montevideo. No existía una diferenciación en las becas de pintura entre figura y paisaje en Uruguay, los aspirantes debían tener competencias elementales en todas las áreas. Esto habla, quizás, de la falta de especialización que aún existía en el sistema artístico nacional (o de que se consideraran desuetas las jerarquías de género) además de la diferencia numérica de estudiantes de bellas artes en uno y otro país.

De los aspirantes de pintura que se inscribieron fueron aprobados ocho, entre ellos al menos uno, Manuel Rosé, había participado también en 1902.²⁴⁹ Él fue el único artista

²⁴⁸ “Estudios artísticos. Reglamentación de la ley que creó, con ese objeto, seis becas para pensionados en Europa”, *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, 05/03/1908, p.322 <https://www.impo.com.uy/diariooficial> (consultado 19/01/2021)

²⁴⁹ Cf. “Sección extranjera. La beca de pintura en Montevideo”, *Athinae*, a. II, n. 6, febrero 1909, p.12. En esta nota solo menciona que hubo 8 participantes y refiere el nombre de los primeros tres clasificados: Manuel Rosé, Máximo Sturla y Domingo Bazzurro. Es posible que se haya presentado al concurso otro de los aspirantes a la beca de 1902, Alejandro Márquez, uruguayo instalado también en Buenos Aires. Este envió una carta al Círculo para que le mande informaciones acerca de las bases del concurso al cual estaba intencionado a inscribirse (Alejandro Márquez a Carlos M. Herrera [carta], Buenos Aires, 04.07.1908, Notas entradas 1905-1922, ACFBA).

becado que no había sido discípulo del CFBA,²⁵⁰ dado que había emprendido un viaje de formación a Europa en 1905 posiblemente después de un breve periodo de estudio en Buenos Aires. Su preparación al momento del concurso se puede deducir de una obra ejecutada en Roma en 1907, *Mujer tejiendo* (fig.23), un óleo que transluce la cercanía que debió tener con el ambiente de la Associazione Artistica Internazionale de la ciudad eterna.²⁵¹ Rosé también, cuando volvió de su estadía europea como pensionado, hacia 1914, fue nombrado profesor del Círculo. El otro pensionado de pintura, Máximo Sturla, fue el único en haber cumplido un ciclo de formación en el CFBA desde su apertura, pero su carrera prometedora finalizó durante el primer año de beca en París, en 1909, donde falleció. El tercer clasificado fue Domingo Bazzurro, egresado de la Academia de Buenos Aires e involucrado en el CFBA desde temprano como profesor ayudante de dibujo.

Del concurso de escultura, en cambio, conocemos solamente las pruebas que tuvieron que realizar los aspirantes en la segunda parte del concurso, que fueron publicados por la prensa:

- 1- Una estatua, inspirada al séptimo canto del Infierno dantesco, donde está descrita la punición de los pródigos y de los avaros, que hacen rodar “con el pecho” gravísimas pesas.
[...]
- 2- Cabeza, en tamaño natural, de la estatua.
- 3- Estudio de desnudo (bajorrelieve).
- 4- “El trabajo”, boceto en alto o bajorrelieve, a ejecutarse en ocho horas.
- 5- Croquis de anatomía y perspectiva.²⁵²

²⁵⁰ Cf. *El Círculo de Bellas Artes y su acción docente* 1938; Laroche 1976. En una entrevista de 1926, Domingo Bazzurro recorrió parte de la trayectoria del Círculo y afirmó: “A las gestiones del Círculo de Bellas Artes se debe la sanción de la ley que creó las seis becas para estudios artísticos en Europa. [...] En el primer concurso para optar a esas becas triunfaron tres artistas que cursaban estudios en ese Centro: Máximo Sturla [...], José Barbieri y José Belloni. En un segundo concurso efectuado poco después para llenar la vacante dejada por el fallecimiento de Máximo Sturla triunfó Carmelo de Arzadum, quien había cursado estudios en nuestra institución de arte. En el tercer concurso, las cuatro becas fueron ganadas por alumnos del Círculo de Bellas Artes: Humberto Causa, [...], Guillermo Laborde, José Luis Zorrilla de San Martín y Federico Lanau. El año 1920 fue organizado el cuarto concurso de becas, adjudicándose los primeros premios a los señores Luis Scolpini, Ricardo Aguerre, Antonio Pena y Severino Pose, todos ellos alumnos de este centro”, *La Cruz del Sur*, n.10, enero de 1926, pp. 14-15, cit. en de Torres 2015, p.141

²⁵¹ Agradezco a Daniel Gonzaga por haberme brindado la fotografía de esta obra y los datos acerca de su pasaje en subasta. Sobre el ambiente artístico en la Roma de principios del siglo XX, cf. capítulo 4 de esta tesis.

²⁵² “Il concorso di scultura. Esposizione dei lavori”, *Italia al Plata*, 12/01/1909, Libro de recortes n.1, Archivo Belloni (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44436>). Cita original: “I lavori esposti da ognuno rispondono ai lemmi dati dalla giuria, che erano i seguenti:/ 1- una statua, ispirata a settimo canto dell’Inferno dantesco, dov’è descritta la punizione dei prodighi e degli avari, che rotolano «col petto» gravissimi pesi./ Dice il poeta: / Qui vid’i’ gente più ch’altrove troppa,/ e d’una parte e d’altra, con grand’urli,/ voltando pesi per forza di poppa./ Percotéansi ’ncontro; e poscia pur li / si rivolgea ciascun, voltando a retro./ gridando: "Perché tieni?" e "Perché burli?". // 2- testa, in grandezza naturale, della statua./ 3- studio di nudo (bassorilievo). /4- Il lavoro, bozzetto in alto o bassorilievo, da eseguirsi in otto ore./ 5- schizzi di anatomia e di prospettiva”. Otra nota, “La beca de escultura. Terminación del concurso”, *El Día*, 15/01/1909, Libro de recortes n.1, Archivo Belloni, (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44436>), incluye también entre las pruebas un boceto de un “monumento a un músico, para ser alzado en un parque o jardín”. No conocemos reproducciones de estas obras.

Los concursantes fueron seis: Juan Carlos Oliva Navarro (1888-1951), A. Ferrari, Bernabé Michelena (1888-1963), Miguel Rienzi (1886-1953), José Belloni (1882-1965), José Barbieri (1890-1943).²⁵³ Las críticas que aparecieron en ocasión de la exposición de los trabajos concordaron en juzgar deficientes las interpretaciones de la Divina Comedia, sin embargo todas coincidieron en la superioridad del modelado de Barbieri y Belloni, quienes se presentaron con los lemas de “Atenas” y “Roma” respectivamente.²⁵⁴ Ellos fueron, finalmente, los ganadores del primer y segundo premio, por ende de la beca para viajar a Europa. El tercer premio fue otorgado a Oliva Navarro, joven discípulo de la ANBA de Buenos Aires, adonde se había mudado con la familia en su niñez.

Es interesante hacer notar un matiz nacionalista en las críticas de los trabajos de los dos ganadores en las que fueron exaltadas especialmente las dotes de Barbieri, discípulo del CFBA y plenamente oriental, por sobre las de Belloni “el menos criollo” de todos los participantes, ya que se había formado con los maestros helvéticos.²⁵⁵ No estamos en condiciones de sostener un análisis profundo de estas obras por disponer solamente de reproducciones en revistas y diarios, sin embargo, nos parece identificar una cercanía de lenguaje con los trabajos de los concursantes argentinos, en particular el nerviosismo con el cual conduce el modelado Barbieri en la interpretación del canto del Infierno (fig.24), en el estiramiento del cuerpo demacrado del protagonista, que recuerda la contorsión dolorosa de Zonza Briano (cf. fig.11). De ambos se subrayó la caracterización psicológica y “de concepto” de las representaciones, evidente también en el bajorrelieve *El trabajo* de Barbieri (fig.25) y en *El sueño del poeta* de Zonza Briano (cf. fig.17), que podría hacer hipotetizar modelos y métodos similares en las dos escuelas rioplatenses. Sin duda, las obras de Belloni, por lo que se infiere de las publicaciones de aquel entonces, denuncian su formación en las aulas europeas en una mayor ductilidad en el modelaje y en la construcción de la forma (fig.26), un lenguaje que se podría definir mayormente académico y que en la época se señaló como “decorativo”.²⁵⁶

Cuando se produjo el primer concurso el CFBA llevaba cuatro años de actividad y había organizado tres exposiciones nacionales denominadas “ensayo” (1906, 1907 y 1908), la última de las cuales abrió sus puertas en los mismos meses de la realización de las pruebas

²⁵³ “Il concorso di scultura. Esposizione dei lavori”, *Italia al Plata*, 12/01/1909, Libro de recortes n.1, Archivo Belloni.

²⁵⁴ En los recortes recogidos y conservados por José Belloni (Libro de recortes n.1, Archivo Belloni).

²⁵⁵ Así lo tildaba la nota M.O. de M., “De Montevideo. El concurso de becas”, *Athinae*, a.II, n.7, marzo 1909, p.11.

²⁵⁶ *Ibidem*. Muchas veces este adjetivo se refería a la escultura y pintura monumentales, como informa Manuel Barrese en su estudio sobre la pintura mural en la Roma post-unitaria, cf. Barrese 2019, en particular p. 26-33.

para disputarse las becas de pintura y escultura. La prensa aludía a la decepción en las expectativas de admirar un “progreso [...] sobre las anteriores” exposiciones organizadas por el Círculo,²⁵⁷ sin embargo se aplaudieron estas iniciativas que se habían logrado instalar como un certamen anual oficial, pese a ser el resultado de esfuerzos de financiación exclusivamente privada. Las salas que hospedaron las secciones de pintura, escultura y arquitectura se presentaron, según las crónicas de la época, como bien acondicionadas aunque destacó un desequilibrio entre la cantidad de expositores pintores y las otras secciones. Por lo que refería a la escultura, se alegaba como justificación que no había que olvidar “que los escultores están actualmente disputándose el honor a la beca, conferida por el Estado”,²⁵⁸ casi admitiendo así la presencia reducida de maestros del cincel y el desarrollo preponderante de la pintura en el medio local.²⁵⁹

Quizás esta puesta en muestra de la disparidad entre dos disciplinas fundantes de las instituciones de enseñanza artística, que se dio en concomitancia con el concurso, haya dado legitimidad a la solicitud del jurado para una pensión adicional de escultura. De hecho, la prensa había condenado la elección de destinar dos becas para pintura y solo una para escultura.²⁶⁰ No podemos evitar considerar en ello, además, el rol de la Comisión Directiva del CFBA, la cual tenía intereses para que se financiaran dos escultores dado que carecía de docentes de la materia para sus cursos.²⁶¹ Hacia 1912, momento en que el Círculo iniciaba una nueva etapa más anclada al poder estatal, todavía el cuerpo docente era nombrado en forma provisoria y se esperaba la llegada del pensionado de escultura Belloni para que se configurara en manera definitiva la cátedra de modelado.²⁶² En ese mismo año se volvía a

²⁵⁷ *La Tribuna popular*, 24.12.1908, en Libro de Recortes n.1, Archivo Belloni.

²⁵⁸ Recorte del 25.12.1908, Libro de Recortes n.1, Archivo Belloni.

²⁵⁹ Una nota de la revista argentina *Athinae*, si bien no se señalaba explícitamente este desnivel, en la reseña de la exposición hizo solo una breve mención a los únicos 3 escultores presentes y se detuvo principalmente en las obras de Blanes Viale - el maestro que “apasiona” y “entusiasma” a los jóvenes pintores uruguayos al punto de que, decía el crítico, se respiraba en la sección de pintura un “ambiente blanesvialista” -, en las de Herrera - juzgado el mejor en exhibición - y en otros artistas de la nueva generación como de Santiago, Sturla y Rosé entre otros. Cf. “Círculo fomento de bellas artes de Montevideo”, *Athinae*, a.I, n.4, diciembre 1908, p.15.

²⁶⁰ Las becas eran divididas en tres para bellas artes (dos pintura y una escultura) y tres para estudios musicales (una piano, una violín y una canto). Al declararse desierto el concurso de canto fue aprobado el pasaje de esa beca al segundo clasificado de escultura (Belloni).

²⁶¹ El curso de Modelado desde fines de 1905 estaba regentado por Felipe Menini (1867-1940), único docente de la materia hasta la llegada de José Belloni en 1913. De su biografía se sabe muy poco, viajó a Italia probablemente hacia fines de los años 80, donde estudió en la Academia Albertina de Turín y luego en la de Brera de Milán (cf. Museo Histórico Nacional ed. 2014, p.216). Seguramente en el periodo de entresiglos ya había vuelto a instalarse en Montevideo y su taller fue bastante concurrido: lo frecuentaron entre otros el escultor José Luis Zorrilla de San Martín (1891-1975) y el pintor José Cúneo (1887-1977) antes de partir a Europa.

²⁶² Una nota conservada por José Belloni en sus álbumes de recortes recitaba: “Sigue en plena actividad el Círculo de Bellas Artes. [...] Provisoriamente se han designado profesores de dibujo, pintura y escultura a los

llamar a concurso para pintura y escultura y la Comisión Directiva del CFBA subrayaba además la necesidad de “recomendar al Ministerio de Instrucción Pública que las becas de escultura deben mantenerse en el número actual [dos], pues la transformación edilicia y artística del Municipio requiere elementos de la índole con preparación suficiente”.²⁶³

Los concursos, entonces, se entrelazan con la historia institucional del Círculo, son un producto de ello, y se convierten en el que podríamos pensar como el primer ladrillo de la construcción de una institución estatal de enseñanza artística.

Oficialización del Círculo de Bellas Artes

El 11 de marzo de 1911, al día siguiente de la asunción de José Batlle y Ordóñez, Carlos M. Herrera en calidad presidente del CFBA envió al nuevo ministro de Justicia e Instrucción Pública Juan Blengio Rocca una misiva en la que avanzaba la propuesta de creación de una Escuela Nacional de Bellas Artes en acuerdo con el programa de fomento artístico promovido durante la campaña presidencial.

Cumplo con el grato deber de presentar a V. E. en nombre del Círculo F. de Bellas Artes, que presido, las más sinceras felicitaciones por el programa que V. E. ha exteriorizado, referente a la inmediata creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El Círculo encuentra al fin el ministro, a los seis años de labor constante, en los que ha venido echando en el surco, trabajosamente abierto, muchas energías sanas, del todo desinteresadas, sostenido con la fe absoluta del triunfo final.

No podía, pues, ver sin verdadera complacencia, concretadas en el programa ministerial de V. E. las ideas que esbozaba el programa presidencial del señor Battle y Ordóñez.²⁶⁴

Fue efectivamente durante su segundo mandato (1911-1915) que Batlle y Ordóñez impulsó los proyectos reformistas que se encontraron solamente esbozados durante el primero. El programa de gobierno que promocionó durante su campaña en 1910 se enmarcó en un plan de reformas que bregaban para la “integración moderna del país” entre las que se incluía una “reforma moral”, que pasaba por el fomento de la educación, la laicización del Estado, la emancipación de la mujer, que acompañaba la aspiración a la creación de una

señores Comas, Ezcurra y Rienzi, bien acreditados en nuestro pequeño mundo artístico. Para la clase de modelado se espera la llegada del escultor Belloni, que se encuentra en Europa, con pensión del gobierno, perfeccionando sus estudios. Consta que desde el próximo mes de Octubre el Círculo contará con un buen número de socios alumnos, que ya han solicitado la inscripción respectiva”. “El Círculo de Bellas Artes. En plena actividad”, recorte s.d., Libro de Recortes n.1, Archivo Belloni.

²⁶³ Acta del 20/05/1912, Libro de Actas n.1 (1905-1914), ACFBA. En el acta las recomendaciones de la Comisión Directiva acerca del concurso continuaban con referencia a “la absoluta conveniencia de que el límite de la edad de los concursantes debe ser aumentado, cuando menos, según el proyecto Fernández Saldaña-Vidal Belo aprobado ya por la Cámara de Diputados”, es decir, los 30 años. En esta misma sesión, se designaron los jurados del nuevo concurso: Herrera, Laporte, Carlos A. Castellanos, Salvador Puig y Juan Veltroni para pintura, y Ferrari, Laporte, Godofredo Somavilla, León Gené Solá y Luis Cantú para escultura.

²⁶⁴ Carta de Carlos M. Herrera, presidente del CFBA, al ministro de Instrucción Pública J. Blengio Rocca, Montevideo, 11/03/1911 (AGNUy, caja 60, carpeta 330, n. prot. 949380)

“sociedad hiperintegrada” e igualitaria.²⁶⁵ El CFBA halló en esta segunda presidencia el espacio de negociación que intentaba ganarse dentro de las políticas públicas desde su fundación.²⁶⁶

La carta citada puede ser leída como una manifestación oficial de apoyo al programa de educación batllista y como una solicitud a que el Círculo mantuviera el lugar de “asesor preferido de ese ministerio” que venía sosteniendo desde sus comienzos. Para esta tarea la institución ofrecía “cuanto pueda prestar de utilidad, sus informes, sus programas, su experiencia en nuestro medio, su personal, la cooperación desinteresada, en fin, de todos y cada uno de sus componentes”.²⁶⁷ El joven centro de enseñanza al crearse la Escuela Nacional de Bellas Artes se volvería “su verdadero precursor y ojalá pudiera decir mañana que fue así mismo su plantel inmediato, como su congénere porteño”.²⁶⁸ Esta aclaración en un documento oficial fundamenta la hipótesis del papel motor de Buenos Aires en las iniciativas del CFBA y por ende de la institucionalización artística uruguaya. La capital argentina y en específico la SEBA que se había apenas convertido en ANBA eran el ejemplo para seguir hacia la constitución de un sistema del arte sólido y moderno.

El Círculo, como había sucedido para la SEBA, encontró obstáculos de orden económico para su completo funcionamiento desde los primeros años, y la única alternativa al cierre era obtener apoyo estatal. Durante el gobierno de Claudio Williams (1907-1911), un paréntesis entre las presidencias de Batlle, pese a las dificultades había implementado renovaciones en la enseñanza e introducido, en 1908, el curso de “arte aplicado a la industria” conllevando una ampliación significativa de las matrículas y, por consecuencia, del local.²⁶⁹ Sin embargo, al año siguiente no pudo mantener los costos del personal y del edificio y tuvo

²⁶⁵ Además de la reforma moral, los otros ejes sobre los que se movió el plan batllista fueron: una reforma económica y fiscal (con programa de protección a la industria, entre otros, y de mayor imposición a los ricos), una reforma social (que apoyaba al movimiento obrero y a los sectores más pobres), una reforma rural (con un intento de limitar el latifundio), una reforma política con miras a ampliar la politización de la sociedad. Cf. Caetano 2015[2011], cap. 1 y 2.

²⁶⁶ Una lectura interesante de las políticas culturales a nivel municipal el Uruguay de principios de siglo es la de Inés de Torres (2015), quien sostiene que los sectores con un mayor grado de institucionalización como fueron el teatro y las bellas artes tuvieron una mayor capacidad de incidencia en el sistema público. Es explícita la cercanía con el gobierno en una nota que el Círculo decidía “Enviar al señor Battle y Ordóñez en París [...] haciéndole presente el agrado con que se han visto las manifestaciones que, acerca del incremento del arte nacional, hace en su programa de candidato presidencial” (Acta del 28/10/1910, Libro de actas del CFBA, n. 1 (1905-1914), ACFBA). Esta sintonía con el programa político del futuro presidente está subrayada también en el artículo de Cesio, Farkas, Sprechmann, Sterla Lacoste (2018, pp.187-188) que enfoca especialmente en la labor del Círculo en la enseñanza del diseño y en la educación artística de los obreros.

²⁶⁷ Carta de Carlos M. Herrera, presidente del CFBA, al ministro de Instrucción Pública J. Blengio Rocca, Montevideo, 11/03/1911 (AGNUy, caja 60, carpeta 330, n. prot. 949380)

²⁶⁸ Ibidem. El subrayado es mío.

²⁶⁹ J. M. Fernández Saldaña (presidente del CFBA), Etchelar Bidal (secretario), O. Baroffio (secretario) a Juan Blengio Rocca (ministro de Instrucción Pública) [carta], Montevideo, 14/05/1912, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

que cerrar su Escuela. Una carta abierta publicada en *La Semana* de Montevideo culpaba directamente al presidente quien “hubiera podido remediar esta bancarrota, cuando uno de sus ministros pidió una subvención para el sostenimiento de la Escuela. El señor Presidente de la República negó dicha subvención, pues con su criterio de profesor de física ha de estar convencido de que eso de bellas artes, son pasatiempos de desocupados”.²⁷⁰

Aunque el CFBA no consiguió financiación estatal del gobierno de Williams para el ordinario funcionamiento de las clases, sí lo obtuvo para la organización del envío uruguayo a la Exposición Internacional de Arte del Centenario de Argentina en 1910. Se volverá sobre el impulso a la internacionalización en el quinto capítulo, vale aquí aludir a ello como el momento culminante de las acciones que el Círculo emprendió en sus primeros años de vida para imponerse como un actor más en la región. El éxito del certamen argentino debe sin duda considerarse como una antesala a las aspiraciones de que la institución se convirtiera en un agente estatal, las cuales fueron alimentadas por la victoria batllista.

1911 fue un buen año para la institución. Una suerte de memoria de la labor que la Comisión Directiva saliente presentó el 29 de septiembre lo confirmaba:

Respecto del futuro solo se puede decir que se han cultivado, con especial cuidado y manteniendo salvos los prestigios del Círculo, las relaciones con el Ministerio respectivo, procurando de la mejor manera influir y propender al desarrollo y práctica de las ideas que, sobre arte, se habían exteriorizado en las altas esferas oficiales.

La situación en caso de que el gobierno tomara una franca iniciativa, sería la más satisfactoria para la sociedad, una vez que es la única fuerza organizada que tiene que servir de base angular a cualquier proyecto.

El estado de las finanzas es tranquilizador, contándose ahora con un pequeño fondo de reserva arbitrado por la Exposición-remate, con el concurso de propios y extraños, [...] que cabe agradecer lo más sinceramente.

Las clases han funcionado con la regularidad posible y si no de mejor manera, la situación estrecha del Círculo, encerrado en pequeño local y sin más apoyo que sus propias fuerzas, lo justifica todo.²⁷¹

La primera propuesta de creación de una Escuela Nacional fue acogida favorablemente pero no prosperó en lo inmediato. La respuesta de parte del ministro llegó solo después de que el CFBA reiteró su petición ya que, en abril de 1912 al comenzar las clases, se enfrentó nuevamente a dificultades de orden financiero y por falta de profesores, hechos que le impedían sostener los cursos. Fue así como en una reunión de la Comisión Directiva se ponía como única solución apelar al poder público: “se cree haber llegado el momento de solicitar

²⁷⁰ A. L., “A Don Claudio. Carta abierta”, *La semana*, Montevideo, 28/08/1909, a.1, n.8, s.p.

²⁷¹ C. M. Herrera (presidente), J M. Fernández Saldaña (secretario), Andrés Etchebarne Bidart (secretario) a los consocios del CFBA [carta], Montevideo, 26/9/1911, carpeta Herrera, ACFBA.

del Estado una subvención, tanto más cuanto que figura en el programa de la actual Presidencia de la República el fomento del arte en el país”.²⁷²

Herrera, encargado de entablar las relaciones con el ministro, al dar cuenta de su entrevista con Blengio Rocca confirmaba que se había mostrado “favorable a las ideas expuestas” y que había propuesto dos soluciones:

una por la cual el Circulo mediante una subvención, que al efecto se calcularía, se comprometía a continuar en la forma actual desarrollando un programa amplio de enseñanza que contemple las exigencias de nuestro ambiente y otro por el cual el Circulo pone a disposición del Gobierno todos sus elementos, encargándose el Estado de la formación y funcionamiento de la nueva escuela o academia.²⁷³

En una epístola en la que se detallaba una suerte de historia del CFBA desde 1905 hasta 1911, la Comisión Directiva se declaraba complacida de aceptar “cualquiera de las dos soluciones [...] por ver en cualquiera de ellas el engrandecimiento” cultural del país.²⁷⁴ Finalmente se optó por la primera, y tras meses de negociaciones el Círculo, que había pedido 600 pesos mensuales, aceptó el subsidio de 500 pesos “expresándose que con ella solo se organizaría una escuela en menor escala y con un número limitado de alumnos que determinaría la exigencia del local”.²⁷⁵ La subvención fue aprobada el 6 de septiembre de 1912, fecha que marcó el inicio de la etapa oficial del CFBA: a partir de este entonces el Gobierno sostenía formalmente el propósito “de difundir la cultura nacional” y en su contraparte el Círculo debía comunicar al ministerio los programas de los cursos, elevar informes trimestrales sobre la asistencia y la composición de los alumnos y aceptaba las inspecciones periódicas del delegado técnico designado por el ministro.²⁷⁶

Se convirtió así en “la única escuela de artes plásticas con que [contaba] el país”, inclinando su acción docente no solo a las bellas artes sino también – y en especial modo – a las artes decorativas, incidiendo profundamente en la historia artística del Uruguay.²⁷⁷

²⁷² Acta 02/04/1912, Libro de Actas n. 1 1905-1914, ACFBA.

²⁷³ Acta del 15/04/1912, Libro de Actas n. 1 1905-1914, ACFBA.

²⁷⁴ J. M. Fernández Saldaña (presidente del CFBA), Andrés Etchebarne Bidart (secretario), O. Baroffio (secretario) a Juan Blengio Rocca (ministro de Instrucción Pública) [carta], Montevideo, 14/05/1912, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

²⁷⁵ Acta del 21/08/1912, Libro de Actas n. 1 1905-1914, ACFBA.

²⁷⁶ Juan Blengio Rocca (ministro de Instrucción Pública), decreto de subvención al Círculo de Bellas Artes, Montevideo 06/09/1912, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy. Sobre la aceptación de los términos propuestos por el ministro cf. José M. Fernández Saldaña (presidente del CFBA) a Juan Blengio Rocca [carta], Montevideo 03/08/1912, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy. Se encuentran en esta misma carpeta los documentos que testimonian el intercambio entre el ministro y el CFBA que culminaron con el decreto y los informes elevados entre 1913 y 1936, pendientes de un estudio profundizado que sin duda puede ofrecer elementos de análisis sobre la vida artística montevideana de la primera mitad del siglo XX.

²⁷⁷ *El Círculo de Bellas Artes y su acción docente* 1938, p.3.

Desde su fundación hasta la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1943, en el CFBA se formaron la mayoría de los artistas nacionales uruguayos.²⁷⁸

Proyectos comunes de enseñanza artística: la reforma de los planes de estudio en Buenos Aires y Montevideo

1905 constituye una suerte de año-hito para la historia artística del Río de la Plata: se nacionalizó la Academia de Buenos Aires y se fundó el Círculo de Montevideo. El hecho de que las dos instituciones tomaran vida a pocos meses de diferencia (como vimos data 19 de abril el decreto de creación de la ANBA y 30 de septiembre el estatuto oficial del CFBA) refuerza también del constante diálogo que mantuvieron en los años especialmente a través de los docentes y de los alumnos de ambas orillas del Plata. En este sentido interesa aquí profundizar en otro aspecto que caracterizó el intercambio entre Buenos Aires y Montevideo a principios del siglo XX y que tiene que ver con estos centros de enseñanza artística y con la puesta en marcha de planes de estudios modernos impulsados por Pio Collivadino y Carlos P. Ripamonte por una parte y por el directorio del Círculo con Carlos M. Herrera a la cabeza por la otra.

Esto permite sostener la eficacia de adoptar una perspectiva transnacional para estudiar el devenir artístico en el área rioplatense, y evidencia la importancia de incluir distintas escalas de análisis.²⁷⁹ A lo largo del capítulo que se concentra en el estudio del contexto local en clave regional, se ha aludido en diversos puntos a la relevancia de los vínculos que se consolidaron entre artistas argentinos y uruguayos durante sus estadías europeas y en particular romanas, en los que ahondan el tercero y cuarto capítulo, pero que sirven como presupuesto para pensar el caso que se presenta en las páginas siguientes, que agrega otro nivel de lectura a las historias del arte nacionales.

Herrera había conocido a Ripamonte en la SEBA, durante sus años de formación previa al viaje a Roma, ciudad en la que estrechó amistad con Collivadino. A su vez, en la capital italiana se consolidó el lazo de compañerismo y fidelidad entre Collivadino y Ripamonte. Hacia 1908, los tres se hallaban en puestos dirigenciales de la esfera artística argentina y uruguaya y no cabe duda de que las innovaciones que propusieron durante sus gestiones fueron en cierta forma fruto de las experiencias vividas en un ambiente artístico compartido (en Europa) además del intercambio perpetuo que se instauró a sus retornos. Esta

²⁷⁸ Sobre la historia del CFBA cf. también Laroche 1976.

²⁷⁹ Cf. sobre esta metodología el texto de Stuck, Ferris, Revel (2011) además de la perspectiva teórico-metodológica enunciada en la introducción de esta tesis.

convergencia se nota especialmente en la concepción de la función del arte en la sociedad, y por ende de las academias, que subyace a sus propuestas educativas.

“Terminada la época de los sumos artistas, la Academia enseñaba los métodos, los trucos para construir pedestremente cuadros del género así llamado clásico [...] Y ahora bien: en Buenos Aires existe la Academia Nacional de Bellas Artes dirigida por Pio Collivadino; esta puede decirse completamente liberada de este padecimiento”.²⁸⁰ D’Alzano, firmante de la nota, alababa la manera en que el director y el cuerpo docente de la academia respetaban las tendencias del alumnado, sin forzarlo. Esto recuerda muy de cerca las aseveraciones de Ripamonte que consideraba “la enseñanza impartida en nuestra Academia, desprovista del sarampión académico” y afirmaba que cuando se había atacado a la Academia “se la tildó de ‘impresionista’, de ‘anarquizada’, porque se respeta allí la personalidad del alumno y se le acerca en la observación mediante el ejercicio de croquis y del estudio a la naturaleza”.²⁸¹ Al mismo tiempo, un texto sobre *El Círculo de Bellas Artes y su acción docente* proclamaba que la institución uruguaya no buscaba “hacer artistas” sino que “su escuela imparte una enseñanza que, encauzando las naturales vocaciones por las artes plásticas, da a cada uno [...] los medios que mejor convienen a una lógica y racional eclosión de la personalidad artística [...]. En los talleres del Círculo de Bellas Artes no imperan ni fórmulas ni recetas caras a la enseñanza académica”.²⁸² Es evidente la conciencia por parte de ambas instituciones de estar creando su propia modernidad a partir de la defensa de la libertad artística.

Desde principios de siglo, tanto en Argentina como en Uruguay se asistió a una ampliación del acceso a la educación artística estatal – incluidos los viajes de formación al exterior – hecho que desplazó la idea del artista como exclusivamente perteneciente a una elite económica, la cual se vio reflejada también en los nuevos programas de estudio de la Academia y del Círculo.²⁸³ Cuando Collivadino fue nombrado director de la ANBA empezó

²⁸⁰ G. D’Alzano “Arte e Accademia”, *La scena illustrata*, 10-17/09/1922, Álbum de recortes, inv. 1.8.1/1666_h58a, CMPC. Cita original: “Finita l’epoca dei sommi artisti, l’Accademia insegnava dei metodi, dei trucchi per costruire pedestremente quadri sul genere così detto classico. [...] Orbene: in Buenos Aires esiste l’Accademia Nazionale di Belle Arti diretta da Pio Collivadino; questa può dirsi completamente libera da tale malanno”.

²⁸¹ Cf. Ripamonte 1926, pp. 164-165.

²⁸² *El Círculo de Bellas Artes y su acción docente* 1938, p.4

²⁸³ Esta ampliación era parte de los programas políticos tanto argentinos como uruguayos de principios de siglo. El impulso de nacionalizar culturalmente a los argentinos y el de crear una sociedad uruguaya hiperintegrada funcionaban con el mismo móvil y, como mencionamos, parece que efectivamente tuvieron éxito en cuando a crear una nueva generación (que incluía a los hijos de inmigrantes) que se reconociera en los valores patrios. Es un caso significativo el de Pio Collivadino, hijo de inmigrantes italianos, educado en Buenos Aires dentro de la sociedad Unione e Benevolenza y que prosiguió sus estudios en Roma. Al presentarse a la Exposición Internacional de Venecia solicitaba a la comisión que corrigieran su lugar dentro de ella: era un artista argentino

una obra de reestructuración que fortalecía la rama de las artes decorativas: a la educación del artista se sumaba aquella del artesano y del obrero. La Academia desdoblaba así su función hacia tres sectores distintos pero interconectados: el artístico, el industrial, el docente. Si bien estas funciones estaban ya presentes, aunque no sistemáticamente organizadas, en la academia sostenida por la SEBA, fue ciertamente Collivadino, acompañado por Ripamonte, quien “percibió una ruptura al interior del campo de las artes y que fue tomada en cuenta al momento de introducir su reforma educativa”.²⁸⁴ Esta consistió principalmente en una reformulación del sistema de evaluación, una vigilancia estricta de la asistencia de los estudiantes, una elevada exigencia del respeto de los horarios y renovaciones técnicas.

El nuevo plan de estudios que fue aprobado en 1910 introdujo modificaciones que tenían el objetivo de organizar al alumnado y de abrir el aprendizaje a nuevas metodologías. Se componía de las clases de Dibujo (dividido en Elemental y Superior por un total de cinco años), las Preparatorias (Figura) de dos años, las de Pintura y las de Escultura, las de Ornamentación Decorativa y las de Plástica Ornamental y finalmente las de Arquitectura (todas ellas se dividían en tres años más un curso superior).²⁸⁵ Se mantenía el estudio del yeso para los cursos elementales y preparatorios y para los primeros dos años de Escultura, mientras que al tercero ya se trabajaba solo con modelo vivo, como se puede ver de las obras de los alumnos Victorica y Cató (fig. 27-28). Las obras de los estudiantes de la ANBA reproducidas en el libro conmemorativo de los primeros cincuenta años de la institución ayudan a visualizar los ejercicios realizados con el nuevo plan: para los cursos de Pintura (Figura) se privilegió el estudio con modelo vivo “cuidando la diversidad de efectos pintorescos alternando con impresiones de colorido en clase y fuera de ella” y “estudios periódicos de paisaje, animales, etc. para el estudio al aire libre” (fig. 29-30), además de agregar artes gráficas al último año (fig.35).²⁸⁶ A los elementos de decoración en yeso se acompañaba el “estudio de la flora y de la fauna del natural” para las clases de Ornamentación Decorativa y Plástica Ornamental (fig.31-34). De las obras realizadas en los

y debía exponer en el pabellón internacional no con los artistas romanos donde lo habían colocado (Ficha Collivadino, n. 14CeI15, carpeta “Roma”, caja “Attività 1894-1944”, n. 14, serie Scatole Nere, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Venecia).

²⁸⁴ Cf. Mantovani 2017, p.111. Como evidencia Larisa Mantovani, en la ANBA no se trató simplemente de introducir una atención específica a las artes decorativas, sino que se planteó el problema de manera más profunda sobre el rol que esta institución debía cumplir dentro de la sociedad y cuál sería el perfil de sus egresados.

²⁸⁵ Para el plan de estudios aprobado en 1910 cf. “Academia Nacional de Bellas Artes” *Athinae*, a. III, n. 18, febrero 1910 p.16-17.

²⁸⁶ Se introdujo de hecho un taller de aguafuerte en 1909, mantenido por Pio Collivadino mismo (y en su legado conservado en el museo que lleva su nombre se conservan muchos de los grabados de los alumnos), un indicio más de su atención hacia los intereses diversificados de los estudiantes de la academia.

años diez del siglo XX es posible ver el nivel de profesionalización alcanzada en la institución, no solo en los trabajos de los que se convirtieron luego en artistas plásticos, sino también en los de los decoradores y profesores. El recorrido que es posible seguir a través de las reproducciones de los trabajos ejecutados en los distintos años por Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), quien egresó de la academia porteña en 1917 (fig.36-38),²⁸⁷ evidencia la disciplina y al mismo tiempo la libertad que la ANBA se proponía combinar para acompañar a sus estudiantes y el rasgo de modernidad libre de “academicismo” del que se jactaba Ripamonte. A este propósito, es elocuente uno de los tantos recortes periodísticos sobre la Academia que Collivadino conservó en su archivo, donde se lee:

El material de enseñanza lo constituye un incalculable número de modelos de toda índole en metal, porcelana, loza y yeso, bien acondicionado, mejor cuidado y dispuesto con todo orden. Los modelos de yesos dado que son un tanto incómodos por las formas caprichosas, requieren un local espacioso para depósito, y a falta de él, ha sido menester repartirlos en las diversas aulas de clase, a los que restan naturalmente parte de la escasa comodidad que ya tienen. Sin embargo, dada la orientación moderna del arte, poco se les utiliza ya, se nos dice, por cuanto hoy el sistema de enseñanza es el realista y de copia directa del natural, causa por la que las copias en yeso de modelos escultóricos antiguos están en poco uso en el establecimiento y se emplean únicamente del 1º a 3er años de dibujo.²⁸⁸

Contemporáneamente, en Montevideo, las gestiones oficiales que se dieron por iniciativa del CFBA a lo largo de 1912 además de lograr el apoyo financiero del Gobierno, que significó también un mayor control sobre la institución artística, impulsaron la modificación de la enseñanza que se estaba proyectando al interior de la institución desde 1908. En ese año se había creado una comisión especial para estudiar un nuevo plan de estudio que era “una adaptación a nuestro medio de los programas vigentes en los países más adelantados en la materia”.²⁸⁹ No se puede excluir que entre estas referencias se encontrara también la Argentina, o que por lo menos con la ANBA compartieron los mismos modelos de enseñanza para diseñar sus propuestas educativas.

Las ideas sobre las que se fundó el plan de estudios del CFBA, aprobado en vía definitiva en 1914 (ver Anexo 2.2), se pueden adscribir en gran parte a Carlos M. Herrera el cual había abandonado en 1908 la dirección y volvía a aceptarla en 1913, pero que creo

²⁸⁷ Mantovani en su tesis (2021) refiere también a la formación previa de Spilimbergo en el ámbito de las escuelas industriales, a partir de las cuales inició su educación artística que siguió luego en la ANBA, como un indicio más de la interconexión entre la esfera de la enseñanza industrial y de aquella artística que estudia para el caso de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX.

²⁸⁸ “La academia nacional de Bellas Artes. Exámenes de Bellas Artes”, *La tarde*, 21/11/1913 [Recorte], inv. 1.2.2/1046, CMPC. El subrayado es mío.

²⁸⁹ José M. Fernández Saldaña (presidente del CFBA) a Juan Blengio Rocca [carta], Montevideo 14/05/1912, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

siguió siendo parte de la Comisión Especial antes mencionada.²⁹⁰ El plan de estudios montevideano también se dividía en clases elementales, preparatorias y superiores y del mismo modo que en la ANBA se preveía un gradual “abandono del yeso [...] dando preferencia a las formas decorativas y de color, alternadas y en conjunto con flores, hojas, frutas, etc”. Además, hay otro componente presentado por Herrera que se puede asimilar a la introducción de los ejercicios al aire libre de Collivadino:

Tanto en los cursos elementales como en los preparatorios ejecutarán croquis al lápiz o carbón de objetos, animales o personas, en su casa, en la calle o parques, en unos álbumes ex-profeso que estarán obligados a dejar en secretaría para su clasificación. El objeto de estos croquis es el interesar al alumno por el incesante estudio y la observación de la naturaleza en sus variados aspectos.²⁹¹

Se hacía manifiesta, además, la voluntad de dirigirse a un público heterogéneo de estudiantes que incluía aspirantes artistas, futuros docentes, obreros y artesanos de distintas especialidades. A la hora de redactar los nuevos programas, la Comisión pensaba en la diferente composición social y aspiracional del alumnado y por eso proclamaba su creencia en que “todas las clases deben tender a un mismo fin: que es el de hacer arte en todas sus manifestaciones y en todo momento”. Por este motivo, Herrera y la Comisión del CFBA propugnaban la pretensión de reformar los métodos de enseñanza que buscaran “eludir la monotonía”, especialmente reduciendo el uso de herramientas que consideraban aburridas:

¿Quién resiste sin hastío un año de incesantes estudios del yeso? Es bien comprensible, pues, que alternando para el primer curso elemental las formas del yeso y de color con hojas, flores y frutas, entre las que puede variarse hasta el infinito, el alumno estudiará con mayor gusto, su producción será mejor y la comprensión del modelo mayor.²⁹²

Herrera al igual que Collivadino propugnaba la adopción de medidas más estrictas para que funcionara el nuevo plan de estudio: “[...] para llevar a la práctica el nuevo programa [...] creo necesario empezar por imponer la obligación de la asistencia a todos los alumnos menores de 18 años”. Pese a no ser “partidario en Arte de la obligación o sujeción en nada” era “absolutamente indispensable que la asistencia sea completamente regular para que puedan palpase los buenos resultados que se esperan obtener de los nuevos métodos de

²⁹⁰ “Nunca pude pensar, dadas mis ideas, que debía ser yo el indicado para organizar bajo nueva faz con las nuevas tendencias las clases del Círculo. Estas clases a las que consagré tres años de esfuerzos y que abandoné convencido de que el artista que desea producir no debe perder energías en la ingrata tarea de enseñar. Casi cinco años han transcurrido desde que hice el propósito de consagrarme por completo a mis trabajos particulares, y aunque no he cambiado de manera de pensar, vuelvo a ocupar la Dirección Artística del Círculo, accediendo al pedido de mis amigos que consideran imprescindible, en los actuales momentos, mi nombre al frente de esta institución”. Carlos María Herrera a Martín Lasala (presidente del CFBA) [carta], Montevideo 11.11.1913, ACFBA, carpeta Herrera. Esta carta se encuentra digitalizada y disponible online en el sitio: <https://icaadocs.mfah.org>, ICAA RECORD ID: 1230195 (consultado 29/01/2021, 16:48).

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² Ibidem.

enseñanza que se van a iniciar”. Era importante mantener esta rigidez, aunque se decía consciente de que muchos hubieran renunciado a este tipo de formación. Herrera estaba convencido que, con la permanencia en el aula y “copiando al mismo modelo”, los alumnos por el antiguo principio de la *emulatio* hubieran buscado dar lo mejor que podían. No era solo el matiz controlador que se instalaba en los programas renovados que mancomunaba las dos instituciones rioplatenses. Herrera empezaba la misma carta con la declaración:

Hace tiempo que las Comisiones Directivas del Círculo F. de Bellas Artes que han ido sucediéndose desde su fundación deseaban orientar resueltamente la enseñanza hacia las artes aplicadas, tendiendo a mejorar los conocimientos del obrero artista, a fin de que pueda crear obras originales en vez de plagiar o copiar, como lo hacen hoy por regla general.

Si esto no se había podido llevar a cabo aún, debía atribuirse principalmente a las dificultades que el CFBA tuvo que enfrentar por la falta de recursos al no haber gozado del apoyo oficial hasta 1912. Sin embargo, se alegaba otro motivo que ya hemos mencionado entre los obstáculos del Círculo: la falta de figuras profesionales que pudieran sostener estas reformas.²⁹³ No habían regresado aún los primeros pensionados oficiales, excepto José Belloni quien había sido nombrado profesor de escultura en 1913 a pocos meses de su retorno.²⁹⁴

Es elocuente, en línea con lo que se ha planteado sobre la proyección de estas instituciones hacia los primeros becados nacionales, que en su declaración de motivos para la reforma de la enseñanza Herrera afirmara que “respecto al nuevo plan de estudios, si bien ya mucho hay hecho en la clase de escultura, dirigida por el señor Belloni, y algo en la de decoración, dirigida por el señor Marchetti, las demás llevan el sistema antiguo que retarda el progreso del alumno y atrofia las alas del pequeño artista”.²⁹⁵ No extraña que fuera justamente Belloni a tomar el lugar de Herrera después de su fallecimiento, en 1914. En una entrevista que *El Día* le hacía como novel director, confesaba seguir el credo de su predecesor, se decía optimista a la futura creación de una Escuela de Bellas Artes pero que la misión del Círculo era la de impulsar el estudio del Dibujo y Artes aplicadas, “no hay más

²⁹³ Herrera refería específicamente a “la poca duración que debía tener la dirección del Señor Puig en las clases del Círculo, debido a su corta permanencia en nuestro país”. Vicente Puig (1882-1965), español de nacimiento, se naturalizó uruguayo, volviendo a principios del siglo XX a Europa para estudiar en Múnich con Franz von Stuck hacia 1905. Viajó luego por Italia, Francia y España y volvió a Uruguay hacia 1912 y fue incorporado inmediatamente en el cuerpo docente del CFBA (y nombrado director artístico). Puig desde la fundación del CFBA se advirtió como un actor central para la modernización del campo artístico nacional, representante del modernismo en el país. Cf. Peluffo Linari 2006, p.59

²⁹⁴ Cf. Acta del 05/03/1913, Libro de Actas n. 1 (1905-1914), ACFBA. En esta acta consta también la puesta en práctica del nuevo plan de estudio para escultura, para Ornato (prof. Marchetti) y para Dibujo lineal (materia dada por Herrera quien al estar enfermo no puede hacerse cargo y pasa a Baroffio).

²⁹⁵ Carlos María Herrera a Martín Lasala (presidente del CFBA) [carta], Montevideo 11/11/1913, ACFBA, carpeta Herrera.

que observar a nuestro alrededor para sentir la imperiosa necesidad de la cultura decorativa”.²⁹⁶ Si bien Belloni profesaba que la rama de las artes industriales y decorativas debía ser la única en perseguirse sin que esto perjudicara a la enseñanza del “arte puro” ya que podía ser “un factor muy importante para desarrollar las facultades de composición en los alumnos”, en la práctica, los cursos de artes aplicadas a la industria fueron los últimos en ser implementados por la falta de espacio en el edificio y de profesores.²⁹⁷

Sin embargo, ya en el primer informe que el Círculo presentaba el 10 de enero de 1913 registraba “los evidentes progresos realizados en el breve periodo de tres meses y medio, parte del cual se invirtió en reorganizaciones y reformas”.²⁹⁸ Para ellas, se evidenciaba un aspecto del alumnado del círculo que era importante tener en consideración: la mayoría de los estudiantes eran obreros.²⁹⁹ Por este motivo se daba una mayor transcendencia a la enseñanza de las artes aplicadas entre los cursos del nuevo plan de estudios. Esto también correspondía en la Academia de Buenos Aires. Collivadino y Ripamonte se hicieron portadores de una reforma que respondiera a las exigencias que se estaban advirtiendo en diversos sectores de la sociedad, a través una apertura a las posibilidades laborales de los estudiantes gracias a un mayor énfasis en la enseñanza de las artes decorativas e industriales.³⁰⁰

En una ponencia a cuatro manos con Larisa Mantovani propusimos, por lo que concierne a la labor de Collivadino al frente de la ANBA en el ámbito de las artes decorativas y aplicadas a la industria, una lectura sobre las correspondencias entre la formación recibida

²⁹⁶ En la entrevista se expresó en afirmar que la urgencia para el país era que se educaran los obreros, los artesanos, los trabajadores de la industria, porque eran los que pertenecían a las clases más desaventajadas y que sin educación hubieran permanecido como explotados en la sociedad. Esto mostraba una continuidad con los ideales batllistas de integración social que apoyó el Círculo desde su fundación. Cf. “La enseñanza artística. Como se hace entre nosotros. Hablando con el Director de Bellas Artes”, *El Día*, 30/06/1914 [recorte], Libro de recortes n.1, Archivo Belloni. Cabe destacar que en este mismo lapso se estaba implementando la reforma de la Escuela de Artes y Oficios que llevaba adelante Pedro Figari desde 1910 y que empezó a implementar a partir de 1915 cuando fue nombrado director interino. Esta se dirigía específicamente a la parte práctica de la enseñanza industrial que pudiera combinarse con la faceta artística y aplicarse a la sociedad, pero se vio frustrada con la separación de Figari del cargo en 1917. Cf. Peluffo Linari 2012.

²⁹⁷ Solo a partir del Informe de julio de 1914 aparece la puesta en práctica del plan de estudio en su casi totalidad. Cf. Martín Lasala (presidente CFBA) a Baltasar Brun (ministro de Instrucción Pública) [informe], Montevideo, julio 1914, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

²⁹⁸ Oreste Baroffio (presidente CFBA) a Juan Blengio Rocca (Ministro de Instrucción Pública) [informe], Montevideo 10/01/1913, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

²⁹⁹ Sobre 83 alumnos 58 eran obreros. Es el único informe en el cual se hace esta distinción entre “obreros” y los “que no lo son”. En todos los demás solo se establece una discriminante de sexo y de asistencia entre diurna y nocturna. De todos modos, al ser siempre en número mayor los varones y los estudiantes del turno vespertino, inferimos que se mantuvo la tendencia de que la mayoría del alumnado fueran artesanos y obreros.

³⁰⁰ Cf. Mantovani 2021, cap. 2. En este capítulo de su tesis doctoral Mantovani demuestra como la inclinación hacia la rama de las artes decorativas e industriales de la ANBA respondía a una tendencia más generalizada que involucró también la creación y proliferación de las escuelas industriales y de las Profesionales de Mujeres.

por Collivadino en Roma y las transformaciones que él implementó en la academia porteña una vez llegado a la dirección.³⁰¹ El plan de estudio del Regio Istituto di Belle Arti de la ciudad eterna donde estudió Collivadino estaba diseñado para responder a la demanda renovada de la comunidad artística y de la sociedad, como se detalla más en profundidad en el cuarto capítulo; se reformulaban los métodos de enseñanza, y los jóvenes eran direccionados a la “imitación inteligente del *vero*”, pero acompañados por “estudios ornamentales, arquitectónicos e intelectuales”.³⁰² Cabe subrayar, en el contexto que se está delineando, que en el curso de Ornamentación, además, a partir de los años 90 (cuando Collivadino estudiaba allí) se instituyeron importantes novedades respecto a los modelos tradicionales: fueron vetados los grabados caligráficos de tradición neoclásica y se introdujo el estudio de hojas y flores del natural (podían ser directamente elementos naturales o en fotografías), de elementos decorativos de arquitecturas antiguas y renacentistas, calcos en yeso de estos mismos elementos y muchos objetos de arte aplicada, “buscando educar los jóvenes a una ornamentación en la cual se fundiera oportunamente, con espíritu armonioso, el estudio del antiguo y las formas naturales”.³⁰³ No conocemos lamentablemente obras ni fuentes directas de Herrera sobre este tema durante su aprendizaje romano, pero algunos estudios de Collivadino (fig.39) pueden ayudar a entender los modelos que circulaban en los establecimientos de enseñanza artística romanos y que alimentaron la educación de los jóvenes artistas.

La cercanía que se ha evidenciado en las renovaciones de la ANBA y del CFBA puede ser leída como el efecto de la circulación constante de ideas, personas y modelos que se dio en la geografía artística rioplatense y dentro de la cual es imprescindible considerar las estadías europeas y las redes de relaciones entabladas durante ellas. Como anuncié anteriormente, la combinación de diversas escalas de análisis resulta ventajosa: aquella local y regional ayuda a interpretar mejor los desenlaces artísticos rioplatenses, pero sin el estudio de las redes de los rioplatenses en Roma que se desarrolla en los próximos capítulos (que apuntan a mostrar una parte significativa de las estadías europeas de los artistas argentinos y uruguayos) sería imposible entender a fondo los contactos estrechos que se mantuvieron entre ellos y que cimentaron el dialogo entre los dos países a principios del siglo XX.

³⁰¹ Cf. Mantovani, Murace 2017.

³⁰² Cf. Damigella, 2010, pp.30-31. Esta fórmula priorizaba el estudio del dato natural, de lo real.

³⁰³ Cf. Vagnetti, 1943.

3. Roma: Encuentros rioplatenses

Conexión iberoamericana. Algunos casos previos a la formación de la colonia rioplatense

En la foto de pensionados españoles que Mariano Fortuny y Marsal (1838-1974) envió a su maestro catalán Claudio Lorenzale (fig. 40)³⁰⁴ además de artistas connacionales aparecen también los mexicanos Salvador Ferrando (1835-1908) y Santiago Rebull (1829-1902) y el argentino Martín León Boneo (1829-1915).³⁰⁵ Estos eran años en que los artistas extranjeros que llegaban a Roma se encontraban en la Academia de San Lucas y en los ambientes que gravitaban alrededor de ella y de sus docentes. Recientemente se han puesto en evidencia como los contactos entre pintores mexicanos y españoles residentes en la ciudad eterna y frequentadores de la academia pontificia podrían haber conformado un “fondo romano que subyace en esta mal conocida hasta ahora triangulación de influencias”.³⁰⁶ Para el ambiente artístico de Ciudad de México, por ejemplo, este trasfondo romano filtrado por los españoles romanizados es inmediatamente visible, no solo porque fueron los catalanes (formados en la Urbe) Pelegrín Clavé (1811-1880) y Manuel Vilar (1812-1860) a implantar una nueva forma de enseñanza en la Academia de San Carlos reformada, sino porque hubo una colonia mexicana ingente entre los años cuarenta y los años setenta del siglo XIX. Boneo, en cambio, fue de los pocos argentinos en llegar a instalarse en la ciudad de los papas en este periodo, y fue por un breve lapso.³⁰⁷

Entre 1858 y 1862 la Gobernación de Buenos Aires había concedido las primeras becas a artistas para que se formaran en Europa, y todos eligieron Italia: además de Martín Boneo

³⁰⁴ Publicada en Folch i Torres 1962, p.161, fig.9. El grupo – recita el epígrafe – estaba integrado por: “Vicente Palmaroli, Eduardo Rosales, E. Valldeperas, L. Valle, J. Casado, P. Molins, Antonio del Castillo, Francisco Aznar, Pedro Collado, Manuel Arbós, Filipo Moratilla, Salvador Ferrando, S. Rebull, José González Giménez, Guillermo Chile, Antonio Gisbert, Francisco Navarro, Manuel Buxarcu, Luis Lorriaga, Boneo, José Armet, Mariano Fortuny, Marcos F. Acosta, Eduardo Guzmán, José Bellver”. La fotografía se encuentra rubricada: “Al Sr. D. Claudio Lorenzale, su discípulo Mariano Fortuny”. Agradezco a la generosidad de Stefano Cracolici por haberme señalado (y brindado) este documento.

³⁰⁵ Haciendo un cruce entre las fechas de las estadias de estos tres artistas latinoamericanos y de Fortuny, se puede fechar la fotografía al 1858 (el primer año de pensionado de este último), ya que los mexicanos estuvieron en Roma respectivamente de 1851 a 1871 y de 1852 a 1858, mientras que el argentino sabemos que estuvo en Italia (entre Florencia y Roma) desde 1857 hasta 1863.

³⁰⁶ Cf. Capitelli, Cracolici 2018, p. 48

³⁰⁷ Pese a que la fotografía es testimonio de este pasaje de Boneo por la ciudad eterna, de las obras firmadas y fechadas que se conocen no se encuentra referencia a su aprendizaje romano: un *Estudio del yeso (Venus Medici)* está fechado en Florencia en 1858 (MNBA inv.1476), como así también un *Estudio del natural (cabeza de viejo)* (MNBA, inv. 5808/2), pruebas de pensionado que envió al gobierno de Buenos Aires y expuso en 1859 junto al *Cain* (MNBA, inv. 2861). La *Cabeza de viejo* (fig.42) se puede relacionar a la figura anciana que aparece en el centro de la composición (en segundo plano) en *Pedro y Pablo frente a Nerón confutando la herejía de Simón Mago* (ubicación desconocida), firmado y fechado Florencia 1863 (fig.41). Para un análisis de una de las obras florentinas de Boneo cf. Roberto Amigo, “Comentario sobre *Cain*”, <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/2861/>

vijaron Mariano Agrelo (1836-1891), Antonio Gazzano (1845ca-inicios s.XX) y Claudio Lastra (1823-1875) – pintores que estudiaron en Florencia – y Jonás (1832-1891) y Roque Larguía (1836-1885) hermanos, respectivamente arquitecto y pintor, que se instalaron en Roma. Boneo, quien permaneció en Italia desde 1857 hasta 1863, fue el único que pudo sostener su aspiración de ser artista posteriormente al regreso a su patria, en donde se desempeñó en la enseñanza, gracias a que Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) le solicitó regresar de Chile para dirigir una academia de dibujo.³⁰⁸ En relación con este hecho podemos identificar una primera gran diferencia entre Boneo y los compañeros mexicanos de la fotografía: mientras que este retornó a una Buenos Aires cuyo sistema artístico se encontraba en una incipiente etapa de desarrollo, para Rebull y Ferrando el retorno a la Ciudad de México significó una exitosa y rápida inserción en un sistema artístico ya consolidado.³⁰⁹

Para estos primeros becados por la municipalidad de Buenos Aires no fue Roma sino Florencia la referencia italiana – de hecho las obras de este periodo que conocemos de Boneo refieren a su aprendizaje florentino (fig.41-42) – ciudad que se configuró también como un centro de agregación rioplatense con la llegada del uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901).³¹⁰ Sin embargo, es menester destacar las estadías de dos artistas argentinos que prefirieron viajar a Roma (y Venecia) en vez de dirigirse a Toscana en los años 70 y 80 de 1800. Estos pueden ser analizados como un antecedente importante para entender los mecanismos de constitución de la colonia rioplatense en la ciudad eterna a fines del siglo.

Estos artistas fueron Augusto Ballerini y Reinaldo Giudici, pintores provenientes de Buenos Aires y que se mencionaron en el primer capítulo como pertenecientes a aquella generación que se nucleó alrededor de la SEBA. Para analizar sus estadías italianas he privilegiado reflexionar a través de las obras que produjeron a lo largo de esos años de estudio para subrayar contactos personales y posibles puntos de referencia. En términos de geografía artística, una de las variables a considerar en el examen es la identificación de modelos compartidos por italianos y extranjeros. En Roma, tanto en sus últimos años de

³⁰⁸ Sobre estos primeros becados cf. Malosetti Costa 2001, pp.61-64.

³⁰⁹ Schiaffino (1933) refiriendo de esta primera generación de becados naufragados daba la culpa especialmente a la ausencia de campo. Cf. Malosetti 2001, p.64

³¹⁰ El lugar de Florencia en los desarrollos de las artes tanto en el Río de la Plata como en otros países de sudamericanos, como Perú o Brasil, ha sido estudiada en estos últimos años por Laura Malosetti Costa (2020) quien demostró la centralidad del atelier de Antonio Ciseri – maestro de Boneo, Lastra, Agrelo, Blanes – para las relaciones con mecenas y personalidades importantes de América. Blanes coincidió en Florencia desde 1861 a 1864 y de 1879 a 1883 con los artistas Luis Montero (1826-1869) (peruano), Pedro Américo (1843-1905) (brasileño) y con los argentinos Della Valle, Correa Morales – los de la Generación del 80 quienes al regresar a la patria, como se mencionó en el primer capítulo, fueron coprotagonistas de la construcción de un sistema del arte moderno en Buenos Aires.

capital pontificia como en los años sucesivos a la *Unità*, los artistas romanos, extranjeros y de las otras regiones de Italia se mezclaron y crearon comunidades híbridas que encontraban núcleos concentradores en las academias, los talleres, los cafés o los círculos en donde los y las modelos “que posaban frente a pintores alemanes, ingleses, españoles, portugueses, rusos o franceses crea[ron] cortocircuitos fisionómicos que emigra[ron] desde Europa al Nuevo Mundo”.³¹¹ Estas dinámicas, que están mucho mejor estudiadas para la Roma pre-unitaria gracias a las investigaciones de los últimos años,³¹² subsistieron en el periodo post-unitario y especialmente humbertino como se verá a continuación y en el capítulo siguiente.

Es preciso considerar que en esta dimensión universal de Roma los artistas se reunieron en grupos que mantenían una cierta homogeneidad a su interior y que a menudo coincidieron con la nacionalidad de proveniencia, como sucedió con los iberoamericanos, en los que el idioma jugaba evidentemente un rol clave.³¹³ La fotografía de Mariano Fortuny con un grupo de pensionados indica una constante de las estadías de los artistas latinoamericanos en Roma durante todo el siglo XIX y principios del XX: su vinculación con los españoles. La colonia española mantuvo su componente latinoamericana incluso después de que se fundara oficialmente la Academia de España en Roma en 1873,³¹⁴ que centralizó todos los artistas que llegaban a la capital italiana desde la península ibérica, fueran ellos ganadores de becas gubernamentales o simplemente pintores y escultores de estancia en la ciudad. Aunque los artistas latinoamericanos no accedieron a ella formalmente sí frecuentaron los talleres de esos artistas.

Es famosa la sentencia que pronunció Diego Angeli en su *Cronache del caffè Greco*: entre 1865 y 1885 los españoles siguiendo la estela de Fortuny fueron los verdaderos “árbitros y directores del pensamiento artístico romano” a los cuales todas las tertulias más

³¹¹ Cf. Capitelli, Cracolici 2018, p. 25

³¹² Se han mencionado en la introducción los principales estudios acerca de la Roma pre-unitaria. Se señalan aquí otros estudios que enfocaron cuestiones más puntuales como por ejemplo el *network* artístico global y la circulación de obras impulsados por la política de papa Pio IX entre Roma-América Latina-Asia y Europa (cf. Capitelli 2011, 2012a, 2012b); las relaciones entre Italia y Europa leídas a través de las correspondencias de artista (cf. Capitelli, Rolfi Ožvald (eds.) 2018; Rolfi Ožvald, Mazzarelli (eds.) 2019). Se citan aquí también las investigaciones de Manuel Carrera (2015, 2017) acerca de los vínculos de ingleses y norteamericanos con Italia a fines del siglo XIX.

³¹³ Existían comunidades extranjeras que se han definido especialmente por su nacionalidad: además de los franceses, el grupo extranjero más consolidado en Roma ya que existía desde 1688 una Academia Francesa en la ciudad, se reconocieron grupos configurados por los daneses y los escandinavos, los alemanes, los belgas, los rusos, los ingleses, los españoles. Cf. *Ottocento* (1993); Varela Braga, True (eds.) 2018. Para el contexto latinoamericano cabe destacar que los artistas brasileños se reunieron en los ateliers de la villa Strohl-Fern, centro de agregación de los artistas nórdicos, aunque se conocen algunos contactos con los artistas españoles y latinoamericanos en Roma. Cf. Dazzi 2006a, 2008.

³¹⁴ Para una historia de la Academia española en Roma, cf. Bru Romo (1971) y Rezero, Alcalde (eds.) 1998. Agradezco a Carolina Vanegas Carrasco y Juan Ricardo Rey por regalarme el libro de Margarita Bru Romo.

exclusivas de la ciudad les abrían las puertas tanto que “tuvieron derecho de ciudadanía en aquellos palacios en los que raramente se acogían pintores y escultores locales”.³¹⁵ La figura de Mariano Fortuny fue muy impactante en la escena artística romana especialmente en sus últimos años de vida y después de su muerte (1874).³¹⁶ Esto se evidencia también en las obras de los dos pintores argentinos que se instalaron en la ciudad eterna hacia fines de los años setenta del siglo XIX. Ballerini se había iniciado en la pintura en Buenos Aires con Antonio Gazzano y luego con Francisco Romero y pudo viajar a Roma subvencionado por Leonardo Pereyra, terrateniente y fundador de la Sociedad Rural, y por Francisca Ocampo de Ocampo en 1875.³¹⁷ Su estadía romana duró hasta 1890 y fue interrumpida por algunos viajes de regreso a Buenos Aires y también por visitas a los coterráneos que se encontraban en Florencia y meses de veraneo y turismo pasados en Venecia.³¹⁸

Las obras que realizó en sus años en Roma informan de su círculo de amistades y de los lugares frecuentados. No se conoce con exactitud los cursos que frecuentó en el Regio Istituto di Belle Arti,³¹⁹ pero ciertamente su formación romana se desarrolló también en los espacios de la Academia di Gigi, en la que entró en contacto con el ambiente internacional de la ciudad y aquel más directamente conectado con la herencia de Fortuny. *La Academia*, de paradero desconocido y sin fecha (fig. 43),³²⁰ podemos reconducirla a la producción romana si la asociamos a una acuarela anónima que retrata una *Classe di costume nell'accademia di Gigi* de 1865 (fig. 44). Desde dos perspectivas distintas, se nota la misma ambientación: igual es la tarima redonda, la estufa, la lámpara y los paños blancos que moldean las luces, idéntica la posición del modelo anatómico y de los estudiantes. Este óleo sobre tabla de pequeño formato, resuelto con una pincelada rápida y casi en manchas de luz y color, nos hace entrar en aquella habitación de vía Margutta que se había transformado en

³¹⁵ Angeli 2001 [1930], 86. Cita original: “arbitri e i direttori del pensiero artistico romano. I salotti più esclusivi, aprivano loro le porte e – auspice il principe Baldassarre Odescalchi che era il grande Mecenate dell’epoca – essi avevano avuto diritto di cittadinanza in quei palazzi che ben raramente accoglievano i pittori e gli scultori locali”. Sobre las fortunas del mercado fortuniano y las críticas movidas en el ámbito romano, cf. Querci 2014 especialmente la parte primera “L’Ottocento”; Cagianelli, Matteoni (cur.) (2011).

³¹⁶ Cf. Querci 2012, 2014 y Sacchi Lodispoto, Spinazzè (eds.) 2019.

³¹⁷ Leonardo Pereyra fue también director de la SEBA durante varios años. Cf. Manzi s/f, p.19

³¹⁸ Una cronología de su vida y sus obras ha sido recopilada por Paola Melgarejo en su tesis de maestría (cf. Melgarejo 2011).

³¹⁹ La obra de Ballerini *Negro en el cepo* (óleo s/tela, 95×47cm, Palacio Nacional de las Artes, inv.500-109/32) ofrece la información (en la etiqueta que se encuentra en el reverso del cuadro) que el cuadro se ha ejecutado en Roma en el taller de Cesare Maccari, lo que puede indicar que el argentino frecuentara las clases de Maccari en el Istituto o que fuera su discípulo particular.

³²⁰ Esta obra se encontraba en los locales de la SEBA, como se puede observar en una fotografía que retrata los “Pintores-Sociedad Estímulo Bellas Artes 1893”, AGN, departamento fotográfico, inv.45579. Se encuentran retratados no solo pintores sino los miembros de la CNBA: Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Ángel della Valle, Ernesto de la Cárcova, Lucio Correa Morales, Augusto Ballerini y Augusto Bonetti.

un lugar de encuentros artísticos importantes, en el cual es posible que el joven argentino haya estrechado amistad con el peruano Daniel Hernández Morillo (1856-1932) – quien le regaló la academia hoy conservada en el MNBA de Buenos Aires.³²¹ *El tambor* (fig.45), acuarela de pequeño formato perteneciente al MNBA es un estudio de figura *in costume* hecho – como el mismo Ballerini transmitió – en la Academia di Gigi.³²² De esta forma, se puede establecer que las obras pintadas en estas estadías funcionan como indicadores de redes de sociabilidad y encuentro en un doble sentido: por los motivos en común que inclusive representan momento de prácticas artísticas en simultáneo y por el hecho de que fueron objetos que se intercambiaron a modo de regalos personales entre los artistas.

Las acuarelas de Ballerini firmadas en Roma entre 1877 y 1880 testimonian de hecho la participación al lenguaje fortuniano filtrado por los artistas españoles en la ciudad, pero también por algunos artistas romanos que tuvieron mucho éxito de mercado. Un ejemplo sobre todos es el de Attilio Simonetti (1843-1925), amigo e inquilino en el estudio de Fortuny durante muchos años. Simonetti encontró la fórmula para ganarse el mercado tanto romano, con la renovación de las escenas populares de tradición pinelliana,³²³ como internacional, gracias a marchantes que supieron colocar entre París, Londres y Nueva York sus obras de tema cortesanos u orientalistas afines al gusto de la rica burguesía europea y americana.³²⁴

A esta segunda tendencia también se tienen que relacionar algunas acuarelas de Ballerini que se encuentran en colecciones privadas, como las figuras donde eligió dos personajes con costumbres del Setecientos elegante, *Dama* (fig.46) y *Marqués d'Aureli* (fig.47) que seguramente compartieron el mismo público (y quizás aspiraron al mismo mercado) de las escenas galantes de Simonetti (fig.48).³²⁵ De la pintura *in costume* más específicamente romano son muestra, en cambio, las numerosas acuarelas y tablitas al óleo

³²¹ MNBA, Inv. 5403 Se conservan 6 obras más de Hernández Morillo en MNBA. El artista peruano que vivió en Europa durante más de veinte años entre Roma y París, hacia 1912 viajó también a Buenos Aires y Montevideo. Sobre la relevancia que tuvo la Academia de Gigi para la creación de vínculos entre artistas jóvenes y afirmados, un ejemplo es dado por Attilio Simonetti joven que allí encontró a Mariano Fortuny, encuentro que selló su vida artística futura. Cf. Sacchi Lodispoto 2019, pp. 11-12

³²² Augusto Ballerini, *Tambor*, acuarela sobre papel entelado 21,2x13,7cm en el ángulo inferior izquierdo firmado A. Ballerini – Roma – 78. Abajo de la firma entre paréntesis “acc. Gigi”, inv. 6775

³²³ Bartolomeo Pinelli (1781-1835) fue un pintor y grabador romano que volvió célebres las escenas de género “a la romana”, que se vendieron sobre todo como grabados y estampas durante todo el siglo XIX. Sobre la fascinación por estas costumbres y escenas en las artes Cf. Bonfait (cur.) 2013 y también Velázquez Guadarrama (2018) acerca de la presencia del “pueblo de Roma” en la pintura mexicana del siglo XIX.

³²⁴ Sobre Attilio Simonetti cfr. la documentadísima monografía escrita por Teresa Sacchi Lodispoto en ocasión de la reciente exposición en la Galleria Berardi de Roma (Sacchi Lodispoto 2019)

³²⁵ Augusto Ballerini *Marqués de Aureli*, acuarela sobre papel, 32x17cm, pasado por subasta Azur, febrero 2011 (Buenos Aires) y *Dama*, 35x23cm, pasado por subasta Castells, noviembre 2010 (Montevideo)

que todavía circulan en el mercado del arte como *Campesinos*, pasados en subasta en 2010,³²⁶ o *Aldeana romana en un establo* del MNBA (inv. 6669).

Una página de los recuerdos de Belisario J. Montero – secretario de la Legación argentina en Roma – concuerda con estos testimonios y muestra un momento de vida “trasoñada, pero de un encanto irresistible por su misma idealidad”.³²⁷ Según cuenta Montero junto con Augusto Ballerini frecuentaban el ambiente intelectual más bullicioso de la ciudad: en el café Aragno, en la redacción del *Capitan Fracassa*, en los atelier de la zona del tridente de piazza del Popolo, los dos jóvenes argentinos se vincularon con el poeta y dramaturgo Gabriele d’Annunzio (1863-1938) y la escritora Matilde Serao (1856-1927), la poetisa Contessa Lara (Evelina Cottemole, 1849-1896), los periodistas Edoardo Scarfoglio (1860-1917) y Vico Mantegazza (1856-1934), los pintores españoles Salvador Sánchez Barbudo (1857-1917), José Moreno Carbonero (1860-1942), Joaquín Luque Roselló (1865-1931),³²⁸ José Villegas Cordero (1844-1921), Luna,³²⁹ con los italianos Salvatore Frangiamore (1853-1915), Achille de Dominicis (1851-1917), Giuseppe Signorini (1857-1932), Giuseppe Sacconi (1854-1905), el polaco Henryk Siemiradzki (1843-1902) y el escultor brasileño Rodolfo Bernardelli (1851-1931).³³⁰ En estos recuerdos, que datan entre 1883 y 1886,³³¹ la conexión ítalo-iberoamericana es explícita.

En este mismo ambiente, posiblemente en la misma Academia de Gigi o en algún taller de artista, Ballerini pasó sus días de la primera estadía romana en compañía de otro coterráneo, Reinaldo Giudici. Nuevamente la obras son indicadores de sociabilidad: el *Trompetista* firmado y fechado Roma 1880 por este último (fig.49) tiene una fuerte semejanza con uno de los dos *Soldados romanos* de Ballerini (fig.50),³³² con vestimentas que recuerdan el siglo XVI (y los uniformes de las Guardia Suizas del Vaticano), aunque

³²⁶ Augusto Ballerini, *Campesinos*, dos acuarelas sobre papel, 32x24cm y 32x22cm, firmadas y fechadas “Augusto Ballerini Roma 77” abajo a la derecha. Subasta Sarachaga 11/08/2010, lote 231.

³²⁷ Cf. Montero 1922, p.212.

³²⁸ El español Luque Roselló había obtenido una beca para estudiar en Roma en 1885. En 1909 llegó a Buenos Aires donde se estableció hasta su muerte. En esta ciudad ejerció la docencia artística.

³²⁹ Montero nombra simplemente “Luna” que es el apellido de dos pintores: el español Justo Ruiz Luna, que estuvo en Roma desde mediados de los años ochenta del siglo XIX y el filipino Juan Luna y Novicio, radicado en la ciudad eterna a principios de los años ochenta.

³³⁰ Una venta por subasta de una obra de Ballerini *Tamburino* (acuarela s/papel, 35,5 cm x 25,5 cm, Finarte Roma, 2002) llevaba la dedica “Al Sr. Achille de Dominicis offre”. El estilo de Ballerini en sus acuarelas es muy cercano también a las de De Dominicis (además una obra *Femme et sa servant dans un harem*, también en el mercado – subasta Christie’s París 2018 – fechada 1882 es una copia de la obra de De Dominci *In the harem* <https://www.leicestergalleries.com/browse-artwork-detail/MTU0NzA=>).

³³¹ Marisa Baldasarre (2006a, 164-165) hace referencia a este mismo escrito de Montero para analizar el único viaje a Europa que el coleccionista Aristóbulo Del Valle hizo en 1884. Montero aúna los recuerdos de Ballerini con los de Del Valle justamente y se convierte en una fuente preciosa sobre la estadía del pintor.

³³² En el último pasaje por subasta el título fue *Trompetista y porta estendarte* (2011)

ambientados en fondos distintos (el de Ballerini en un paisaje urbano, el de Giudici más claramente una pose de atelier) y conducidos con un estilo diferente – más definido el de Ballerini y con un carácter más de boceto el de Giudici – echan nueva luz sobre aquellos cortocircuitos antes mencionados que se dieron en Roma y que circularon por Europa y América.

Giudici había llegado a Roma en 1877, becado por la Provincia de Buenos Aires, y se quedó hasta 1880.³³³ Recibió nuevamente la pensión provincial en 1881³³⁴ y regresó definitivamente a Buenos Aires en 1886. Desde el primer momento lo podemos imaginar junto a su compatriota Ballerini con quien probablemente frecuentó incluso las mismas clases. Ambos recibían el 29 de agosto de 1877 un permiso de seis meses para tomar “Studi e ricordi in disegno” de las Estancias y de las Logias vaticanas.³³⁵ Tampoco se conoce mucho de la formación romana de Giudici, excepto que tuvo como maestro al mismo de Ballerini: Cesare Maccari (1840-1919) – puede ser que de manera particular o que haya estudiado en el Regio Istituto di Belle Arti (RIBA) mientras él era profesor – aunque por los estudios que se mencionan en la primera exposición de pensionado hecha en Buenos Aires en 1881 se puede argüir que seguramente accedió a un establecimiento de enseñanza formal.³³⁶ En la nota publicada en esta ocasión, previo a partir para su segunda estancia italiana, Sixto Quesada ya notaba la cercanía con Ballerini:

Su escuela es la misma de Ballerini; se ve que casi todos sus estudios los han hecho juntos y bajo la misma dirección; en ellos hay la misma justeza de toque, la misma comprensión de los tonos y casi el mismo colorido, quizá en algunos un poco más brillante, aunque se nota, como

³³³ Cf. López Anaya 1997, 56-59. Malosetti Costa 2001 pp.291-301 reporta la noticia que Giudici había sido beneficiado de una beca que a los dos años le había sido retirada y gracias a las presiones de las personalidades que en ese momento gravitaban alrededor de la SEBA se pudo reparar al error y volverlo a beneficiar de la pensión. Algunas noticias publicadas en *La Nación* acuerdan con estas afirmaciones.

³³⁴ “Subvención” en *La Nación* 10/05/1881 p1_c8: “El pintor D. Reinaldo Giudici ha obtenido del Gobierno de Buenos Aires una subvención de \$ m/c 2500 para ir a Europa a terminar sus estudios”.

³³⁵ Archivo Storico dei Musei Vaticani (ASMV) Registri, n.1 "Musei Pontifici. Protocollo permessi artisti 1860-1888", ordine n. 294 “Augusto Ballerini” y n. 295 “Reinaldo Giudici”. El hecho de que el permiso es prácticamente el mismo para los dos artistas los cuales aparecen en orden consecutivo en el registro demuestra que fue una práctica que llevaron adelante juntos. Agradezco a Carla Mazzarelli por haberme introducido a este tipo de material y a este archivo, ella es una de las más importantes estudiosas de este tipo de práctica artística en la Roma pre-unitaria (Mazzarelli 2018).

³³⁶ Sixto Quesada, al reseñar esta exposición relativa a las obras que Giudici realizó entre Roma entre 1878 y 1800 y en Buenos Aires antes de 1880, menciona estudios que son propios de un recorrido académico: “Sus últimos estudios del yeso son perfectos, hechos con exactitud en el dibujo, con gran limpieza y decisión en las masas de sombras y medias tintas y con esa pequeña dureza de que siempre adolece esta clase de estudio. En los del natural (desnudos) se puede seguir paso a paso los progresos que ha obtenido; en los primeros se nota la dureza del que recién deja el estudio del yeso; las masas están bien decididas, pero falta la morbidez, la carne, la suavidad del contorno, que poco a poco la va obteniendo, hasta llegar al último en que ya casi no deja nada que desear. Sus estudios de perspectiva, arquitectura y detalles, pliegues, etc., etc., son innumerables y entre ellos hay algunos notables”. Sixto Quesada “Exposición Giudici, en casa de r. Bossi y Cia” en *La Nación*, 15/06/1881

en aquellos, alguna deficiencia en el dibujo, cosa que la perfeccionarán con los estudios que les falta hacer.

De las 16 obras que exponía había también algunos estudios de costumbre entre los cuales es posible fuera incluido el *Trompetista* referido arriba.³³⁷ A sostén de cuanto afirmado sobre el compartir de los modelos, Quesada advertía que en *Los Piferaros* “las figuras son las mismas que las de una acuarela de Ballerini que estuvo expuesta anteriormente; se ve que se han servido al mismo tiempo del mismo modelo, variándole solamente el fondo”. Esta asociación además le servía a Quesada para reforzar sus aplausos al Gobierno, que debía estar orgulloso de los progresos que hacían estos artistas que estaban echando “los cimientos de nuestro futuro Arte Nacional”, y legitimar sus pedidos de una mayor presencia del Estado en cuestiones artísticas.³³⁸

Si bien Giudici estuvo seguramente transitando entre Roma y Venecia durante el periodo italiano (1877-1880/1881-1886), fue en la ciudad lagunar que se estableció en la segunda y más larga estadía y que más profundamente lo marcó. Cuando Ballerini viajó con Montero a Venecia, en 1884, se encontraron con Aristóbulo Del Valle al cual Ballerini introdujo al taller de Giacomo Favretto (1849-1887). En este taller estudiaba en ese momento el compatriota Giudici.³³⁹ Aún sin tener fuentes directas que lo confirmen, se puede aseverar que Ballerini fue un frecuentador de este mismo ambiente incluso antes del segundo viaje del compañero: sus obras como *Las lavanderas* (fig. 51) o *La vendedora de fruta* (fig.52) fechadas en Venecia 1880 lo muestran cercano a la pintura de la escuela veneciana, de la que Favretto con su compañero de academia Luigi Nono (1850-1918) fue reconocido entre los iniciadores, en la que coexistieron la atención al *vero* y la fascinación por el mundo elegante del siglo XVIII.³⁴⁰

Si las obras romanas de Giudici como el *Trompetista* o el *Árabe* (fig.53) reenvían al mundo dominado por el lenguaje españolista y orientalista, la obras venecianas están

³³⁷ Aunque no haya ninguna obra con este título, podría ser reconocido un “costumbre del siglo XVI” no mejor especificado. Los cuadros mencionados en la nota eran: “La Sorpresa- El Coliseo- El Foro Romano - Los Piferaros - Guerrero del siglo XVI – Mosquetero - El Heraldo- Una monja- Un napolitano y un bersaglieri- Costumbre del Siglo XVI- dos estudios de tipos napolitanos- dos retratos- y dos cuadros con impresiones de Roma”. Sixto Quesada “Exposición Giudici, en casa de r. Bossi y Cia” en *La Nación*, 15/06/1881

³³⁸ Cf. Sixto Quesada “Exposición Giudici, en casa de r. Bossi y Ca. (Conclusión, véase el número de ayer)” en *La Nación*, 16.06.1881 p.1. El mismo argumento también lo había sostenido, aunque más veladamente en el artículo dedicado el mes anterior a la exposición de Ballerini. Cfr. “Los cuadros de Ballerini”, *La Nación*, 04/05/1881, p.1

³³⁹ Creemos que es muy probable que Ballerini haya mantenido su residencia fija en Roma aprovechando de las vacaciones de verano para ir a Venecia, como lo hacían muchos artistas de la época.

³⁴⁰ Cf. Pavanello, Stringa (cur.), 2004

profundamente impregnadas de la impronta favrettiana.³⁴¹ Sin detenerse en la muy estudiada *Sopa de los pobres en Venecia* (o *Sguazzetto*, 1884, MNBA, inv.1778)³⁴² son muestra de su apego a la manera del maestro tanto la celebradísima *Traicionada* (fig.54)³⁴³ como *La visita* (fig.55). Los personajes y el *topos* de la celosía, el corte elegido como así también la perspectiva desde la cual representar las elegantes damas se pueden asociar directamente a obras de Favretto (fig.56-57).³⁴⁴ Quizás deben ser leídas a través de las palabras de Schiaffino quien destacó una “metódica adaptación al medio [que] le permitió sacar, de su aprendizaje artístico, el único provecho práctico que comportaban las circunstancias. Ganó dinero, llegó a ser propietario de dos o tres casas, con cuya renta vivía”.³⁴⁵ En este comentario si bien se puede localizar una crítica a las elecciones de Giudici hacia una pintura comercial, que retrataba anécdotas burguesas con una paleta brillante y una pincelada rápida embebida de luz como Venecia le había enseñado, también se halaga la capacidad del artista de absorber y hacer propia una manera de pintar que conoció durante su larga estadía italiana.

Esta producción de Giudici se inscribe, entonces, perfectamente dentro del renovado lenguaje del arte veneciano recogiendo ambos estímulos: los de la atención a la vida real, a los pobres, casi en tono de denuncia social,³⁴⁶ y los de la vida de las clases acomodadas, llena de alegría y color. Si los asuntos más realistas mantenían el gran formato y estaban ejecutados con el objetivo de que entraran en las colecciones públicas argentinas, los temas más livianos eran claramente dirigidos al mercado internacional (y quizás por esto todavía se encuentran en colecciones particulares). Después de la estadía del pintor ítalo-argentino,

³⁴¹ Las obras de Favretto y de la nueva escuela veneciana mantenían una matriz fortuniana y una fascinación orientalista, pero fueron una elaboración nueva de una pintura que se convirtió pronto en una marca propia de la ciudad lagunara.

³⁴² Sobre esta obra cf. Malosetti Costa 2001, 291-301, quien hace un análisis detallado que remite también a su recepción y su contexto.

³⁴³ Esta obra ha sido adquirida por el rey en la exposición de Turín de 1884 y ha suscitado mucha repercusión en Buenos Aires, Cf. Malosetti Costa 2001, pp. 299-300. Esa exposición fue además un momento de triunfo del propio Favretto, cf. Serafini 2010a, pp.34-35. *La Traicionada* fue comprada en esa ocasión por el Gobierno italiano y se encuentra en las colecciones de la Galleria Nazionale di Arte Moderna de Roma (GNAM), actualmente en préstamo al Ministerio de la Marina Mercantil (desde 1947). Lamentablemente no ha sido posible ver el lienzo, sin embargo, existe en el Archivo Bioiconografico GNAM una reproducción en postal b/n (cod. Sistema: IT-GNAM-ST0004-042118, ficha 49 “Cartoline dalle opere della Galleria”). Agradezco a Clementina Conte por su disponibilidad y amabilidad en acogerme en los archivos de la GNAM y ayudarme con las búsquedas de obras y documentos.

³⁴⁴ Además de la *Sopa de los pobres en Venecia* del MNBA, en la exposición de Berlín de 1886 Giudici exponía una *Cocina del pueblo (motivo de vida veneciana)* (cf. *Jubilaums-ausstellung der Kgl. Akademie der kunst im Landes-ausstellungsgebäude zu Berlin*, 1886, p. 79, n. obra 374, <https://www.digishelf.de/objekt/718593715-1886/3/> (consultado el 03/06/2020) que lamentablemente no conocemos, pero fue un tópico también tratado por Favretto (*Conversazione tra donne e bambine nella cucina di una casa contadina*, óleo s/tela, 78,5x54 cm, Bergamo, Galleria dell'Accademia).

³⁴⁵ Cf. Schiaffino 1933, pp. 271-272 citado en Malosetti Costa 2001, p.301.

³⁴⁶ Véase en este sentido el capítulo “Itinerarios de la pobreza” en Malosetti Costa 2001, pp.287-325

Venecia no constituyó una meta de formación para los rioplatenses, aunque conservó durante largo tiempo su encanto. Fue etapa obligatoria en los viajes exploratorios para los artistas argentinos y uruguayos que se encontraron en Italia entre fines del siglo XIX y comienzos del XX y, después de 1895 con la instalación de la Esposizione Internazionale d'Arte (la que sucesivamente se conoció como Bienal), punto de referencia imprescindible para estar actualizados sobre las últimas tendencias artísticas europeas.

Vale mencionar que existió una comunidad extranjera importante en la ciudad lagunar en la que también hubo un número relativo de españoles ligados a Mariano Fortuny y Marsal en un primer tiempo y que siguieron frecuentando, tras su muerte, las reuniones de los jueves en el Palacio Martinengo mantenidas por su viuda, Cecilia de Madrazo (1846-1932). Además, los artistas españoles se nuclearon alrededor de las casas (mayormente usadas para transcurrir los veranos) de Martín Rico (1833-1908) y José Villegas en el Canal Grande, de Alejandrino Irureta (1851-1912) y José Echenagusía Errazquin (conocido como Echena, 1844-1912), ambos en Campo San Trovaso, de Rafael Senet (1856-1926) en Campo San Vio y, ya durante casi toda la primera mitad del siglo XX el Palacio degli Orfei habitado por Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), hijo de Fortuny, en el que se daban cita intelectuales de toda Europa.³⁴⁷ Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelá en su estudio sobre los pintores españoles de Roma hacen una breve alusión a las conexiones entre las colonias de Roma y de París y a la existencia de pequeños núcleos ibéricos en otras zonas de Italia, mencionando especialmente estos artistas en Venecia.³⁴⁸ En los últimos años se han hecho esfuerzos considerables para “situar España en la compleja red de transferencias artísticas tejida en torno a las dos metrópolis culturales europeas en la transición del sistema artístico entre las épocas moderna y contemporánea”,³⁴⁹ y quizás Venecia debería ser considerada como una suerte de encrucijada en la que se intercambiaron ideas y se mezclaron lenguajes que enriquecieron las distintas experiencias parisinas y romanas. En este sentido me parece que puede ser vista como lugar de contacto entre iberoamericanos también. Es muy probable que los rioplatenses que se establecieron en Roma y que trenzaron redes con los españoles de la ciudad, al transcurrir sus vacaciones en Venecia hallaran en los círculos ibéricos un lugar de encuentro, como demuestra una nota de Schiaffino de 1883.³⁵⁰ Explorar

³⁴⁷ Cf. González López 2010, un texto que menciona algunos de los artistas españoles presentes en la ciudad insertándolos en la estela del fortunismo, es un registro de partida que muestra numerosas relaciones entre Venecia y Roma.

³⁴⁸ Cf. González López y Martí Ayxelá (1987, pp. 27-29).

³⁴⁹ Cf. Sazatornil Ruiz, Luis, Jiménez, Frédéric (eds.) 2014, p.2.

³⁵⁰ Venecia había sido también la primera elección de Eduardo Schiaffino cuando, en 1883, salió de Buenos Aires rumbo a Italia para perfeccionarse en la pintura, encontrando en Venecia y en Egisto Lancerotto (1847-

estos cruces a través de los viajes de los artistas sudamericanos, en una trama de relaciones que involucre no solo Italia sino la circulación de personas y obras en el contexto europeo, podría aportar elementos diversos para pensar en las decisiones y en los lenguajes desarrollados por estos artistas que, en manera más o menos intensa, se han reconocido en un primer momento como parte de la colonia ibérica.

Los primeros becados nacionales argentinos y uruguayos. Pio Collivadino una presencia fija entre 1890 y 1906

Carlos F. Saez y Juan M. Ferrari: dos trayectorias mismo destino italiano

“Ayer unos amigos pintores me llevaron al estudio de Villegas y pronto conoceré a Pradilla y muchos otros. Hace unos días estuve en el estudio del pintor Serra”, comunicaba Carlos Federico Saez al padre al poco tiempo de haberse instalado en Roma a comienzos de 1893.³⁵¹ Sus primeros contactos con la comunidad de artistas en la ciudad fueron los pintores españoles Francisco Pradilla (1848-1921), Enrique Serra (1859-1918) y José Villegas, a través, presumiblemente, del pensionado español Marceliano Santa María (1866-1952). Algunos de ellos, residentes de larga data que ya se habían encontrado con Ballerini y Giudici, eran aquellos españoles que se habían convertido en árbitros del gusto romano en los años ochenta y seguían manteniendo su prestigio en los años finales del siglo XIX.

Saez en ese entonces era el más joven de los pintores que se encontraban estudiando en Roma, según contaba a sus padres.³⁵² Había salido de Montevideo a bordo del Duchessa Genova en enero de 1893 lleno de deseos de volverse un verdadero artista. Hasta ese momento solo se había ejercitado con dibujos y copias del yeso en el taller de Juan Franzini³⁵³

1916) su primer maestro. Los artículos que Schiaffino envió desde la Laguna a *El Diario* de Buenos Aires son testigos de las conexiones que existieron entre la comunidad artística local y los extranjeros siempre numerosos. En “En las calles de Venecia II”, *El Diario*, 14/07/1884 (publicado en Malosetti Costa 2008, 144-154) dejaba por ejemplo constancia de sus vínculos personales con el pintor español Martín Rico y de al menos un viaje junto a su compatriota Reinaldo Giudici a Roma entre 1883 y 1884.

³⁵¹ Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre) [carta] s.f. [pero de los primeros meses de 1893], Archivo Graciela Saez (en adelante, AGS), carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”. La mayoría de estas cartas han sido parcialmente transcritas por Raquel Pereda de Nin en su estudio sobre Saez (1986). Agradezco a Graciela Saez por haberme abierto las puertas de su casa y haberme permitido estudiar el legado de su tío Carlos Federico. Acerca de la historia familiar de Saez y de su corta vida, véase Saez 2014.

³⁵² Tenía, de hecho, solo quince años. Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre) [carta], Roma 25/06/1893, AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”: “De todos los pintores que están estudiando aquí en Roma yo soy el más joven ando diciendo que tengo 18 años porque no quieren creer que tengo 15”.

³⁵³ Recordamos que Juan Franzini fue también maestro durante un breve periodo de Juan Peluffo. No hay investigaciones dedicadas a este pintor y en los que abordan el estudio de las artes en Uruguay a fines del siglo XIX mencionan pocos detalles. Se avanza aquí la hipótesis que pudo haber sido otro actor de aquellas encrucijadas de fin de siglo que permitió una relación fluida entre Argentina y Uruguay. Franzini – no conocemos el momento exacto de su traslado – vivió en Argentina y fue maestro por ejemplo de Arturo Alippi a principios del siglo XX, pintor poco conocido que se instaló durante algunos años en Italia. Es mencionado como profesor de Dibujo y Pintura, en la academia particular establecida en la calle Mitre al 2099 de Buenos Aires. Cf. *La*

y había pintado algunos paisajes rurales, marinas y composiciones con frutas y flores con un trazo bastante rígido pero con pinceladas amplias y con colores fuertes que evidentemente resentían también de los consejos recibidos en el taller de Diógenes Héquet (1866-1902) recién vuelto de Europa (en 1887). En Roma Saez se maravillaba en cada visita a los talleres de los artistas ya afirmados y se mostraba ávido de estímulos visuales. Algunas de sus obras fechadas en estos primeros años de estadía romana muestran, efectivamente, una dominación rápida de los medios pictóricos.

A los dos días de haberse mudado a una habitación, en san Carlo al Corso n. 439, el joven uruguayo aún no contaba con un atelier propio pero había ya establecido su agenda que preveía clases en una academia y en el Circolo Artistico Internazionale (CAI):

Mañana si Dios quiere empezaré a trabajar. El trabajo que voy a tener es el siguiente. Desde las 8 hasta las 11 de la mañana estaré dibujando en la academia lo mismo que desde la 1 hasta las 4. Esto es por el día y por la noche es desde las 6 hasta las 8 de la noche dibujando en el círculo Artístico que es donde van a pintar todos los pintores de Roma.³⁵⁴

Ningún documento menciona cuál era la academia elegida, sin embargo inferimos se trataba de la Real Academia de España en Roma dado que en ese mismo año, en diciembre, se encontraba entre los firmantes de una carta de artistas españoles en la ciudad que solicitaban que el director de la Academia – en ese momento Alejo Vera Estaca (1834-1923) – se hiciera trámite con el Gobierno Real para que fueran enviadas con tiempo las noticias oficiales acerca de las exposiciones universales para que pudieran participar.³⁵⁵ Durante todo 1893 el pintor uruguayo parece haberse relacionado casi exclusivamente con los artistas ibéricos y con los connacionales de paso por la ciudad eterna, el idioma común pudo haber sido un factor importante.³⁵⁶ El poeta Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), por ejemplo, durante

Rural. Guía general de estancieros de la República – confeccionada para los miembros de las sociedades rurales argentinas – bajo la dirección del señor A. J. Alais, Buenos Aires 1912, p.315 y 768, disponible online: <https://play.google.com/books/reader?id=0MIVAQAIAAJ&hl=es&pg=GBS.PPI> (consultado el 05/07/2020).

³⁵⁴ Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre) [carta] s.f. (pero de los primeros meses de 1893), AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”.

³⁵⁵ La carta fechada en Roma, 29 de diciembre de 1893, estaba firmada por Vicente Poveda, Francisco Padilla, I. Giménez Martín, Salvador Sánchez Barbudo, José Echena, José Rico Cejudo, José Juliana, Gustavo Bacarissas, Carlos P. Saez, D. Muñoz Espada, Lorenzo Valles, Mariano Barbasán, Ricardo Villegas, Mariano Benlliure, José Luque Roselló, Salvador Viniegra, José Villegas, José Benlliure, Eduardo García, Vidal González, Juan José Puerto. Archivo de la Real Academia de España en Roma, Caja 86, Serie III, exp. 22, Comunicaciones oficiales, 1894

³⁵⁶ Con los españoles no compartió solo momentos de estudio, sino también de diversión. Hacia fines de mayo de 1893 se sumó a un grupo de artistas liderado por Francisco Pradilla en una excursión de tres días al santuario de la Santísima Trinidad en plenos Apeninos (Vallepietra, Roma) y a Tivoli. Cf. Carta de Carlos F. Saez a Luisa Sánchez (madre), Roma, 01/06/1893, AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”. Estaba presente también Santa María. A este viaje está seguramente conectada una carta de Francisco Padilla a Luigi (sin otra especificación), fechada 31 de mayo (sin año) que se encuentra en el archivo de Pio Collivadino (CMPC, 3.2.2/2015). En esta se menciona el mismo viaje en mula hasta la Trinidad y un imprevisto – el pintor Santa María se enfermó en el camino – que implicó costos de farmacia y de otros transportes. No conocemos la

su estadía en Roma lo visitó en el taller de Santa María, en donde Saez trabajó a lo largo del primer año y medio, y fue homenajeado con una tablita de su mano, una de las pocas obras que ejecutó en este periodo del cual quedan principalmente apuntes en lápiz y algunos estudios, como el desnudo de espaldas (fig.58) que podemos imaginar haya trazado en una sesión con modelo en el CAI o en el taller de Santa María,³⁵⁷ pero que seguramente muestra una fascinación con el mundo gráfico de Rembrandt como así también por los grabados de Fortuny. Las numerosas láminas que reproducen las aguafuertes del catalán que aún se conservan en su archivo (fig. 59) parecerían demostrarlo, junto a la reproducción del autorretrato rembrandtiano que se reconoce colgado en la pared derecha de su atelier romano (fig. 60).

La condición de Saez era distinta a la de los pensionados argentinos mencionados anteriormente, sus padres tenían una situación económica acomodada,³⁵⁸ cuando accedieron a enviarlo adolescente aún a vivir solo en Europa se apoyaban, también, en una red de relaciones familiares importante que podía vigilar al muchacho.³⁵⁹ Saez, no teniendo obligaciones de ningún tipo con un mecenas o una institución gubernamental que estuviese costeadando su estadía, pudo decidir libremente su rutina de trabajo y pudo llevar una vida que incluso pocos artistas italianos podían disfrutar.³⁶⁰

identidad del destinatario de la carta de Pradilla ni porque se encuentra en el legado de Collivadino, sin embargo es un indicio más de la cercanía entre rioplatenses y españoles en el fin del siglo XIX.

³⁵⁷ En una carta del verano de 1893 Saez describía su rutina diaria después del primer semestre pasado en Roma: “el italiano ya lo hablo bastante. Yo me levanto a las 7 ½ y desayuno con buena taza de leche con pan y manteca y a las 8 me voy a trabajar, y estoy hasta las 12 y después que almuerzo me voy al estudio otra vez y trabo hasta las 7 de la tarde después hago un poco de ejercicio y vuelvo a comer a las 8 ½ y a las 9 o 9 ½ me acuesto yo creo que está contento con la vida que hago [...] como está cerrada la Academia trabajo todos los días en el estudio de Santa-María con modelo. [...] No se puede figurar todo lo que he adelantado al haber visitado tan estudio de grandes pintores y recibir consejos de los mismos. Yo me aplico mucho y trabajo todo lo más que puedo para que dentro de pocos años pueda volver a mi Patria y al lado de mi querida familia”. Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre) [carta], Roma, 25/06/1893, AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”.

³⁵⁸ En la formación de Carlos Federico además que la libertad y el apoyo casi incondicionado (incluso a nivel económico) de sus padres tuvo un cierto ascendente también el tío materno Gregorio Sánchez, como se mencionó en el capítulo anterior. Recordamos aquí que su padre, además de ser una persona de renombre en Mercedes, fue nombrado en 1895 secretario de Hacienda y Gobierno, bajo la presidencia de Idiarte Borda.

³⁵⁹ Los padres de Saez aprovecharon el viaje del cura párroco de Mercedes don Faustino Arrospide hacia Tierra Santa para confiarle el adolescente en la travesía oceánica y en la instalación en Europa. Gracias a los contactos familiares y a los que ofreció Juan Manuel Blanes para ayudar al joven, Saez tenía la posibilidad de establecerse en Barcelona – llevaba consigo algunas cartas para conocidos de su tío Gregorio – o en Florencia – donde lo esperaba el cónsul uruguayo y donde vivía el hijo de Blanes, Juan Luis. Cuando Saez decidió que su destino hubiera sido Roma, Arrospide antes de dejar la ciudad se encargó de conectarlo con don Estanislao Sevilla Villar – de quien no se ha podido hallar mucha información, fue un cura español (de Burgos) muy cercano a los círculos vaticanos – quien se decía amigo de Francisco Pradilla. Fue probablemente uno de los intermediarios entre Saez y el mundo de los pintores españoles en Roma. Cf. Pereda de Nin 1986, pp.33-43.

³⁶⁰ Durante los siete años en Roma no renunció a tener una habitación y un estudio confortables. En las cartas que envió a su padre pedía dinero de sobra que le alcanzara también para ir a teatro, hacer algún que otro viaje o para que se hiciera coser trajes y sacos de buena calidad (que a menudo diseñaba él mismo).

Su decisión de emprender el viaje a Europa había sido direccionada por Juan Manuel Blanes (1830-1901) a quien se dirigieron los padres de Carlos y el tío Gregorio Sánchez quien había sido responsable de su primera educación artística en Montevideo.³⁶¹ El veterano pintor después de una larga estadía europea había instalado un atelier en la capital uruguaya que se convirtió pronto en el más prestigioso del país. La opinión de este fue que enviaran a Carlos “a Europa a cultivar el arte para el cual, después de haber visto algunos trabajitos, le ha reconocido actitudes excepcionales”.³⁶² Sucesivamente, es posible que hayan influido en la decisión de optar por Roma los consejos del hijo de Blanes, Juan Luis, a quien encontró en Florencia y quien le dijo que en aquella ciudad “no se podía estudiar tan bien como en Roma y que tampoco había maestros buenos”.³⁶³

A la llegada de Carlos Federico, en Roma ya estaba instalado otro artista uruguayo Juan Manuel Ferrari (1874-1916), escultor, que había estudiado dos años en Buenos Aires y en 1890 había obtenido una beca de 70 pesos mensuales durante tres años para perfeccionarse en Europa (beca que se extendió hasta 1896).³⁶⁴ Entre 1890 y 1891, Juan Manuel fue aceptado en los cursos del Regio Istituto de Roma y contemporáneamente decidió perfeccionar el oficio en el taller de un escultor de fama internacional, Ettore Ferrari (1845-1931).³⁶⁵ Una carta que envió Gregorio Sánchez al cuñado, en 1894, es testimonio del vínculo ya existente entre los dos compatriotas en la ciudad eterna: Juan Manuel y Carlos Federico eran muy amigos, se veían frecuentemente y Ferrari tenía en estima al joven pintor, aunque no compartía su elección de estudiar sin una guía estable.³⁶⁶

³⁶¹ Cuando los padres de Carlos decidieron secundarlo en su predisposición artística y enviarlo a Montevideo para que pudiera tomar clases de pintura y dibujo, fue su tío Gregorio Sánchez quien lo acogió en su casa y se hizo responsable de la educación del sobrino.

³⁶² *El Teléfono*, Mercedes, 9 de junio de 1891. Citado por Saez 2014, p.37

³⁶³ Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre), [carta] s.f. (pero de los primeros meses de 1893), AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”. En otra carta, enviada por don Arrospide a Francisco Saez, se remitía que un tal señor Chopitea de Barcelona lo felicitaba por elegir la ciudad eterna: el cura le reportaba las palabras de este “que Barcelona no ofrece ventajas para estudiar la pintura, ni París, porque es mercantil su escuela, pues él lo conoce por haber vivido en dicha ciudad muchos años, que solo Roma es el punto designado para adelantar en ese arte divino”. Faustino Arrospide a Francisco Saez [carta], Loreto, 29/04/1893, AGS, carpeta 2 “Cartas relacionadas con Saez – recibidas y escritas por Francisco Saez”. Es interesante ver cómo en tan solo pocos años se había modificado la percepción del arte florentino en artistas uruguayos si comparamos estas palabras de Juan Luis Blanes con las de Juan Peluffo que se mencionan en el segundo capítulo.

³⁶⁴ Cf. Baroffio 1938, Laroche 1939 p.50-66, Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales (cur.) 1974, Dasso 1974

³⁶⁵ Acerca de Ettore Ferrari véase su biografía en el Diccionario Biográfico de los Italianos (Treccani), cf. Isastia, 1996

³⁶⁶ La carta transmitía las noticias referidas por Ferrari en una visita de Gregorio Sánchez a su taller montevideano. Cf. Gregorio Sánchez a Francisco Saez [carta], 18/1894 [¿enero?], transcrita en Pereda de Nin 1986, p.60.: “Carlos no sigue como debiera un plan de estudios serio [...] a mi juicio debiera estar bajo la dirección de un buen maestro a quien obedeciera o entrar en la academia para de ese modo reglamentar como es debido sus estudios. Está con un joven pintor español que si bien es cierto es probable lo dirija no ha de

Aunque Carlos Federico en las primeras cartas mencionara una academia, a partir de 1894 los únicos lugares de estudio parecerían ser (además de las clases nocturnas del CAI) el atelier de Santa María, las visitas esporádicas a los talleres de Villegas y Serra y la frecuentación de Pradilla y Salvador Sánchez Barbudo.³⁶⁷ La preocupación de su familia y de quien fue, a partir de 1896, su supervisor en Roma – Daniel Muñoz – acerca de su proceso de aprendizaje desordenado y sin reglas ha sido detenidamente señalado por Raquel Pereda de Nin (1986). La carta del tío Gregorio a Francisco Saez refiriendo las palabras de Ferrari es solo uno de los diversos testimonios de esta inquietud para la indisciplina del joven quien de hecho casi no produjo en sus primeros años romanos.

Sin embargo, las dos obras que a, fines de 1895, envió al presidente Juan Idiarte Borda (1894-1897) manifiestan una adquirida ductilidad pictórica. Se trataba de dos pasteles, retratos de estudio de un modelo y una modelo romanos - *Ciociaro y Romana* (fig.61-62) – que realizó expresamente para mostrar sus habilidades a las autoridades gubernamentales uruguayas; aprovechando la cercanía de su padre con la oficina presidencial después del nombramiento de este a secretario de Hacienda y Gobierno quería confirmar de ser meritorio de una beca de estudios en Europa. Las tablitas están conducidas efectivamente con un estilo personal ya definido que lo distinguió durante toda su corta vida, aunque deudor de los diversos lenguajes con los que estaba en contacto, desde el más orientalizante y luminoso de los españoles hasta el trazo rápido y pastoso de Antonio Mancini (1852-1930): Mancini, junto a José Echena y Francisco Pradilla, certificaron en estos años la dedicación y los adelantos de Saez.³⁶⁸ No fueron solo los homenajes pictóricos a seducir el presidente; fue sobre todo gracias a las presiones familiares y a los contactos políticos que especialmente Gregorio Sánchez tenía en Montevideo que obtuvo la pensión del Gobierno nacional, para cuya concesión influyó también el intermediario diplomático, tanto el ministro Emilio Sanguinetti como el mismo Muñoz.³⁶⁹

tener con él la energía o interés de un maestro, me ha dicho que últimamente el Pintor Pradilla le corrige sus trabajos pero esto no es suficiente”

³⁶⁷ Saez le escribía al padre: “Los otros días estuvo Barbudo en el estudio y me dio algunos consejos. Pradilla actualmente no está en Roma, está en Terracina [...] cuando vuelva no dejaré de visitarle a menudo. Este año adelantaré mucho porque me doy más cuenta de lo que hago y estudio con más seriedad”. Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre), [carta], Roma 12/08/1895, AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”.

³⁶⁸ Se conservan aún los certificados firmados por estos tres artistas, AGS, carpeta 1.2 “Saez, cartas relacionadas con S. y escritos”.

³⁶⁹ Pereda de Nin 1986 p.74. Como se ha visto en la primera parte de la tesis, Muñoz fue una figura política y diplomática importante que impulsó la formación europea de los artistas uruguayos y fue sostenedor de la creación de una academia en Montevideo. Emilio Sanguinetti fue ministro plenipotenciario uruguayo en Roma entre 1892 hasta 1896 y Daniel Muñoz fue su sucesor (hasta 1902). La pensión de 960 pesos anuales fue acordada por la Cámara de Diputados el 15 de junio de 1896. A esta, sucedió una resolución gubernativa

Juan Manuel Ferrari, al contrario del más joven compatriota, encontró un estímulo para su producción en el hecho de asistir a una academia y de estar bajo un maestro-guía. El escultor Ettore Ferrari, en una entrevista sucesiva a la muerte prematura del uruguayo, lo recordaba como un joven “vivacísimo y pleno de iniciativa” que trabajaba con gusto y buena voluntad. Ettore Ferrari había quedado a cargo del curso de escultura del RIBA en 1893 cuando falleció inesperadamente Ercole Rosa (1846-1893) quien fue el enseñante del uruguayo durante sus años de educación académica. No conocemos con certeza las fechas de ingreso y egreso del escultor rioplatense, es posible que después de haber obtenido el primer premio en el segundo curso especial de escultura optara para no continuar en el Istituto y hasta 1896 se quedara en el estudio del romano Ferrari como discípulo.³⁷⁰

De la entrevista, además, emerge otra información. No obstante Ettore llevara el mismo apellido del padre de Juan Manuel, Giovanni, italiano y escultor también, los dos no estaban ligados de lazos de parentesco sino más bien vinculados políticamente.³⁷¹ Juan Manuel llegaba a Roma con una carta de recomendación escrita por el propio padre “quien era un ferviente garibaldino” para los que fueron sus compañeros en la expedición de los Mil y que se habían vuelto figuras políticas relevantes en el medio romano: Matteo Renato Imbriani (1843-1901) y Ernesto Nathan (1845-1921), el primero un diputado – al igual que Ettore Ferrari – el segundo alcalde de Roma de allí a pocos años (1907-1913), los tres vinculados por el credo republicano mazziniano y por la masonería.³⁷² Desconocemos si los contactos paternos fueron el motivo que lo empujó a decidir por Roma, pero es lícito afirmar que fue una importante ayuda para insertarse en la sociedad romana de fin de siglo.

Todos los vínculos conducen a Collivadino

(fecha 15/03/1897) que nombraba a Saez “oficial honorario” de la Legación uruguayo en Italia. Cf. Pereda de Nin, 1986, p.80-81.

³⁷⁰ En el listado de los alumnos premiados en el año 1892-1893 (Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti di Roma, de aquí en adelante ASABAR, carpeta “Esami e saggi finali 1892-1893”) Juan Manuel Ferrari figura como primer premio medalla y dinero del segundo curso especial de escultura (lo que significaría que ya fue alumno al menos el año anterior al primer curso especial de escultura). Lamentablemente solo pude acceder a estos documentos del archivo en 2014 cuando estaba investigando por mi tesis de maestría sobre Collivadino en Roma. A partir de 2016 durante mis sucesivos viajes a Italia me ha sido negado el acceso al archivo histórico de la Academia. Esto implica una parcialidad de la información que se ha podido procesar para esta tesis y especialmente para este capítulo.

³⁷¹ Algunas biografías de Ferrari repiten el error de que existía un parentesco entre Ettore Ferrari, romano, y Giovanni Ferrari, italiano emigrado a Uruguay. Sobre Giovanni Ferrari, cf. Laroche 1980 y Loiacono 2013.

³⁷² Así lo remitía Raffaele Simboli de boca del mismo Ettore Ferrari. Cf. Raffaele Simboli, “Honremos a nuestros grandes artistas. Recuerdos de la permanencia en Roma, de Juan Ferrari” *Suplemento del Imparcial*, Montevideo 8 de agosto de 1925, p.13 (Recorte, CMPC, 1.2.2/1067). Cabe destacar la importancia de Garibaldi en Uruguay (además que en el sur de Brasil), donde es considerado casi un héroe nacional gracias a las numerosas acciones de resistencia nacional que encabezó y en las que estuvo involucrada también su mujer, la brasileña Anita. Sobre la alcaldía de Nathan, cf. Nicolini (1980).

El RIBA y el taller de Ferrari fueron ciertamente los lugares en los que se establecieron los primeros contactos del escultor uruguayo. En la misma instancia en la que él recibía el primer premio del segundo año de escultura, al primer año fue premiado un condiscípulo también en el taller de Ettore Ferrari, Francesco Pifferetti,³⁷³ mientras que en las mismas aulas y durante las mismas mesas examinadoras, otro joven rioplatense movía sus primeros pasos hacia el perfeccionamiento artístico: Pio Collivadino.

Un álbum de dibujo con croquis en lápiz de Nápoles y alrededores perteneciente al legado de Collivadino lleva en la tapa la inscripción: “Este álbum el día 19 de abril de 1892 se fue solo desde Pozzuoli hasta Torregaveta olvidado por mí en un vagón de 2ª clase. Volvió a Pozzuoli después de dos horas y media de viaje gratuito. (por mi memoria de un día). Para la historia Pio Collivadino-Juan M Ferrari”.³⁷⁴ ¡Quién sabe si los dos jóvenes, distraídos por el paisaje que miraban de la ventanilla, no se olvidaron el álbum por la ansiedad de bajar del tren a explorar nuevos sitios! Lo que es cierto, es que es un precioso indicio de la amistad que los vinculó durante toda la vida. Ferrari y Collivadino llegaron a Roma en el mismo 1890 y frecuentaron durante al menos dos años las mismas aulas del Istituto di Belle Arti. Del uruguayo Collivadino conservó la escultura de un burro de pequeño formato en bronce fechada 1914³⁷⁵ y una fotografía de un particular del óleo que el pintor Diógenes Héquet realizó hacia 1897: *Juan Manuel Ferrari en su estudio modelando una escultura* (fig.64), que otra cosa no era sino la estatuilla que representaba al propio Héquet (fig.63). Una suerte de celebración-autocelebrativa deudora de aquella práctica que se consolidó durante el Romanticismo europeo y que conoció una larga fortuna durante todo el siglo, la del *Freundschaftsbild*.³⁷⁶

³⁷³ En el artículo citado Ettore Ferrari recuerda los discípulos de los años del uruguayo: Francesco Pifferetti, Luigi Casadio y otro escultor, Palazzo (muerto joven) del cual desconocemos el nombre. Los tres participaron al concurso para el puente Vittorio Emanuele y ganaron.

³⁷⁴ La hoja se conserva en CMPC, inv. n. 3.4/1142 y la inscripción en italiano recita: “Questo ALBUM il giorno 19 Aprile 1892 se ne andò solo da Pozzuoli a Torregaveta dimenticato da me in un vagone di 2ª classe. Ritornò a Pozzuoli dopo due ore e mezza di viaggio gratuito. (per la mia memoria d'un giorno). Per la storia Pio Collivadino-Juan M Ferrari”.

³⁷⁵ Juan M. Ferrari, *Caballo con montura y carga*, 1914, bronce, 26x22x32 cm, CMPC 2.4/ 500-99997-1913. Collivadino realizó también una aguafuerte (es posible como homenaje a Ferrari sucesivamente a su victoria para el monumento al Ejército de los Andes, Mendoza, iniciado en 1909): Pio Collivadino, *Se alquila taller escultura con sables, fusiles, morrión, etc*, s.f., aguafuerte, 55,5 x 37,5 cm CMPC 2.3.2/500-99997-1803 01. Publicada también en Malosetti 2006a, p.99

³⁷⁶ Existen dos esculturas de pequeñas dimensiones de *Diógenes Héquet* por Ferrari, ambas conservadas en el MNAV, inv. 686 y 686.2 (una en yeso y la otra en bronce con algunas variaciones). La obra de Héquet se conserva en el MNAV, inv. 1438. Se trata seguramente del taller de Ferrari en Montevideo, ya que no se tiene noticia de una estada de Héquet en Roma. El MNAV propone como fecha de ejecución tanto del óleo como de las esculturas 1900 circa, sin embargo, la escultura se realizó seguramente antes a 1897, cuando fue expuesta en una muestra en el salón Maveroff y es muy probable que el óleo fuese ejecutado durante el mismo periodo. Cfr. Raul de Alceda “El Arte en Montevideo”, *Vida Montevideana*, n. 5, agosto 1897, p.6. El *Freundschaftsbild* es literalmente un “retrato de amistad” que surgió casi como género en la Roma nazarena de principios del

Ferrari gozó durante al menos seis años de una beca gubernamental muy favorable y según afirmaba su maestro Ettore en aquella época era considerado “ante los otros amigos, como un ricachón, pues disfrutaba de una mensualidad que si no recuerdo mal, era de 450 liras”.³⁷⁷ Era esa una suma ingente, aunque menor a la que le enviaba el padre de Saez para que pudiera mantener sus gastos.³⁷⁸ Es importante destacar este dato porque justamente les permitía vivir mucho mejor que varios artistas en Roma – el mismo Ettore Ferrari hacía la comparación con Luigi Casadio (1873-1933), otro condiscípulo y amigo de Juan Manuel, quien tenía una pensión de 55 liras mensuales y vivía de manera muy restringida.³⁷⁹ La beca, entonces, no era algo simbólico, sino que efectivamente significó una inversión del Estado para la formación de sus futuros artistas nacionales.³⁸⁰

Collivadino, en cambio, hijo de un carpintero inmigrante italiano establecido en el barrio porteño de la Boca, no se benefició de una pensión en sus comienzos romanos. Había empezado a ganarse la vida ayudando el padre en el taller y trabajando con el señor Luis Luzzi, contratista de la carpintería y pintor decorador de las casas de la pequeña burguesía

siglo XIX, eran cuadros que se regalaban entre los miembros de esta cofradía de jóvenes artistas y que podía tener como sujeto alegorías y símbolos de amistad o retratos de artistas. Estas representaciones sobrepasaron los límites de la ciudad papal y tuvieron una fortuna amplia en toda Europa: si bien era más habitual realizar este tipo de retrato dentro de un grupo específico (que en el caso de los rioplatenses en Roma podría estar designando una característica más de la existencia de una colonia) durante toda la segunda mitad del siglo XIX los retratos entre artistas y de artistas en sus ateliers constituyó una temática constante en la pintura europea (y no solo, como demuestra el caso uruguayo). Sobre el *Freundschaftsbild* el texto de referencia sigue siendo Lankheit 1952. Sobre la representación del artista en el atelier conectado con la práctica del “retrato de amistad” en Italia, véase la reciente tesis doctoral de Jessica Calipari (2019) que explora además la iconografía del atelier de artista en la península durante un arco cronológico que va de fines del siglo XVIII a comienzos del siglo XX.

³⁷⁷ Según el conversor del *Sole24ore* equivaldrían alrededor de 2000 euros hoy en día, una suma más que respetable y seguramente más alta que un salario promedio de la época (y de hoy en día). Conversor online: <https://www.infodata.ilsole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/> (último acceso: 21/08/2020; 11:30). Desde el 26 de julio de 1893 hasta julio de 1898 Juan Manuel Ferrari es Oficial Honorario de la Legación uruguaya en Roma, a partir de 1898 hasta 1901 lo sucede Carlos Federico Saez. Es posible que ese cargo estuviera vinculado a la beca gubernamental, aunque son los únicos dos artistas becados que reciben el encargo durante los años estudiados. Cf. Ministero degli Affari Esteri (1953) (1998) (1999) (2000) para Juan M. Ferrari y Ministero degli Affari Esteri (1958) (1962) (1972) para Carlos F. Saez.

³⁷⁸ La beca del gobierno uruguayo era de 960 pesos anuales. Carlos F. Saez recibía regularmente 1000 pesos uruguayos cada tres meses.

³⁷⁹ Casadio fue un escultor emiliano que en 1913 se mudó a Quito, Ecuador, como docente de la Escuela de Bellas Artes donde enseñó hasta su muerte dejando una importante huella en las artes del país. Cf. Perez Arias, 2012

³⁸⁰ Cf. Informe de la Comisión de Fomento, Montevideo, 07/05/1901, carpeta 1.3, AGS, que se ha ya analizado en el segundo capítulo. En este documento que adjudica la beca ganada por Saez (que había fallecido) a dos artistas Carlos M. Herrera y Salvador Puig, se da la conversión del momento: 140 pesos uruguayos equivalían a 753 francos oro y a 800 liras italianas. Recordemos que a este propósito se había expresado el ministro Muñoz y su argumentación para que la beca de Saez se pudiera repartir a ambos artistas (Herrera y Puig) se fundaba en el hecho que era una suma sustanciosa y que el esfuerzo del Estado se hubiera visto recompensado mayormente al enviar a dos artistas en vez que a uno solo a perfeccionarse a Europa.

bonaerense.³⁸¹ Inició los estudios en la escuela de dibujo de la Società Nazionale Italiana – donde Luzzi daba clase – y es muy probable que las redes que existían entre los inmigrantes italianos en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX hayan influido en la decisión de ir a perfeccionarse a la península. Aunque parezca insólito, se tienen muy pocas noticias de su frecuentación de la SEBA, que contaba con los más renombrados profesores entre los artistas que residían en la Argentina y que había acogido en sus aulas al escultor montevideano; no obstante fue Reinaldo Giudici – docente de esta institución – quien firmó una carta de recomendación para el profesor de la academia de Roma, Domenico Bruschi (1840-1910).³⁸² Collivadino se embarcó en el vapor Città di Genova con el pintor Francesco Domenighini (1860-1950), “el cual me aconsejó en muchas cosas”, recuerda.³⁸³ Este había llegado hacía pocos años a la capital argentina para hacer fortuna y fue seguramente quien le indicó cual debía ser su destino para el aprendizaje artístico.³⁸⁴

No hay muchos testimonios de estos primeros años y la decisión de Collivadino de ir a Roma no es tan fácilmente rastreable como tampoco lo es la de Ferrari y de la mayoría de los artistas viajeros de este momento. Sin embargo, las relaciones que la familia de Pio mantenía con la comunidad italiana en la Buenos Aires debieron ser fundamentales para tal elección,³⁸⁵ al igual que las cartas de presentación de Giovanni Ferrari para el hijo.

³⁸¹ Cf. Malosetti Costa, 2006a. En este texto la historiadora del arte ha reconstruido la vida de Collivadino y ha analizado en detalle muchos documentos personales del artista, por lo que es el estudio de referencia no solo sobre el artista argentino sino también sobre los contextos en los que se movió (como por ejemplo la ANBA de Buenos Aires, como se ha dado cuenta ampliamente en el primer capítulo).

³⁸² En una nota sobre la Academia Nacional de Bellas Artes – que podríamos fechar alrededor de los años 20 – se da noticia de Collivadino como alumno en los años 80. Cf. Ceferino Carnacini “La Academia Nacional de Bellas Artes”, *Almanaque Argentino*, Recorte, CMPC, inv. 1.2.2/890.

³⁸³ Cf. Agenda personal con apuntes autobiográficos, CMPC, inv. 3.11/905.

³⁸⁴ Domenighini tras ser alumno del pintor Cesare Tallone y haber comenzado la actividad en Brescia y alrededores, entre 1885 y 1887 se mudó a Roma, donde seguramente estableció relaciones profesionales, ya que decoró numerosos palacios. Cf. *Francesco Domenighini 1860-1950* (2002), pp.22-23. En una entrevista Collivadino confirmaba que fue Domenighini a incidir en la decisión del padre de mandarlo a perfeccionarse a Italia: “fu Domenichini, allievo di Bruschi, che in Argentina ha decorato varie case. ‘Mandalo in Italia’ disse a mio padre”. Cf. Sorrentino Lamberti “A colloquio con un amico dell'Italia – Pio Collivadino ricorda al “MATTINO D'ITALIA” gli anni romani della vita di Bohème”, *Il Mattino d'Italia*, 29.08.1930, Recorte CMPC inv. 500-99997-1659.

³⁸⁵ Una relación importante para señalar es la del hermano Federico (arquitecto) y Victor Meano, arquitecto italiano que proyectó entre otros el edificio del Congreso de la Nación y el nuevo teatro Colón (terminado por Julio Dormal, después del homicidio de Meano en 1904). Federico esta entre los colaboradores de Meano del Colón y es uno de los testigos del delito.

Collivadino partía sin una pensión gubernamental – todavía no se habían instituido en Argentina las becas nacionales³⁸⁶ – con sus propios ahorros y la ayuda de su familia.³⁸⁷

No tenía un lazo institucional que lo hubiese protegido una vez en Roma. Solo llevaba consigo la carta de recomendación de Giudici para inscribirse al RIBA.³⁸⁸ A su llegada a la ciudad eterna alquiló un estudio en vía Sicilia n. 137, donde se hizo fotografiar en varios momentos del día.³⁸⁹ Pasó un año hasta que finalmente Collivadino se inscribiese al Istituto. Después de su llegada en agosto 1890 y de la visita a los parientes paternos y maternos en el norte de Italia, se sumergió en el ambiente romano y empezó a conocer los museos de la ciudad: en sus recuerdos datan en este momento las copias que hizo de las colecciones de la Galería Nacional de Arte Moderno.³⁹⁰ Es posible que el *dolce far niente* fuese consecuencia de problemas burocráticos;³⁹¹ es del 29 de octubre de 1891 el pedido oficial de Pio Collivadino para ingresar al RIBA y recién el 25 de noviembre estaba admitido al segundo curso de Figura, tras el consenso del prof. Dario Querci (1831-1918).³⁹²

La academia en Roma era una institución que encarnaba al mismo tiempo la tradición y la modernidad, como se verá mejor en el capítulo siguiente. Cuando Pio y Juan Manuel entraron al Istituto en 1891 su director era Filippo Prospero (1831-1913) a quien Collivadino siempre recordó con “aprecio y respeto”.³⁹³ En aquel momento, su plan de estudios preveía dos ciclos por una duración total de cinco años, los primeros tres de preparación y los otros

³⁸⁶ Como se ha ya ahondado en el primer capítulo, solo en 1897 se instituye la CNBA que reglamentaba las pensiones artísticas. Anteriormente hubo becas otorgadas por el estado nacional o por los gobiernos provinciales, pero eran becas *ad personam* obtenidas tras una solicitud directa del interesado y otorgadas por ley.

³⁸⁷ Es de aclarar que seguramente su familia, aunque al llegar a la Argentina no viviera una situación económica de las más favorable, en los años 90 del siglo XIX ya había logrado aumentar los ingresos de la carpintería que se había transformado en una de las más importantes de la ciudad. Tenía entonces, evidentemente, recursos para mantener a Pio en Roma, al menos durante los primeros años. Sobre esto cfr. Malosetti 2006a.

³⁸⁸ De la carta de recomendación de Giudici para Bruschi – profesor de Ornato en el RIBA – solo queda rastro en la entrevista con *Il Mattino d'Italia* en 1930 ya citada.

³⁸⁹ Sobre las poses y las actitudes performativas de Collivadino a lo largo de su vida, cf. Baldassarre (2019). Acerca de las etapas recorridas en Roma y los vínculos establecidos durante sus diez y seis años de estadía, cf. Murace (2019). Collivadino retrató a sus dos talleres romanos en varias obras, muchas reproducidas en Malosetti 2006a y algunas estudiadas en Murace 2017.

³⁹⁰ Según los apuntes autobiográficos del mismo Collivadino, pertenecen a este primer año las copias de *Uvas* (original no identificado), *Ombre secolari* y un *Vitello* de Lorenzo Delleani, *El viento* (que también figuró como copia, que se puede referir a la Escuela de Rivara del cual el mismo Delleani era parte), algunos de los cuales se pueden ver en algunas fotos que lo retratan en su primer atelier romano y otras se conservan en el Museo Pio Collivadino (Banfield, Buenos Aires).

³⁹¹ En la misma entrevista afirma haber transcurrido un año de esparcimiento, pero en el legajo presente en el Archivo Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma (de aquí en adelante ASABAR) hay una carta del consulado argentino que menciona la dificultad de recibir los certificados de estudios hechos en América para poder acceder a las clases del instituto.

³⁹² ASABAR, serie Studenti, legajo Pio Collivadino.

³⁹³ Agenda personal con apuntes autobiográficos, CMPC, inv. 3.1/905_h31. En el capítulo siguiente se ahonda sobre las características y las funciones dentro del ámbito artístico romano e italiano del RIBA.

dos de especialización, sin embargo por propia elección del director Prosperi, los cursos preparatorios no estaban divididos entre pintura y escultura sino por materias que podríamos definir transversales – como Figura y Ornato – además de materias comunes como perspectiva, geometría, historia del arte, anatomía, etc.³⁹⁴ Esto seguramente facilitó el contacto y el intercambio entre los alumnos de la institución. Entre los artistas que en estos años mantenían las distintas cátedras frecuentadas por los dos rioplatenses, estaban el mismo Prosperi para el curso de Figura, coadyuvado por Dario Querci en la pintura, Ercole Rosa para escultura hasta 1893, cuando fue sustituido por Ettore Ferrari como se mencionó y Domenico Bruschi para ornamentación.

Algunos de los compañeros de Collivadino en estos primeros años en el RIBA se convirtieron en amistades, duraderas algunas transitorias otras, que fueron en parte compartidas por los artistas rioplatenses que entraron en su círculo íntimo. Siffrido Panzarasa, artista prácticamente desconocido que dedicó su vida a la enseñanza, estaba entre los alumnos del segundo curso común en el año 1891-92. Con él compartió mucho de su tiempo libre, por Roma, en su atelier, en el Circolo Artistico, manteniendo hasta el último año de vida una densa correspondencia (fig.65).³⁹⁵ Estaban también entre las clases superiores Carlos Baca Flor (1867-1941), artista peruano quien no obstante estuvo anotado en el RIBA no presentó, por lo menos para los exámenes del año 1892 ningún trabajo,³⁹⁶ y Arturo Noci (1874-1953), artista de larga fama, quien estuvo vinculado primero a Collivadino y luego a toda la colonia rioplatense, como se verá más adelante fue una presencia constante en los encuentros festivos y en los banquetes.³⁹⁷ En 1892-93 encontró también a Luigi Branzani,

³⁹⁴ Cf. Vagnetti 1943 – había algunas excepciones como para el curso de Arquitectura.

³⁹⁵ Se conserva una copiosa correspondencia Collivadino-Panzarasa en la Colección Pio Collivadino del Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas (UNSAM). Recientemente se ha hallado de propiedad de los herederos de Panzarasa un retrato que Collivadino hizo del amigo, con su típica figura esquelética, presumiblemente en sus años romanos. Es posible se trate del “piccolo cartone dipinto a olio, nella terrazza dello studio al Corso” que se encontraba en el comedor de Pio Collivadino al menos hasta el 12 de enero de 1936 (según la carta que Collivadino envía a Panzarasa, Colección Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas). El retrato conserva en el reverso el cartelito de la exposición homenaje a Collivadino de 1946 (Academia Nacional de Bellas Artes 1946), es posible que se le haya enviado a Panzarasa como obsequio por la familia de Pio después de su muerte, en 1945.

³⁹⁶ Carlos Baca Flor fue un artista peruano que vivió largos años en Europa, establecido entre Roma y París (en ambas ciudades mantuvo un atelier) desde 1891 hasta 1905. Conoció larga fama sobre todo gracias a sus conexiones con los marchantes que lo llevaron a tener mucho éxito en EEUU, especialmente en Nueva York donde llegó por primera vez en 1909. Fue muy amigo de Antonio Mancini y frecuentó, él también, el ambiente español, tanto en Roma como en París. Existen evidencias de sus relaciones por ejemplo con el escultor Miguel Blay en Roma – con quien compartió el atelier – y con los escultores catalanes en París. En el MALI (Museo de Arte de Lima) Se conserva documentación de su pasaje por el RIBA. Cf. Kusunoki, R., N. Majluf y L.E. Wuffarden (dir.) 2013. De su relación con Mancini queda rastro en un autorretrato del maestro de anciano con los nombres de sus amigos y discípulos, cf. Hiesinger (2007), p.97.

³⁹⁷ Se encuentra en el legado de Collivadino una *carte de visite* con un mensaje de pésame dirigida al artista argentino por Noci y su madre, que testimonia una cercanía al círculo familiar del romano (CMPC, inv.

cuyo vínculo queda impreso en un retrato que él le hizo a Pio en su estudio en 1895 (fig.66). En 1893, Collivadino compartió los exámenes finales del instituto también con Adolfo de Carolis (1874-1928) – joven que se encontraba al inicio de una carrera de gran éxito, con quien Pio mantuvo una correspondencia epistolar durante los años posteriores a su regreso a Buenos Aires.³⁹⁸

Un paso de una suerte de curriculum vitae enviado por el pintor uruguayo Salvador Puig y Sauret a Domingo Laporte, pintor también y primer director del Museo Nacional de Montevideo, atestigua como el círculo de amistades que es posible dibujar alrededor de Pio Collivadino puede incluir a los otros artistas rioplatenses.

Luego siendo aconsejado de varias personas solicité pensión al estado, lo cual conseguí por el término de tres años, fui a Roma y quise ingresar en R. Instituto B. A. al curso superior, pero como no estaba preparado por no conocer perspectiva, anatomía, historia del arte, etc. el Director me aconsejó que dado el poco tiempo que tenía de pensión lo mejor sería tomar maestros particulares y prepararme en ese año para el examen de admisión del año venidero, así lo hice tomando como maestro al profesor Bruschi, de dibujo y pintura, y al profesor Panzarasa, de proyecciones y teoría de las sombras y perspectiva, y el curso de anatomía en el Instituto. Pero, dado que en dicha academia no había la clase de pintura y aconsejado por varios artistas, resolví ir al Instituto de Nápoles [...]. El segundo año no pude completarlo porque terminaba mi pensión así que tuve que volver a Montevideo. Siendo prorrogada por tres años más [...] fui de nuevo a Roma donde ingresé previo examen en el curso superior de figura en el R. Instituto, siendo el director y profesor don Filippo Prosperi, obteniendo el primer premio en los exámenes finales. No teniendo derecho a frecuentar más ese curso por haber obtenido la clasificación mejor, trabajé solo pero aconsejándome y haciendo ver mis estudios por los artistas desinteresados y nobles, como por ejemplo los profesores Lorenzo Valles, Filippo Prosperi, Enrique Serra, Mancini, Mariano Barbasán, Giaconachi [Jacovacci], Benlliure, Atanasio [Natale Attanasio] y muchos otros.³⁹⁹

Ya se han mencionado Prosperi y Bruschi cuales figuras ligadas a Collivadino (y es posible también a Ferrari) en el contexto del RIBA. Cabe aquí subrayar que Puig para preparar el ingreso al Instituto se dirigió a Panzarasa, en ese momento íntimo amigo de Pio y ya egresado con el título de profesor de dibujo (1894).⁴⁰⁰ Es legítimo creer, entonces, que

3.2.2/1192_2h1). Además, está presente en el banquete de despedida de 1906 y firma la pergamena que los artistas del Circolo Artístico Internazionale le dedican a Pio (CMPC inv.3.9_500-9997-2219).

³⁹⁸ En el Archivo de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma (de ahora en adelante AGNAM) se conservan algunas cartas fechadas entre 1913 y 1927 de Collivadino a De Carolis (Fondo A. De Carolis). Al legado de Collivadino pertenece un grabado de De Carolis dedicado al argentino: *Le arche*, 1908, xilografía, 21,5x56,5 cm (CMPC, 2.3.1/ 500-9997-1334).

³⁹⁹ Archivo Museo Nacional de Artes Visuales (de ahora en adelante AMNAV), carpeta “Puig y Sauret, Salvador”, curriculum vitae fechado en Montevideo el 8 de febrero de 1915.

⁴⁰⁰ La noticia aparece en el diario *Fanfulla*, 19/07/1894, en el cual se mencionan Flaminia y Siffrido Panzarasa entre los profesores a los que les otorgaron la habilitación de Dibujo del RIBA.

haya sido justamente el colega argentino a aconsejarle los maestros con quienes estudiar en su primer año en Roma.⁴⁰¹

Salvador Puig tampoco venía de una familia acomodada. Según el mismo documento, desde su adolescencia – no pudiendo sus padres costearle los estudios – entró a trabajar en el taller “de letras y pintura decorativa de Oliver y Grand en Montevideo” hacia 1889 y con otras firmas durante algunos años, en los que frecuentó en paralelo las clases de dibujo de Godofredo Somnavilla (1850-1944). Educación que siguió en Buenos Aires durante dos años, cuando al mudarse por trabajo cursó las clases nocturnas de la academia de la SEBA, conociendo a Reinaldo Giudici. Esto le permitió regresar a la capital uruguaya con mejor formación artística, tanto que colaboró con Héquet y Pérez.⁴⁰² Héquet había sido beneficiado en los años ochenta de una beca y había vuelto de París convertido en una importante figura en el escenario artístico montevideano aún poco floreciente.⁴⁰³ Es posible que, gracias a él, Puig haya solicitado una beca al Gobierno uruguayo para proseguir sus estudios en Europa hacia 1895, que le fue acordada en 840 pesos anuales. El año siguiente, otro pintor uruguayo, Carlos María Herrera, solicitó una pensión. Con este último, Puig compartió algunos años romanos además de las aulas del Círculo Fomento de Montevideo a sus regresos.

Herrera, como ya se ha visto en el capítulo anterior, fue una figura determinante para la consolidación del sistema del arte en Montevideo a partir de su retorno definitivo a Uruguay en 1905. Interesa aquí pensarlo como parte de esa colonia de rioplatenses en Roma, aunque su paso por la ciudad fue bastante más breve de los de sus compañeros. Herrera tenía otra extracción social,⁴⁰⁴ había recibido los primeros rudimentos de dibujo en los talleres de Pedro Queirolo y Godofredo Somnavilla, ambos pintores italianos residentes en Montevideo. Como varios de sus compatriotas, antes de viajar a Europa completó su formación durante dos años en la academia de la SEBA de Buenos Aires.⁴⁰⁵ El tránsito por

⁴⁰¹ Se nota, además, en la estadía de Puig una ampliación de la sociabilidad que incluyó también a artistas españoles: se leen en el curriculum los nombres recurrentes en las trayectorias de los otros artistas viajeros argentinos y uruguayos.

⁴⁰² En el documento ya citado, Puig menciona solo el apellido de este pintor Pérez. Inferimos que pueda tratarse de Antonio Pérez Barradas (1862-1898ca), pintor español, decorador

⁴⁰³ En esos años fueron beneficiados además de Ferrari, Domingo Orrequia y Carlos Ramón Masini, de los cuales lamentablemente no se conoce casi nada. Masini estuvo casi ciertamente en Florencia algunos años, pero tuvo contactos con Collivadino (no sabemos si en Europa o a su regreso en Argentina) quien lo menciona en su agenda como “amigo de Juan Ferrari”.

⁴⁰⁴ Su familia contaba ya con un expresidente de la República, Julio Herrera y Obes y el mismo año en que nació Carlos María, nació también otro miembro de la familia que se convirtió en uno de los representantes del modernismo latinoamericano Julio Herrera y Reissig. Cfr. Argul 1961, especialmente p.9

⁴⁰⁵ Lamentablemente no se conocen fuentes del legado directo de Herrera, las pocas que se han identificado pertenecen a legados de otros artistas. Las fuentes secundarias que refieren sobre la vida repiten casi todas las mismas noticias, que por no tener otra documentación de respaldo vamos a considerar como certeras, aunque José Pedro Argul (1961) enuncia como las noticias sobre su formación tanto en Montevideo, como en Buenos

la Sociedad porteña parece haber sido una constante para los artistas uruguayos que viajaron a Italia; no sería quizás muy atrevido pensar que pese a su carácter filo-francés haya constituido un primer centro impulsor para que estos artistas eligieran dirigirse a la península itálica en vez que a Francia. Recorriendo brevemente las etapas de la formación entre Montevideo y Buenos Aires tanto de Herrera como de Puig se notan coincidencias de nombres y de años que dejan lugar a la hipótesis que ambos fueran compañeros en esa época y que el viaje a Roma fuera parte de este mismo itinerario educativo que, además, había ya cumplido otro compatriota, Juan Manuel Ferrari.

Hacia fin de siglo. Expansión de la colonia rioplatense

Queremos imaginarnos que al llegar a Roma Herrera buscara a sus compatriotas y estrechara tempranamente vínculo con Carlos F. Saez (fig.67). Al igual que él, encontró en la colonia ibérica de la capital de Italia a sus maestros, Mariano Barbasán Lagueruela y Salvador Sánchez Barbudo. No existe documentación que lo respalde, pero las biografías publicadas hasta hoy certifican los talleres de los dos como los lugares en los que transcurrió sus años de perfeccionamiento artístico en goce de una rica beca gubernamental de 960 pesos anuales. La obra *Imperio* (fig.69), uno de sus envíos de pensionado, podría confirmar la cercanía sobre todo a Barbudo, a sus escenas elegantes colmadas de sedas y casacones – en la estela del fortunismo que iba perdiendo fuerza pero que todavía a fines del siglo se vendía muy bien en el mercado internacional (fig.70).⁴⁰⁶ Ni Herrera ni Saez cumplieron formalmente los estudios académicos, fueron más estimulados en la frecuentación de los ateliers de pintores afirmados: en este sentido debe ser leída la fotografía que los retrata en el taller de un Francesco Paolo Michetti (1851-1929) casi al ápice de su fama (fig.68).⁴⁰⁷ José M. Fernández Saldaña, socio fundador del CFBA y primer historiador del arte uruguayo, al iniciar la biografía de Saez recordaba una anécdota ligada a este mundo romano en el que el joven movió sus primeros pasos y se volvió un pintor en el que se habían proyectado muchas esperanzas futuras:

Unos mozos artistas mostraron cierta vez a Francisco Pablo Michetti, dos cabezas dibujadas a carbón para ver si las reconocía como suyas, aunque consignó, seguidamente, que no recordaba

Aires como en las dos estadias europeas son fruto de anécdotas y recuerdos familiares que se han transmitido hasta ese momento. Según las biografías su formación en Montevideo comenzó a los 14 años y en 1895 se trasladó a Buenos Aires. Seguramente en 1897 se encuentra en Roma en goce de una beca de dos años.

⁴⁰⁶ Existe un ejemplo de la fortuna de mercado de estas composiciones también en el MNBA que recibió la tela *Recepción de un cardenal* de Barbudo por donación Cobo, quien la compró en una exposición del mercante de arte español José Artal en 1901. Sobre el mercado artístico en Buenos Aires en los años de entresiglos cf. Baldasarre 2006. Sobre la obra de Barbudo cf. también la ficha razonada de Roberto Amigo (2010)

⁴⁰⁷ Fotografía perteneciente al AGS, publicada en Aguerre (cur.) 2014, p.43

de cuando eran. Y su sorpresa fue manifiesta al saber, por boca de los mismos estudiantes, que no eran suyas, sino hechas – según su manera – por un muchacho extranjero, americano y uruguayo. Afirmóse Michetti en su admiración y quiso conocer a Carlos Saez, que así se llamaba el muchacho extranjero de esta anécdota, abonada por testimonios insospechables.⁴⁰⁸

La cercanía de los rioplatenses, una vez más, con la colonia española en Roma está confirmada por una fotografía en la que aparece en un grupo de hombres en un café, titulada “En el cenáculo de Cassiano Viano Roma 1898” que se conserva en el archivo de Faustino Brughetti (fig.71).⁴⁰⁹ Detrás de la foto, Brughetti anotó todos los retratados:

Faustino Brughetti, Dolores R^{ca} Argentina pintor, músico, poeta y filósofo; señor Ottolenghi (empleado banquero); Alberto Arrue (Vascuence España) Pintor; Emilio Calandin (Valencia España) pintor y escultor; Francisco Villar (Oviedo España) pintor; Prudencio Murillo (Lerida España) escultor; José [Carlos] María Herrera (Montevideo R^{ca} Oriental del Uruguay) pintor. [...] señor Caniglia (empleado) Rafael Latorre (Valencia España) pintor; [...] Gustavo Bacarisas (Gibraltarino España) pintor; A. Marin (Irredento Trieste) escultor y músico; Miguel de Zalazar (Vascuence España) escultor.

Faustino Brughetti hizo su “entrada triunfal en Roma” el 20 de agosto de 1896.⁴¹⁰ Pintor argentino de familia italiana instalada en La Plata; se desconoce su educación artística previa al viaje a Roma, es probable se haya iniciado al dibujo en algún taller de artista decorador que en los últimos decenios del siglo XIX se había instalado en la capital de la provincia.⁴¹¹ Su trayectoria inicial y su decisión de ir a estudiar a Europa fue similar a la de Pio Collivadino: según relató en sus escritos autobiográficos fue un artista turinés de apellido Mazzuchi que se encontraba en La Plata – y sobrevivía pintando “letras y afiches” – quien le aconsejó que fuera a Italia para seguir sus inclinaciones artísticas y quien convenció a su padre a mandarlo.⁴¹²

⁴⁰⁸ Cf. Fernández Saldaña 1916, pp.74-75; citado también por Peluffo Linari 2006, p.54 quien lo relaciona a la capacidad de Saez de formarse un lenguaje propio a través de los múltiples estímulos visuales que encontró en Roma, a diferencia de Herrera quien definió su lenguaje personal solo después de la segunda estadía europea, transcurrida en Madrid entre 1902 y 1905.

⁴⁰⁹ Faustino Brughetti con amigos [fotografía], 1898, Subfondo Faustino Brughetti, Fondo documental Faustino y Romualdo Brughetti (en adelante SFB-Espigas), AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.3.1, Colección Centro de Estudios Espigas-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

⁴¹⁰ Faustino Brughetti, “Autobiografía inédita”, capítulo “En Roma. Idilio de profesores a discípulos. La música es el genio encantador del alma itálica” [manuscrito], AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas.

⁴¹¹ El campo artístico platense se configuró en manera más estable algunos decenios más tarde que el de Buenos Aires. Sin embargo, hay que recordar que hacia los años noventa de 1800 había algunas importantes empresas artísticas y científicas que se estaban llevando a cabo en la ciudad. Entre ellas cabe destacar el Teatro Argentino, proyectado por Leopoldo Rocchi y decorado por Augusto Ballerini y el Museo de Ciencias Naturales, iniciativa de Francisco Moreno, a cuya decoración está ligado el nombre de algunos pintores activos en Buenos Aires (Ballerini entre ellos) y del escultor italiano Vittorio de Pol. Acerca de este último, cf. Vanegas Carrasco (2021).

⁴¹² Probablemente el apellido sería Mazzucchi, aunque se desconoce la vida y la obra de este turinés. Brughetti escribió: “poco tiempo después tuve la fortuna de conocer a un pintor turinés que para no morir de hambre, el pobre, se había dedicado a pintar letras y afiches. Se llamaba Mazzuchi. Este hombre que conocía admirablemente la perspectiva fue el que decidió finalmente a mi padre a que me enviara a Italia”, y más específicamente a Roma. Cfr. “Autobiografía inédita”, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas.

El mismo año de su llegada a Roma, instalado en una habitación en Trastevere se inscribió a los cursos preparatorios del RIBA en Figura, Ornato, Perspectiva e Historia del Arte. Los frecuentó durante dos años en los cuales entabló una amistad muy estrecha con Mario Caroselli y Franz Locatelli. Pintor y arqueólogo romano el primero, pintor de Bergamo el segundo. Con este último compartió su primer taller, en vía Fausta número 17, poco fuera de Piazza del Popolo, entre 1898 y 1900. En 1898, casi en concomitancia con el abandono del Instituto, Brughetti pasó a ser socio “efectivo” del CAI y frecuentador de sus clases de desnudo del natural que probablemente fueron el lugar que le permitió ampliar sus amistades y seguir ejercitándose en el arte del dibujo y pintura gracias a los consejos de los maestros de más experiencia que también las frecuentaban, entre ellos Antonio Mancini.⁴¹³

El joven artista platense pronto (entre fines de 1899 y principios de 1900) se instaló en un nuevo atelier en vía Margutta 22, muy cerca del centralísimo establecimiento Dovizielli, en el cual se encontraba el estudio de Saez. En sus apuntes autobiográficos recordaba que en los primeros meses de 1900 visitaron este taller numerosos artistas de renombre, entre los cuales están mencionados en primer lugar Antonio Mancini y luego: “José Benlliure pintor; Emilio Benlliure escultor (españoles), José Echena y Alberto Arrue pintores y el escultor José de Zalazar (vascos) Paris Pascucci y Arturo Noci, pintores (italianos) Abbo, ilustrador (romano) Cornú y Carlos Saez, pintores (orientales) Barbosa (brasileño) pintor”.⁴¹⁴ Después de cuatro años en la ciudad eterna, Brughetti se había construido una red de relaciones sólida. Entre los retratados en la reunión en el Caffè Cassiano y los visitantes de su taller se repiten algunos nombres, como los dos pintor y escultor vascos Alberto Arrúe Valle (1878-1944) y Miguel García de Salazar (1877-1959), quienes estudiaban entonces en el atelier de José Echena,⁴¹⁵ pintor al cual Brughetti fue muy ligado durante su segunda estadía (1907-1913) y que fue también referente de Carlos F. Saez. Si los vínculos entre argentinos y uruguayos en estos años tomaron fuerza, se mantuvo, sin duda, la fuerte ligazón con la colonia ibérica.⁴¹⁶

⁴¹³ Estas noticias se encuentran en la “Autobiografía inédita” de Brughetti. En la documentación de archivo, además, se hallan los certificados del RIBA – que testimonian su frecuentación por los años 1896-97 y 1897-98 – y la carta de aceptación como socio efectivo de la Associazione Artistica Internazionale, fechada 7 de diciembre de 1899 y firmada por su director Filippo Petiti.

⁴¹⁴ Faustino Brughetti, “Autobiografía inédita” [manuscrito], AR_UNSAM_IPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas.

⁴¹⁵ Sobre los escultores españoles pensionados en Roma cfr. Soto y Cano 2013, 2014

⁴¹⁶ Lamentablemente no se han encontrado otros indicios sobre la cercanía de los rioplatenses con Bento Barbosa, pintor brasileño que había viajado pensionado por la República en 1895. Queda aún por explorar la relación con los artistas brasileños, que a partir de los años 80 de 1800 fueron numerosos en Roma y en Italia y algunos bastante exitosos (se ha ya mencionado en el primer apartado la frecuentación de Augusto Ballerini

El mismo Collivadino había hallado en el grupo de los españoles un primer punto de apoyo: para el carnaval de 1891, cuando habían pasado pocos meses de su llegada a Roma, se presentaba a la habitual mascarada en el Circolo Artistico Internazionale con los españoles Puerto, los hermanos Benlliure, Sampedro y Marceliano Santa María (fig.72).⁴¹⁷ Brughetti y Collivadino, de hecho, compartieron muchas amistades especialmente en los primeros años del platense en Roma. Arturo Noci y Antonio Mancini fueron entre los artistas italianos más cercanos de Pio,⁴¹⁸ Abbo della Pina íntimo de Siffrido Panzarasa y frecuentador asiduo del estudio de vía del Corso de Collivadino,⁴¹⁹ ya se ha dicho de Carlos F. Saez y también el otro uruguayo, Salvador Puig, fue desde su llegada, ligado a ambos argentinos.⁴²⁰ Carlos María Herrera, ya se ha advertido, en su corta estadía estrechó también una amistad duradera con Pio Collivadino con quien colaboró en diversos proyectos rioplatenses una vez que ambos volvieron definitivamente a sus tierras natales.⁴²¹

En la última década del siglo XIX se asistió, entonces, a un progresivo incremento de presencias rioplatenses en la ciudad eterna. Si Collivadino fue una figura fija desde 1890, los únicos otros argentinos que se sumaron hacia fin de siglo fueron Faustino Brughetti y la escultora Dolores “Lola” Mora, la cual quedó inicialmente poco involucrada a este grupo.⁴²² En cambio, hay noticia de un número mayor de uruguayos que viajaron becados a la ciudad. Entre los frecuentadores de su taller, Brughetti nombraba también otro oriental que quedó olvidado ya mientras estaba en vida: Juan Fernando Cornú (1878-1931). Este pintor fue retratado en Roma por Carlos Federico Saez en 1898 (fig.73) – único testimonio de su

con el carioca Rodolfo Bernardelli). Un primer acercamiento acerca de las redes de los brasileños en la ciudad eterna a través de una geografía de sus talleres es el de Dazzi (2017b).

⁴¹⁷ La fotografía “A bordo del Terribile” conservada en su archivo nos transmite esos nombres. CMPC, inv. 2.7.3/500-99997-367. Santa María, como ya se ha dicho, fue el pintor que hospedó en su taller a Carlos F. Saez durante los primeros años de estadía en Roma.

⁴¹⁸ Fue seguramente en los espacios del CAI que conoció a Noci y a Mancini. Este último era ya un punto de referencia para los jóvenes artistas, había alcanzado el suceso y vendía incesantemente sus obras en París, Londres y Nueva York. Noci, en cambio, era coetáneo de Pio, compartieron los trabajos para las decoraciones de carnaval y fueron muy amigos como se ha mencionado.

⁴¹⁹ Abbo se encuentra mencionando en la correspondencia de Collivadino pero también retratado en algunas fotografías como “Boulad y Abbo” [en la terraza del estudio de Collivadino], Roma 1891-1899, gelatina de plata, 18x13cm, CMPC 2.7.4 416a.

⁴²⁰ Una carta enviada por Puig a Brughetti desde Tivoli el 1 de agosto de 1898, además de mostrar el vínculo con el pintor platense, es un importante testimonio de su llegada a la península antes de 1900. Salvador Puig a Faustino Brughetti [carta], Tivoli, 01/08/1898, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁴²¹ Además de la cercanía que se evidenció en la primera parte entre los enfoques elegidos para la reforma de los planes de estudios los dos colaboraron en varios proyectos una vez regresados, como por ejemplo la decoración del teatro Solís de Montevideo. Sobre esta empresa artística cf. Malosetti Costa 2012a.

⁴²² Lola Mora fue la otra beneficiaria de la beca gubernamental junto a Collivadino. Escultora proveniente de Tucumán, también eligió Roma como sede de su perfeccionamiento artístico, ciudad en la que vivió más de quince años (entre 1897 y 1915, con distintos viajes a Buenos Aires) y desde donde construyó su fama y su carrera. De la presencia en Roma de Lola Mora se escribe en el apartado siguiente de este capítulo.

temprana estaba en la capital italiana – en donde se unió a la colonia rioplatense hasta 1905.⁴²³ Pese a no conocer obras de su pincel, interesa aquí subrayar la permanencia romana de este uruguayo porque fue parte activa de la joven comunidad que hacia fines del siglo se iba agrandando.

En 1900 llegaban a la ciudad los primeros pensionados por concurso nacional del Gobierno argentino. Carlos P. Ripamonte, Arturo Dresco, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Rogelio Yrurtia se notificaban todos juntos al consulado argentino; así informaba Enrique B. Moreno (1846-1923), ministro plenipotenciario argentino en Italia y Suiza, al presidente de la CNBA, Eduardo Schiaffino.⁴²⁴ Mientras Yrurtia decidía de inmediato emprender ruta hacia París⁴²⁵ – no sin haber transcurrido algunas semanas en Roma en la que estableció un vínculo con Collivadino⁴²⁶ – y Dresco de establecer su primer domicilio en Florencia,⁴²⁷ Ripamonte y Quirós se unieron inmediatamente a los compatriotas en Roma.⁴²⁸ Habían viajado con ellos también Manuel Julián Castilla y José León Pagano.⁴²⁹ El primero había participado al concurso y pese a no resultar ganador decidió realizar el viaje a Europa, el segundo viajaba como corresponsal de *El País*, y residió poco tiempo en Roma.⁴³⁰

⁴²³ Cornú provenía de una familia acomodada que pudo costearle su estadía europea durante muchos años. No llegó a ser recordado entre los pintores nacionales ya que al regresar a Uruguay fue internado en un hospital psiquiátrico donde pasó el resto de su vida. Noticias acerca de su familia y de su biografía se encuentran en Williams de Seré 2000 (agradezco a María Eugenia de Castro, directora de la biblioteca del Instituto de Estudios Genealógicos del Uruguay por haberme facilitado el texto).

⁴²⁴ E. Moreno a E. Schiaffino [carta], Roma 23/03/1900. AS-MNBA, Armario III /E1/ BVC2d14. En el concurso de 1899 hubo otro ganador del Premio Europa, Arturo Méndez Texo (cf. capítulo 1 de esta tesis) quien casi seguramente hizo el viaje por separado de los demás, que se embarcaron juntos en el barco Orione con destino Génova, y se estableció directamente en París.

⁴²⁵ R. Yrurtia a E. Schiaffino, [carta] París 03/04/1900 “cumpliendo con el deber que el programa me exige comunico a Vd que después de haber visitado varias ciudades de Europa y luego de una seria meditación he optado por París, en donde residiré mis primeros años, para cuyo motivo estimaría de Vd señor se sirviera comunicar al señor cónsul de esta a los efectos del pago así con eso podré instalarme y empezar a llenar mi cometido. Rue Girardon n.3”. AS-MNBA, Armario III /E1/ BVC2d15

⁴²⁶ En una carta que Yrurtia envía a Collivadino desde París, fechada 04/04/1900, se dirige a él como amigo manifestándole las dificultades económicas en las que se encuentra debido al costo elevado de la vida de la capital francesa por la que no es del todo suficiente la pensión del Gobierno tanto que se vio obligado a “aceptar su gentil ofrecimiento que me hiciera a mi partida de esa [Roma] de unos doscientos francos”. CMPC 3.2.2/2021

⁴²⁷ A. Dresco a E. Schiaffino, [carta], Florencia 14/04/1900, AS-MNBA, Armario III /E1/ BVC2d18. Dresco cumplió sus primeros dos años de pensionado en la ciudad medicea y luego, como el Reglamento permitía, se mudó a Roma alrededor de 1902 para su último año (permaneció hasta fines de 1903).

⁴²⁸ C. Bernaldo de Quirós comunicó a E. Schiaffino su decisión de establecer su domicilio en la carta fechada en Roma 15/04/1900 (AS-MNBA, Armario III /E1/ BVC2d17), al igual que C. P. Ripamonte (AS-MNBA, Armario III /E1/ BVC2d19).

⁴²⁹ Es el mismo Pagano que recuerda haber conocido durante este viaje a los becarios, en las biografías respectivas que les dedica en Pagano 1944.

⁴³⁰ No se conoce la producción de Castilla de esta época: según el testimonio de Pagano (1944) se dedicó especialmente a la pintura de paisaje de la que se conocen obras fechadas en los años 20. Pagano, en cambio, fue especialmente recordado por su obra de hombre de letras e historiador del arte. Sin embargo, fue también pintor y grabador. Había ya viajado a Italia para perfeccionar sus estudios de pintura en la Academia de Brera, en Milán, donde permaneció desde 1892 hasta 1895. Cuando en 1900 se embarcó nuevamente hacia la

Ripamonte y Quirós pasaron los primeros tiempos en búsqueda de un maestro que pudiera acogerlos como discípulos en su taller. Ambos optaron inicialmente – aunque sin mucha suerte – por Cesare Maccari, dado que no consiguieron ingresar al RIBA.⁴³¹ Los dos fueron muy unidos en los años de pensionados, alquilaron juntos un estudio, en vía Flaminia n. 65 y compartieron incluso vivienda, para abaratar los costos de vida y optimizar la beca que recibían.⁴³² Es probable que entre 1900 y 1902 tuvieran un lugar en estos espacios también Castilla y un joven Jorge Bermúdez (1883-1926), presentado por *Caras y Caretas* como discípulo de Ripamonte en una fotografía que los retrataba en el estudio de este último en Roma.⁴³³ Ripamonte se colocó en el lugar de vocero de los noveles argentinos en la ciudad y fue recordado como el compañero responsable de la comitiva más restringida.⁴³⁴ Alberto María Rossi – quien había viajado a Italia en 1898 dirigiéndose a Bolonia – llegaba a Roma en los primeros años del siglo XX:

A los pocos días de nuestra llegada a Roma nos inscribimos en el curso de “Desnudo y Costumbres”, que funcionaba, entonces como hoy, en el Círculo Artístico Internacional. [...] Uno de los más grandes artistas modernos recientemente fallecido: Antonio Mancini, [...], no faltaba una sola tarde a ese curso que funcionaba de cinco a siete [...] Tanto ansiábamos, Quirós y yo, no desperdiciar un día, ni una hora de ese período que debía abrirnos el camino del saber y de la gloria, que demostramos muy poco interés, o, por lo menos, muy poco apuro por recorrer los puntos más interesantes de la “Ciudad Eterna”, por visitar sus monumentos más célebres.

península lo hacía ya como literato, enviado por el diario *El País* fundado por Carlos Pellegrini y que tuvo cortísima vida. Llegó a Roma, de hecho, ya prácticamente desempleado pero se presentó a la convocatoria de la *Rassegna Internazionale della Letteratura Contemporanea* que ganó, pudiendo así realizar un estudio basado en encuestas literarias en Italia y España, entre 1900 y 1902, que fueron publicadas antes en italiano (*Attraverso la Spagna letteraria*, 2 tomos, Roma, Rassegna Internazionale 1902) y luego en español (*Al través de la España literaria*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904). Cf. Ibarlucía. Zingoni 2007, especialmente pp.1-6. De sus contactos con España queda, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña un retrato suyo por Ramón Casas, fechado 1901 (cf. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retrato-de-jose-leon-pagano/ramon-casas/027567-d> consultado 21/07/2020 a las 17:00). Pagano volvió a Italia por tercera vez hacia 1910 y se instaló en Florencia, donde retomó los pinceles y produjo varias obras al óleo, a este periodo se deben referir sus pinturas conservadas en el MNBA (inv. 10942; 10943; 1718). Sobre este periodo en particular cf. Paolo de' Giovanni (1913) “Un pittore italo-argentino”, *Emporium*, vol.xxxvii, n.219, pp.235-240.

⁴³¹ Este aspecto se profundizará en el capítulo siguiente. Cf. Cartas de Quirós y Ripamonte a E. Schiaffino, fechadas ambas en Roma 15/04/1900, MNBA-FS, respectivamente Armario III /E1/ BVC2d17 y Armario III /E1/ BVC2d19.

⁴³² La beca era mensual, de 275 pesos moneda nacional argentina. Según la conversión histórica sería equivalente a más de 3mil dólares actuales, pero podría haber algún error de cálculo. De todos modos, no cabe duda de que fueran becas muy generosas: <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html> (275 pesos = 116 dólares) y para la conversión del dólar: <https://www.in2013dollars.com/us/inflation/1905?amount=116> (116 dólares 1905 = 3400 dólares 2020).

⁴³³ “Artistas argentinos en Roma”, *Caras y Caretas*, n.201, 08/09/1902. Aunque resulte un poco extraño que un pensionado tuviese un discípulo durante su estadía de perfeccionamiento, es posible que fueran muy amigos y Bermúdez fuera ‘huésped’ de Ripamonte durante un breve periodo y se lo apelara como discípulo debido a su menor edad y a la más avanzada experiencia de Ripamonte. Cabe aquí recordar que Jorge Bermúdez trabajó para conseguir perfeccionar sus estudios en Europa dado que participó, sin éxito, al concurso de 1904 y luego, ganando, al de 1908 (cf. capítulo 1 de esta tesis).

⁴³⁴ Existen algunas cartas que Ripamonte envía al entonces director de la sección de pintura de la CNBA, Eduardo Schiaffino, en el que escribe a nombre de los otros argentinos en Roma, becados y no. Carlos Ripamonte a Eduardo Schiaffino, [carta], Roma 01/02/1904, Armario III /E2/ BVIIC3d13, AS-MNBA.

- Ya tendremos tiempo de ver todo eso. No hay apuro: hace dos mil años que están allí – decíamos a Ripamonte que, como hombre metódico y estudioso, consideraba necesario indagar en los documentos históricos y, Bedeker [sic] en mano, recorría la vía Apia, el Foro, el Capitolio; se deleitaba ante esos enormes cúmulos de piedras que me daban la sensación de las ruinas de una gran ciudad abatida por un formidable cataclismo. [...] Terminado el trabajo del taller íbamos al curso libre del Círculo, animados por el ejemplo de los artistas de fama, cuya amistad nos llenaba de orgullo.⁴³⁵

Rossi fue otro integrante central del grupo rioplatense. Partió de Buenos Aires hacia su Bolonia natal con la sola ayuda de su familia, quien le mandaba una mensualidad de 200 liras, seguramente facilitado por la existencia en la ciudad de vínculos parentales. En Bolonia había establecido lazos fuertes con personalidades relacionadas al surgimiento de un nuevo lenguaje artístico que se llevó a cabo especialmente a través de la gráfica a la que el mismo Rossi colaboró.⁴³⁶ En la *città dotta* el ítalo-argentino vivió años de bohemia que terminaron absorbiendo “sin resultado práctico alguno” – en palabras del mismo Rossi – el estipendio mensual que la familia le enviaba, tanto que, recuerda: “entonces fue cuando decidí volver a la pintura, encontrando en Roma al compañero Ripamonte, quien me ofreció hospitalidad en un rincón de su estudio a cambio de muy buenos sermones”.⁴³⁷ Ripamonte y Rossi habían sido compañeros en la academia de la SEBA durante los años 1895-1898 y fue probablemente la continuidad de su amistad la que contribuyó a la integración de este último en la colonia rioplatense romana.

De hecho, es a partir de 1902 que se nota en las fuentes una sociabilidad mucho más activa entre todo el grupo argentino-uruguayo. En ese año se mudaba a la ciudad eterna también Arturo Dresco, después de haber transcurrido dos años como discípulo de Augusto Passaglia (1838-1918), quien ya había sido su maestro en el primer viaje de estudios entre 1893 y 1896, en Florencia.

Nos han llegado noticias de los jóvenes argentinos que pensionados por el gobierno siguen estudios de escultura y pintura en Roma. Los ha traído el joven Bermúdez, que ha visto ya esbozados los trabajos que enviarán este año a Buenos Aires. Viven todos juntos en la Vía Leccosa, y sus estudios los hacen en las Vías Marquetta [Margutta] y Flaminia, en talleres diversos. [...] llevan ya una buena jornada de trabajo, y su ingreso al Círculo Artístico Internacional en que figura con honra Collivadino, por ejemplo, les brindará oportunidades inmejorables para perfeccionar aptitudes en que descuellan.⁴³⁸

El íncipit del reportaje sobre los artistas argentinos en Roma de *Caras y Caretas* confirmaba la centralidad que iba manteniendo la figura de Collivadino el cual fue el contacto-puente de

⁴³⁵ Cf. A. M. Rossi, “Artistas argentinos en Roma. Una anécdota de antaño”, CMPC, inv. 3.3.2/9003.

⁴³⁶ Se profundiza este aspecto en el capítulo siguiente. Sobre la estadía italiana de Rossi, cf. Murace 2015

⁴³⁷ Cf. Victor Andrés, “Un matrimonio de artistas”, *Plus Ultra*, n. 28, año III, 1918

⁴³⁸ “Artistas argentinos en Roma” *Caras y Caretas*, n. 201, 08/09/1902

los nuevos llegados para su inserción en la sociedad artística romana.⁴³⁹ En la correspondencia con Brughetti aparece una suerte de distancia entre Collivadino y sus compatriotas más jóvenes en los primeros años de pensionado.⁴⁴⁰ Él era un artista ya formado, con sus círculos de amistades cada vez más amplios, con sus reconocimientos. Los otros, jóvenes apenas llegados a Europa con mucho por conocer todavía. No obstante, en los años entre 1902 y 1906 se hacen cada vez más frecuentes los testimonios que retratan momentos compartidos, especialmente los de diversión (fig.74-75).⁴⁴¹

Dentro y fuera del atelier: estudio, visitas, excursiones, banquetes y fiestas

En el febrero de 1894, en ocasión de las tradicionales fiestas de carnaval del Círculo, Collivadino fue encargado de decorar el salón principal proyectando un ambiente de encanto: un jardín lleno de plantas y mariposas en el cual se erguían las ruinas de un palacio antiguo (fig.76). En la ejecución fue coadyuvado por algunos artistas italianos y también por Juan Manuel Ferrari. La colonia española habitualmente organizaba la decoración de una sala más pequeña que funcionaba como recepción y cafetería que, para el carnaval de 1894, fue transformada en una Posada y a su puesta en escena es posible participara también Carlos Federico Saez.⁴⁴² Estos momentos de creación entre el arte, la escenografía, la decoración, fueron ocasiones de colaboración entre artistas rioplatenses: justo el año anterior, en el

⁴³⁹ Otro indicio más que confirma esta hipótesis es que los pensionados argentinos informaban a Collivadino de sus elecciones en los primeros meses de la beca (cuando debían elegir la sede en la que establecerse). Así lo remitía Collivadino a Brughetti: “Los compatriotas de París me escriben pero aún no sé nada de lo que piensan. Ripamonti y Quiróz se quedan en Roma y ya tomaron estudio y ya empezaron el trabajo y el estudio”. Pio Collivadino a Faustino Brughetti, [carta], Roma, 27/04/1900, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁴⁴⁰ “Los compatriotas andan todos por aquí, ayer vinieron tutti quanti (también Cornú) a ver mi pobre obra y parece que no les disgustó o al menos aparentemente. No sé que hacen porque no los visito, pero no dudo que estudiaran y que a poco a poco llegaran a la raya. [...] No sé si Ud. lo sabe, o si yo se lo he escrito el pobre Carlos Saez ha muerto. Si, Brughetti, el 6 de enero en Montevideo por tuberculosis nuestro amigo ha dejado de sufrir” Pio Collivadino a Faustino Brughetti [carta], Roma 20/01/1901, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁴⁴¹ Quedan muchos testimonios de estos años, entre ellos fotografías y documentos en el CMPC y publicadas en los reportajes que *Caras y Caretas* les reservaba a los artistas argentinos en Europa. Como se ha analizado en el primer capítulo, se hace remontar a estos años la constitución – al menos en concepto – del grupo Nexus, formalizado hacia 1907 en Buenos Aires con su primera exposición. El grupo, formado por Collivadino, Ripamonte, Rossi, Dresco, Justo Lynch, Fernando Fader y Rogelio Yrurtia, se proponía como una nueva generación del arte nacional que finalmente llegaba a desplazar la primera que había fallado en sus proyectos de construcción de un arte argentino (la generación del 80).

⁴⁴² “Il ballo al Circolo Artistico” *Riforma* 1894 (recorte en Álbum de recortes, CMPC 1666) menciona un artista “Saenz” entre los españoles de la Posada del Tío Conejo, quien actuaba como hija del dueño. En esta misma hoja del álbum otros recortes mencionan al artista Ferrari sin otra especificación, mientras el *Vessillo delle Marche* subrayaba que se trataba de Juan Ferrari. Ferrari y Collivadino colaboraron también sucesivamente a sus retornos al Río de la Plata, en 1910 realizaron en Buenos Aires el diorama que representaba el *Paso de los Andes* que se expuso en la avenida de Mayo (cfr. CMPC 3.11/905h39). Sobre la participación de Collivadino a los carnavales cfr. Malosetti Costa 2006a y Murace 2014, cap. 3.

primer concurso de carnaval ganado por Collivadino, había participado también Ernesto de la Cárcova; en aquellos años, Collivadino y Saez organizaron una pequeña farsa en la que se disfrazaron respectivamente de Coquelin y Sara Bernhardt y presentaron una *pièce* o al público del Círculo (fig.77). Los artistas de la Associazione Artistica Internazionale, italianos y extranjeros, solían organizar este tipo de espectáculos, también mascaradas, fiestas para cada ocasión, e incluso alguno llegó a instalarse como verdadera tradición.⁴⁴³

Entonces, no solo los talleres de los maestros o las aulas de la academia fueron lugares en que se consolidaron los vínculos entre los argentinos y los uruguayos. El CAI fue el centro de sociabilidad que quizás en manera más elocuente mostró las facetas del cosmopolitismo romano de fin de siglo. Se volverá en el capítulo siguiente sobre este espacio y las redes de relaciones que se desarrollaron allí. Interesa aquí descubrir los vínculos que se reforzaron entre los rioplatenses dentro y fuera de los lugares propiamente formativos con el avanzar de los años.

Los momentos de esparcimiento afianzaron significativamente los artistas argentinos con los uruguayos. Ingresar en sus vidas permite así ver de cerca como con el avanzar del tiempo se consolidó la colonia. Si ya se mostraron las formas en que los rioplatenses entraron en contacto una vez instalados en Roma, el hecho de compartir experiencias más personales confirma el fortalecimiento de estas mismas relaciones, con dinámicas constantes en la configuración de la sociabilidad rioplatense incluso en las décadas sucesivas. Los egodocumentos y la correspondencia personal ofrecen una perspectiva privilegiada para mirar de cerca los aspectos íntimos de estas relaciones entre los artistas.

Mientras Brughetti se encontraba en sus viajes habituales para visitar la familia en Villa del Bosco (Biella), Collivadino le mandaba noticias de los amigos en común y de los compatriotas. “Si puede vengase a Roma, anda también por aquí la nariz de Puig Salvador y pasamos con él momentos alegres porque se le ha dado por curandero y lo hemos nombrado

⁴⁴³ Una de ellas era la *Carciofolata*, una cena de primavera a base de alcachofas ‘a la judía’ en un restaurante del Ghetto de Roma acompañada por una banda musical compuesta por los mismos artistas y un cortejo que de la sede del Círculo se movía por la ciudad hasta la madrugada. Queda en los recuerdos de Augusto Jandolo (1940, pp. 45-49) la *carciofolata* de 1891 a la cual participó Collivadino, quien también está inmortalizado en los retratos “pupazzati” de Carlo Montani para la de 1896 (cfr. Vice-Versa [Carlo Montani] “La carciofolata degli artisti”, *Don Chisciotte*, abril 1896, Álbum de recortes, CMPC, 2.8.1/1666_h9b). En 1899 participaba de esta fiesta también Faustino Brughetti (cfr. “Autobiografía inedita”, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas). Seguramente el acontecimiento de este tipo más famoso de Roma era la Cervara, el llamado carnaval de los artistas: una caravana disfrazada que partía desde una de las puertas de Roma (Porta Maggiore) hacia la campiña y festejaba durante una semana. Iniciada por los artistas alemanes en la ciudad a principios del siglo XIX, se organizó por última vez en 1890. Cf. Grassi, Zangarini (1989).

ad honorem el Doctor de la colonia Argentina y Oriental”,⁴⁴⁴ le escribía en 1902, confirmando una cercanía cada vez mayor entre los rioplatenses en la ciudad eterna. Al año siguiente le preguntaba: “[...] por adonde fuiste?... en donde te habías metido?... estas son preguntas que me hacían también los amigos entre ellos especiales al Doctor Chocho (a) Puig y el pelao Revello. [...] Recuerdos te envían los amigos, los compatriotas andan en campania”.⁴⁴⁵ Nicolás Revello era un esgrimista uruguayo que había recibido una pensión hacia fines del siglo XIX para completar su formación en la Escuela Magistral de Esgrima de Roma. En la ciudad fue integrante fijo de la colonia rioplatense.⁴⁴⁶ Queda a testimonio de esto inclusive un retrato, de paradero ignoto, que Bernaldo de Quirós realizó durante su primera estadía italiana (fig.78).⁴⁴⁷

Las frecuentaciones de los artistas argentinos y uruguayos en Roma quedaron impresas en muchas obras, no solo las que directamente se realizaron como homenajes a los amigos – como fue el caso de Quirós y Revello o el de *El taller de Saez* de Collivadino, 1899 (fig.79) – sino también estudios y retratos ejecutados en momentos de trabajo individual. Carlos Baca Flor, se ha mencionado, frecuentó el RIBA en los mismos años de Collivadino, mas con el argentino seguramente transcurrieron muchas tardes de dibujo con modelo en vivo en el Circolo Artistico. Quizás en la misma tarde en la cual Collivadino, con la colaboración de Arturo Viligiardi (1869-1936), trazaba a lápiz la figura entera de María (fig.80), el peruano decidía retratarle solamente el busto a la acuarela (fig.81). María era una modelo muy famosa, conocida como “l’arganettera”, así como lo era uno de los modelos *ciociari* más buscados de la ciudad Luigi Massimiani, llamado Giggi il Moro quien fue usado por Collivadino para su *Cain* (fig.82-83) y que Saez retrató como *Un ciociaro* (fig.85).⁴⁴⁸ A testimonio del amplio

⁴⁴⁴ Pio Collivadino a Faustino Brughetti, [carta] Roma 10/01/1902 (subrayado en el original). AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁴⁴⁵ Pio Collivadino a Faustino Brughetti [carta], Roma 04/09/1903, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas. Los compatriotas que se habían ido a Campania, y más específicamente a Salerno, eran seguramente Quirós y Ripamonte.

⁴⁴⁶ Son muchas las noticias respecto a Revello que Collivadino da en sus cartas a Brughetti, que atestiguan también la presencia duradera del esgrimista en la capital italiana. “Recuerdos de los amigos y recuerdo de Revello que se marchó para Montevideo” (carta fechada en Roma, 09/09/1900); “Sabés quien ha vuelto a Roma? ...el terrible narigón...de Revello y en seguida preguntó de vos [...]. Es siempre el mismo y dentro de dos meses se marchará a París. [...] Cuando vas a París? [...] Castilla ya se fue para París y Puig dentro de poco también” (carta fechada en Roma, 30.10.1902); “Tutti gli amici ti salutano e ti ricordano sempre, Revello più pelato del solito, Puig si è calmato e para che sia ritornato allo stato normale, Cornù sta fuori con i compatrioti, tutti lavorano, io credo che estoy un poco abatado, estoy en un periodo poco lavorativo” (carta fechada en Roma, 25/07/1906). Cf. Correspondencia pasiva, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁴⁴⁷ Juan Manuel Ferrari también realizó un retrato de *El esgrimista Revello* (yeso patinado, 76,5x53x21 cm, MNAV, inv. 4102) sin embargo desconocemos si fue realizado en Montevideo o en Roma. Lo que confirma es, de todos modos, que entre los dos uruguayos también existió una relación cercana.

⁴⁴⁸ Jandolo 1953

uso de este modelo existe también la sanguina de un pintor italiano que también estrechó amistad con los rioplatenses: Umberto Coromaldi (1870-1948) (fig.84).

El que se conformó en los años de entresiglos fue probablemente el núcleo primigenio de la colonia rioplatense en la ciudad, el que asentó los mecanismos de las relaciones entre artistas compatriotas que mantuvieron sus características en los años siguientes, incluso con el recambio generacional debido a las partidas de los primeros artistas viajeros y la llegada de nuevos pensionados.

En los banquetes que se sucedieron entre 1904 y 1906 y que fueron cada vez más inmortalizados por el objetivo de los corresponsales de las revistas argentinas – especialmente de *Caras y Caretas* – Collivadino fue una presencia fija, pero al lado de los pintores y escultores de la colonia de entresiglos se integraban, a medida en que llegaban, los demás artistas rioplatenses. Si la condecoración a Cavaliere d'Italia recibida por Collivadino en el julio de 1905 fue una ocasión perfecta para festejar en el Caffè Cassiano a la enseña de la ebriedad, acompañado por argentinos y uruguayos (fig.86),⁴⁴⁹ la partida de Quirós dio lugar a una cena de despedida ofrecida por la colonia romana con menú grabado por Collivadino (fig.87-88). Los artistas rioplatenses auspiciaban incluso cenas más oficiales a la que participaban los ministros plenipotenciarios en Roma, como fue el banquete en honor a José Ingenieros (1877-1925), en 1906, organizado por artistas sudamericanos entre los cuales se reconocen los argentinos Collivadino, Justo Lynch, Víctor Garino, Héctor Nava, Arturo Alippi (1884-1960) y Carlos Benoit (fig.89), y al que participaron los ministros Enrique B. Moreno y Alberto Blancas, respectivamente plenipotenciarios ante el Quirinal y ante el Vaticano.⁴⁵⁰

El recuerdo de Ettore Ferrari acerca de su discípulo Juan Manuel Ferrari parecía confirmar esta ampliación de la colonia rioplatense y los diversos lugares de sociabilidad frecuentados:

⁴⁴⁹ Se reconocen Juan Manuel Ferrari (señado con el n.6) dos personas más a la derecha Carlos Ripamonte y sentados en la mesa Justo Lynch y Victor Garino.

⁴⁵⁰ La nota en la que se publicó la fotografía del banquete daba noticia también de otros participantes: “Nuestro doctor José Ingenieros (otro de los nuestros que anda por Europa y se hace sentir por donde pasa), ha sido objeto de una manifestación de amistad que le ofrecieron los artistas argentinos y sudamericanos con motivo de su partida de Roma. Se reunieron ‘a cena’ para despedirlo una veintena de personas, entre las cuales se contaba el ministro Blancas, el ingeniero Benoit, los dos oficiales argentinos de la escuela de Tor di Quinto, el conde Parravicini, Lola Mora, el pintor Collivadino y otros. Este último leyó el discurso de despedida; una pieza científico-macarrónico-incoherente, digna de hacer sospechar a Ingenieros la presencia de un ‘caso’ digno de examen médico. Al día siguiente, el obsequiado partió rumbo a Florencia y París”. “De Italia – El general Roca. Banquete al doctor Ingenieros” *Caras y Caretas* a. IX, n.397, 12/05/1906. En el cuarto capítulo se ahonda sobre la relevancia de estos vínculos entre artistas y diplomáticos para el surgimiento de proyectos artísticos y políticos.

Por lo que especialmente se refiere a Ferrari, añadiré que muy pronto abrió un estudio en Via Margutta, frecuentadísimo por sus amigos... Sobre todo por los argentinos, entre los cuales yo conservo el recuerdo de los pintores Pio Collivadino, Quirós, Linch, Ripamonti, Rossi y el escultor Garino. Casi todos frecuentaban el antiguo Café de Cassiano, en el Corso Umberto I, y la “trattoria” de la Naschetta en el Lungo Tevere Tellini [Mellini], donde a veces los encontraba el escultor Ernesto Biondi, que rivalizaba con Collivadino en buen humor y en ocurrencias originales.⁴⁵¹

Existen algunas fotografías que muestran esas cenas al aire libre en las *trattorie* de Trastevere (fig.90-91) en la que participaban los rioplatenses y los artistas italianos como Biondi (1855-1917).

Este último fue el maestro del escultor argentino Hernán Cullen Ayerza (1879-1936) quien llegó a Roma hacia 1904 como secretario de la Legación Argentina y permaneció en la ciudad hasta 1912. En el atelier de Biondi cumplió sus estudios de escultura, y gracias a esta cercanía y a sus dotes diplomáticas consiguió que en 1907 la Municipalidad de Buenos Aires adquiriera una copia en bronce de la obra *Saturnalia* que se había vuelto célebre en la exposición de París de 1900.⁴⁵² José León Pagano recordaba haber conocido a Cullen en Roma “en un almuerzo, memorable por el encuentro de Zuloaga y Mancini, acaecido en la Trattoria Fiorelli, simposio de artistas. En calidad de tal ocupaba él un asiento en la célebre mesa cosmopolita. Cullen Ayerza era el galán de esa reunión heterogénea, donde no faltaba la hispida esquivez de algún incomunicado”.⁴⁵³

Todavía en 1909, cuando Alfonso Mongiardini incluía a los sudamericanos en sus reportajes sobre los artistas extranjeros en la ciudad publicados en la *Rivista di Roma*, pintores, escultores, músicos, solían reunirse en los lugares hasta ahora identificados.

Continuando mi serie de artículos sobre las academias extranjeras, decidí esta vez ocuparme de la Academia sudamericana. Pero me encontré con un obstáculo bastante grave; es decir que la Academia sudamericana no existe. Sin embargo, existen afortunadamente algunos pensionados que viven esparcidos por Roma; tuve entonces que darles la caza en las *trattorie*, al Círculo artístico y en lo de Cassiano, el famoso café-cenáculo donde no se encuentra nunca en las mesitas un centímetro cuadrado de mármol que no esté cubierto por croquis y caricaturas. Mi cacería tuvo suerte, porque pude reunir un buen número de jóvenes artistas, los cuales todos me acogieron con gran cortesía en sus estudios, me mostraron sus trabajos y me hicieron sus confesiones artísticas. Y como yendo de un estudio al otro me encontré incluso con jóvenes

⁴⁵¹ Raffaele Simboli, “Honremos a nuestros grandes artistas. Recuerdos de la permanencia en Roma, de Juan Ferrari” *Suplemento del Imparcial*, Montevideo 8 de agosto de 1925, p.13 (Recorte, CMPC, 1_2_2/1067).

⁴⁵² Acerca de Ernesto Biondi cf. Sacchi Lodispoto, Spinazzé (2006); y sobre el grupo de los *Saturnali* y sus vicisitudes entre Italia y América, cf. Querci, Sacchi Lodispoto (cur.) (2008). Sobre la adquisición de la obra también véase “El autor de Saturnalia”, *Caras y Caretas*, n.475, 1907, nota que informa además que Biondi envió a Buenos Aires también un boceto del monumento a Colón, en yeso, que llegó “con serios deterioros” por el viaje en barco y tuvo que ser reconstruido por el mismo Cullen Ayerza. Ayerza aparece también en la fotografía grupal (cf. fig.74) con el resto de la colonia rioplatense en Roma alrededor de 1904-1905 (CMPC 2.8.2/1657_h31a). Cullen Ayerza, por su parte, desarrolló su carrera futura como escultor, llegando a ser el primer director de la Escuela Nacional de Arte (que luego se transformó en la Escuela Nacional de Bellas Artes Preparatorio Manuel Belgrano, y hoy es la Escuela Superior de Educación Artística Manuel Belgrano), cf. Pagano 1944, pp. 391-392.

⁴⁵³ Cf. Pagano 1944, p.391

sudamericanos no pensionados, pero igualmente dignos de interés, he pensado de ocuparme de ellos también. Así con un mayor número de elementos nos será más fácil hacernos una idea completa de las aspiraciones de las nuevas civilizaciones que se despiertan ahora a la admiración y al amor del arte.⁴⁵⁴

De los *nuovi arrivati*, solo Víctor Garino era pensionado por la CNBA, ganador del primer premio de escultura del segundo concurso nacional de becas artísticas (1904), cuyo primer premio de pintura (figura) fue ganado por Antonio Alice (1886-1943) quien eligió como sede de estudios Turín.⁴⁵⁵ Puede ser que Garino y Alice se hayan conocido en ocasión del concurso, ya que tenían ocho años de diferencia y no habían frecuentado juntos la Academia, lo que es cierto es que se volvieron amigos estrechos y pese a que se instalaran en dos ciudades distintas, durante sus estancias italianas compartieron momentos de sociabilidad especialmente cuando Alice visitó a los compatriotas a Roma.⁴⁵⁶ Allí, en 1907 se encontraron en el estudio de Garino también con Héctor Nava (1873-1940), y pasearon por las vías de la capital y por la Villa Borghese en compañía de los compatriotas de larga estancia en la ciudad eterna Quirós y Gironde y de los paraguayos Juan Anselmo Samudio (1879-1935), Carlos Colombo (1882-1959), García y Cisneros (fig.92).⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Alfonso Mongiardini, “Giovani artisti sud-americani pensionati e non”, *Rivista di Roma*, a.XIII, fasc.1, 10/01/1909, p.2. Cita original: “Seguitando la mia serie di articoli sulle accademie straniere, ho deciso questa volta di occuparmi dell’Accademia sud-americana. Ma mi sono trovato dinanzi ad un ostacolo piuttosto grave; e cioè che l’Accademia sud-americana non esiste. Esistono però lo stesso, fortunatamente, dei pensionati che vivono sparsi per Roma; ho dovuto quindi dar loro caccia alle trattorie, al Circolo artistico e da Cassiano, il famoso caffè-cenacolo dove non si trova mai sui tavolini un centimetro quadrato di marmo che non sia coperto da schizzi e caricature. La mia caccia è stata fortunata, perché ho potuto riunire un buon numero di giovani artisti, i quali tutti mi hanno accolto con gran cortesia nei loro studi, mi hanno mostrato i loro lavori e mi hanno fatto le loro confessioni artistiche. E siccome andando da uno studio all’altro mi sono imbattuto anche in giovani sud-americani non pensionati, ma pure degni d’interesse, ho pensato di occuparmi anche di loro. Così con un maggior numero di elementi ci resterà più facile farci un’idea complessiva delle aspirazioni delle nuove civiltà che si destano adesso all’ammirazione ed all’amore dell’arte”.

⁴⁵⁵ Los otros ganadores fueron: gran premio de escultura David Godoy (mendocino), gran premio de pintura – figura – Máximo Olano, gran premio paisaje Ricardo García. Los tres eligieron como sede de estudios París. La elección de Alice se debió por su formación en Buenos Aires, en el taller de Decoroso Bonifanti (1860-1941), pintor turinés que estuvo viviendo en la capital argentina durante algunas décadas y fue un importante referente para Alice tanto aquí como en la ciudad saboyana una vez regresado. En Turín, ya se mencionó en el capítulo uno, también se estableció otro pensionado de la CNBA, César Santiano, a partir de 1908 y había sido la ciudad donde se había formado Ernesto de la Cárcova; pero además, vale destacar que también fue el lugar elegido por la pintora Lia Gismondi (1879-1953), la cual estudió en el taller de Lorenzo Delleani (cf. “Una pintora argentina. Lia Gismondi”, *Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, a.X n. 12, 21/10/1908).

⁴⁵⁶ Alice obtuvo las primeras enseñanzas artísticas en el taller de Decoroso Bonifanti, artista turinés instalado durante algunos años en Buenos Aires. Sus biografías cuentan que fue Cupertino del Campo a descubrir su talento mientras Alice aún niño trabajaba en el taller paterno y como lustrabotas, y fue quien lo introdujo al maestro italiano. Alice después de ganar el concurso en 1904 e instalarse en Turín durante al menos cuatro años, viajó también a París, exponiendo en el Salón y obteniendo discretos sucesos. Al regresar a Buenos Aires fue nombrado profesor de la ANBA y sucesivamente siguió su carrera docente en la Universidad de la Plata. Cf. Juan José de Soiza Reilly “Historia de un lustrabotas”, *Caras y Caretas*, a.XI, n.501, 09/05/1908, s.p.; Pagano 1944, pp.232-234.

⁴⁵⁷ Los artistas paraguayos becados nacionales en 1903 fueron Juan A. Samudio, Carlos Colombo y Pablo Alborno (1875-1958). Cf. Escobar 2007. Como se ha señalado en el primer capítulo, en 1903 Carlos Colombo es mencionado como alumno de la academia de la SEBA de Buenos Aires, por lo que se puede avanzar la

Héctor Nava llegó también a Roma hacia 1904-1905.⁴⁵⁸ Había recibido su primera formación en la SEBA y sin ayudas gubernamentales decidió viajar a Italia y se instaló en la capital durante más de diez años, donde perfeccionó sus estudios de pintura en manera autónoma – como ya habían hecho varios artistas rioplatenses – frecuentando la Associazione Artistica Internazionale y a los artistas afirmados de los cuales recibir consejos preciosos. Parece atestiguarlo la fotografía perteneciente al archivo de Arturo Noci que retrata al argentino en el grupo de pintores de la escuela *serale* del Círculo en 1905 (fig.93). Aquí seguramente se vinculó también a Antonio Mancini quien lo homenajeó con algunos dibujos en los años sucesivos.⁴⁵⁹

Nava fue uno de los artistas *non pensionati* que visitó Mongiardini en enero de 1909. Junto a él, hacían parte del grupo de los argentinos en ese momento: Arturo Alippi, Faustino Brughetti, Alberto Gironde, Emiliano Gómez Clara (1880-1931), Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944), Julio A. Oliva (1884-1966), Enrique Zapiola de Benoit.⁴⁶⁰ A ellos se unió, en los primeros meses de 1909, casi intercambiando su lugar con Garino, Pedro Zonza Briano ganador del premio de escultura en el tercer concurso de becas de la CNBA (1908).⁴⁶¹

A través del legado de Faustino Brughetti es posible estudiar algunas de las redes de relaciones entre los nuevos integrantes de la colonia. El pintor platense, después de haber vivido entre Roma y Villa del Bosco en los años 1896-1904, volvió a La Plata e instaló un taller en el Bon Marché capitalino en el que preparó el terreno para obtener una beca que finalmente le concedió el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires en 1907, cuando se trasladó nuevamente a Roma, en donde se estableció hasta 1910-11.⁴⁶²

hipótesis que pre-existían vínculos entre algunos de estos artistas paraguayos y algunos de los rioplatenses. Lamentablemente no se ha podido hallar noticia de los paraguayos identificados con los apellidos García y Cisneros. La Guida Monaci, año 1908, nombra un pintor cubano Francisco Pérez Cisneros (1879-1934), quien había recibido una beca en 1905 y sucesivamente fue cónsul cubano en Francia. No se puede excluir que fuera él.

⁴⁵⁸ Para una biografía de Héctor Nava, véase los estudios realizados por su hija, la historiadora del arte Antonia Nava Cellini, en especial cf. Trombadori, Nava Cellini (dir.) (1973) y en particular Nava Cellini (1973); Nava Cellini (1971). Un reciente estudio sobre la estadía de Héctor Nava en Cerdeña ha sido llevado a cabo por Maria Paola Dettori (2009).

⁴⁵⁹ Sobre esta relación cf. Nava Cellini 1971.

⁴⁶⁰ Los otros artistas visitados por Alfonso Mongiardini fueron: Tomaso Pedrosa, pintor cubano, Juan Bonilla, escultor costarricense, Miguel Capllonch y Romaguera, pintor de Rio de Janeiro, José Velázquez, músico de Guatemala, Arturo Flores de Merodio, cantante y pintor de México, Manuel Ortiz, pintor de Santiago de Chile, Ioa da Costa Rocha, pintor mexicano.

⁴⁶¹ Mongiardini en la *Rivista di Roma* fue particularmente atento en destacar la obra de los artistas extranjeros y especialmente de algunos latinoamericanos. A Zonza Briano le dedicó algunos artículos entre 1910 y 1911, como así también a Ángel Zárraga (1886-1946), pintor mexicano.

⁴⁶² Quedan por estudiarse las becas concedidas por los gobiernos provinciales. Las becas concedidas por la Provincia de Buenos Aires fueron numerosas, aunque mantuvieron la costumbre de las leyes *ad hoc* y, por ende, estuvieron también sujetas a recomendaciones. Para que obtenga la beca Brughetti, por ejemplo, intercedió su amigo escritor Almafuerte. Un diputado de la provincia, Rodolfo Sarrat (1878-1929) se interesó para que se le

Unos cuantos días me bastaron para obtener un taller. Mi viejo y noble amigo José Echena me cedió amablemente uno de sus dos talleres que ocupa en la vía Margutta 33. Adquirí a José Echena unos muebles para adornar el taller y con esto quedé definitivamente instalado. Era el día 8 de marzo y permanecí tres años consecutivos. [...] Tres días después tenía terminado mi primer grupo; un dibujo titulado “Sedución” que fue admirado por todos los artistas que lo han visto durante el lapso que permanecí en Roma, muchos, entre ellos Zonza Briano que luego fuimos muy amigos [...] Terminada esa obra empecé el dibujo de otro grupo titulado: “Luz y sombra”. El señor Julio Llanos que en ese tiempo visitaba con frecuencia mi taller estaba admirado de ese trabajo; consideraba esas figuras dos verdaderos retratos.⁴⁶³

Enrique Serra y Antonio Fabrés (1854-1938) fueron otros de los artistas no rioplatenses que visitaron el nuevo estudio de Brughetti, hecho que marca la continuidad de los lazos iberoamericanos en Roma. Brughetti, a su vez, aprovechaba la vista de la terraza del atelier del pintor cordobés Gómez Clara.⁴⁶⁴ Aquí, se cruzó también con el escultor Gonzalo “Chalo” Leguizamón.⁴⁶⁵ Recordaba además entre los animadores de su estudio de vía Margutta a los otros compatriotas ya mencionados en el reportaje de Mongiardini: Nava, Alippi, Oliva, Garino y a otro escultor tucumano, Pompilio Villarrubia Norri (1886-1966).

Estos mismos artistas habían compartido en 1908 un banquete que fue organizado por Maria Elena Torricelli – joven pintora argentina quien había llegado a Roma en 1907 – en el taller de su maestro, el pintor Umberto Cacciarelli⁴⁶⁶ para festejar la fecha patria del 9 de julio:

[...] se reunieron sin ninguna solemnidad se entiende, sino con la más genial y sincera camaradería todos los jóvenes estudiantes argentinos que moran en Roma y, vivamente deseada, la familia Llanos, de la que es gloria y ornamento la señorita Emma de la Barra, la afortunada y ya ilustre autora de “Stella” – la novela que actualmente triunfa incluso en Italia. Estaban presentes: la señora Emma de la Barra en Llanos, las señoritas condesas Maria Elena

otorgara una beca a Emilio Pettoruti (1892-1971), cf. Pettoruti 1968, pp.19-23. Algunas menciones sobre los artistas platenses que beneficiaron de estas becas se encuentra en José Pio Sagastume, *Benjamín (miscelánea)*, La Plata, A. Gasperini y cía, 1911, pp.32-48, 300-304.

⁴⁶³ Faustino Brughetti, “capítulo XXXVI. Mi tercer viaje a Europa”, en “Autobiografía inédita” [manuscrito], AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas (comillas y subrayados del original).

⁴⁶⁴ Gómez Clara se instaló durante los primeros años en vía Margutta 22 (que había sido el taller de Brughetti a comienzos de 1900) y, a partir de 1913, ocupó el estudio en vía del corso 12 que había sido de Ernesto de la Cárcova en 1894 y de Pio Collivadino entre 1894 y 1906. Este atelier fue, además, al centro de un intercambio de estudios en 1898 entre rioplatenses e italianos que finalmente no ocurrió pero del que quedan los pormenores en la correspondencia de Faustino Brughetti (AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1., SFB-Espigas).

⁴⁶⁵ Creo que Brughetti no fue particularmente ligado a Leguizamón Pondal ya que en su *Autobiografía* lo cita solo en relación con esta visita al estudio de Gómez Clara y en forma casi despectiva: “La noche anterior [al 26 de enero de 1909] había nevado abundantemente nunca hasta ese momento me había brindado la ocasión de admirar en Roma los efectos de nieve. Por consiguiente, a falta de modelo (pues no vino Amalia) me fui a pintar sobre la terraza del estudio de mi amigo el pintor cordobés Emiliano Gómez Clara, sito al lado del mío. Este amigo había salido del paseo por los alrededores de plaza del Popolo y por el Pincio. Cuando volvió se encontró con mi trabajo terminado. Le agradó sobremanera y le noté también una expresión de disgusto cuando me felicitó muy calurosamente. El disgusto provenía por el compañero que viniera a buscarlo para ir de paseo. Este era “Chalo” Leguizamón Pondal (escultor)”.

⁴⁶⁶ Sobre Cacciarelli no se tienen muchas noticias, estuvo activo en Roma entre las últimas décadas del siglo XIX y 1909. Las obras que se encuentran en el mercado con su firma revelan que se dirigía especialmente a un público extranjero. Cacciarelli es una presencia que se repite en algunos banquetes ya mencionados con los artistas rioplatenses.

Torricelli, Clemenza Llanos, Ofelia Mauss y Lucía Markens; los señores Julio Llanos, Umberto Cacciarelli, Victor Garino, Faustino Brughetti, Enrico Zapiola, Arturo Alippi, A. Oliva, G. Leguizamón Pondal, P. Villarrubia Norri, Héctor Nava y Raúl Margottini.⁴⁶⁷

La lista de los participantes, aunque no muy larga, abre otra cuestión que si bien no se va a ahondar en esta tesis es importante tener en cuenta por lo que concierne la sociabilidad rioplatense en Roma: la presencia de las familias de la élite que se movían en ambientes diversos del de los artistas, pero que – sobre todo gracias a las reuniones y a los vínculos enlazados por las mujeres pertenecientes a estos círculos – a veces se superponían y, como queda evidente en el caso que se trae a ejemplo, posibilitaba importantes contactos entre estas dos esferas.⁴⁶⁸

La combinación de condiciones artísticas y sociales (de élite) se realizó eficazmente en la figura de Lola Mora. La escultora, proveniente de una acomodada familia tucumana, llegaba a Roma en 1897 becada por el Gobierno argentino, con una carta de recomendaciones de Dardo Rocha (1838-1921) y fuerte del apoyo de Julio A. Roca (1843-1914). Desde un primer momento estuvo relacionada al ambiente diplomático argentino en la ciudad eterna,⁴⁶⁹ pero a partir de 1904, cuando acondicionó el *villino* adquirido en el aristocrático Quartiere Ludovisi, sus vínculos con la alta sociedad romana aumentaron.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ “Lettere Italo-Argentine. Come gli argentini all’estero amano la loro patria - commemorando il 9 di luglio – una nota acerba”, *La Patria degli Italiani*, 11/08/1908, p.3-4. Cita original: “Dunque nello studio del nostro giovane e valoroso pittore Umberto Cacciarelli, maestro della signorina Torricelli, il quale mise a disposizione degli invitati la sua casa, si riunirono senza alcuna solennità s’intende, ma con la più geniale e fine “camaraderie” tutti i giovani studenti argentini dimoranti in Roma e, vivamente desiderata, la famiglia Llanos, di cui è vanto e ornamento la signora Emma de la Barra, la fortunata e ormai illustre autrice di “Stella” - il romanzo che attualmente trionfa addirittura in Italia. Erano presenti: la signora Emma de la Barra in Llanos, le signorine contessina Maria Elena Torricelli, Clemenza Llanos, Ofelia Mauss e Lucia Markens; e i signori Giulio Llanos, Umberto Cacciarelli, Victor Garino, Faustino Brughetti, Enrico Zapiola, Arturo Alippi, A. Oliva, G. Leguizamón Pondal, P. Villarrubia Norri, Ettore Nava e Raul Margottini, quest’ultimo un giovane colombiano, ma figlio di italiani ed entusiasta dell’Argentina”. Vale aquí señalar que Lucía Markens aparece vinculada al pintor Alippi y que fue probablemente ella misma una artista: en una fotografía perteneciente al legado familiar de Alippi está retratada la mujer que me ha sido indicada como “Lucía Markens modelo de sus cuadros” (correspondencia personal con Alicia Sosa de Alippi, febrero-marzo 2020, a la cual van mis agradecimientos por su disponibilidad en compartir el material que conserva sobre este pintor). Lucía Markens (escrita Merkens, pero no dudamos sea la misma persona) está mencionada por Georgina Gluzman entre las artistas argentinas que frecuentaron la Academie Julien de París entre abril y octubre de 1904 (cf. Gluzman 2014, tomo II, anexo 4, p.566).

⁴⁶⁸ Julio Llanos era un escritor y periodista (sobre todo para *La Nación*) y en Roma era el delegado argentino ante el Instituto Internacional de Agricultura, se movía entonces en los ambientes consulares y diplomáticos a través de los cuales accedía a los círculos de la alta sociedad. Julio Llanos era el segundo marido de la escritora Emma de la Barra, ambos son mencionados por Brughetti como frequentadores de su taller y compradores de algunas obras. Además, existe un retrato ejecutado por Pedro Zonza Briano de *Emma de la Barra* que podría ser fechado en estos años (ubicación desconocida, pasada por subasta Arroyo el 10 de diciembre de 2014).

⁴⁶⁹ Sus relaciones con Enrique B. Moreno y familia fueron muy estrechas. Además, el hermano de Lola Mora, Alejandro fue “Addetto onorario” de la Legación Argentina en Roma, desde 1903 a 1906. Noticias que se encuentran también en Páez de la Torre, Terán (1997).

⁴⁷⁰ El *villino* fue su tercer estudio en Roma. Sobre esto y sobre el crecimiento del prestigio social de Lola Mora en Roma cf. Corsani 2016.

En el taller que hizo construir en este palacete recibió las visitas de funcionarios, de periodistas, de escritores, de artistas e incluso de los reyes de Italia, en 1906, visita que – como afirma Patricia Corsani – constituyó un “momento de inflexión” en la carrera de la artista, por un lado resaltaba la celebridad alcanzada por una escultora de provincia en la capital italiana y por el otro ahondaba los conflictos que habían surgido en Buenos Aires alrededor de sus obras.⁴⁷¹ La estadía romana funcionó para Mora como una plataforma de promoción y un lugar de prestigio desde donde recibir encargos importantes y su mudanza a un *villino* de su propiedad en un cierto sentido selló este crecimiento social y profesional.⁴⁷² Esto corrobora la hipótesis que tras los primeros años de formación, la escultora fuera reconocida como una personalidad de referencia – al menos en el ámbito argentino y especialmente tucumano – dado que fue su taller el lugar en que encontraron acogida los dos escultores becados por la provincia de Tucumán en 1907: Julio A. Oliva y Pompilio Villarrubia Norri.⁴⁷³

Lola Mora había asimilado muy pronto la práctica propia de los talleres escultóricos romanos, que los había vuelto célebres desde principios del siglo XIX, es decir contratar una serie de *scalpellini* para que la ayudaran en traspasar al mármol sus creaciones en yeso. Desde temprano, de hecho, había reclutado artistas argentinos como ayudantes en su atelier, tanto en Buenos Aires, donde trabajó Hernán Cullen Ayerza antes de su viaje a Italia (en 1903),⁴⁷⁴ como en Roma, donde contrató a Emilio Andina (1875-1935). Este último, argentino de nacimiento, pero con padres italianos, había viajado a Italia para estudiar escultura a la Academia de Brera de Milán.⁴⁷⁵ Debía tener algunos contactos con la colonia

⁴⁷¹ Cf. Corsani 2016. Sobre los conflictos surgidos alrededor de algunos proyectos de monumentos en Argentina, cf. Corsani 2001, 2006, 2007b y 2021. Una lectura distinta es la de Georgina Gluzman (2016), a través de una perspectiva de género con la que ha analizado no solo las obras sino las fuentes que refieren a Lola Mora muestra como algunas ideas que se instalaron en la literatura referida a la escultora son fruto también de la perpetuación del canon historiográfico tradicionalmente patriarcal.

⁴⁷² El *villino* fue una tipología edilicia célebre especialmente entre los artistas y los intelectuales de la Roma de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, derivada de los arreglos urbanísticos de matriz humbertina. Para hacer un ejemplo, el pintor Villegas tenía su propio villino como así también los escultores Ettore Ferrari y Ettore Ximenes, entre varios otros.

⁴⁷³ Cfr. “Curiosidades del objetivo”, *Caras y Caretas*, n.467, 14/09/1907, nota en la que aparece una fotografía de los dos jóvenes a los pies de una escultura de Mora (podría ser la estatua en yeso del monumento a Juan Bautista Alberdi que realizó en 1904) con el epígrafe “En el taller de Lola Mora...los estudiantes argentinos, señores Oliva y Villarrubia Norri, pensionados por el gobierno de Tucumán para estudiar escultura”.

⁴⁷⁴ Cf. “Lola Mora”, *El Gladiador*, a. 2, n. 67, 13/03/1903: da la noticia que Cullen Ayerza es su ayudante y está preparándose para partir a Europa. En este número se publican también algunas obras de Lola Mora entre las cuales hay retratos en yeso y terracota de sus “operarios” y del mismo Cullen. Agradezco a Patricia Corsani por haberme señalado esta fuente y a Georgina Gluzman por habérmela compartido.

⁴⁷⁵ Según Pagano (1944, p.387-388) estudió en Brera con los maestros Vespasiano Bignami, Enrico Butti y Francesco Confalonieri. La carta de recomendación que enviaba el cónsul argentino en Milán al ministro de instrucción pública Fernández adjuntaba un certificado del profesor Confalonieri para que Andina pudiera presentarse al concurso de becas de 1904 solo enviando las fotografías de sus trabajos. El pedido le es

romana ya que Carlos Ripamonte se hacía cargo desde Roma de consultarle a Eduardo Schiaffino sobre la posibilidad de incluir a Andina en el envío argentino a Saint Louis.⁴⁷⁶ De todos modos, se infiere que sus lazos con la colonia argentina fueron pasajeros y las pocas obras que se conocen de estos años no ofrecen indicios más específicos, ya que lo muestran participe de un lenguaje volcado hacia el arte social y el idealismo que estaba bien arraigado en Milán como en toda Italia.⁴⁷⁷

Al grupo de los tucumanos que se conformó en la ciudad eterna en este periodo además de Oliva y Villarrubia se incorporó a partir de 1909 José Ciro Mora (1890-¿?). Nacido en Tafi Viejo en 1890, recibió una beca graciable del Congreso nacional para iniciar estudios de arquitectura, decidiendo instalarse en la capital italiana y frecuentar los cursos del RIBA. Allí entró en contacto con la colonia rioplatense, aunque escapando al compañerismo característico del grupo.⁴⁷⁸ A este propósito, vale la pena citar un fragmento de correspondencia que brinda un indicio sobre esta peculiaridad de Ciro Mora y acerca algunos datos de sus amistades romanas y de la frecuentación de lugares como el Caffè Cassiano:

Le ruego, pues, señor de la Cárcova no dar vidas a tan ridículo personaje, acabo de llegar de Italia, y de Roma donde he pasado algunos días con Gomez Clara, Nabas [Nava] y otros muchachos que me han puesto en antecedentes de una serie de indelicadezas y sucios negocios de que fueron víctimas de Ciro, el dueño del Café Cassiano y otros comerciantes de Roma.⁴⁷⁹

rechazado y finalmente Andina participa al concurso en Buenos Aires (ver Anexo 1.1b). Es probablemente en este periodo que volvió a la ciudad y, no resultando ganador de la beca, se instaló definitivamente allí. De su alumnado ante el taller de Lola Mora dice Alejandro Sux, *La juventud intelectual de la América Hispana*, Barcelona Prensa Hermanos, 1911, p.32-33 (agradezco a la amable Patricia Corsani por haberme compartido esta fuente en un año en que el cierre de bibliotecas y archivos complicó mucho la investigación).

⁴⁷⁶ “Un joven escultor argentino, que se hallaba en Milán, el Sr. Andina, tiene actualmente en una exposición de aquella ciudad una figura en yeso del tamaño natural, representando a un picapedrero, y me ha pedido que le haga conocer a Vd sus intenciones de exponerla en Saint Louis, si Vd la considerara digna de figurar allí. El señor Andina, sabedor del nuevo concurso para subvenciones, tiene asimismo intenciones de presentarse entre los escultores, pero ignora si podría inscribirse a tiempo o si dando aviso a Vd o al Sr ministro en esta ciudad sería suficiente para poder tomar parte, de llegada, en dicho concurso”. Carlos Ripamonte a Eduardo Schiaffino, [carta], Roma 01/02/1904, Armario III /E2/ BVIC3d13, AS-MNBA.

⁴⁷⁷ Se pueden tener como referencia tanto el *Picapedrero*, exhibido en la Exposición de Milán en 1904 y publicado en Pagano 1937, p.387, como *Los naufragos*, grupo escultórico realizado entre 1905 y 1907 en Buenos Aires y presentado en 1908 en la misma ciudad (y que hoy se encuentra en el Paseo del Bosque de La Plata).

⁴⁷⁸ En los documentos relativos al Patronato de Becados en Europa se conserva un dossier acerca del asunto “José Ciro Mora”, ya que el joven había sido becado para el estudio de arquitectura y decidió seguir estudiando escultura sin cumplir así sus deberes de becado. En 1911, cuando decidió mudarse a París, incurrió en algunos problemas de orden crediticio. Cf. caja AH079 “Patronato de becados”, 1909-1913, “Embajada en París y Consulados en Francia”, AMREC.

⁴⁷⁹ José M. Cadiz a Ernesto de la Cárcova, Montreux, [carta] 24/05/1912, caja AH079 “Patronato de becados”, 1909-1913, “Embajada en París y Consulados en Francia”, AMREC. El “Nabas” citado podría ser un error ortográfico y referirse a Héctor Nava. Esta y una carta citada a la nota que sigue de Leguizamón Pondal son las únicas fuentes que informan acerca de la sociabilidad de Ciro Mora, por esto pensamos que no mantuvo lazos estrechos con los compatriotas.

Al tucumano, que casi ciertamente se quedó en la ciudad eterna hasta 1911 cuando se marchó a París, debió estar ligado el coetáneo Chalo Leguizamón. Este último, cuando por “razones de carácter urgente” se vio obligado a trasladarse a París, dejó “encargado al Sr. Ciro Mora para que ponga en manos de Ud [Ernesto de la Cárcova, Patrono de becados] los cajones conteniendo mis estudios escultóricos”.⁴⁸⁰ Leguizamón, al cual ya se ha aludido en distintas ocasiones de encuentros rioplatenses, llegó a Roma en agosto de 1907 y casi ciertamente fue Lola Mora la figura de referencia. No se encontraron fuentes que confirmen que haya sido discípulo de la escultora, dato que emerge en algunas biografías, no obstante, propendo por la hipótesis que fuera ella el contacto para que en Roma encontrara su maestro en Costantino Barbella (1852-1925). Coterráneo de Francesco Paolo Michetti, con él era parte del círculo de artistas e intelectuales que vacacionaban en Francavilla al Mare del cual participaba también D’Annunzio. A ambos se acercó Lola Mora durante sus primeros años de formación – antes de pasar al atelier prestigioso de Giulio Monteverde (1837-1917) – aprendiendo de Barbella el modelado en terracota y permaneciendo en contacto con este ambiente durante toda su estadía romana.⁴⁸¹

Es probable así que el taller de Lola Mora se configurara como un punto de concentración del grupo tucumano al cual se sumó también Leguizamón.⁴⁸² Cuando el corresponsal de *La Patria degli Italiani* Giuseppe Parisi visitó a los artistas argentinos en Roma en 1908 encontró a Julio Oliva en el estudio de Barbella, maestro que evidentemente compartía con Leguizamón. El primero de los argentinos que Parisi conoció durante esta gira fue Enrique Zapiola, “en el estudio de nuestro sumo Biondi, alrededor de una cabeza de Bruto [...] su maestro me hizo vivos elogios”.⁴⁸³ El joven aspirante escultor se puso a su

⁴⁸⁰ Gonzalo Leguizamón Pondal a Ernesto de la Cárcova, Roma, 05.05.1910, [carta], caja AH050 “Notas a Ernesto de la Cárcova”, 1910, “Embajada en París y Consulados en Francia”, AMREC.

⁴⁸¹ Cf. Corsani 2016.

⁴⁸² Una nota de *Caras y Caretas* (“El 25 de mayo en Roma”, n.560, 26/06/1909) refuerza esta hipótesis al mostrar en una foto de carácter oficial los escultores Oliva, Leguizamón, Villarrubia y la escultora Mora con Julio Llanos y otros compatriotas.

⁴⁸³ G. Parisi, “Lettere Italo-Argentine. Gli artisti argentini in Italia” *La Patria degli Italiani* 05/08/1908. Cita original: “Roma, 7 de julio. [...] Conobbi per primo Enrico Zapiola Benoit, che trovai nello studio del nostro sommo Biondi, attorno a una testa di Bruto, abbozzata da pochi giorni [...]. Il suo maestro me ne fece vivi elogi; è contento di lui, promette bene; [...]. Si mise a mia disposizione, mi condusse presso gli altri compagni, e così conobbi Victor Garino, che comincia a far da sé, dopo quattro anni di pensionato, ed ha avuto la soddisfazione di veder ammessa quest’anno all’Esposizione di Belle Arti in Roma, una sua “Danae”, modellata arditamente, con polso sicuro, da artista promettente e originale che comincia a sciogliersi dalle pastoie dell’insegnamento e a prendere il volo liberamente. Di Julio A. Oliva ho ammirato sinceramente una bella e fiera testa di gladiatore, non copiata, ma resa dal vero, da lui che da soli dieci mesi studia qui con lo scultore Barbella, ed è pensionato dal governo di Tucuman. E v’è un giovinetto di diciassette anni appena, vivace e simpatico come una giovine gazzella, che con un sorriso di soddisfazione che gl’illuminava il viso franco ed aperto, mi mostrava le sue prime prove: piccole testine di putti in creta e in gesso, e dorsi nudi arcuati ed eleganti, e mani e piedi e braccia più o meno muscolose...i primi passi di un fanciullo bello e robusto, che

disposición para introducirlo a los compatriotas, prueba de los vínculos que permanecían fuertes en la colonia.⁴⁸⁴

Estos vínculos, que en a lo largo del capítulo se han estudiado a través de una metodología “artesanal” que considera las redes en su sentido metafórico como se ha anunciado en la introducción de la tesis,⁴⁸⁵ se pueden visualizar también gracias a herramientas de análisis cuantitativas que ayudan a procesar la información cualitativa y a sostener mejor la argumentación acerca de la creación de una colonia rioplatense y de la importancia de los lazos interpersonales que se establecieron entre argentinos y uruguayos.⁴⁸⁶ El grafo del Anexo 3.1, elaborado con el software Gephi, representa la red de los rioplatenses en Roma entre 1890 y 1915.⁴⁸⁷ Es interesante detenerse en algunos valores matemáticos que el software proporciona y que permiten adentrarnos mejor en la red: si a primera vista parecería muy conectada, la medición indica que su densidad es baja. Esto significa que los lazos entre los individuos que participan de la red constituyen en mayoría relaciones aisladas y hay poca interconexión y es explicable en este caso porque los artistas no permanecen en Roma durante todo el arco temporal considerado – como se ve en el diagrama del Anexo 3.2 –, sino que hay un intercambio de actores. Dentro de este tipo de red es entonces importante mirar otro valor que es el grado de intermediación (*betweenness centrality* en lenguaje SNA) que mide la cantidad de información que tiene que pasar por un individuo para que sea transmitida a la red.

En este sentido señalo dos ejemplos que se reconectan con lo enunciado al principio: el caso de Pio Collivadino, a cuyo alto grado de intermediación corresponde su posición de referente para el primer grupo que conformó la colonia rioplatense pero también al lugar central que ocupó una vez regresado a Buenos Aires. Los actores que se hallan más cercanos a él en la red romana fueron, se analizó en el primer capítulo, los que también fueron involucrados en la reestructuración de la ANBA de Buenos Aires a partir de la dirección de Collivadino. El otro es el caso de Lola Mora: que también resulta central por los lazos de los

promette diventar uomo forte e sano, confidente nelle proprie forze e nel proprio avvenire”. De este último Parisi no brinda el nombre, pero hipotetizamos pueda ser Gonzalo Leguizamón Pondal.

⁴⁸⁴ Un reportaje fotográfico de *Caras y Caretas* de ese mismo año publicaba la fotografía de cuatro jóvenes escultores argentinos pensionados en Italia: Leguizamón, Oliva, Villarrubia y Zapiola. Cf. “De Italia – Jubileo Pontificio. Estudiantes argentinos en Roma. Banquete al doctor Cittadini”, *Caras y Caretas*, a. XI, n.525, 24/10/1908.

⁴⁸⁵ Cf. Salomón Tarquini, Lanzillotta (eds.) (2016).

⁴⁸⁶ Se ha adelantado en la introducción que la metodología en la que se basa la Social Network Analysis (SNA) no se considera exhaustiva para el estudio al que apunta esta tesis, sin embargo algunas de sus herramientas han sido utilizadas. Sobre aplicaciones y límites de la SNA en historia del arte, cf. Kienle 2017.

⁴⁸⁷ Agradezco a Martín Wasserman, historiador argentino, quien me ha recibido en su estudio del Instituto Ravignani y me ha ayudado a conocer algunas de las herramientas que brinda Gephi para el análisis de redes.

que se hizo intermediaria. Creo que este dato contribuye a resaltar su papel fundamental para la inserción en el ambiente romano de un grupo de escultores argentinos que encontraron en ella el referente inicial de sus estadias en la ciudad.

Este gráfico leído junto con el diagrama del Anexo 3.2 brinda los instrumentos para completar el estudio de las redes rioplatenses en Roma. En el diagrama sobre la presencia de los artistas argentinos y uruguayos en Roma entre 1890 y 1915 se observan algunos momentos de mayor concentración, especialmente entre los años 1900 y 1904 y en torno a los años 1907-1911. Durante los primeros años del siglo, entonces, vemos que se fortalecen los mecanismos que habían creado las bases para una colonia rioplatense gracias a la llegada de un conspicuo número de pintores y escultores y a la larga permanencia de Pio Collivadino, mientras que en los años finales de la primera década la colonia está ya consolidada. En este segundo bloque se nota, además, la casi total ausencia de artistas uruguayos y una representación más federal de Argentina; es significativo que el segundo grupo pareció afianzarse alrededor de los tucumanos y que uno de los pintores con mayor permanencia en la ciudad, Emiliano Gómez Clara, fue cordobés. La presencia de una institución como el Patronato de Becados, a partir de 1909, impulsó – como se vio en el primer capítulo – la concesión de becas a nivel estatal y provincial que brindaron la posibilidad del viaje de formación a Europa a una porción más amplia de argentinos.

Algunas fotografías de estos años refuerzan esta aseveración, como la que retrata al cordobés Gómez Clara junto a los escultores Oliva, Leguizamón y Villarrubia en el taller de este último (fig.94) u otro ejemplo es la que los muestra en pose oficial en el mismo atelier en ocasión de la exposición de sus obras (fig.95), a la cual asistieron también Lola Mora y su marido, los ministros Enrique B. Moreno y Alberto Blancas, la escritora italiana Grazia Deledda (1871-1936) y el escultor italiano Arturo Dazzi (1881-1966). No es casual que fechan de estos años algunos importantes encargos del Gobierno tucumano a los dos pensionados de escultura: a Oliva un monumento a la industria azucarera (fig.96) y a Villarrubia la adquisición de *Parábola*, una de sus mayores obras juveniles (fig.97).⁴⁸⁸ Mientras que este último regresó a Tucumán solamente durante un breve periodo en 1912 y

⁴⁸⁸ Noticias que se han encontrado en Carlos Páez de la Torre: “Parábola, soberbia estatua” *La Gaceta de Tucumán* 03/07/2006 <https://www.lagaceta.com.ar/nota/164819/Informacion-General/Parabola-soberbia-estatua.html>; “Artistas tucumanos en Roma”, *La Gaceta de Tucumán*, 10/03/2009, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/317136/artistas-tucumanos-roma.html>; “Breve gloria y largo olvido de *Parábola*”, *La Gaceta de Tucumán* 09/07/2013, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/547921/sociedad/breve-gloria-largo-olvido-parabola.html> consultado 14/08/2019; “El olvidado Julio Oliva”, *La Gaceta de Tucumán*, 28/02/2018, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/762657/opinion/olvidado-julio-oliva.html> [consultados el 16/08/2019].

en 1913 estaba ya viviendo nuevamente en Italia, donde falleció en 1966, el regreso de Oliva fue definitivo hacia 1914, después de haber transcurrido un corto lapso en París, y fue marcado por el nombramiento en la Academia de Bellas Artes creada en 1909, “posiblemente el proyecto más importante” entre los impulsados en estos años por parte del Estado Provincial “que apuntaban a fomentar la formación de un campo artístico” local.⁴⁸⁹

Un destino aún más exitoso lo tuvo Emiliano Gómez Clara viéndose nombrado en 1915 director de la Escuela Provincial de Bellas Artes en sustitución de Emilio Caraffa (1862-1939), primer director de la institución quien también se había perfeccionado en Italia entre 1885 y 1890.⁴⁹⁰ Gómez Clara fue la figura de referencia para la modernización de la enseñanza artística en Córdoba gracias a las reformas que introdujo en la Academia por la cual pasaron casi todos los pintores y escultores actores de la renovación de los años veinte en la ciudad.⁴⁹¹ Ya se examinó en el primer capítulo la actuación de Collivadino a poco tiempo de su regreso de Roma, cuando en 1908 fue nombrado director de la ANBA, coadyuvado por Carlos P. Ripamonte en rol de vicedirector, quienes llevaron adelante una reforma de la institución que involucró también la conformación de un cuerpo docente profesional en el cual fueron incluidos Arturo Dresco, Alberto M. Rossi, Héctor Nava, Manuel J. Castilla, entre otros, artistas que habían integrado el grupo rioplatense en la ciudad eterna.

Se ha ahondado en el segundo capítulo también sobre las actuaciones de algunos artistas uruguayos al regreso de las estadias europeas y los diálogos que se mantuvieron entre Montevideo y Buenos Aires: Carlos M. Herrera fue una de las personalidades más destacadas dentro de la política del CFBA y Salvador Puig fue profesor en esa institución durante los primeros años de su vuelta a la patria. Juan M. Ferrari, en cambio, sobresalió como el principal escultor de Uruguay y tras la ejecución del monumento al ejército de los Andes en

⁴⁸⁹ Cf. Fasce 2017, p.51. Entre otras acciones para la formación de un campo artístico local, Pablo Fasce menciona también las becas artísticas provinciales a Oliva y Villarrubia Norri. En su tesis doctoral, Fasce ha indagado acerca de los mecanismos y de las acciones que configuraron el campo artístico en el Noroeste argentino en la primera mitad del siglo XX. Sobre la institucionalización artística en Tucumán, véase especialmente el capítulo 2. La noticia sobre Oliva cual profesor de escultura hacia 1915 se encuentra en Haedo 1995 que lo menciona al lado de Honorio Mossi.

⁴⁹⁰ Caraffa fue parte de la Generación del 80, participó a las iniciativas de aquellos primeros modernos en Buenos Aires, como el Ateneo, hasta que no se instalara en Córdoba fundando una Academia que pronto se convirtió en provincial y de la que fue director entre 1896 y 1915. Cf. Bondone 2008. En 1915, al jubilarse Caraffa, fue nombrado Gómez Clara quien permaneció hasta 1931, año de su fallecimiento. Sobre la actuación de Gómez Clara en la academia cf. también Bondone 2005-2006. Agradezco también a Marta Fuentes del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” por haberme brindado sus trabajos de investigación sobre Gómez Clara, entre ellos una cronología completa de la vida del pintor a través de fuentes de la época.

⁴⁹¹ Sobre estos últimos, cf. Otero 2017. Romina Otero investiga además la importancia que tuvo el viaje de perfeccionamiento a Europa para esta generación de artistas y el desarrollo de proyectos modernos en Córdoba.

Mendoza se volvió un nombre de referencia también dentro del panorama argentino. Para este monumento, además, llamó como ayudante a uno de los escultores argentinos conocidos en Roma durante su segunda estadía: Víctor Garino.⁴⁹²

Podemos asegurar, entonces, que la mayoría de los artistas pertenecientes a la colonia rioplatense en Roma tuvieron fortuna en sus patrias a sus regresos. Si los primeros integrantes de la comunidad fueron quienes establecieron los mecanismos para que la colonia funcione como tal, los artistas viajeros que llegaron a la ciudad avanzada la primera década y en la segunda del siglo XX encontraron el terreno preparado para insertarse en manera más fácil en las redes tejidas por la colonia misma y en el sistema artístico romano. Es así como, por ejemplo, a partir de 1905 se encuentran los nombres de los rioplatenses entre los pintores y escultores de las exposiciones de los *Amatori e Cultori di Belle Arti* de Roma y entre los participantes a otros espacios de exhibición. Esto, unido a la constatación de un creciente reconocimiento de estos artistas por parte de los países del Río de la Plata, permite sostener que la estadía romana y la formación de una colonia rioplatense en la ciudad han ayudado a la configuración de un capital artístico y a la vez simbólico que ha sido especialmente fructífero a la hora de organizar los proyectos institucionales y las carreras futuras en la patria de origen. Habilita, por ende, a sostener el lugar de capital cultural de Roma también superado 1870:⁴⁹³ una ciudad que no solo hospedaba (pasivamente) las comunidades artísticas extranjeras, sino que hacía que se integren entre sí y que conformen aquel cosmopolitismo que ha sido parte de su propia historia. Como se verá en el siguiente capítulo, vivir en Roma significó para estos pintores la posibilidad de acceder a un repertorio vasto de modelos, formas y técnicas del arte de los que aprovecharon para ajustarlos al proyecto nacional del cual fueron protagonistas.

⁴⁹² Cf. sobre el monumento y los ayudantes Favre 2015. Un indicio de la colaboración entre Ferrari y Garino también se encuentra en una carta perteneciente al legado de Alice. Juan M. Ferrari a Antonio Alice [carta], Montevideo, 11/04/1910, Archivo Alice perteneciente a Carmen Grillo. Agradezco muchísimo a esta última por haberme acogido en su casa y mostrado la hermosa documentación que ha conservado de su tío abuelo.

⁴⁹³ El concepto de “capital cultural” europea ha sido ya definido en la introducción de esta tesis, aquí especialmente me refiero al texto de Capitelli, Donato, Lanfranconi (2009, en particular pp.75-76).

4. “Rome n’a pour elle qu’une chose : elle est Rome”

Las instituciones de la neo-capital

La elección de los artistas rioplatenses de establecerse en Roma fue determinada, como se ha analizado, por distintos motivos a nivel personal. Sin embargo, interesa aquí presentar qué fue lo que la ciudad podía ofrecer para convencer a un joven artista viajero a instalarse y permanecer allí.

Las redes de relaciones dentro de la colonia rioplatense hicieron ciertamente más sólido el lazo entre argentinos y uruguayos, pero, también, ayudaron a que estos artistas periféricos pudieran sostener una sociabilidad más amplia en la Roma de entresiglos en la que convergían artistas, escritores e intelectuales de todas partes del mundo. En el juego de vínculos cosmopolitas es posible analizar las estrategias de inserción de los rioplatenses y, al mismo tiempo, estudiar cómo veían estos extranjeros a la ciudad eterna y qué aspectos de la sociedad y de la sociabilidad romana impactaron en sus estadias.⁴⁹⁴ Es apropiado, para ello, mapear – no solo en sentido geográfico – los espacios que han incidido en la construcción de los lazos entre rioplatenses, italianos y otros extranjeros; en la elección de sus maestros; en los temas que han introducido en sus obras durante y después de la estadía romana.

Al interrogar estos ejes se problematiza la idea de modernidad asociada a la producción artística romana e italiana de este periodo. Hasta hace unas décadas, este arte ha sido examinado con el prejuicio de no estar a la altura en comparación con las otras capitales culturales de Europa, de estar atado a un pasado glorioso que no le permitía ‘actualizarse’. Esto se ha debido, como señalo en la introducción, en la imposición de un canon historiográfico que mantenía como punto de referencia de la modernidad a París.⁴⁹⁵ Sin duda,

⁴⁹⁴ Los estudios sobre la sociabilidad en Roma entre los siglos XIX y XX se encuentran todavía a un estado fragmentario ya que focalizan casos específicos o lapsos cortos. De referencia es el texto de Pierre Musitelli (2014), quien dedica, sin embargo, la mayoría de sus páginas al Grand Tour y a la primera mitad del siglo XIX. Muestra igualmente la importancia de Roma como ciudad de encuentros y de relaciones internacionales. Las investigaciones de Manuel Carrera sobre los ingleses y americanos arrojan nueva luz tanto sobre artistas ya estudiados como sobre los poco conocidos y muestra algunas vinculaciones con el ambiente artístico romano, con instituciones como la Accademia di San Luca, o a través de su presencia en las exposiciones y la vinculación a personalidades artísticas como Arturo Noci, con quien se relacionó gran parte de la colonia rioplatense (Carrera 2015, 2017a, 2017b; Carrera, Virno (eds.) 2015). Una nueva perspectiva de análisis de las redes de relaciones en la Roma cosmopolita es el volumen colectivo editado por Anne Varela Braga y Thomas-Leo True que indaga un periodo mucho más amplio (desde el siglo XVI hasta el siglo XX) aunque por casos-estudio y por esto aún con lagunas, lo que no brinda un panorama abarcador especialmente para el momento de paso de siglo que interesa aquí (Varela Braga, True (eds) 2018).

⁴⁹⁵ Algunas recientes contribuciones que se han recogido en un volumen colectivo fruto de un congreso se han movido en este sentido y muestran cómo se debe relativizar esa idea superando el relato modernista, pero

Roma e Italia entera atravesaron un periodo de reorganización tanto a nivel político, económico y social, como a nivel cultural y artístico; el “retrato grupal” que los italianos hacían de ellos mismos hacia fines del siglo XIX estaba fuertemente marcado por un sentimiento de preocupación por la inalcanzada cohesión nacional.⁴⁹⁶ Con la Breccia di Porta Pia – la entrada de las tropas unitarias en territorio vaticano el 20 de septiembre de 1870 – y el cambio político que significó, la ciudad mudó inexorablemente su rol en el escenario europeo e impulsó rápidas e irreversibles transformaciones que hicieron hablar de la ciudad como *Terza Roma* a partir del traslado oficial de la capital en 1871.⁴⁹⁷ No obstante, y también como consecuencia de eso, los diversos gobiernos que se sucedieron sostuvieron una política cultural centralizadora merced a la cual florecieron instituciones museales, educativas y expositivas que respondían a exigencias de representación nacional e internacional y que promovieron una nueva imagen del país, que hacía de su pasado una fortaleza.⁴⁹⁸ “Hacer de la vetustez conocida una modernidad ignota”,⁴⁹⁹ aclamaba Gabriele D’Annunzio a principios del siglo XX casi en revancha a lo que los extranjeros criticaban desde el siglo

también cómo al mover la mirada y fijarse en la recepción del arte italiano en otros países (Inglaterra, por ejemplo) es posible notar un continuum en su fortuna crítica. Cf. Carrera, d’Agati, Kinzel (eds.) 2016.

⁴⁹⁶ Cf. Pécout 2000.

⁴⁹⁷ La definición de *Terza Roma* (tercera Roma) se utilizó para definir el proyecto urbanístico, político, cultural e intelectual de la nueva ciudad, capital de Italia, moderna y dirigida hacia Europa. Se indicó como “tercera” porque marcaba una nueva era: la primera era la Roma de los Césares y la segunda la de los Papas. Cf. De Paolis, Ravaglioli, Savio (eds.) (1971); y sobre este momento de transición de Roma: Carusi (ed.) 2006; Carusi (ed.) 2011.

⁴⁹⁸ A partir de los años 80 del siglo XIX se organizaron distintas acciones para que se definiera el sistema de las artes en Italia. En los estudios, se ponen como hitos los congresos de Nápoles de 1877 y de Turín de 1880 en coincidencia a las exposiciones nacionales correspondientes. Allí surgió la discutida propuesta de centralizar en Roma todas las exposiciones artísticas que llevó, tras fuertes debates, a la decisión de concentrar en Roma todas las exposiciones internacionales y mantener aquellas nacionales en las diversas *promotrici* de los ex estados pre-unitarios. La primera exposición que iniciaba el nuevo rumbo del “primado romano” fue la de 1883, con la cual se inauguraba también el flamante Palazzo delle Esposizioni en vía Nazionale, edificio construido *ex novo* para hospedar las nuevas muestras internacionales. Sin embargo, no fue inmediatamente un éxito. El comisario enviado por el Gobierno francés para evaluar la muestra en su informe avisaba que los envíos extranjeros no habían llegado como se esperaba, porque el comité organizador era inexperto: “Ils [el comité organizador] se sont trop confiés à cette pensée que le grand nom de Rome ce suffirait à engager les artistes de toutes les nations à y envoyer leurs œuvres. Rien n’été fait de ce qu’il eût été convenable et utile de faire pour obtenir le concours des étrangers, et les étrangers sont restés chez eux”. Lo único que tenía Roma, según el funcionario francés era “ser Roma” (“Rome n’a pour elle qu’une chose: elle est Rome”). Cf. Camille du Locle “Exposition de Rome. Rapport”, Dossier n°F/21/2285 dossier 7a, Archives Nationales, Francia. Agradezco a Milena Gallipoli por su generosidad en compartir conmigo esta fuente. Sobre el sistema de las artes en la Italia de entresiglos el estudio aún de referencia es de Lamberti 1982; cf. también Siligato, Tittoni (eds.) 1990; Nigro Covre (ed.) 1982. Sobre la exposición de 1883 y la comparación con otras exposiciones italianas, cf. Barocchi, Cinelli (eds.) 2009.

⁴⁹⁹ Es una frase de Gabriele D’Annunzio en su *Libro segreto*, citada en Pinget 2000a p.65. A propósito de esta diferencia en concebir la modernidad quiero mencionar la teorización de modernidad como “temporal discordance” de Christophe Charle (2015): la modernidad del arte se percibe según los diversos tiempos de los sitios de recepción de obras e ideas, porque depende de historias propias y de relaciones variables con cada temporalidad “dados los regímenes discrepantes de historicidad”.

anterior y que se leía también en los diarios rioplatenses del último cuarto del Ochocientos cuando se ponía en comparación el arte italiano con el francés.⁵⁰⁰

Estas opiniones resistieron incluso en el Novecientos también en ámbito rioplatense,⁵⁰¹ sin embargo, se nota una actitud por parte de la colonia argentina y uruguaya en Roma que muestra los artistas conscientes de sus elecciones y de los caminos formativos emprendidos. Eduardo Schiaffino, por ejemplo, director de la CNBA, al recibir algunas obras de Carlos Ripamonte le escribía:

Vd ha progresado bastante, el tiempo y la madurez del espíritu harán el resto; es increíble lo que tarda cualquier artista para encontrarse a sí mismo y alcanzar el pleno desarrollo de la personalidad, sin la que no hay obra realmente interesante. Los fragmentos de sus obras son superiores al conjunto, y analizando sus pinturas, encuentro que el pintor es bueno pero la escuela mediocre. Vd no quiso seguir mi consejo de ir a París, a respirar el ambiente de arte ~~serio~~ puro que allí predomina, así es que no insistiré, pero le pido que no se vuelva a la patria sin haber ido a Londres por algunos meses; el resultado será para ud muy benéfico. Vd podrá allá aumentar las condiciones que tiene con las que le faltan.⁵⁰²

El pensionado, en cambio, respondía:

Estoy en Italia porque es un país que me ofrece un atractivo inmenso con sus recuerdos, con su luz y su coloración. Amo la naturaleza del suelo italiano, y, aunque no dedique mis pinceles a buscar en sus gloriosas tradiciones artísticas lo que llaman inspiración, me agrada, y mucho, extasiar la mirada por el sereno ambiente de su cielo, del mar y de la hermosa tierra que ofrece en su variedad inolvidables impresiones. Amo mucho que se parece materialmente a mi patria [...].

Cada vez se arraiga más en mí la convicción de que la tierra en que nací abrirá ante mis ojos, después de largas meditaciones contemplativas, el espeso velo que me impide ver con libertad. [...] No crea, pues, mi estimado amigo, que haya rechazado o desoído sus palabras aleccionadas por el estudio y la experiencia. Si no he puesto en práctica sus consejos ha sido porque una esperanza secreta, desconocida, me lo ha impedido. Dos veces he estado en París y las dos veces he debido marcharme; he ido a Mónaco en Baviera y me ha sucedido lo mismo. Londres repetiría tal vez esto que llamaría un fenómeno [...].⁵⁰³

⁵⁰⁰ Las discusiones acerca del retraso del arte y la cultura italiana respecto a la moderna Francia, imputado especialmente al hecho de que Italia seguía transportando la mochila pesada de su tradición, es bien conocido. Por una lectura crítica sobre el tema se citan como referencia Piantoni, Pinget (dir.) 2000 y por lo que concierne los debates en el río de la Plata Malosetti Costa 2000 y Baldassarre 2007.

⁵⁰¹ Cf. por ejemplo Martín Malharro, “Del patriotismo en el arte”, *Suplemento semanal ilustrado de La Nación*, 06/10/1903 (transcrita en Malosetti Costa 2008a, p. 252-256).

⁵⁰² Eduardo Schiaffino a Carlos Ripamonte [borrador carta], Buenos Aires 14/06/1903, AS-MNBA, Armario III /E1/ BVIC2d18) subrayado y tachado en el original. Una opinión parecida expresaba unos años más tarde Ernesto de la Cárcova, en su informe del Patronato de Becados respecto a las obras del escultor Gonzalo Leguizamón Pondal quien había permanecido en Roma durante tres años antes de trasladarse a París: “Este becado llegó con deficientísima preparación. En mi primera inspección a los becados, en Roma, hallé que sus estudios estaban muy mal dirigidos. Considerando que el elemento artístico de que estaba rodeado le era perjudicial, se le indicó se trasladara a París donde ha empezado estudios regulares de dibujo y modelado. Ha efectuado algún progreso” (Ernesto de la Cárcova, “Informes de la Oficina de Patronato de los Becados Argentinos en Europa”, fechado París, 3 de abril de 1911, dirigido al ministro de Justicia e Instrucción Pública Juan M. Garro, publicado en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, 16/05/1911, pp.387-392).

⁵⁰³ Carlos Ripamonte a Eduardo Schiaffino [carta], Anticoli Corrado 12/07/1903, AS-MNBA, Armario III /E1/ BVIC4d8, subrayado en el original.

Esta carta de Ripamonte refiere a muchas de las cuestiones que se enfrentan en los apartados siguientes y que son centrales para reflexionar sobre la participación de los artistas argentinos y uruguayos a las transformaciones en acto en el ambiente artístico romano e italiano; el lugar que ocupó la historia (antigua y renacentista) y la academia en la formación de los jóvenes, la búsqueda de inspiración en el paisaje y la fe en el futuro de la patria de origen. Sin desconocer que la tensión entre Francia e Italia se mantuvo viva,⁵⁰⁴ interesa señalar que efectivamente algo había cambiado en el sistema del arte de la ciudad eterna “antimoderna”.⁵⁰⁵ Para empezar, a los pocos años del traslado definitivo de la capital italiana a Roma se había fundado una nueva institución destinada a la educación artística, que suplantaba la antigua Accademia di San Luca (pontificia hasta 1870).⁵⁰⁶ En 1874, en vía Ripetta, una calle del tridente de piazza del Popolo – histórica zona de concentración artística de la ciudad –, en un edificio conocido como *ferro di cavallo* (herradura de caballo, por la forma en U del establecimiento), que había sido utilizado con diferentes destinos y que desde 1845 hospedaba la academia papalina, empezó a funcionar el Regio Istituto di Belle Arti (RIBA), después transformado en Accademia di Belle Arti di Roma que mantiene hoy la misma sede. El RIBA se convirtió en una institución de la Italia unida y su creación frenó la hegemonía en ámbito educativo que mantenía San Luca desde su fundación, en 1593. La enseñanza se volvió de incumbencia del Estado que dictó reglas sobre la orientación didáctica y la contratación de los docentes: en el Istituto se debían pensar y experimentar las reformas educativas ideales para todo el País. A través de concursos públicos, se contrataron como profesores a artistas jóvenes que habían demostrado estar listos para “alejarse lo más posible de las prácticas académicas y haber comprendido el espíritu de los nuevos

⁵⁰⁴ Incluso en las discusiones artísticas rioplatenses: en el mismo tiempo en que Ripamonte respondía a Schiaffino sobre su decisión romana, otro pensionado, Rogelio Yrurtia había seguido su camino a Francia y en sus correspondencias afirmaba que “Aquí [en París], entre otras cosas, pude apreciar a mi llegada unos de los salones anuales recién inaugurado, el movimiento artístico que a mi modo de considerar no admite siquiera comparaciones con el de Italia”. Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino [carta], París 30/05/1900 [fecha en lápiz puesta por ES, puede no ser exacta], AS-MNBA, Armario III /E1/ BVC3d13. Sobre esto cf. también Baldassarre 2020

⁵⁰⁵ Sobre las diversas ideas de Roma como sinónimo de “antimodernidad” a lo largo del siglo XIX, también a través de los viajeros, cf. Capitelli, Donato, Lanfranconi 2009 y Musitelli 2014.

⁵⁰⁶ El surgimiento de una nueva institución se debió a la no aceptación de parte de la Accademia di San Luca de verse reducida su autonomía en ámbito de la didáctica artística. De todos modos, San Luca se convertía en una institución estatal que mantenía su vocación al estímulo de las artes (excepto la parte didáctica) e incluso siguieron editándose los concursos y los premios que se habían instituido durante las décadas pasadas y se instituyeron nuevos. Sobre la historia del Regio Istituto cf. Vagnetti 1943, Damigella 2010.

tiempos”.⁵⁰⁷ El RIBA iba a ser la fragua en la que se debían fundir las más actuales teorías artísticas con la enseñanza tradicional. Los jóvenes profesores nombrados tras el primer concurso tenían una trayectoria que aseguraba este posicionamiento. El titular de la cátedra de Figura, Filippo Prospero provenía de las enseñanzas puristas y académicas de Tommaso Minardi pero había demostrado poder entender los cambios necesarios para modernizar la enseñanza del *disegno*; Domenico Bruschi, titular de Ornato, era sostenedor del desarrollo de las artes decorativas, participó a iniciativas antioficiales (como la asociación *Vita Nuova*) y fue uno de los primeros socios del CAI; Ercole Rosa y Ettore Ferrari en la cátedra de escultura para los años que nos conciernen eran artistas que animaron también las discusiones estéticas del último cuarto del siglo.

Las ideas más nuevas circulaban en el ámbito del Istituto también gracias a una suerte de apéndice, la Scuola libera con modello vivente, un anexo que gozaba de autonomía propia. La Scuola había nacido con el RIBA, inicialmente como escuela de dibujo del desnudo y luego pasó a ser una escuela libre con modelo vivo; tal como dice su nombre no estaba reservada solo a los alumnos regulares, aunque para ser admitido era necesario sostener un examen o provenir de un instituto o academia que aseguraba poseer los conocimientos necesarios para aprovechar las sesiones de trabajo. Esta suerte de cursos estaban regidos por los profesores honorarios, es decir pintores y escultores de reconocida fama a quienes se les daba un título honorífico y un estudio en el edificio con la obligación de abrirlo a los estudiantes, estar disponibles a dar consejos artísticos a los jóvenes y, a turno, ser responsables de la Scuola libera. Esta funcionó como espacio de fusión de las diversas instancias artísticas de la Roma de la época: estaba frecuentada por los estudiantes de las academias y por los jóvenes pensionados italianos y extranjeros, por artistas formados e, incluso, ya afamados y por aquellos que profesaban el rechazo de las enseñanzas académicas, pero no obstante aprovechaban el modelo gratis.⁵⁰⁸

El *ferro di cavallo* fue así un centro importante para los intercambios artísticos, aspecto que se hizo más evidente después de 1891 cuando, en la misma política de centralización y de estímulo al nacimiento de instituciones artísticas de carácter nacional que debían favorecer el desarrollo de un lenguaje artístico compartido por la península, se impulsó la creación del Pensionato Artistico Nazionale (PAN). El PAN era gestionado por la Giunta

⁵⁰⁷ Vagnetti 1943, p.41. Cita original: “avevano dimostrato con le loro opere di possedere appieno tutti i requisiti necessari per avviare la scolaresca nell’ardua via delle arti del disegno, di essere pronti ad allontanarsi il più possibile dalle pratiche accademiche e di aver compreso lo spirito dei nuovi tempi con dottrina e bravura”.

⁵⁰⁸ La Scuola del nudo era un curso libre ofrecido por casi todas las academias italianas y extranjeras. Para profundizar, cf. Damigella 2007 y Scarpa 1939, p.203-210.

Superiore di Belle Arti y presidido por el director del RIBA, lugar en el cual se instalaban físicamente los pensionados.⁵⁰⁹ Institución prestigiosa y ambicionada por todos los jóvenes artistas italianos, se volvió un crisol de fuerzas y tendencias renovadoras en contacto con los estudiantes de la academia: gracias a ello se crearon redes de relaciones que fueron aprovechadas también por los artistas rioplatenses. Partiendo de los estudios de Damigella sobre el *ferro di cavallo* visto como un eje central de la vida artística romana de entresiglos, a través de fuentes documentales y visuales ligadas a algunos artistas de la colonia rioplatense se puede examinar la participación de argentinos y uruguayos a las tendencias modernas que se gestaron en la capital de Italia gracias también al ambiente que se creó alrededor del RIBA. En el Instituto, afirma Damigella, se creó una relación entre “adentro y afuera [...] dado que algunos estudiantes [fueron] parte de grupos y asociaciones y que la cercanía y el compartir la intolerancia a cursos que dejaban poco margen a la libertad lleva[ro]n al nacimiento de amistades y camaraderías y a la necesidad de ir a dibujar y a pintar en la campiña romana, afuera de las aulas, donde sin embargo aprendían las nociones que habrían constituido la preparación de base para un arte personal”.⁵¹⁰

Casi todos los artistas que concurrieron a este espacio también fundaron o fueron parte de agrupaciones que manifestaron la necesidad de un aprendizaje más libre que saliera de las aulas de las instituciones oficiales. Uno de los mayores polos de agregación artística de la ciudad fue sin duda la Associazione Artistica Internazionale, que mantenía un Circolo Artistico Internazionale (CAI), un ambiente en el cual el “espíritu de los jóvenes se hermanaba con el de los viejos artistas” y donde “la broma educada hacía pasar las melancolías”.⁵¹¹ Se fundó en 1870, a solo dos meses de la entrada de las tropas unitarias en la ciudad de Roma, por iniciativa de un grupo de pintores y escultores italianos y extranjeros que recibieron el apoyo del príncipe Baldassarre Odescalchi (1844-1909), nombrado primer

⁵⁰⁹ Damigella 2002 y 2008. El pensionado nació como respuesta del estado unitario a los diversos pensionados pre-unitarios que existían en la península (de todos modos, muchos de los pensionados regionales se mantuvieron y persistió la costumbre de enviar a Roma el artista ganador para perfeccionar sus estudios) y consistía en tres becas de cuatro años para pintura, escultura y arquitectura (y a partir de 1909 se incluyó una cuarta, de decoración) durante los cuales los ganadores recibían un taller en el edificio del *ferro di cavallo* y tenían la oportunidad de emprender un viaje de estudio de un año en otros países, favoreciendo así el surgimiento de la que Damigella ha llamado “cultura compuesta en la que los jóvenes se reconocían”.

⁵¹⁰ Damigella 2010, p.31 “È il primo sintomo di un rapporto tra dentro e fuori che si crea nell’Istituto, dato che alcuni allievi fanno parte di gruppi e di associazioni e che la vicinanza e la condivisione di insofferenze a corsi che lasciavano poco margine alla libertà portano alla nascita di amicizie e sodalizi e al bisogno di andare a disegnare e a dipingere nella campagna romana, fuori dalle aule, dove tuttavia apprendevano le nozioni che avrebbero costituito la preparazione di base per un’arte personale”.

⁵¹¹ Casimiro Tomba “Via Margutta e gli artisti” en *Curiosità Romane*, serie 2, n. 3, 1928, p.6

presidente, aristócrata y hombre político de ideas liberales.⁵¹² La Associazione estaba destinada a favorecer “el incremento de las artes representativas, pintura, escultura, arquitectura y sus afines”, por ello se había constituido una sala para el estudio con modelo vivo, una biblioteca y se habían nombrado corresponsales artísticos en los principales centro de Europa, además de ofrecer “salas de conversación y recreo, facilitando en tal forma el contacto entre artistas y aficionados de Bellas Artes”.⁵¹³ En su estatuto, además, reforzaba su inclinación cosmopolita heredada de la ciudad misma en la que surgía: “Desde hace siglos Roma es lugar de convenio de numerosos artistas de todas las naciones. Por ende, es fácil constituir una *Associazione Artistica Internazionale*, en donde cada uno pueda encontrarse e iluminarse recíprocamente, porque las artes no son privilegio de una sola época, ni de un solo país”.⁵¹⁴ La Associazione nacía, también, con el específico intento de brindar a la capital italiana un espacio expositivo y de vitrina internacional equiparable a los salones parisinos y que pudieran ser un contrapeso a las exposiciones que se configuraron como estatales de la Società Amatori e Cultori di Belle Arti. Esta había sido fundada en 1829 y se mantenía como una institución conservadora que no permitía la participación extranjera; solo a partir de la inauguración de la bienal Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia cuya primera edición fue en 1895, en abierta competición con ella, también las exposiciones de la Società Amatori e Cultori se fueron configurando como internacionales.⁵¹⁵

El CAI, instalado inicialmente en una callecita cerca de piazza di Spagna en el vestíbulo de un teatro, en 1886, se trasladó en una sede más amplia en la tradicional calle de los artistas al número 54 de vía Margutta, volviéndose durante más de cincuenta años punto neurálgico de aquella zona, un lugar privilegiado de encuentros y, por ende, de discusión,

⁵¹² Odescalchi empezó su carrera política en la diplomacia, para ser luego nombrado miembro de la junta provisoria de Gobierno en el mismo 1870 y parte del Municipio de Roma y del Parlamento en varias jurisdicciones. Apoyó diversos proyectos en ámbito institucional, de las cuales se recuerda aquí sobre todo la fundación del Museo Artístico Industriale de Roma. Para una biografía cf. Canneto (2013). Sobre el rol de Odescalchi en la Roma postunitaria y en relación con el impulso de las artes industriales se señala Coen 2020, en particular p.51-94.

⁵¹³ Cf. Guida Monaci, 1882. Cita original: “l’incremento delle arti rappresentative, pittura, scultura, architettura e loro affini” “una sala per lo studio dal vero”, formò una biblioteca e dei corrispondenti artistici nei principali centri d’Europa; “secondariamente [offrì] sale di conversazione e ricreazione, facilitando in tal modo il contatto fra gli artisti ed amatori di Belle Arti”.

⁵¹⁴ Estatuto citado en Sacchi Lodispoto 1999a, p.297. Cita original: “Roma da secoli è il luogo di convegno a numerosi artisti di ogni Nazione. È quindi facile di costituire una *Associazione Artistica Internazionale*, dove a ciascuno sia dato d’incontrarsi e d’illuminarsi scambievolmente, perché le arti non sono il privilegio né di un’epoca sola, né di un solo paese”. Según Teresa Sacchi Lodispoto esta fue una de las características que volvieron la Associazione en cierta forma única, dentro de un panorama italiano en el cual ya desde principio de siglo existían asociaciones y sociedades promotoras de bellas artes pero con vocación más local.

⁵¹⁵ Sobre la historia de la Società Amatori e Cultori cf. Siligato 1990; para una historia de la bienal veneciana Claire, Romanelli (dir.) 1995.

que completaba en un cierto sentido el sistema artístico en la capital de Italia.⁵¹⁶ Seguramente la existencia de todos estos lugares de reciente surgimiento dieron nueva linfa vital al ambiente artístico capitalino, lo volvieron más dinámico y reforzaron el atractivo de la ciudad, no solo fundado en su pasado glorioso sino también en las posibilidades que abría la renovada sociabilidad.⁵¹⁷

Preguntarse sobre cómo estuvieron participando los artistas rioplatenses de las dinámicas modernizadoras del sistema artístico romano y en qué medida las redes de relaciones que se establecieron en los diversos lugares de la capital y con los diversos actores fueron funcionales a esta participación, permite evidenciar nuevos matices en estos cambios sociales, específicamente en la esfera artística, mostrando la interconexión de los diversos espacios dedicados a la formación, al esparcimiento o a la vida privada.

El Ferro di cavallo: estudiantes y rebeldes en diálogo

El edificio del *ferro di cavallo* alojaba, entonces, tres instituciones interconectadas pero autónomas: el RIBA, la Scuola libera y el PAN. Así se convirtió en un lugar de diversos y estimulantes encuentros que produjo una “cultura compuesta” en la cual se reconocieron tanto los jóvenes italianos como los rioplatenses que transitaban por la ciudad eterna, facilitando una dinámica de intercambio que ha sido definitoria para la modernidad romana.⁵¹⁸

Los pensionados italianos de pintura, escultura, arquitectura (y a partir de 1909 también de decoración), se alojaban durante cuatro años en aquel edificio de vía Ripetta, en el cual se les ofrecían también talleres particulares que, si bien podían ser “estrechos, indecorosos, inseguros, húmedos y fríos o asolados”, constituyeron un punto de encuentro privilegiado para personalidades diversas.⁵¹⁹ Las relaciones de amistad que estrecharon entre ellos “incidían en las elecciones culturales, polos de atención, orientaciones y resultados de trabajo”⁵²⁰ y esto se puede leer en las obras que se realizaron a lo largo de esos años, en la recuperación y reproducción de motivos y modelos, los cuales tuvieron repercusiones incluso en las experimentaciones de los artistas extranjeros que gravitaban alrededor de estos

⁵¹⁶ En este lugar se encontraban los nuevos establecimientos construidos por el marqués Patrizi Montoro con destinación específica a talleres de pintura, escultura o arquitectura. Cf. Foti (2012), pero también Di Castro 2012 y Frandini 1972.

⁵¹⁷ Pierre Musitelli (2014) remarca justamente la transición de una sociabilidad aristocrática y de salón a una sociabilidad más burguesa que se da con la Roma capital de Italia (p.42-44).

⁵¹⁸ Damigella 2008, p.18. Anna Maria Damigella es la referencia obligada para estos estudios sobre el sistema artístico romano de entresiglos, en particular Damigella 2002, 2008 y 2010.

⁵¹⁹ Damigella 2008, p.51

⁵²⁰ Damigella 2008, p.15

espacios. Cabe recordar, además, que el reglamento del PAN preveía una estadía de tres meses en otras ciudades italianas y era posible solicitar el estudio de un año al exterior, un factor no secundario a la hora de analizar un contexto en constante movimiento en el cual los artistas estaban involucrados en los debates internacionales en manera directa. En este entramado, algunas de las obras producidas por pintores y escultores argentinos y uruguayos permiten un acercamiento directo para leer prácticas compartidas y circulación de ideas que configuraron el mundo artístico romano.

Se han mencionado en el capítulo anterior los (pocos) rioplatenses que tuvieron contacto con el RIBA y cómo este ha sido un lugar que les ha permitido estrechar relaciones entre ellos. Si afianzar los lazos como colonia fue una importante estrategia de inserción en el ambiente romano, vale la pena ahondar sobre cómo funcionó su integración en las dinámicas propias del lugar en el cual vivieron;⁵²¹ el *ferro di cavallo* fue sin duda uno de los espacios que, por las peculiaridades antes descritas, brindó una mejor amalgama con el resto de los artistas que lo frecuentaban.

Si las clases del Istituto no atrajeron a la mayoría de los rioplatenses en Roma es cierto que aquellas aulas fueron el origen de camaraderías que continuaron afuera, en los talleres de los maestros y en los momentos de eventos festivos. En el capítulo anterior se ha aludido a los lazos que Collivadino y Juan Manuel Ferrari establecieron también a partir de la frecuentación del RIBA, entre ellos y con otros compañeros. Sin embargo, creo que es interesante partir de algunos indicios presentes en las fuentes para pensar al ambiente de intercambio internacional que se creó al *ferro di cavallo* en estos años de fin de siglo. Probablemente, la presencia de jóvenes artistas italianos pensionados del Gobierno – por ende, en una condición parecida a la de los rioplatenses – ha representado un estímulo mayor a experimentar colectivamente formas, técnicas y temáticas respecto al contacto con los maestros afirmados con los cuales los pintores y escultores argentinos y uruguayos se formaron, en el Istituto o en sus ateliers. De hecho, es prolífico trazar una línea de conjunción entre algunos pintores y escultores rioplatenses y algunos ganadores del PAN.

Tras cuatro años de su llegada, Collivadino, aún discípulo del RIBA, escribía a su amigo Paride Pascucci (1866-1954) una carta que denota el clima en el cual los jóvenes artistas y estudiantes vivían en la Roma cosmopolita:

Tú me dices que estás contento de lo que decía la Tribuna, y bien sepas que *Coromaldi* ha salido ganador. [...] no es una jaula de locos este mundo? Quien dice bien, quien mal, quien

⁵²¹ Como subrayaron Varela Braga y Thrué (2018), “integrar” puede referir “tanto a la incorporación de un elemento externo en un todo” como así también a la “adición de un componente que antes faltaba para alcanzar la perfección” (p.17, en inglés en el original, véase la introducción de esta tesis).

admira la composición, quien el color, quien la idea, quien...caray a ellos...en fin, querido Paride, nosotros los jóvenes, viendo y escuchando todas estas cosas no sabemos cuál es la mejor vía para seguir, estamos siempre indecisos, pasan los años y si uno dentro de sí siente un arte verdadero y grande, no señor te desaconsejan, *no es más el tiempo* (te dice), *¡el vero!* ¡*El vero!* Gritan; adiós *poesía del arte*, adiós *sublimes creaciones*, adiós *cultura artística*, ínfimas cosas, te digo que te dan mucho para pensar y si tú anhelas ir adelante, te detienes y...te vuelves tonto.⁵²²

Pascucci era toscano de nacimiento, había estudiado en el Istituto di Belle Arti de Siena y allí había entrado en la órbita de Cesare Maccari, sienés pero profesor honorario del RIBA. Es posible que fuera a través de Maccari que Pascucci tomó la decisión de trasladarse a Roma hacia principios de los años noventa en donde seguramente frecuentó el ambiente del *ferro di cavallo*.⁵²³ La carta, además de confesar el sentimiento de confusión que estaba atravesando Collivadino y que probablemente compartía con otros jóvenes como Pascucci, contiene algunos comentarios acerca de los recientes concursos del PAN, a confirmación de que era un ámbito de interés para las actualidades artísticas de la capital italiana. En la correspondencia refieren a Umberto Coromaldi, asignatario de la beca tras una contrabata victoria por sobre Giulio Bargellini (1875-1936).⁵²⁴ Coromaldi se volvería íntimo amigo de Collivadino, a quien, en 1896, dedicó un retrato conservado por el argentino (fig.98). Pio había ya estrechado vínculos con algunos artistas del PAN desde su primera edición en 1891: el ganador para el concurso de pintura había sido Arturo Viligiardi, que firmó junto al porteño el recordado dibujo de *Maria l'Arganettera* (véase fig.80).⁵²⁵ Collivadino frecuentó el RIBA durante seis años circa, cumpliendo casi todo el ciclo: desde el curso común hasta los

⁵²² Pio Collivadino a Paride Pascucci [carta], Roma, julio 1894, transcrita en Cavoli 1978 p.58-60 Cita original: "Tu mi dici che sei contento di quello che diceva la Tribuna, ebbene sappi che *Coromaldi* è riuscito vincitore. [...] non è una gabbia di matti questo mondo? Chi dice bene, chi male, chi ammira la composizione, chi il colore, chi la trovata, chi...l'accidenti che li piglia...infine, caro Paride, noi giovani, vedendo e sentendo tutte queste cose non sappiamo qual è la migliore via da seguire, si sta sempre indecisi, passano gli anni e se uno dentro di sé sente un'arte vera e grande, nossignore ti sconsigliano, *non è più il tempo* (ti dicono), *il vero! Il vero!* Strillano; addio *poesia dell'arte*, addio *sublimi creazioni*, addio *cultura artistica*, infime cose, ti dico che ti danno assai da pensare e se tu brami andare avanti, ti trattiene e...t'incretinisci". La cursiva es de la fuente.

⁵²³ Si bien solo en 1896 obtuvo el Alunnato Biringucci (beca constituida en 1724 por el cavalier Marcello Biringucci), una de aquellas pensiones regionales que se mantuvieron en las distintas partes de Italia incluso después de la institución del PAN y que permitían de perfeccionarse en los estudios en otras ciudades de Italia o al exterior, tras el cual Pascucci se instaló en manera más estable en Roma durante al menos cuatro años, su frecuentación con el ambiente romano debió producirse anteriormente – como testimonia la carta de Collivadino y con mucha probabilidad frecuentó la Scuola Libera del Istituto donde ejercía como Profesor Onorario el mismo Maccari. Es posible que durante los primeros años 90, cuando estaba en búsqueda de fuentes de financiación para sus estudios luego de haber terminado los cursos del Istituto de Siena (entre 1889 y 1896 trabajó como maestro particular, cf. Marziali (dir.) 1987). Según Cavoli (1978) las direcciones romanas de Pascucci fueron: en 1894 vía Margutta 54 y de 1898 hasta 1901 en vía Ripetta, n. 17 y 25.

⁵²⁴ En la carta Collivadino informa Pascucci acerca de la victoria y de las últimas notas publicadas en los diarios romanos sobre la confrontación entre Coromaldi y Bargellini. Sobre este concurso cf. Damigella 2002

⁵²⁵ Además, en la CMPC se conserva un dibujo a lápiz de una violinista por Viligiardi, probablemente homenajeado al amigo (CMPC 2.2.1/1483.49).

superiores de Figura y Ornato. Esto le brindó una formación completa que se evidencia en sus obras, espaciando desde el dibujo a la escenografía hasta la pintura mural.⁵²⁶ Le dio, además, la posibilidad de vincularse con algunos de los mayores artistas dedicados a la decoración monumental: Cesare Mariani (1826-1901) y Cesare Maccari, ambos profesores honorarios, con quienes colaboró en obras importantes, respectivamente a los frescos de la iglesia de santa Maria de Teramo y en el palacio de Justicia de Roma.⁵²⁷ Sin embargo, el testimonio epistolar citado en la página anterior permite palpar las incomodidades de un artista (argentino) durante su aprendizaje en la Roma finisecular permeada de múltiples tendencias de las cuales se hacían portadores los más diversos maestros, viejos y nuevos referentes para los jóvenes en curso de formación.

El Istituto se había fundado siguiendo los postulados del positivismo que aún imperaban en los años setenta del Ochocientos en toda Europa, pero con una declinación peculiar: se debía enseñar “la imitación inteligente del *vero*”,⁵²⁸ concepto íntimamente ligado a lo ‘real’ que asumió una nueva significación en la Roma de los años ochenta del siglo XIX y que se fue transformando en las décadas sucesivas. Las palabras de Gianna Piantoni a este respecto son clarificadoras:

El debate cultural alrededor de la superación de la cultura realística en Roma se concentró sobre el término de ‘*vero*’, entendido no como representación más o menos objetiva de la realidad, sino como superación y transformación de esta a través de una sensibilidad que tenía muchos puntos de contacto con la afirmación paralela de las tendencias decadentes-estetizantes y simbolistas de la cultura europea”.⁵²⁹

Los nuevos desenlaces del *vero* generaron discusiones autónomas en Roma que interesaron todos los ambientes culturales de la capital y que tuvieron como figura de referencia a Gabriele d’Annunzio (1863-1938). El grupo que se configuró a su alrededor, los llamados ‘bizantinos’, dinamizaron la vida cultural romana contribuyendo a diseminar un concepto más estetizante del arte llevando a inflexiones simbolistas e idealistas. Esta suerte de verismo inteligente llevó así a atribuir un papel distinto a la naturaleza (y con ella al paisaje, como argumento más adelante) como principal inspiradora del sentido del arte: no

⁵²⁶ Para un estudio completo sobre la obra de Collivadino véase el ya citado texto de Malosetti Costa 2006a y el catálogo de la exposición por ella curada (Malosetti Costa dir. 2013, en particular sobre la actuación en Roma y su relación con el arte sacro, Penhos 2013).

⁵²⁷ Sobre una lectura de las redes de relación de Collivadino en Roma a través de las fuentes y de su producción artística, cf. Murace 2019.

⁵²⁸ Damigella 2010 p.30

⁵²⁹ Piantoni 2001, p.9. Cita original: “Il dibattito culturale intorno al superamento della cultura realistica a Roma, si concentrerà sul termine di ‘vero’, inteso non come rappresentazione più o meno oggettiva della realtà, ma superamento e trasformazione di questa attraverso una sensibilità che aveva molti punti di contatto con l’affermarsi parallelo delle tendenze decadenti-estetizzanti e simboliste della cultura europea”.

solo fuente de la realidad así como se presentaba, sino portadora de sentimientos, del ideal a través del cual llegar a la verdad artística.⁵³⁰ Con esta renovación en sentido antipositivista empiezan la que Gianna Piantoni define “vías de la modernidad” a través de las cuales Italia entraba de lleno en la “*koiné* europea de la crisis de fin de siglo simbolista con su propio lenguaje”.⁵³¹

Esta vivacidad, que la historiografía hasta hace poco tiempo había descuidado, se vigorizó con el finalizar del siglo y pasó a su faceta más vital con el Novecientos, cuando el cambio generacional se hizo evidente y trajo un diálogo más abierto con el resto de la península y el resto de Europa. La atención a la ‘naturaleza’ de ascendencia verista pero ya impregnada de las concepciones simbolistas en los años noventa llevó a una nueva exigencia de representación que iba hacia la observación e interpretación de la vida verdadera y del paisaje que no se podía estudiar en las aulas.

Las obras producidas en el contexto del PAN son elocuentes en este sentido. Incluso las de los primeros ganadores es posible percibir la renovación del lenguaje verista, empleado en la pintura de historia como en temas más sociales, siempre buscando las formas mejores para transmitir una idea, como sucede en *Camicie rosse* (fig.99), ensayo final de pensionado de Coromaldi de 1898. La ejecución de la obra, larga y meditada a través de estudios *dal vero*, al aire libre, prestando especial atención a la iluminación en pleno sol que invade y glorifica a las figuras de garibaldinos que ocupan la casi totalidad de la superficie pictórica. Estas características han sido atribuidas no solo a su primera formación con Michetti y Mancini, sino también a la actualización sobre la pintura europea impresionista y de realismo luminista en el viaje cumplido en el marco del PAN por París, Bruselas, Amberes y Múnich, a testimonio de los diálogos internacionales que se podían generar en el espacio del *ferro di cavallo*.⁵³²

En este ambiente de multiformes tendencias y de intercambios es fácil entender los cuestionamientos y las dudas que surgían en un joven alumno como Collivadino, el cual, vale mencionarlo rápidamente, enfrenta abiertamente una especie de crisis pictórica en esos años que lo lleva a un cambio de enfoque y de poética: hacia 1898 se encontraba ejecutando

⁵³⁰ Este nombre derivaba de la participación a una revista que dictó los debates estéticos durante los años ochenta del Ochocientos, la *Cronaca Bizantina*. Cf. Mazzanti 2011; Piantoni, Andreoli (dir.) 2000.

⁵³¹ Piantoni 2000a, p.37. El simbolismo fue el lenguaje que se configuró como moderno también en la América Latina entre fines del siglo XIX y principios del XX, en oposición al positivismo imperante en los proyectos de mitad de siglo. Estudio pionero fue el de Fausto Ramírez para el simbolismo mexicano (de los muchos estudios sobre el tema, se citan: Ramírez 2004 y 2008); en línea con este historiador van también las investigaciones de Laura Malosetti Costa sobre el pintor Malharro (Malosetti Costa, 2008b) y la reciente contribución en homenaje al estudioso mexicano (Malosetti Costa, 2021).

⁵³² Sobre la obra cf. las fichas razonadas de la pintura y de sus bocetos en Damigella 2002, p.39-40.

el cartón de un grande cuadro que se insertaba en la renovada pintura de historia, que representaba *Cain y Abel*.⁵³³ La ejecución al aire libre para obtener un efecto realista en el paisaje y en la luz conllevó dificultades asociadas a la discontinuidad del trabajo debido al tiempo feo; sin embargo, se sintió insatisfecho de su ejecución desde el principio, el cuadro al cual se refería como “aborto” no lo entusiasmaba.⁵³⁴ A ello, se sumó su visita a la Exposición Universal de París de 1900 y el conocimiento de lo que llamó “la corriente moderna” que lo llevó a dejar *Cain*, modificado e inconcluso, hacia 1901, cuando decidió emprender otro rumbo y presentarse a la exposición veneciana, con *Vita onesta*.⁵³⁵ “Es simple el soggetto y es un estudio ni mas ni menos que el natural sin pretensiones de bravuras de concetto y técnica”, le indicaba en una carta a Faustino Brughetti.⁵³⁶ Continuaba: “veo los cuadros en nuestra misma vida, en lo que pasa delante de nuestra vista y lo que sentimos en el corazón y me parece que el artista debe inspirarse en los cuadros que la Naturaleza le presenta con toda perfección tanto en una nota alegre y calda como en una nota triste y fredda”; un pasaje este que demuestra la circulación de ideas y modelos a nivel internacional, del cual el mismo Collivadino se hizo portador contribuyendo a la fusión de nuevas tendencias en el ambiente romano.

El legado documental que transmitió Faustino Brughetti ayuda a mirar desde la perspectiva rioplatense las discusiones que se daban en el espacio del *ferro di cavallo* y a percibir en específico la intolerancia de la nueva generación hacia el RIBA. Al poco tiempo de llegar a la ciudad, informado sobre los estudios que podía cursar en el Istituto, Brughetti decidió ingresar al curso preparatorio siguiendo las clases de geometría y proyecciones dictadas por el profesor Guido Bergogelli que superó, pudiendo acceder al ciclo de curso común en el cual realizó estudios de: “1- Dibujo de ‘Figura’: perfiles, cartones. / 2- Dibujo de ‘Ornato’: cartones, hojas y motivos decorativos / 3- Dibujo Lineal: teoría de las sombras / 4- Historia del arte (clase del prof. [Ettore] Dolfi) desde los primeros tiempos de la humanidad hasta el renacimiento italiano”.⁵³⁷ Tras el primer periodo, el joven pintor estaba malcontento, especialmente por los ejercicios de las clases de Figura: “Para la confección de

⁵³³ Renovación que también se encuentra en la producción de las primeras ediciones del PAN, como en la pintura de Viligiardi (*Sansone prigioniero*, 1891) o de Camillo Innocenti (*Il giuramento di Pontida*, 1898).

⁵³⁴ Pio Collivadino a Faustino Brughetti [carta], Roma, 19/11/1899, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁵³⁵ Sobre estos cambios relacionados a la obra *Cain* de Collivadino cf. Malosetti Costa 2006a, 56-59. La otra obra es *Vita Onesta*, 1901, óleo sobre tela, 114x150 cm (tela superior), 39,5x160 cm (tela inferior), Udine, Casa Cavazzini-Museo d’Arte Moderna e Contemporanea.

⁵³⁶ Pio Collivadino a Faustino Brughetti [carta], Roma 20- [enero 1901], AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas (subrayado en el original).

⁵³⁷ Faustino Brughetti, “Autobiografía inédita” [manuscrito], AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas. Se conservan además en el archivo los certificados de frecuencia del RIBA.

una mano o un pié había que pasarse el año entero” escribía⁵³⁸ y continuaba -no sin el matiz ególatra que sella toda su autobiografía- “Tenía ya formada una visión de arte, un temperamento; no podía tolerar deficiencias. Veía que lo que me enseñaba el Instituto, no era la ‘naturaleza’”.⁵³⁹

Los varios Prosperi, Bruschi, Querci, que a su tiempo representaron un cariz novedoso para la enseñanza académica, “inoculando a los discípulos el virus benéfico de la búsqueda del enfrentamiento con el bendito *vero*”,⁵⁴⁰ se encontraban ya avanzados con los años y con dificultad para seguir renovándose. Las faltas se adscribían sobre todo a los criterios didácticos ya que los métodos de enseñanza se habían estancado sobre las directrices de Prosperi, pero también se debían al absentismo de los docentes titulares: Brughetti mismo registra en su autobiografía que cursaba el IV año de Ornato con el suplente porque Bruschi “frecuentaba muy poco la academia, trabajaba en su propio taller constantemente”.

En 1897, el mismo año en que cursaba Brughetti, ingresaban al Istituto también un abruzés – Italo de Sanctis (1881-1943) – y un napolitano – Umberto Prencipe (1879-1962) – quienes fueron amigos inseparables y que cruzaron sus trayectorias con algunos artistas rioplatenses. En las memorias de este último relativas a su único año en el RIBA se pueden percibir ideas similares a la del platense con quien instauraron una relación cercana durante este periodo.⁵⁴¹ “[...] en el Istituto no se concluía nada; empezamos a pasar las jornadas girando por los pasillos [...] pasábamos de una estatua a la otra de una estampa a un yeso discutiendo”, escribió Prencipe recordando su encuentro con de Sanctis.⁵⁴² Ambos frecuentaban el primer año de “elementos de figura” en la cátedra de Dario Querci, “viejo, viejísimo pintor que corrigiendo hablaba explicando verdades eternas sobre el dibujo, pero que la multitud de los jóvenes no entendía”.⁵⁴³ Estaban tan perturbados (“*sgomenti*”) de esos métodos que se dirigieron a Francesco Paolo Michetti, coterráneo de de Sanctis, quien les

⁵³⁸ Efectivamente el curso de Prosperi estaba dividido en un total de nueve “clases” o sea “grados” que acompañaban al estudiante en todas las fases de aprendizaje del dibujo. Cf. Damigella 2010, p. 30.

⁵³⁹ Faustino Brughetti, “Autobiografía inédita” [manuscrito], AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas

⁵⁴⁰ Damigella 2010, p.30

⁵⁴¹ Brughetti recuerda en su autobiografía que “Solía visitar mi taller de via Fausta en compañía del pintor napolitano Prencipe que era su íntimo amigo del pintor abruzés De Santis. Este pintor estaba enamorado de una hermosísima niña que vivía en ‘via Margutta’ en los talleres del Circulo artístico y cuyo balcón daba frente mismo al taller de mi amigo De Santis”. Con este último compartían, además, la pasión por la guitarra.

⁵⁴² Umberto Prencipe, “Scritti” en Spinazzé 2008 p. 222. Cita original: “nell’Istituto non si concludeva nulla; cominciammo a passare le giornate girando per i corridoi, mangiando delle marmellate di frutta squisite che la famiglia gli mandava dall’Abruzzo; passavamo da una statua all’altra da una stampa ad un gesso discutiendo; io trovavo a poco a poco che tutto questo rispondeva al mio spirito senza sapere come. Non ci lasciammo più e fu amicizia che dura da più di trent’anni”.

⁵⁴³ Brughetti también escribía en la “Autobiografía” que Dario Querci era “demasiado viejo y débil de carácter” y se dejaba adular por las “salamerías” de algunos estudiantes.

aconsejó de “frecuentar y entender lo más que podían las enseñanzas de Querci y de dejar luego el Istituto y seguir por sí solos”.⁵⁴⁴ Prencipe tras sus primeros años de formación se volcó casi exclusivamente a la interpretación del paisaje, algo que – aunque con éxitos diversos – también distinguió la producción pictórica de Brughetti el cual en 1898 decidió terminar su experiencia en el RIBA: “déjeme entonces aquí acabó la farsa y ahora amigo mío, trabaja frente [...] a la naturaleza, observa mucho y reflexiona mucho más y a completar por este medio tu carrera artística”.⁵⁴⁵

Los juicios sobre la desactualización del RIBA se mantenían también a comienzo de 1900 como parecen indicar otras fuentes rioplatenses. Ripamonte, no obstante su firme decisión de quedarse en Roma, en 1902 escribía que según lo que pudo observar en la ciudad “las escuelas, instituto y academias, no están a la altura de las exigencias contemporáneas; no solo con sus programas de estudio, sino que también con el cuerpo de profesores envejecido o ineptos para desempeñar, como deberían, el difícil cargo que ejercen en la instrucción”.⁵⁴⁶ Sin dudar de la sinceridad de Ripamonte, en este juicio cabe tener en cuenta también el tentativo frustrado de ingresar al Istituto, tanto suyo como de su compañero becado Quirós. Al comunicar su elección de establecerse en Roma decía:

En la capital, si bien adolece de cierta deficiencia su Escuela, el Instituto – se encuentran reunidos tantos atractivos de observación y enseñanza que el estudiante deseoso de efectuar un serio aprendizaje puede adquirir todos aquellos conocimientos indispensables [...] aprovecharé desde hoy dos meses y medio de labor en el Instituto, o en mi taller-si no consigo ingresar en el primero, dando el examen respectivo y sin que pretendan hacerme cursar clases inferiores a la del natural. En tal caso, además de los consejos de distinguidos artistas cuento con la seguridad de que el profesor Maccari sea mi maestro.⁵⁴⁷

El mismo obstáculo encontraba Quirós quien notificaba a la Comisión que había decidido “empezar el trabajo independientemente o sea sin asistir a las clases de la Academia, por la razón de que, para ingresar al curso que me corresponde, me obligan a hacer desde el primer año, lo cual no es sino una pérdida de tiempo”.⁵⁴⁸ Tampoco pudo acceder a la Scuola

⁵⁴⁴ Prencipe “Scritti” en Spinazzé 2008, p.222. cita original: “Italo De Sanctis, che aveva la fortuna di conoscere Michetti, domandò consiglio e questi rispose di frequentare ed intendere più che si poteva l’insegnamento del Querci e di lasciare poi l’Istituto e fare da soli”.

⁵⁴⁵ Faustino Brughetti, “Autobiografía inédita” [manuscrito], AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.9.3, SFB-Espigas.

⁵⁴⁶ Carlos P. Ripamonte, “Tendencia de la Enseñanza Artística”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, a. V, t. XIV, Buenos Aires, 1902 [1903], p.342

⁵⁴⁷ Carlos Ripamonte a Eduardo Schiaffino [carta], Roma 15/04/1900, AS-MNBA Armario III /E1/ BVC2d19

⁵⁴⁸ Cesáreo B. de Quirós a Eduardo Schiaffino [carta], Roma 13/04/1900, AS-MNBA Armario III /E1/ BVC2d17

Libera “por estar completa”, a testimonio de la amplia frecuentación de este espacio.⁵⁴⁹ La Scuola Libera, de hecho, era el lugar del *ferro di cavallo* al que concurría el más variado público; al ser un apéndice del Istituto pero autónoma, proveía modelos para el dibujo académico que eran aprovechados a la vez por los rebeldes que rechazaban los ejercicios tradicionales y buscaban un acercamiento más directo al modelo natural. Se encontraron allí pintores y escultores que iniciaban su carrera con los más afirmados de la talla del mismo Michetti, de Antonio Mancini o Francesco Jacobacci, director honorario del PAN y pintor de larga trayectoria académica. Estos artistas ya consagrados, aún más que los profesores eméritos del RIBA cumplieron la función de consejeros para los jóvenes recién ingresados. Lo confirma el hecho de que Maccari fue elegido como maestro ya a fines de los años 70 por Ballerini y Giudici y seguía siendo la primera referencia para los pensionados nacionales Ripamonte y Quirós.

En tanto que el RIBA resultaba desactualizado, el PAN se iba imponiendo como un espacio de renovación de modo que la frecuentación compartida por estudiantes y pensionados del *ferro di cavallo* produjo encuentros fructuosos que es posible trazar también en el ámbito de la escultura. El ganador del primer PAN para la escultura fue Carlo Fontana (1865-1956), otro personaje que enlazó el ambiente del *ferro di cavallo* con parte de la colonia rioplatense. Fontana, originario de Carrara (Toscana), criado en las canteras de mármol, inició su educación artística en la Academia de la ciudad y luego en Génova, para mudarse a Roma en 1889 tras haber obtenido la primera pensión para perfeccionar sus estudios que confirmó con concurso nacional.⁵⁵⁰ Una vez instalado definitivamente en la ciudad eterna se volvió una figura de referencia en el ámbito del Pensionato y, sucesivamente, de los círculos de la escultura monumental.⁵⁵¹ Al principio entró en la órbita de Ercole Rosa (y por ende de Ettore Ferrari, continuador de sus principios y de su labor tras la inesperada

⁵⁴⁹ Si bien no he encontrado indicios de la frecuentación por Quirós y Ripamonte de la Scuola Libera, sí es posible afirmar que fue frecuentada por artistas rioplatenses: se conserva el certificado de admisión a la Scuola del escultor uruguayo José Belloni en el año académico 1911-1912 (cf. carpeta “Documentos”, archivo Belloni, p.182-183, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44436> consultado enero 2021) y el testimonio de Ernesto de la Cárcova de haber conseguido como patrono de becados que admitieran tanto a Maria Elena Torricelli como a Maria Ferreyra (Ernesto de la Cárcova, “Informes de la Oficina de Patronato de los Becados Argentinos en Europa”, fechado París, 3 de abril de 1911, dirigido al ministro de Justicia e Instrucción Pública Juan M. Garro, publicado en el *Boletín Oficial de la República Argentina*, 16/05/1911, pp.387-392). Con la esperanza de poder acceder en futuro al Archivo Storico dell’Accademia di Belle Arti di Roma, creo que será un punto de partida importante para ahondar también sobre la formación y las redes de relaciones de las mujeres artistas que viajaron a Europa y se establecieron en Roma durante algún tiempo, dado que la Scuola Libera de vía Ripetta fue sin duda un espacio de agregación y de circulación de ideas y modelos internacionales abierto también a las mujeres.

⁵⁵⁰ Una biografía actualizada de Carlo Fontana es la publicada por Stefania Frezzotti en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, cf. Frezzotti (1997). Véase también *Carlo Fontana scultore* (1973).

⁵⁵¹ Damigella 2008, p.31-32.

muerte) aunque reveló pronto su personalidad decidida en la recuperación clásica embebida de idealismo que se alejaba de los lenguajes de estos maestros.

También Juan Manuel Ferrari fue discípulo de estos dos escultores, de Rosa y Ferrari. El uruguayo, al igual que Collivadino, supo aprovechar las enseñanzas del Istituto y así lo evidencian sus envíos de pensionado que se hacen eco de la variedad de direcciones con las que lidiaban los jóvenes artistas en formación en Roma. Su *Pugilista romano* (fig.100) es una escultura que no hesitamos a definir un ejercicio académico. El sujeto como parte de la temática de los luchadores y los atletas era usado tradicionalmente para exaltar el estudio del cuerpo masculino y cuenta con numerosos ejemplos de la Antigüedad – recuerda muy de cerca, de hecho, el *Gladiador Borghese* yeso obligatorio en cualquier academia decimonónica – pero incluso neoclásicos, como *Creugante y Demosseno* de Antonio Canova (1757-1822). La estatua perteneciente al acervo del MNAV parece querer mostrar los logros en la representación del cuerpo, de la anatomía, de las proporciones, con un modelado plástico y seguro, en una composición de simetrías y correspondencias de impronta helenística. Se podría, quizás, vincular al ensayo final -del cual desconocemos el tema- del año 1892-1893 para el II curso especial de escultura en cuyo concurso Ferrari obtuvo un primer premio.⁵⁵² Otro envío de pensionado, el *Prometeo encadenado* (fig.101-102), muestra una libertad lingüística mayor, aunque igualmente aferente a la renovación plástica neobarroca berniniana llevada adelante especialmente por Ettore Ferrari (fig. 103), visible en los contrastes entre la superficie pulida del cuerpo contorsionado del titán griego y el tratamiento irregular del rostro, el pelo y en el plumaje del águila que ayudan a dar una sensación de dinamismo a través de los pasajes claroscuros.⁵⁵³ Juan Manuel había realizado los estudios preparatorios y superiores del Istituto, completados en el taller de Ettore Ferrari: el dominio de la técnica adquirida en estos años emerge con fuerza en la realización de este grupo escultórico.

En esta contemporánea exploración entre las posibilidades ofrecidas por la escultura, quizás no sea demasiado absurdo pensar que Juan Manuel Ferrari se sintiera atraído también

⁵⁵² En el listado de alumnos que recibieron premios en los exámenes finales del año académico 1892-1893 Ferrari figura como primer premio *ex aequo* con el escultor de Cagliari Lorenzo Caprino para el curso especial de Figura, II año. ASABAR, carpeta “Esami e saggi finali 1892-1893”. El *Pugilista romano*, originalmente en yeso, la envió al Museo Nacional de Montevideo adhiriendo a la propuesta del entonces director de crear una galería que mostrara las obras de los pensionados en pos de la construcción de una colección nacional. Recordamos que fue Ferrari quien implementó una cátedra de arte en la facultad de Arquitectura cuando volvió de su primera estadía en 1897. Sobre esto ver el segundo capítulo de esta tesis.

⁵⁵³ Sobre la recuperación del Barroco en el siglo XIX cf. Bacchi 2018. Es el tema también de un libro de próxima salida de Laura Moure Cecchini que se titula *Baroquemanía. Italian visual culture and the construction of national identity, 1898-1945* (Manchester University Press, enero 2022).

por las experimentaciones de su coetáneo Fontana. En las obras más maduras del uruguayo notamos una reflexión más profunda sobre la representación del cuerpo en formas sólidas a través del cual llegar a la trasposición de la ‘idea’ y del sentimiento, en consonancia con las modernas posiciones de la escultura centroeuropea que a partir de principio del siglo tomó rumbos autónomos de los dictados rodinianos pero que se filtró junto a ellos en el arte italiano.⁵⁵⁴ En este sentido, resulta provechoso observar una escultura funeraria que Ferrari realizó al retorno de su segunda estadía romana alrededor de 1907, *Mors et vita* (fig.104),⁵⁵⁵ el potente desnudo masculino, cuyos músculos perfectamente delineados son una elaboración en sentido clasicista-heroico del cuerpo humano, se apoya en la pared de la tumba que recita la frase “mors et vita” explicitando esta convivencia entre la observación del *vero* y la representación de lo ideal que el joven Fontana había esculpido en su *Farinata* (1903, fig.105) o en el *Prometeo liberado* (1905ca). Estos dos últimas esculturas se hacían transmisoras de ideas socialistas a las que adhería el escultor de Carrara; si bien no se puede afirmar que Juan Manuel Ferrari quisiera hacerse portavoz de los mismos principios vale mencionar dos aspectos que podrían a futuro dar nuevas lecturas de la obra del uruguayo: uno que la tumba era aquella de Arturo Santa Ana, fallecido en 1900, periodista y cofundador de *El diario* de Montevideo, y colaborador de José Battle y Ordóñez;⁵⁵⁶ el otro que Juan Manuel Ferrari llegaba a la ciudad con dos cartas de su padre que lo recomendaba a dos personalidades del mundo republicano-masónico de la Roma finisecular.⁵⁵⁷

Algunas fuentes rioplatenses refuerzan la posición central de Fontana lo que habilita a pensarlo como un intermediario funcional a la inserción de los integrantes de la colonia argentino-uruguayo en el ambiente romano. En la fotografía de la cena de despedida de Collivadino en 1906 (véase fig. 90) Fontana está retratado junto a este, Juan Manuel Ferrari, Justo Lynch, Víctor Garino y a los italianos Noci, Coromaldi, Cacciarelli, Vagnetti. Los cuatro últimos habían sido compañeros en el *ferro di cavallo* en los mismos años de Fontana, Ferrari y Collivadino: Coromaldi como pensionado, Cacciarelli, Noci y Vagnetti como

⁵⁵⁴ Rodin se había consagrado en Italia con su participación a la bienal veneciana de 1901 y luego en 1902 a la exposición internacional de arte decorativo de Turin y en la de Bianco e Nero de Roma. El *Farinata* de Fontana ha sido leído justamente como una prueba del conocimiento de la obra del francés que además en 1904 tuvo la oportunidad de encontrar personalmente durante su viaje a París. Sobre la fortuna y la recepción de Rodin en Italia véase Musetti (2017), pero también Frezzotti (2014) y Frezzotti, Barrese (eds.) 2014.

⁵⁵⁵ El terminus ante quem está determinado por la publicación de una foto de esta escultura: “Por nuestros cementerios – Obras de J. M. Ferrari”, *La Semana*, a. I, n.18, 06/11/1909. No he podido encontrar la fecha exacta de la realización de la obra, pero creo poderla atribuir a la labor de un escultor ya experimentado como lo era Ferrari a su segundo regreso en Uruguay alrededor de 1906.

⁵⁵⁶ Cf. “En el día de mañana 21 de mayo cumplen 30 años del fallecimiento de Arturo Santa Ana”, *El Battlismo*, 20/05/1930, p.5-9.

⁵⁵⁷ Sobre estas cartas véase el capítulo 3.

alumnos del RIBA. Estos vínculos ítalo-rioplatenses eran amistades de larga data y algunos indicios nos guían a descubrir que tanto Collivadino como Ferrari frecuentaban al joven Fontana desde sus primeros años romanos. En el archivo de Pio se encuentra un grabado que fechamos entre 1891 y 1894, que por el tono es sin duda una muestra de la relación de confianza que existía entre los dos. Es una suerte de prueba de galera de una invitación para una reunión de aguafuertistas en el taller de pensionado de Fontana, al 36 de la passeggiata di Ripetta (fig.106).⁵⁵⁸ Sabemos, de hecho, que Collivadino empezó a experimentar con el grabado, logrando resultados de elevada calidad, durante su estadía romana y no es de excluirse que fuera justamente el contacto con Fontana que lo involucró en aquel grupo de jóvenes interesados en explorar las diversas técnicas del cual, es preciso señalar, participaba también Umberto Prencipe.⁵⁵⁹

De este rol que ocupó Fontana en la primera colonia rioplatense podemos también especular a través de documentos de archivo de Carlos Federico Sáez. Las fotografías de su taller de vía Margutta (véase por ejemplo fig. 60), que se pueden fechar alrededor de 1898-1899, muestran una estatuita que reconocemos como una escultura de Fontana (*Acquaiolo*, fig.107) – que tuvo mucha fortuna a partir de la exposición de París de 1900 cuando fue adquirida por el Musée du Luxembourg⁵⁶⁰ – que Saez utilizó para ejercitarse en el dibujo (Fig.108). Se puede entonces afirmar que fue un importante punto de referencia para la colonia rioplatense y suponer que constituyó un modelo también para otro escultor, Víctor Garino.

Fue en Roma que Garino estrechó amistad con Juan Manuel Ferrari, con quien después siguió colaborando en Argentina y Uruguay.⁵⁶¹ Entre los pocos testimonios que conocemos de las obras de pensionado de Garino, existen algunas fotografías enviadas a Eduardo Schiaffino (que las recibió en calidad de presidente de la CNBA) en 1906. Pudiendo disponer solo de reproducciones para conjeturar su formación romana, propendo hacia la idea de que haya mantenido un cierto vínculo con los ambientes del *ferro di cavallo*: los ejercicios “n. 1-Ornato-estilo romano” y “Mattinata-panneau decorativo - moderno” (fig.109-110) parecen

⁵⁵⁸ Fechamos a estos años justamente por la referencia a este estudio, dado que después de 1894 cuando termina el pensionado el taller de Fontana se encuentra en via dei Greci, 46 (Guida Monaci, 1895).

⁵⁵⁹ Cabe recordar aquí que se conserva aún una correspondencia epistolar entre Collivadino y Prencipe que remonta a los años 1913-1916 (Fondo Umberto Prencipe, GNAM, Roma), cuando ya el argentino era director de la ANBA, epístolas que muestran una cierta apreciación del aguafuerte y, en particular, la estima que Collivadino nutría para los grabados de Prencipe de los cuales adquirió dos ejemplares – *La processione delle reliquie*, 1911 y *Il castello dalle cento finestre*, 1913 cf. Spinazzé 2008, fichas n. 75 y 95 – para que sean “buenos modelos” para las clases de grabado de la Academia porteña (actualmente de paradero desconocido).

⁵⁶⁰ Pingeot 2000a, p.60.

⁵⁶¹ Ver el capítulo 3 de esta tesis.

referirse a los estudios superiores de Ornato del RIBA, mientras que las esculturas *La acción* (fig.111), *Estudio de niño* (fig.112) y *Monumento funerario* (fig.113) me atrevería a ubicarlas como trabajos ejecutados en manera más independiente con la guía de un maestro, que podría ser el mismo Ettore Ferrari y, de todas formas, en el ambiente de intercambio del cual se desprendieron nuevas elaboraciones. En particular, *La acción* creo que habla de estas interconexiones: parece estar vinculada con una obra de Juan Manuel Ferrari - *La insidia* (fig.114) - que podemos observar en su taller hacia 1905 (fig. 115) y que, después de su partida, fue conservada por su maestro Ettore Ferrari, pero se hace intérprete también de las nuevas tendencias de “clasicismo moderno”⁵⁶² puestas en campo por los escultores del Pensionato, Fontana por supuesto, pero también los más jóvenes como Giovanni Nicolini (1872-1956) (fig.116).⁵⁶³

Las obras de Garino muestran las diferentes búsquedas llevadas adelante en Roma especialmente por los escultores de la joven generación, tendentes a una forma más definida, que traía de su formación porteña en el taller de Víctor de Pol (1865-1925)⁵⁶⁴ y que Pagano definía como “descriptiva”, afirmando que Garino “no idealiza ni *arcaiza*”.⁵⁶⁵ No obstante, las esculturas tituladas *Arrepentimiento* (fig.117) o *Neurastenia*, que lamentablemente apreciamos solo en reproducciones de baja resolución, manifiestan una incursión también en los temas ligados al idealismo simbolista, eco de los formatos e iconografías de marca internacionalizante (europea) y advierten así de su participación en las discusiones estéticas sobre el idealismo y el verismo que se seguían dando en Italia.

En este sentido, no quisiera dejar pasar desapercibida una correspondencia de motivos entre los escultores rioplatenses que denuncian la referencia a modelos compartidos italianos e internacionales: desde *La pena* (fig.118) de Arturo Dresco (Roma, 1904), pasando por *Remordimiento* (fig.120) de Hernán Cullen Ayerza (Roma, 1905), hasta *Cain* (fig.119) y *El esclavo* (fig.121) de Julio Oliva (1910-1912) y *Parábola* (véase fig. 97) de Pompilio

⁵⁶² Damigella 2008, p.31.

⁵⁶³ Sobre Giovanni Nicolini en los años de Pensionato cf. Damigella 2008, p. 116-119. Si bien Nicolini tuvo una fuerte tendencia a la escultura social, el confronto aquí se propone sobre todo en términos formales y no de contenido, aunque podríamos suponer que Garino estuviera involucrado, o al menos conociera de cerca, en discusiones sociales y socialistas, al igual que algunos de sus compañeros – como se argumenta más adelante –. Cuando regresa a Buenos Aires además de monumentos esculpe temas que refieren a esta suerte de apoteosis del trabajo como *Obreros del riel* (1930, bronce, 76,5×92×43 cm, Museo Quinquela Martín, Buenos Aires).

⁵⁶⁴ Elías Niklison escribía a propósito de Garino en el concurso de pensionados de 1904: “¿Sus tendencias artísticas? Son claras, terminantes. [...] piensa que la escultura debe en sus creaciones recrear la vista con las suavidades y armonías de lo bello exterior y al mismo tiempo emocionar el espíritu con la intensa revelación de grandes pensamientos [...]. La inclinación de Víctor Garino al clasicismo [es] hasta ahora evidente y muy posible su posterior y definitiva afirmación en él”, Niklison 1904, p. 45-55.

⁵⁶⁵ Pagano 1944, p.431

Villarrubia Norry (Roma, 1910).⁵⁶⁶ Estas obras, junto a las ya mencionadas de Ferrari y Garino, traicionan el conocimiento y el estudio de modelos que espacian desde Auguste Rodin (1840-1917), filtrado también por los escultores italianos como Domenico Trentacoste (1859-1933)⁵⁶⁷ – cuyo *Cain* (fig.122) de 1902 que tuvo mucho éxito en la exposición de Venecia de 1903 debió seguramente ser conocido por los rioplatenses – y el mismo Fontana, hasta los escultores del norte Europa, belgas principalmente, ligados al nombre de Constantine Meunier (1831-1905). No está de más también mencionar la cercanía entre los tucumanos Oliva y Villarrubia con el ganador del PAN de escultura en 1905 Arturo Dazzi (1881-1966), cuyo lenguaje “del verismo idealizado [...] vuelto comunicativo por las referencias a modelos clásicos y por el control de la forma, [...] pasa con naturalidad a la escultura monumental celebrativa”.⁵⁶⁸

Con estos últimos casos queda aún más explícito el rol de catalizador que tuvo el *ferro di cavallo* que aseguró una sintonía entre las dinámicas oficiales y anti-oficiales, entre aquel “adentro y afuera” que proponía Damigella, de las cuales los artistas rioplatenses formaron parte. Los egodocumentos y las fuentes referidas a ellos como así también sus obras hablan no solo de las redes de relaciones que establecieron con el entorno romano sino también de las búsquedas técnicas y elaboraciones temáticas comunes a las jóvenes generaciones. A través del estudio de los pasajes de argentinos y uruguayos por el *ferro di cavallo* se evidencia, además, el lugar de preminencia que tuvieron algunas figuras en la formación de nuevas orientaciones artísticas en el ámbito romano. En su diario, Carlo Fontana, recuerda algunos encargos para monumentos en Latinoamérica recibidos durante las primeras décadas del siglo XX, algunos llevados a cabo y otros que permanecieron a un nivel proyectual: para Cuba, Brasil, Repúblicas de Centroamérica sin especificar e, incluso, un monumento a José Artigas para Uruguay.⁵⁶⁹ Sin desconocer el hecho de que en la comitencia pública los

⁵⁶⁶ Esta relación ha sido en parte señalada por lo que concierne la obra de Cullen, Dresco y Garino por Loiacono 2020, que ha considerado solo la posible ascendencia francesa de estas esculturas.

⁵⁶⁷ Trentacoste fue un escultor de mucho éxito internacional, vivió además en varias ciudades europeas como Londres y París. Su obra *Cain* es una clara reflexión sobre el *Pensador* de Rodin que, sin embargo, en 1903 aún no había sido conocido por el público italiano (ni en exposición ni en publicaciones italianas) y de hecho la crítica de la exposición veneciana no relevó esta descendencia. Musetti (2017, p.138-139) cree que el conocimiento de la obra de Rodin por parte de Trentacoste haya podido producirse en 1901 cuando el italiano visita el taller de rue Meudon en compañía del crítico Ugo Ojetti.

⁵⁶⁸ Damigella 2008, p.140. Cita original: “Dal verismo idealizzato dei *Costruttori*, reso comunicativo dal richiamo a modelli classici e dal controllo della forma, Dazzi passa con naturalezza alla scultura monumentale celebrativa vincendo nel 1908, ex aequo con Zanelli, il concorso di primo grado per il fregio per il Vittoriano”. La relación con los artistas rioplatense es testimoniada por la fotografía que retrata Dazzi en el taller de Villarrubia en ocasión de una visita colectiva a sus obras (véase fig.95).

⁵⁶⁹ Lamentablemente no he podido encontrar fuentes para comprobar lo que el mismo Fontana afirma en sus escritos, es decir que muchos de los encargos recibidos fueron por cuenta de escultores latinoamericanos y por lo tanto no encargos directos a él. En el caso del Artigas, las fechas que recuerda coinciden con la última fase

personajes políticos y la diplomacia siempre jugaron un rol clave, a la luz de cuanto emergió respecto a la cercanía de los rioplatenses con este escultor, es posible pensar sin demasiadas vacilaciones que las relaciones internacionales incidieron en su fortuna al exterior, confirmando entonces la reciprocidad de estos vínculos y la integración exitosa de buena parte de los artistas de la colonia rioplatense en Roma.

Más allá de la academia: la Associazione Artistica Internazionale y el trabajo en atelier

De los 41 artistas latinoamericanos de los que las fuentes consultadas remiten su dirección durante la estadía en Roma, 17 tenían su estudio (que a veces coincidía con su domicilio) en vía Margutta; vía en la cual también estaban instalados los ateliers de muchos de los artistas italianos y extranjeros que estuvieron conectados con los rioplatenses (cf. Anexos 4.1 y 4.2). Esto confirma el lugar central que la calle revistió desde el Seicento y que sin duda consolidó con la instalación del CAI.

El CAI fue un centro de agregación importante para los rioplatenses no solo por ser un lugar de encuentros en ocasiones de fiestas, bailes y carnavales, sino sobre todo porque ofrecía una alternativa a los cursos de la academia estatal. Su sala dedicada al ejercicio del dibujo con modelo vivo perseveraba una práctica que ya tenía historia en los talleres de vía Margutta, donde hacia mediados del siglo XIX se había abierto la Accademia di Giggi, una academia particular que fue frecuentadísima por los artistas y ya recordada por la asistencia de Augusto Ballerini. En el capítulo anterior se ha hecho mención del aprovechamiento de este espacio por la mayoría de los artistas rioplatenses. Cabe recordar cómo tanto el uruguayo Saez – quien había decidido no someterse a una enseñanza oficial – como los argentinos Ripamonte y Quirós – quienes no pudieron acceder al RIBA – aprovecharon de las sesiones nocturnas del Circolo “donde [iban] a pintar todos los pintores de Roma”.⁵⁷⁰

La “anécdota de antaño” escrita por Alberto M. Rossi hacia los años 30 de 1900 ofrece detalles interesantes que permiten reflexionar acerca del rol de la academia del CAI en las estrategias de integración de la colonia rioplatense. El curso de “desnudo y costumbres”, al cual se inscribieron Rossi y otros argentinos llegados a Roma en los primeros años del siglo

del concurso al monumento de Montevideo que vio como finalistas a Juan Manuel Ferrari y Arnaldo Zocchi. Cf. *Carlo Fontana scultore* (1973). Para el caso de Cuba, hay una referencia al escultor cubano José Villalta quien encargaba en Italia obras para su patria y las firmaba como suyas, para la cual tampoco se encontraron fuentes que lo comprueben, cf. Pereira Pereira (2010), p.376.

⁵⁷⁰ Carlos F. Saez a Francisco Saez (padre) [carta] s.f. (pero de los primeros meses de 1893), AGS, carpeta 1 “cartas relacionadas importantes”.

XX, era un “Curso útil para aprender todo lo que hoy es necesario ‘desaprender’, por poco que uno quiera ceñirse a los dictámenes de la moda”, según su decir. Sin embargo:

a pesar de la reconocida inutilidad de esos conocimientos, cabe observar que uno de los más grandes artistas modernos recientemente fallecido: Antonio Mancini, para no nombrar a [Felice] Casorati, [Armando] Spadini y otros que también llegaron a gozar de gran fama, no faltaba una sola tarde a ese curso que funcionaba de cinco a siete es decir, en las horas en que, terminada la actividad del taller, por lo general el artista se entrega a la meditación al deleite contemplativo o al bullicio mundano, conforme su temperamento y costumbres. / Un banqueteo tan porfiado no podía dejar de entusiasmarnos en esos primeros días de vida estudiantil, cuando aún hervía en nuestro espíritu el ansia de obrar y permanecían inmovibles todos nuestros propósitos de dedicación incondicional al arte y al estudio.⁵⁷¹

Estas sesiones nocturnas de trabajo comunitario en el cual reinaba un clima de igualdad entre jóvenes y artistas afirmados, entre colonias italianas y extranjeras que se fundían más allá de los parroquialismos, facilitaron la integración de personalidades más periféricas en la sociedad romana. Aún Rossi recordaba que iban a ese curso libre “animados por el ejemplo de los artistas de fama, cuya amistad nos llenaba de orgullo”.

Casi seguramente fueron estas sesiones, y los consejos de los artistas más avanzados, que ayudaron a que Ripamonte pudiera realizar adelantos en sus dibujos de figura que, según pedía el reglamento de becas, debía enviar periódicamente a la CNBA. Según los documentos consultados hasta ahora, al no conseguir entrar al RIBA ni ser aceptado formalmente por Maccari, se puede afirmar que fue en este espacio internacional que Ripamonte adquirió un trazo cada vez más seguro y fluido en su técnica, como manifiesta la comparación de algunas obras. Un dibujo que representa un desnudo de hombre de espaldas (fig.123) conservado en el MNBA,⁵⁷² que aquí atribuyo a la instancia del concurso de becas argentino, muestra similitudes con las dificultades en las proporciones y en la representación anatómica que se evidenciaron respecto al óleo ganador del concurso de becas argentino en 1899 (que se ha analizado en el primer capítulo, véase fig.3); mientras que en los trabajos enviados como pensionado se nota un perfeccionamiento de su técnica, pese a la imposibilidad de acceder a una institución formal para proseguir sus estudios en Roma, como se puede observar en el desnudo con bastón en clara pose académica (fig.124). Un cartón en lápiz de dimensiones considerables, firmado y fechado en 1901, que representa un hombre

⁵⁷¹ Cf. Alberto M. Rossi, “Artistas argentinos en Roma. Una anécdota de antaño”, CMPC, inv. 3.3.2/9003. Este es un documento escrito como un recuerdo, probablemente con muchos años de distancia ya que se notan varias incongruencias de nombres y fechas. En un pasaje afirma que fue a fines de 1900, sin embargo, menciona a artista italianos presentes en Roma en varios momentos y más adelante en el tiempo: Felice Casorati, por ejemplo, transcurre solo algunos meses en la ciudad eterna hacia fines de 1907 (cf. Donini, 2015) y Armando Spadini llega a Roma tras haber ganado el PAN en 1909.

⁵⁷² Carlos P. Ripamonte, *Desnudo*, lápiz y pastel, 56,5×30cm, MNBA, inv. 1422. En el legajo de la obra, inicialmente asignada a “anónimo” no se encuentra ulterior información.

en cadenas (fig.125) ha sido el fruto de un trabajo más largo empezado el año anterior, como demuestra el *Estudio de pies y manos* (fig.126): por estas características, podemos hipotetizar haya sido ejecutado en su taller, pero se haya nutrido de los consejos de los artistas en el ámbito de la escuela del desnudo del CAI.⁵⁷³

Finalmente, otros indicios permiten entender el aprovechamiento de este espacio de aprendizaje, como en el caso de la carta de Quirós a Schiaffino en la que confirma: “frecuento la clase de desnudo del Círculo Artístico Internacional, el cual es muy provechoso por una buena biblioteca y por los buenos consejos que puedo recibir de los muchos y renombrados artistas que lo frecuentan”.⁵⁷⁴

La academia mantenida por la Associazione Artistica Internazionale no era la única alternativa al RIBA. Faustino Brughetti, por ejemplo, en el año académico 1897-1898 frecuentó conjuntamente al Istituto las clases nocturnas de Pintura y Perspectiva en la Scuola preparatoria alle arti ornamentali del Municipio de Roma, conocida como Scuola di via degli Incurabili.⁵⁷⁵ El pintor recuerda haber obtenido “los siguientes premios: un 1er premio extraordinario (único) por ‘asiduidad’. Dibujo de ‘Ornato’ 1er curso pictórico, un ‘primer premio’ y medalla de plata”.⁵⁷⁶ Probablemente la acuarela que representa un fragmento ornamental en yeso, de la cual queda solamente una fotografía en su archivo (fig.127), se remita a esta experiencia. Estas escuelas eran conocidas como preparatorias para el Museo Artistico Industriale, una institución creada en 1874 por iniciativa del príncipe Odescalchi y con el importante sostén de la Associazione Artistica Internazionale y que apuntaba a una modernización en sentido europeo del sistema del arte y de la industria que incluyera también

⁵⁷³ El primero pertenece a las colecciones del PNA y está inventariado como *Desnudo de hombre*, lápiz, 67×100cm, sin descifrar la fecha puesta junto a la firma (1901). Agradezco a la directora del Palacio Nacional de las Artes, Feda Baeza por haberme facilitado el acceso a la colección y a la documentación del museo; a Cecilia Martínez del área de Investigación y Archivo, por la disponibilidad y la paciencia, y por haberme acompañado junto a Vilma Pérez Casalet – a quien también va mi agradecimiento – en la visita de las obras en las reservas.

⁵⁷⁴ Cesáreo B. de Quirós a Eduardo Schiaffino [carta], Roma 13/04/1900, AS-MNBA Armario III /E1/BVC2d17.

⁵⁷⁵ Scheda d’ammissione n. 89, Scuola Preparatoria alle Arti Ornamentali, 06/10/1897 (para el año escolástico 1897-1898). AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.1. La escuela se llamaba de via degli Incurabili porque su establecimiento se encontraba en la que antes de la Unidad era la via degli Incurabili que cambió sucesivamente de nombre en via san Giacomo (hoy via Antonio Canova).

⁵⁷⁶ Brughetti, “Autobiografía inédita”. Resulta muy probable que este establecimiento fuera considerado una posibilidad por parte de los artistas rioplatenses para perfeccionar sus estudios, ya que se encuentra también un certificado que José Ciro Mora, becado tucumano, envía al patrono de la Cárcova para demostrar haber frecuentado el taller de Francesco Ferraresi, el cual se firma como “prof. di disegno nelle Scuole del Comune di Roma”. Cf. Francesco Ferraresi [certificado], Roma, 06/02/1910, AMREC, AH079 “Patronato de los Becados”.

las artes decorativas e industriales.⁵⁷⁷ Las enseñanzas de la escuela de via degli Incurabili eran dirigidas más a la faceta artística y no diferían mucho de las que se daban en el Museo Artistico Industriale ni tampoco de los cursos de Ornato en el Regio Istituto debido, también, al intercambio que existía entre el cuerpo docente de estas instituciones.⁵⁷⁸

Brughetti decidió dejar de asistir al RIBA quizás no solo por una antipatía hacia la enseñanza académica sino también por una cierta dificultad de integración en ese ambiente que, según sus recuerdos autobiográficos, reservaba un cierto hastío a los jóvenes menos disciplinados, hecho que llevó al profesor Querci a la decisión de atribuirle un segundo premio simplemente porque pensaba que “los americanos [...] no tienen que ser superiores a los italianos”.⁵⁷⁹ Si bien no es posible ahondar sobre las posibles discriminaciones sufridas por los artistas rioplatenses que pudieron incidir en su sociabilidad,⁵⁸⁰ cabe destacar que los relatos de Brughetti acerca del Istituto son casi el opuesto a los que refieren al Circolo y a los talleres de artistas amigos, en donde se tocaba la guitarra y se hacía fiesta a toda hora, lo que demuestra que de todos modos los rioplatenses lograron desarrollar estrategias de integración efectivas, al menos en el ámbito más internacional de vía Margutta. Los diarios personales de Umberto Prencipe lo ratifican:

En aquella época [1899-1900] era aún viva en Roma una cierta nota de “españolismo” en el campo artístico; José Villegas en su mansión morisca y solitaria en Viali Parioli en plena paz agreste; la presidencia del Circolo era tenida a turno por un español y un italiano. Se encontraban Belliure, Echena, Tusquets entre los ancianos, Bañuls, Prado, Madrazo hijo, Morohero, el núcleo argentino era numerosísimo, muchos italianos hablaban el español por

⁵⁷⁷ Las escuelas de artes y oficios eran preexistentes a la Unidad italiana así que a partir de 1871 se impuso la necesidad de reformarlas en sentido nacional. Tras varias reformas, hacia finales de los años 80 habían sido reestructuradas para que finalmente hubiera un diseño estatal unitario para la enseñanza profesional (cf. Pesando, 2009). En este contexto, hacia 1885 se creó la Scuola preparatoria alle arti ornamentali en Roma que enfrentaba la exigencia directa de preparar los alumnos al Museo Artistico Industriale, es decir ofrecer una preparación más artística y menos mecánica; respondía entonces también a la necesidad local de la formación de decoradores de alto nivel, esenciales para las reformas urbanísticas y arquitectónicas que se estaban proyectando para la nueva capital de Italia. Cf. Sacchi Lodispoto 2003. Sobre el MAI, cf. Borghini (ed.) 2011. Acerca de la relevancia que cubrió la decoración arquitectónica y mural en la Roma post-unitaria y, por ende, la formación de artistas en esta especialidad, véase el reciente libro de Manuel Barrese (2019).

⁵⁷⁸ A lo largo de los años varios profesores del RIBA eran también docentes en el MAI. Se puede mencionar por ejemplo a Domenico Bruschi, profesor de Ornato en el primero y de pintura decorativa en el segundo. Cf. Borghini (ed.) 2011. Entre los que frecuentaron las escuelas preparatorias y las del MAI también se deben mencionar Umberto Boccioni y Gino Severini (en su autobiografía recuerda también haber frecuentado la escuela degli incurabili donde “feci varie conoscenze”, cf. Severini, 1983, p.10) pero también Adolfo de Carolis, Cesare Bazzani, Duilio Cambellotti. El firmante del certificado de Brughetti era, además, Francesco Ferraresi, uno de los primeros socios de la Associazione Artistica Internazionale y amigo de Collivadino (cf. Murace 2019).

⁵⁷⁹ Brughetti, “Autobiografía inédita”.

⁵⁸⁰ Aún quedan por indagar los problemas de discriminación y racismo que se podían sufrir en el ambiente romano de entresiglos. Seguramente los matices ególatras que a menudo se encuentran entre las páginas de la autobiografía inédita de Brughetti nos llevan a creer que esta podría ser también una justificación a su segundo premio. Un reciente estudio sobre las artistas norteamericanas en Roma a mediados del siglo XIX refiere a fuentes que evidencian una ausencia de racismo y discriminación, característica que impulsó la llegada de escultoras estadounidenses, incluso afrodescendientes (cf. Racioppi 2018, en particular p.114-116).

simpatía hacia los compañeros; muchos llevaban la tradicional capa española, las canciones y la guitarra cada noche alegraban los ‘reposos’ durante la Academia del Desnudo.⁵⁸¹

A tal propósito, quisiera recuperar también el extracto de una nota escrita por un pintor boliviano, José García Mesa (1851-1904), quien vivió en Roma entre 1883 y 1886:

Allí [en el CAI] es donde yo tuve ocasión de darme cuenta de lo que era una sociedad de artistas, pintores y escultores, que no dejaba nada que desear a una casa de locos, elevada a la última potencia. Y sin embargo, la mayor parte de los miembros de este círculo, donde todos los países del mundo civilizado estaban representados, incluso Cochabamba, habían ya adquirido renombre universal y no pocos, también una brillante fortuna. / En nuestra Bolivia no tienen idea [...] de lo que es una reunión de algunas decenas o centenares de pintores y escultores: un carnaval perpetuo, más divertido y alegre que el que en este momento se pasa en París [...] / Mientras las carcajadas más magistrales resonaban por un lado, apagando el tak tak del choque de las bolas de billar o las armonías del piano mal o bien ejecutadas; por otro, y en una pieza especial, en la Academia, se hallaba otro grupo de artistas formando semicírculo a un modelo desnudo o vestido (representado una costumbre) según la hora; pues la séance comienza generalmente a la caída de la tarde y dura dos horas con un modelo desnudo y otras dos con otro vestido. / Son las horas más agradables que en mi vida he pasado! / Esta academia tiene cerca de cien asientos colocados en anfiteatro y creo inútil decir que todos estaban continuamente ocupados. Cada semana se cambia el modelo y cada semana el artista a voluntad puede cambiar de asiento.⁵⁸²

El retrato de Roma que ofrecen estas dos fuentes es interesante para reflexionar acerca de las formas de integración de artistas provenientes de contextos geográficos más lejanos como los que estoy estudiando en los cuales no solo contaron las dinámicas de agregación que llevaron a la configuración de una colonia, que se han explorado en el capítulo anterior, sino que claramente fue determinante la característica más propia de la ciudad eterna: su cosmopolitismo. La Associazione Artistica Internazionale venía entonces a reforzar este carácter y a ofrecer un apoyo importante para que incluso el artista con menor representación nacional (“incluso Cochabamba” decía el pintor boliviano) se sintiera parte de una comunidad.⁵⁸³ El hecho de que “muchos italianos” estaban dispuestos a hablar otro idioma para integrar los compañeros y que los asientos de la academia del CAI estaban ocupados cada semana en forma libre y rotativa seguramente favoreció ese sentimiento.

⁵⁸¹ Umberto Prencipe “Il Circolo artistico”, citado en Spinazzè 2008, p. 234. Subrayado mío. Cita original: “In quell’epoca [1899-1900] era in Roma viva ancora una certa nota di “spagnolismo” nel campo artistico; José Villegas nella sua villa moresca e solitaria ai Viali Parioli in piena pace agreste; la presidenza del Circolo [Artistico Internazionale] era tenuta a turno da uno spagnolo e da un italiano. Vi si trovava Benliure [sic], Echena, Tusquets fra gli anziani, Bañuls, Prado, Madrazo figlio, Morovero, il nucleo argentino era numerosissimo, molti italiani parlavano lo spagnolo per simpatia verso i compagni; molti portavano la tradizionale mantella nera, le canzoni e la chitarra ogni sera allietavano i “riposi” durante l’Accademia del nudo”.

⁵⁸² Fechada París, 14/02/1893 cit. en Pentimalli, Albornoz (2000) p.290, 296-297. Agradezco a la infinita generosidad de Marta Penhos quien me ha compartido este valioso material.

⁵⁸³ No quiero dejar de mencionar que García Mesa fue nombrado secretario de la legación boliviana en la Santa Sede y por ello tuvo ciertamente mayores posibilidades de integración en la sociabilidad romana de fin de siglo.

Los y las modelos en la práctica artística y en las redes rioplatenses

Cabe destacar que este espacio del Circolo no acogía solo artistas e intelectuales, sino también numerosos modelos (profesionales y ocasionales). Por ejemplo, hay registro que allí se dirigió también un joven – casi seguramente de origen italiano – que había trabajado como modelo en la academia de Buenos Aires y que, quizás, había querido volver a su patria. Lo llamaban “Bicicleta” y Faustino Brughetti lo encontró alrededor de 1909 en la sala de la academia del CAI, contratándolo para que posara en su atelier para algunos de sus cuadros. Su verdadero nombre era Cesare Costantini y su *soggiorno* italiano no debió ser para siempre dado que lo hallamos instalado en la ciudad porteña en 1919 cuando *Caras y Caretas* le dedica un reportaje para dar a conocer su trabajo de vaciador y patinador de yesos que vendía a todos los artistas de la capital argentina.⁵⁸⁴ Un caso curioso, y hasta ahora aislado en referencia al ámbito rioplatense, de movilidad de los modelos en escala transatlántica, que subraya también cómo el ambiente abierto e internacional de la Associazione y el ámbito del taller personal estuvieron interconectados; en la academia del Circolo posaban a menudo los y las mismas modelos que los artistas contrataban privadamente, constituyendo así un punto de contacto .

Si bien la figura del y de la modelo en el campo artístico existiera desde la antigüedad se ha configurado como profesión solo a partir de fines del siglo XVIII, en las academias romanas de San Luca, de Francia y de Palazzo Venezia, cuando por la moda imperante del Grand Tour llegaron a Roma una cantidad de extranjeros que residieron más o menos temporariamente en la ciudad.⁵⁸⁵ La gran mayoría de los y las modelos que trabajaron en Roma en el siglo XIX provenían de los pueblos rurales del Lacio y sobre todo de Anticoli Corrado y Saracinesco, dos pueblos de la Ciociaria, una zona en la que los habitantes eran llamados *ciociari*, nombre derivado del calzado típico que eran las *ciocie* y que se hicieron famosos en general por sus vestimentas coloreadas.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Goyo Cuello, “El popular Bicicleta”, *Caras y Caretas*, a.XXII n.1068, 22/03/1919.

⁵⁸⁵ Por lo que concierne el periodo del Grand Tour y lo que significó para Italia y Roma en específico, entre la exterminada bibliografía al respecto véase Bignamini, Wilton (dir.) (1997), *Maestà di Roma* (2003), Susinno (2009), Musitelli (2014). Sobre el artista y la modelo véase Dotal, Dratwicki (eds.) 2006. Se señalan sobre el tema el texto de fresquísima imprenta, catálogo de la exposición sobre el Grand Tour curada por Fernando Mazzocca (cf. Mazzocca (cur.) 2021).

⁵⁸⁶ En las fuentes de la época se ha usado el término *ciociaro* no solo para referir a la población de la Ciociaria sino también más extensamente a los campesinos que vestían con vestimenta típica de distintas áreas rurales del Lacio de parte de Abruzzo y Campania. Sobre la fama de los modelos *ciociari*: Santulli, 2011, Carrera (dir.) 2017.

Diversos factores incidieron en el surgimiento de una elevada demanda de modelos provenientes de las zonas campesinas de los alrededores de Roma y favorecieron una suerte de micro fenómeno migratorio: las condiciones de pobreza en las que se vivía en la campiña, la falta de trabajo en las zonas de origen, la estacionalidad de las cosechas, por un lado, la peculiaridad de los trajes típicos de estas poblaciones y la proyección sobre ellos de la supervivencia de un pasado perdido, por el otro.⁵⁸⁷ Roma, cuna de la tradición clásica, se había convertido, especialmente desde principio de siglo con los Nazarenos, en el lugar donde el mito antiguo revivía: las *popolane*, mujeres del pueblo, eran las herederas de la *venustas* clásica.⁵⁸⁸ Esta idea del mito que revivía en los rasgos faciales y en las actitudes de los romanos y de los *ciociari*, emergía también en los artículos que *Caras y Caretas* dedicó a la ciudad eterna a principios del siglo XX. En 1909, un cínico Juan José de Soiza Reilly escribía:

Italia es tan artística que hasta en su miseria pone arte. El mendigo que envuelto en sus harapos os pida una limosna, no es el repugnante ser que obliga a taparse las narices. Al verlo venir, con su miseria trágica, bañado por la divina luz del sol romano, y con un saco de viejo cruzado al pecho cual túnica de tiempos muy lejanos, yo he pensado en un Nerón y hasta en un Julio César.⁵⁸⁹

Esto alimentó un mercado de arte amplísimo: las escenas llamadas *all'italiana* y los retratos de *ciociari* y *ciociare* se encuentran en las colecciones de museos de Italia y de Europa, por supuesto, pero también de Latinoamérica.⁵⁹⁰ Y, en la misma forma que existió

⁵⁸⁷ Los escritores del Grand Tour fueron posiblemente los que más alimentaron la fascinación y el éxito de la figura del *ciociaro*. Al encontrar una variada y ruidosa comunidad de aldeanos por las calles de la ciudad quedaron fascinados por la clasicidad que emanaba su aspecto – haciendo énfasis sobre todo en los calzados, iguales a los de época romana que veían en las esculturas antiguas de los museos de la ciudad eterna – y por los colores exuberantes que llevaban. Cabe destacar que, si bien tanto los modelos como las modelos eran portadores de una característica folklórica y ambos eran parte de la oferta en un mercado muy dinámico, las condiciones de las mujeres se distinguieron de las de los hombres principalmente por una cuestión de género que ha sido detenidamente estudiada por Ginevra Tonini Masella (2013).

⁵⁸⁸ Fueron sobre todo los alemanes romanizados (*Deutsche-Römer*) y las experiencias nazarenas en imponer esta suerte de “creencia”. Anselm Feuerbach, por ejemplo, se apropió del mito a través del vínculo establecido con sus dos musas, modelas encontradas en la ciudad eterna: Anna Risi y Lucia Brunacci. Cf. Messina 2006. Sobre el mito de Roma en los artistas alemanes de la segunda mitad del siglo XIX cf. Heilmann (dir.) 1988.

⁵⁸⁹ Juan José Soiza Reilly “La vida misteriosa de los modelos en Roma”, *Caras y Caretas*, a. XII n.545, 13/03/1909

⁵⁹⁰ Sobre la representación del “pueblo de Roma” cf. Bonfait (dir.) 2013. Si bien la mayoría de los artistas latinoamericanos que viajaron a Italia produjeron obras que retratan *ciociari* y escenas *all'italiana*, un caso estudiado en profundidad por Angélica Velázquez Guadarrama (2018) muestra la fortuna de este género en México: decenas y decenas de obras del pueblo de Roma se expusieron en la Academia de San Carlos en el siglo XIX, obras de pintores mexicanos o de artistas europeos que provenían de compras en el mercado internacional. Además de las obras en sí, que pueblan los museos y los salones de todo el mundo, hubo una verdadera “exportación” de los modelos *ciociari*: Camille Corot, por ejemplo, contrató a algunas modelos en Roma para que se fueran con él a Francia y compró en varias ocasiones costumbres *ciociari* para que las vistieran sus modelos en París. De esta amplísima difusión del modelo *ciociaro* da una idea el libro de Michele Santulli (2011), que sin perder la característica confusión de los libros no académicos – es un anticuario – excava entre obras y documentos italianos, franceses e ingleses para restituir un cuadro de la relevancia que

un sólido mercado del arte, existió un mercado de modelos, que a lo largo del siglo se asentó perfectamente en el tejido urbano. Los espacios entre Piazza di Spagna y el Pincio – y especialmente vía Margutta – se convirtieron así en los lugares donde encontrar y contratar cualquier tipo de modelo el artista necesitara, *ciociaro*, romano, italiano e, inclusive, “negros”. Falta aún ahondar acerca de la circulación de los modelos africanos o afrodescendientes en Italia entre los siglos XIX y XX, sin embargo, gracias a una fuente argentina, podemos afirmar que existía un verdadero “mercado de modelos negros” en Roma, gestionado por una mujer, al cual acudió por ejemplo el tucumano Villarrubia Norri (en la nota se mencionan los modelos que el cronista encontró en el taller del escultor).⁵⁹¹ No cabe duda que existió una cierta solicitud por estos modelos para escenas orientalizantes o simplemente para estudio: se ve en algunas acuarela de Collivadino (por ejemplo *Árabe*),⁵⁹² en el *Árabe* de Giudici (cf. fig. 53) pero también en un óleo de formato mediano de Augusto Ballerini, *Negro en el cepo* ya mencionado en el tercer capítulo, ejecutado en el taller de Cesare Maccari.

Algunas acuarelas de Pio Collivadino son ejemplares en ese sentido: ejercicios de la academia del Circolo que podían ser de venta fácil o quizás más probablemente constituían un *souvenir* apreciado para amigos y compatriotas. Tanto en la figura femenina (fig.128) como en aquella masculina (fig.129) están perfectamente representados los rasgos caracterizadores de estos personajes, el gesto elegante y espontáneo de levantarse la falda para mostrar el calzado subrayado por la inclinación delicada de la cabeza mientras con el otro brazo sostiene una cesta, de ella; la capa y el bastón llevados con pose natural y altiva, por él. También es indicador de la popularidad que esta representación había adquirido a lo largo del *Ottocento* el hecho de que Carlos F. Saez retratara a dos *ciociari* para engraciarse al presidente uruguayo Idiarte Borda (cf. fig.61-62) o que Carlos M. Herrera enviara un *Ciociaro* como estudio de pensionado (fig.130). Asimismo, otro uruguayo, Salvador Puig y Sauret, remitió desde su estadía romana dos obras, catalogadas como *Estudios* pero que representan a dos mujeres campesinas: una es una *ciociara* de Anticoli (fig.131), lugar que informa el mismo pintor en su firma en el ángulo inferior derecho, que, sin embargo, no es

entre el 1700 y el 1900 tuvo la figura del *ciociaro* en las artes. Un caso muy interesante fue también aquel de Juan Romani (1867-1923), muchacha *ciociara* (de Velletri) que llega a París con el padastro y empieza a trabajar como modelo con las vestimentas típicas de su patria, hasta convertirse ella misma en una pintora de cierto éxito en el periodo de entresiglos (uno de sus cuadros es parte de la colección del MNBA). Cf. Nocca, Romani (dir.) 2017.

⁵⁹¹ Cf. “Mercado de ‘modelos’ negros”, *Caras y Caretas*, a. XII, n.561, 03/07/1909. El tema ha sido recientemente indagado en Francia, cf. Debray, Guègan, Murrel, Pludermacher (dir.) 2019.

⁵⁹² Pio Collivadino, *Árabe*, acuarela, 49,5×30 cm, CMPC 2.1.2/500-028_009, reproducido en Malosetti Costa 2006a, p.203.

un estudio de costumbres sino más bien un momento de la vida cotidiana en los pueblos, conducido con una pincelada amplia y luminosa que transparenta la admiración para Mancini compartida con los amigos rioplatenses y el círculo de pintores con los cuales se relacionaron en los años de entresiglos (como Coromaldi e Innocenti).⁵⁹³ La otra obra (fig.132) representa una mujer sentada al lado de una chimenea. Arriba de las brasas algo se está cocinando en un calderón humeante. La mujer parece cansada, como entredormida. Su vestimenta es parecida a las de los campesinos de Italia central, el ambiente es pobre y el tratamiento pictórico es cercano a la otra obra firmada en Anticoli. Ambas pinturas se deben considerar, con las debidas distancias, parte de aquel filón conectado con la fortuna de la representación de costumbres y con las escenas *all'italiana* que derivó en una reflexión sobre la sociedad y las condiciones de vida de las poblaciones de las áreas rurales del Lacio a la que se hace referencia más adelante.

La vida cotidiana de los modelos era muy dura en general, pero para las modelos existía el agravante de la condición de género y, para los *ciociari*, una cuestión de clase. Las *ciociare*, además, sufrían la competición de las modelos romanas (de la ciudad) – quienes tenían la ventaja de conocer el territorio donde ya tenían redes bien armadas con ateliers de artistas y academias – y, al trabajar sin protector alguno, era muy fácil que fueran sospechadas por su conducta moral. Carlo Abeniacar, corresponsal en Roma de *L'Illustration* francesa, en 1908 así las describía “Bien se sabe cómo van estas cosas. Pongan la *ciociara*, bella muchacha cerca al pintor, joven proactiva, en la cómplice soledad del taller, después de dos o tres encuentros, cuando los dos hayan entrado en confianza, y digan luego como se puede evitar lo que inevitablemente sucede en la mayoría de esos casos”.⁵⁹⁴

En este sentido, puede ser interesante observar las prácticas profesionales de los artistas con una angulación que enfoque también a estos otros actores, los y las modelos, tanto en el espacio público como en el privado a través de las fuentes rioplatenses: si es

⁵⁹³ En el capítulo anterior he mencionado el contacto de algunos rioplatenses con Antonio Mancini en varias ocasiones, quiero aquí destacar que en una entrevista que Juan José de Soiza Reilly le hace en 1929 (“Con el maestro del color. Antonio Mancini”, *Caras y Caretas*, n.1617, 28/09/1929) el pintor italiano recordaba la frecuentación de su estudio por parte de Collivadino y mandaba sus saludos a Quirós, Ripamonte y Alice.

⁵⁹⁴ Carlo Abeniacar “La protezione delle *ciociare*”, *Ars et labor*, a. 63, v. I, 15/04/1908, p. 306 “Si sa bene come vanno queste faccende. Mettete la *ciociara*, bella ragazza vicino al pittore, giovane intraprendente, nella complice solitudine dello studio, dopo due o tre sedute, quando i due siano entrati in domestichezza, e dite poi come si può evitare ciò che inevitabilmente succede nella maggior parte di questi casi”. Georgina Gluzman, historiadora del arte que se dedica desde hace ya muchos años a investigar sobre las mujeres artistas en la Argentina en los siglos XIX y XX, ha subrayado como en el imaginario de entresiglos la mujer en el atelier de un artista era un sujeto vulnerable y como se asociara directamente el modelaje con la prostitución. La mujer siempre era “culpable” de una vanidad que sugería una predisposición hacia una relación íntima con el artista. Cf. Gluzman 2015.

posible que Bicicleta haya encontrado un trabajo cómodo con que vivir durante su estadía en la ciudad, para las muchas chicas que eran pagadas como modelo no debe haber sido igual de fácil y el ambiente amigable que se percibe de los testimonios que se han analizado hasta ahora no siempre comfortable.

Apelo nuevamente a la historia narrada por Alberto M. Rossi que se desarrollaba en la academia del Circolo, una tarde en la que una quincena de artistas estaban “trabajando con entusiasmo, sin dejar de escuchar una interesante conversación que habíase entablado entre Mancini y Carena sobre cosas del oficio”.⁵⁹⁵ Este relato, probablemente pronunciado para un banquete en honor a Collivadino alguna década después de su regreso a Buenos Aires, recordaba una anécdota situada alrededor de principio de siglo. Rossi y Quirós se encontraban sentados cerca y estaban pintando un desnudo de mujer – la modelo era “una linda morochita de Anticoli Corrado, de formas graciosas y firmes, maravillosamente desarrollada dados sus quince abriles” – cuando alguien anunció que el rey Umberto I había llegado a visitar el Circolo.⁵⁹⁶ La joven, entonces, se apresuró a cubrirse, pero Mancini le pidió que se quedara en pose. El supuesto rey era en realidad Collivadino disfrazado, acompañado por el presidente Adolfo Apolloni (1855-1923): “en seguida se acercó a la modelo que instintivamente había tomado la actitud pudorosa de la Venus de Médici” y le preguntó su nombre: “María Rosa – contestó la jovencita poniéndose de púrpura. – Lindas formas tienes – y, ante el asombro de todos los presentes acercó su regia mano al cándido seno de la niña, que instintivamente esquivó la caricia sin que la majestad del visitante modificara su gesto de dignidad ofendida. Era una rebelión que se sobreponía a los prejuicios que aún mantenía el pueblo sobre los derechos de la realeza”. Tras este momento de tensión, se desveló la identidad del monarca. La narración, si bien finalizada a compartir un episodio que hacía resaltar el cariz sociable, simpático y burlón de Pio, gira toda alrededor de una situación que hoy en día no dejaríamos de denunciar como acoso sexual, que abre a cuestiones de género que no se ahondan en esta tesis pero que es importante tener en cuenta a la hora de analizar la práctica artística y la sociabilidad romana.

La “autobiografía inédita” de Brughetti es particularmente rica en elementos que resaltan la importancia que tuvieron los y las modelos en el desarrollo de una obra, en los vínculos con otros artistas y al mismo tiempo permiten ahondar en algunos aspectos de las

⁵⁹⁵ Alberto M. Rossi, “Artistas argentinos en Roma. Una anécdota de antaño”, CMPC, inv. 3.3.2/9003. De nuevo es probable que aquí los nombres dados sean fruto de la confusión de los recuerdos con los años, Felice Carena concursó el PAN en 1902 por primera vez y luego lo ganó solo en 1904.

⁵⁹⁶ Era usual que los reyes visitaran algunos talleres y academias, como la visita de los reyes al taller de Lola Mora en 1906 que ya se mencionó en el capítulo anterior.

condiciones de trabajo de estas figuras, especialmente las mujeres. La pintura *Redención por el dolor* (fig.133), de paradero desconocido, se basa en estudios hechos con modelos en su taller, como muestran dos dibujos publicados en 1909 en la revista *Ideas y Figuras*.⁵⁹⁷ En particular *Hora fatal* (fig.134) responde a la misma pose del personaje en primer plano a la derecha, acostada con actitud de desesperación arriba de un plano. En la que es presentada como obra final la forma está casi completamente desintegrada; Brughetti parece cumplir el recorrido de construcción plástica al revés: dibuja con absoluto realismo los cuerpos, con los volúmenes quizás incluso demasiado acentuados por la fuerza impresa en el claro-oscuro, para luego romper el concepto integral de las figuras que son construidas con pocas pinceladas, largas y rápidas, como si fueran a conformar un boceto y no la obra definitiva.

Esta pintura es una de las experimentaciones formales de Brughetti, que expresa sus reflexiones sobre el ideal en el arte y, a la vez, muestra algunas sugerencias de ascendencia nórdica que se pueden observar en muchas de las telas relativas a los años de su segunda estadía italiana (1907-1913) (fig.136); aunque cabe resaltar que paralelamente exploraba los empastes más luminosos y una pintura más clara, con una especial atención a los efectos de luz y al paisaje que, en cierta forma, denuncian una cercanía a la pintura del norte de Italia que Brughetti bien conocía por viajar constantemente a Villa del Bosco (fig.137). Estas últimas, fueron sin duda las que mejor resultaron en su producción: en cuadros como estos, el crítico Mario Puccini escribía que Brughetti se vuelve “disciplinado y seguro” mientras que en los que trata de expresar “el símbolo” no les resultaron una pintura “grata”.⁵⁹⁸

El resultado final de la “figura trágica” de *Redención por el dolor* “cuya expresión y fuerza lo indica con evidencia las manos crispadas y su ‘pose’” – como él mismo afirmaba – había sido posible gracias a que el español José Echena, a esta altura amigo cercano de Brughetti le “cediera” una modelo para terminar algunas de sus obras.⁵⁹⁹ No solo era habitual que los artistas rioplatenses se sirvieran de los mismos modelos disponible en el mercado romano (como se pudo ver en el caso de Collivadino, Sáez y Coromaldi o Collivadino, Viligiardi y Baca-Flor), sino que se intercambiaban los modelos en forma directa; lo

⁵⁹⁷ Los dibujos de Faustino Brughetti ilustran todo el número de la revista *Ideas y Figuras*, n. 6, 29/06/1909.

⁵⁹⁸ Mario Puccini “Artisti contemporanei: Faustino Brughetti”, *Emporium*, vol. LXXIV, n. 444, 1931, p.349-362; sobre el idealismo en Brughetti, véase también Brughetti (1946) y Brughetti (ed.) 1988. El arte italiano en el periodo de entresiglos ha sido una receptora activa de las tendencias del área nórdica y secesionistas, a veces mucho más difundidas en Italia respecto a las tendencias provenientes de la cercana Francia. Algunos estudios recientes han explorado estos cruces especialmente, cito aquí por ejemplo: Carrera dir., 2013; Frezzotti, dir., 2014; Parisi dir., 2017; Romanelli dir., 2014. Cabe mencionar que la difusión del conocimiento del arte nórdico ha sido una tarea desarrollada especialmente por un crítico de excepción en el panorama italiano entre fines del siglo XIX y primeras décadas del XX: Vittorio Pica. Sobre esto véase Lacagnina (ed.) 2016 y 2017.

⁵⁹⁹ Todas estas informaciones provienen de su “Autobiografía inédita”.

confirma una notita firmada por Carlos M. Herrera dirigida siempre a Brughetti: “Le envío al portador que es un buen modelo y trabaja muy barato”.⁶⁰⁰

Estos intercambios, sin embargo, no solo hablaron de los contactos y las intimidades compartidas por los artistas, sino también de la condición de subalternidad y sumisión en la que vivían las mujeres – sobre todo aquellas pobres – que por decisión o por necesidad se subían a las tarimas de los pintores y escultores de Roma. Una de las modelos contratadas por Brughetti para la que él consideró su obra maestra, *Cristo ante el dolor humano* – del cual se conoce un estudio fechado 1909 titulado *Las pasiones* (fig.135) – se llamaba Nunziata y era “romana de nacimiento”. Con ella había trabajado ya años antes, era una “muchacha recatada y pura” con la cual afirmaba de haber usado “una infinidad de delicadezas”, pero:

El escultor Zonza que la había visto en mi taller y al que yo le hablara con la más profunda simpatía y respeto cuando al año anterior esta pobre víctima de la sociedad era una niña honesta aprovechó para devolverla al mundo un monstruo...no solo físicamente sino también moralmente. [...] Después de las garras de Zonza, tuvo varios vampiros más. Un peón albañil romano, le sacaba el último centavo y la molía a palos cada vez que volvía a su casa sin traerle dinero. Un ruso, escultor también como Zonza Briano a quien esta desgraciada había ido a llorarle para que la amparara...se arregló de manera que le estampó el estigma feroz con que luego se presentó a mi puerta.

Si bien Brughetti solo menciona violaciones por parte de otros artistas, es preciso hacer énfasis en que tanto Nunziata como las y los otros modelos que posaron para el cuadro, tuvieron que sufrir condiciones de trabajo bastante duras. El mismo Brughetti confirmaba que su taller de 6×5 metros era muy estrecho para las dimensiones del cuadro – que medía 2,80×3,25 cm – y los modelos tuvieron que posar hacinados y además a oscuras, tanto que “no resistían la falta de luz, aire e higiene”. Efectivamente, una sensación de *horror vaqui* se percibe en *Pasiones*, estudio para el cuadro, compuesto por figuras prevalentemente femeninas apenas delineadas, con una línea de contorno que marca los volúmenes y casi estructura la composición entera. Es difícil saber si estas mismas sensaciones se probaban también delante de *Cristo ante el dolor humano*, pero es cierto que para su autor la tela “resume pictóricamente mi obra capital, es también el concepto y la finalidad de mi filosofía hecha de amor y de humanidad”.

El real sufrimiento de las (y los) modelos descrito por el mismo Brughetti participa así de la lectura de esta y otras obras del pintor y habilita a leer el rol del/de la modelo no solo pasivamente sino también en términos activos, como figura imprescindible para la creación

⁶⁰⁰ Carlos M. Herrera a Faustino Brughetti [nota manuscrita], s/f, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

artística. En este sentido, no sería del todo absurdo sospechar que las ideas más profundas que Pedro Zonza Briano quiso expresar a través de los grupos esculpidos en Roma hacia 1910 hayan encontrado también inspiración en las experiencias sexuales referidas por Brughetti, al menos en su “forma material”, como la definía Alfonso Mongiardini en la *Rivista di Roma*. El crítico admiró algunos yesos en el taller del argentino para los cuales escribió estas palabras:

todas las obras del escultor Pedro Zonza contienen una idea. Se presenta antes como agrupaciones de cuerpos desesperadamente contorsionados por algún espasmo interior. Pero de a poco el observador descubre bajo el velo de la forma material el concepto que el artista quiso expresar; e inclusive en sus figuras todo concurre a expresarlo: hasta los más pequeños grupos de músculos, que están moldeados con escrupulosidad y una pericia poco comunes, tienen un temblor de atroz vida espiritual; parecen tenderse en un esfuerzo supremo para deshumanizarse y asumir una significación ideal.⁶⁰¹

Entre los grupos observados, *El origen de las pasiones* (fig.138) puede ser leído como una síntesis entre la experiencia carnal y espiritual del escultor, la forma real de los modelos y la transposición del ideal en la materia a través de la distorsión plástica de los volúmenes. Es de nuevo Mongiardini a describir la obra casi como un relato de memorias vividas:

el hombre y la mujer, el uno cerca de la otra, empiezan a sentir aquellas primeras misteriosas tentaciones, que creen alientos de poesías exterior, pero que nacen en cambio de la más profunda fibra de su propia humanidad: tiene aún los ojos perdidos en el sueño, navegan aún en el azul, pero ya se siente atraídas por oscuros e indefinibles deseos; y casi inconscientemente, los rostros se acercan el uno al otro y las manos se entrelazan.⁶⁰²

Por lo dicho, los y las modelos que trabajaban en Roma se deben considerar como sujeto artístico y social y no solo como objeto de la representación, aunque siempre teniendo presente que para el caso de los *ciociari* la vestimenta folklórica ha constituido y siguió constituyendo el asunto de numerosas obras y ha funcionado como vehículo para que figuras subalternas en la sociedad decimonónica centro-italiana pudieran adquirir su propia agencia. El interés creciente también en el público rioplatense hacia los y especialmente las modelos

⁶⁰¹ Alfonso Mongiardini “Cronache d’arte. Uno scultore idealista”, *Rivista di Roma*, a.XIV, fasc. VII, 10/04/1910, p. 220. Cita original: “Infatti tutte le opere dello scultore Pedro Zonza contengono un’idea. Si presentano da prima come aggruppamenti di corpi disperatamente contorti da qualche spasimo interiore. Ma a poco a poco l’osservatore scopre sotto il velame della forma materiale il concetto che l’artista ha voluto esprimere; ed anzi, nelle sue figure, tutto concorre ad esprimerlo: perfino i più piccoli gruppi di muscoli, che sono modellati con una scrupolosità ed una bravura poco comuni, hanno un fremito di atroce vita spirituale; sembrano tendersi in uno sforzo supremo per disumanarsi ed assumere una significazione ideale”.

⁶⁰² Mongiardini “Cronache d’arte. Uno scultore idealista”. Cita original: “l’uomo e la donna, l’uno presso l’altra, cominciano a sentire quelle prime misteriose tentazioni, che credono aliti di poesia esteriore, ma che nascono invece dalla più profonda fibra della loro umanità: hanno ancora gli occhi perduti nel sogno, navigano ancora nell’azzurro, ma già si sentono attratte da oscuri e indefinibili desideri; e quasi inconsciamente, i volti si avvicinano l’uno all’altro e le mani si allacciano”.

se hace evidente en los numerosos reportajes que por ejemplo la revista *Caras y Caretas* dedica a este oficio desde fines del siglo.⁶⁰³

En coda a este apartado quisiera retomar la reflexión acerca del rol de los/las modelos como punto de contacto entre diversos artistas. Si bien no se encontraron fuentes que hablen directamente de un intercambio de modelos entre Brughetti y Emiliano Gómez Clara, sí sabemos que eran amigos muy estrictos y, además, este último era una de las pocas personas admitidas en el taller del platense durante la ejecución de *Cristo ante el dolor humano*. En este mismo lapso, el pintor cordobés se encontraba realizando un tríptico que muestra algunas similitudes con la tela de Brughetti. El título era *Corrientes humanas*, de ubicación ignota solo se conoce por su reproducción en revistas (fig. 139),⁶⁰⁴ y el ya mencionado crítico Mongiardini en su visita a los artistas sudamericanos en la ciudad eterna había podido observar un boceto que definía “simbolista”: “se ven los hombres suspendidos entre el cielo y la tierra, que buscan subir hacia la clara luz resplandeciente en alto; pero los vórtices de la Existencia los aferran y los arrastran en el torrente fangoso hacia el abismo”.⁶⁰⁵ Tanto por la descripción como en la reproducción, se puede sentir una cierta afinidad con la filosofía de Brughetti, al cual el crítico había presentado en el mismo artículo unos párrafos antes: “es a menudo un simbolista, siempre un idealista”.⁶⁰⁶

Estas representaciones que reflexionaban sobre la humanidad posiblemente derivaban de la cada vez más amplia difusión de los estudios sobre la multitud que abarcaban los terrenos de la sociología y de la psicología, pero también de la literatura y del arte. En Europa como así también en Italia ya desde finales del siglo XIX existían meditaciones pictóricas acerca de las multitudes y no puede excluirse que los rioplatenses hayan quedado fascinados,

⁶⁰³ Gluzman (2015) alude a través de algunas fuentes al creciente interés del público porteño hacia la lectura psicológica de la modelo, interés que efectivamente se puede rastrear en los muchos reportajes que *Caras y Caretas* dedicó al oficio del modelaje para artistas. En las notas que trataban de las y los modelos italianos cabe destacar que la figura del *ciociaro/a* estaba intrínsecamente conectada al oficio. No es este el lugar para explayarse sobre la cuestión, pero esta superposición o esta ocupación preferente del sujeto *ciociaro* en las artes se mantiene hasta bien avanzado el siglo XX: tras el declino de la fortuna del tema en la pintura los y las modelos pasan al cine. Cf. Tonini Masella 2013.

⁶⁰⁴ Esta obra de Emiliano Gómez Clara en el momento de ser expuesta y publicada en revistas en Córdoba en 1910 desencadenó muchas críticas morales por la presencia de muchos desnudos y terminó siendo la protagonista de un episodio de censura. Sobre el caso cf. Fuentes (2015). Debo agradecer la enorme generosidad y amabilidad de Marta Fuentes la cual me ha compartido todo el material relevado por ella en las fuentes cordobesas sobre Gómez Clara y me ha acompañado a ver las obras del artista en las reservas del Museo Caraffa con mucha paciencia.

⁶⁰⁵ Alfonso Mongiardini “Giovani artisti sudamericani pensionati e non”, *Rivista di Roma*, a.XIII, fasc. I, 10/01/1909, p.5. Cita original: “vi si vedono gli uomini sospesi fra il cielo e la terra, che cercano di salire verso la chiara luce risplendente in alto; ma i vortici dell’Esistenza li afferrano e li trascinano nel torrente fangoso verso l’abisso”.

⁶⁰⁶ *Ibidem* p. 4 “Il Brughetti è spesso un simbolista, sempre un idealista”.

consciente o inconscientemente, por aquellas.⁶⁰⁷ Aunque en esta estela no se pueden incluir las esculturas de Zonza Briano, creo que es interesante recalcar una poética común de los tres artistas hacia el idealismo, una vez más advertida por Mongiardini como una cualidad que destacaba en los mejores artistas de la época, entre ellos Auguste Rodin y Constantine Meunier en escultura y Giovanni Segantini (1858-1899) en pintura. En un artículo dedicado a Zonza Briano, el crítico romano se posicionaba contra los artistas modernos que “interpretaron el verismo de los maestros en manera bruta y miserable” porque no tenían la “facultad de pensamiento”, mientras que todos “los faros que iluminaron la humanidad [...] fueron simbolistas. El simbolismo no es una escuela, ni tampoco una secta [...] simbolista es cualquiera que más allá de las meras formas sabe elevarse hasta el dominio de la eterna Idea”.⁶⁰⁸ El compartir esta visión del arte como terreno del idealismo derivó sin duda de la frecuentación de espacios en donde circulaban nuevas concepciones artísticas.

Giacomo Balla, las nuevas tendencias artísticas y los jóvenes rioplatenses

Lo que se ha analizado hasta ahora ha mostrado cómo los artistas rioplatenses en Roma participaron de las discusiones y de las elaboraciones originadas con el cambio generacional que se estaba manifestando con el comienzo del siglo. Si la generación de los maestros – los Ferrari, Maccari, Ettore Ximenes (1855-1926) y, sobre todo, Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) ligados a las instituciones estatales importantes como el RIBA, la Accademia di San Luca o la Giunta Superiore di Belle Arti – continuaba a ser dominante en el panorama artístico oficial, los jóvenes avanzaban y se hacían promotores de instancias nuevas poniendo en acto una renovación del lenguaje artístico en diversos aspectos de la pintura, de la escultura y de la gráfica.⁶⁰⁹

Sin duda, la figura preminente en este contexto en formación fue Giacomo Balla (1871-1958), quien llegó a Roma desde Turín en 1895 pero que ocupó una posición de

⁶⁰⁷ Un acercamiento a este tema con respecto a la representación de la multitud en la pintura italiana de principios del siglo XX es aquel de Finazzi 2016.

⁶⁰⁸ Mongiardini “Cronache d’arte. Uno scultore idealista”. Cita original: “I moderni artisti hanno interpretato il verismo dei maestri in modo gretto e misero, ed hanno creduto necessario, per giungere all’arte gagliarda, di amputarsi la più nobile delle facoltà umane, quella che ci distingue dai bruti; la facoltà del pensiero. [loro questa facoltà non l’hanno avuta mai, mentre] tutti i grandi, tutti i fari che illuminarono l’umanità e la resero degna di esistere al disopra dei bruti furono simbolisti. Il simbolismo non è una scuola, e tanto meno una setta [...] simbolista è chiunque al di là delle mere forme sa sollevarsi fino al dominio dell’eterna Idea”.

⁶⁰⁹ Un punto de partida obligado que permanece aún insuperado por su carácter abarcador de los diversos aspectos del arte en Roma entre la última década del siglo XIX y la primera del XX es el de Anna María Damigella (1972), donde la estudiosa muestra como todas las renovaciones lingüísticas en la ciudad eterna no se dan a partir de manifiestos programáticos como sucedió con los movimientos de vanguardia, sino que se dieron en forma esparcida en diversos espacios (y sobre todo en a partir de la redacción de algunas revistas y de la gráfica en general) en los que introdujeron un cambio en el arte romano e italiano.

relieve a partir de 1901 a su regreso de París, ciudad en la que vivió algunos meses durante los cuales también tuvo lugar la importante Exposición Universal de 1900. La historiografía está de acuerdo en identificar en él el principal intérprete del divisionismo en la capital italiana, aunque la suya fue una experiencia que revisó en términos muy personales esta técnica y filosofía elaboradas en el norte de Italia, se interesó “a recuperar la dimensión luminosa solar, ignota como tal a los precedentes divisionistas italianos” a través de una visión directa de la realidad, abriendo así a “una nueva experiencia, toda romana, de la práctica analística divisionista”.⁶¹⁰ A partir de principios del siglo, entonces, se puede hablar de divisionismo romano, aunque no solo limitado a la experiencia balliana sino como un conjunto de elaboraciones que usaron el *tocco diviso* principalmente para describir la vida de la sociedad romana, tanto de aquella altoburguesa como de los estratos más populares, exaltando el tono intimista, mundano o de denuncia social según las ocurrencias. De hecho, la vertiente elegante – llevada adelante entre otros por Camillo Innocenti, Enrico Lionne (1865-1921), Arturo Noci – ha sido sin duda la que mayor mercado y fortuna conoció, manteniéndose activa más allá de las vanguardias italianas hasta bien avanzado el siglo XX.⁶¹¹

Alrededor de Balla se formó un grupo de jóvenes atraídos por las soluciones lingüísticas nuevas que llevaba adelante y animados por ideales comunes. Entre los más conocidos hay que incluir a Umberto Boccioni (1882-1916) y Gino Severini (1883-1966), pintores que pronto viajaron a París (en 1906);⁶¹² sin embargo, por lo que respecta al ambiente artístico de Roma, destacó el cenáculo que formaron Balla junto a Duilio Cambellotti (1876-1960) – artista-artesano de gran impacto en la escena romana, fue incluso nombrado docente del RIBA y de las escuelas del MAI – y Giovanni Prini (1877-1958), en cuya casa, a su vez, tenían lugar reuniones periódicas conocidas como “los sábados de la señora Prini” que se configuraron como una tertulia de la Roma burguesa, en los años en que estaba gobernada por el alcalde socialista, liberal y masón Ernesto Nathan (1845-1921).

⁶¹⁰ Crispolti 1992, p.457. Es sabido, Balla no se limitó al Divisionismo, experimentó con diversas técnicas hasta llegar a su peculiar versión de arte futurista y a las diversas elaboraciones de ella hasta la segunda guerra mundial (la bibliografía es amplísima, cito solo Crispolti (dir.) 1989 y Baldacci 1986 sobre todo por los anexos documentales). Sobre el divisionismo romano cf. Benedetti 1989. De todos modos, cabe destacar que Balla no fue el único introductor del lenguaje divisionista en Roma, en este sentido ha sido importante la presencia de obras de Pellizza da Volpedo y Angelo Morbelli en las exposiciones romanas de la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti.

⁶¹¹ Cf. Benedetti 1989, pero también nuevas investigaciones que se hicieron alrededor de algunas figuras como Noci (Carrera, Virno (dir.) 2015) e Innocenti (Carrera 2017b), y sobre el divisionismo italiano en general Cagianelli, Matteoni (dir.) 2012.

⁶¹² Estos dos pintores firmaron, junto a Balla, en 1910 el *Manifiesto de la Pintura Futurista* y fueron representantes principales de este movimiento.

En las páginas que comenté atrás, el relato autobiográfico de Brughetti se hace muy interesante porque nos permite conocer el vínculo de algunos componentes de la colonia rioplatense con el artista turinés instalado en la ciudad eterna. Se vuelve, así, una fuente particularmente apta para complejizar el análisis del contexto artístico romano de principio de siglo y para sondear la integración de la colonia misma. Al informar los juicios favorables que le fueron dirigidos por su obra *Cristo ante el dolor humano*, Brughetti recordó los aplausos de varios artistas de la época, entre ellos de los amigos-compatriotas Zonza Briano y Gómez Clara, de Echena y de Ximenes⁶¹³ pero en particular las alabanzas de Balla, al cual le atribuyó estas palabras:

Esta es una obra completa, no solo por la composición que es hermosa y bien ligada, sino que el dibujo es correcto y la perspectiva justa. La entonación está admirablemente llevada y es además, simpática como manera. La sobriedad de ejecución de los grandes pintores. Nada hay falso aquí. Los valores conservan su relación entre ellos; la masa general está conservada y conserva además su unidad pictórica que es lo difícil en la obra de arte. Esta unidad creadora es la mayor virtud que noto en esta obra. El aire que respira ella en sí, es lo que hará triunfar hasta de los más ignorantes en el arte. Sí, esas figuras se mueven. En el aire que fluctúa entra una figura y la otra es natural, viviente, real. Ha vencido ud. las mayores dificultades! Solo los grandes pintores llegan a esta altura del arte. Es preciso haberse emocionado...haber sentido mucho para llevar hasta aquí su obra.⁶¹⁴

Tener un comentario de este tenor por parte de un personaje de renombre no pasaba desapercibido: “nunca más tendrás un juicio más hermoso y comprensivo que este y tú sabes que Giacomo Balla es uno de los más grandes pintores modernos que tiene Italia. Pio Collivadino es su imitador, y tú sabes en que concepto lo tienen a este entre nosotros”, le remarcó Zonza Briano. Balla era un “compañero inseparable” de los dos, escribió Brughetti al recordar que le fue ofrecida una cena de despedida en el estudio-habitación de aquel: “Muchas fiestas hacíamos en su casa; su hacendosa, alegre y buena madre era un encanto. La señora de Balla era una Romana, algo idealista. Tenían una hijita muy vivaracha y bonita. Balla, que tocaba la guitarra, se acompañaba para cantar. Era además un admirador de este instrumento en mis manos”. Aunque se tenga en cuenta el ego a veces desmesurado de Faustino, el hecho de posicionarse al centro de las apreciaciones del italiano – y de toda su familia – es un indicador del éxito de las dinámicas de integración en un espacio de

⁶¹³ Ximenes tuvo una cierta relevancia en las relaciones artísticas entre Italia y Argentina, como se mostrará en el capítulo siguiente. Este artista italiano tuvo un cierto vínculo con Brughetti que, además de ser recordado por el platense en su autobiografía, está testimoniado por la correspondencia que se conserva entre los dos en relación con la Esposizione Donatelliana de Livorno de 1909 y de la Esposizione di prodotti italiani de Cettigne (Montenegro) 1910. Cf. Correspondencia Ettore Ximenes a Faustino Brughetti AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.2.2, SFB-Espigas.

⁶¹⁴ Brughetti, “Autobiografía inédita” (subrayado en el original).

sociabilidad (el atelier de Balla) que ya se había consolidado como referencia del arte moderno en el contexto romano.⁶¹⁵

Esta frecuentación no debió ser exclusiva de Brughetti y de Zonza, sino que a través del análisis de algunas obras se puede inferir que estuvieron vinculados al círculo balliano, directamente o por intermedio de alguna figura-puente, otros artistas rioplatenses. De la cercanía de algunas obras de Collivadino con Balla y el divisionismo romano ya se ha escrito en otra oportunidad y la hipótesis encuentra ahora confirmación en la frase escrita en la autobiografía brughettiana;⁶¹⁶ pero también cabe señalar un *Retrato de mujer* de Arturo Alippi (fig.140),⁶¹⁷ argentino que se incorporó a la colonia rioplatense hacia 1906 y que, en 1909, año en el cual está fechada la obra, era muy amigo de Brughetti.⁶¹⁸ El dibujo está realizado con soluciones técnicas que recuerdan muy de cerca la técnica libre de Balla y de su círculo inmediato de principio de siglo, aunque con resultados no igualmente felices, como podemos reconocer en el gran retrato *La madre* de Balla (fig.141) o en el pastel del mismo sujeto de Boccioni, conectado al pintor piemontés. Si es difícil hipotetizar un alumnado con Balla solo en base a esta obra – y es demasiado escasa la información que hasta ahora se ha podido recopilar – se puede suponer que Brughetti haya podido funcionar como una figura-puente para el vínculo de Balla con Alippi,⁶¹⁹ así, es del todo verosímil que este último haya visitado el taller de vía Parioli y haya podido ver los pasteles y las otras obras del pintor romano. Una frase a él atribuida acerca de su manera de entender el arte lo posicionaría, además, en esta tendencia de interpretación cromática de la pintura que derivaba por supuesto de las búsquedas impresionistas y post-impresionistas filtradas por los divisionistas: “Yo, como Ud ve, no tengo aspiraciones literarias en la pintura [...] nosotros [los pintores] buscamos hacer únicamente pintura o mejor dicho armonía de color”.⁶²⁰

⁶¹⁵ Uno de los integrantes de aquel espacio, Gino Severini, en su autobiografía recuerda sus años romanos (hasta 1906) en este ambiente balliano como una verdadera bohemia que nada tenía que envidiar a la de Murger.

⁶¹⁶ Cf. Murace 2019. Allí evidenció la cercanía de Collivadino con el divisionismo romano (cuya obra *Sera sui bastioni* hoy de paradero desconocido fue probablemente una prueba excepcional) y con la poética de Balla: los grabados de Collivadino de inspiración pampeana con una carreta en primer plano, recordaban de cerca el carro de Balla con el título *Riposo festivo* en la portada de *Fantasio* (año I n.15, 05/07/1902).

⁶¹⁷ Agradezco a Alicia Sosa de Alippi por haberme facilitado las fotografías de algunas obras conservadas por la familia de Alippi y hasta ahora desconocidas. Lamentablemente las medidas de restricción debidas a la pandemia de Covid-19 me inhabilitaron a viajar a Córdoba para consultar el entero legado.

⁶¹⁸ Cf. el tercer capítulo de esta tesis en el que menciono la correspondencia entre los dos.

⁶¹⁹ Recuerdo que en el estudio de las redes rioplatenses Brughetti aparece primero por su *Betweenness centrality*, es decir su capacidad de intermediación dentro de la colonia. Cf. capítulo 3 y anexo 3.1.

⁶²⁰ Mongiardini “Giovani artisti sudamericani pensionati e non”, p.4. Cita original: “Io, com’Ella vede, non ho aspirazioni letterarie nella pittura [...] noi [pittori] intendiamo invece di fare unicamente della pittura o meglio dell’armonia di colore”.

Emiliano Gómez Clara, quien era parte de este mismo grupo de amigos argentinos, tanteó también el terreno divisionista, evidente en *Piazza del Popolo* (fig.142) un nocturno en línea con los que Balla había inaugurado a principio de siglo con *Pertichino*, aunque tiene un recorte mucho más tradicional. La obra narra la soledad del paisaje urbano de Roma con interesantes atenciones puestas en el estudio de las luces artificiales que brillan en segundo plano y de sus reflejos en el pavimento mojado que imponen el tono dominante en la entera pintura. El óleo fechado en 1913, cuando ya Balla estaba absorto en la recreación del universo futurista, muestra entonces cómo también los rioplatenses tuvieron un lugar en la consolidación de aquel afortunado filón que siguió empleando colores en vírgulas y rayas más o menos anchas para componer cuadros de las más distintas temáticas que continuaba en los pinceles de Innocenti, Lionne, Noci o Giovan Battista Crema (1883-1964), pero también era exportado más allá del océano no solo a través del mercado sino gracias a la circulación de los artistas sudamericanos.⁶²¹

Retornando un momento a Pedro Zonza Briano, es importante destacar que su filosofía idealista – que había insinuado ya en sus primeras obras argentinas anteriores a la beca – encontró terreno fértil en Roma y posiblemente en el mismo círculo de artistas al que recién se ha aludido. Es suponible que se sintiera cercano a Prini, escultor genovés y frecuentador del ambiente turinés antes de llegar a la capital italiana en 1900, y que pronto se convirtió en otro referente para la joven generación.⁶²² Prini llevaba adelante un lenguaje con impronta bistolfiana mezclada a rasgos de Medardo Rosso (1858-1928),⁶²³ artista que se había formado en los círculos milaneses pero que se estableció a París desde finales de los años 80 de 1800, gran experimentador y contemporáneo de Rodin con el cual surgió incluso una querrela en la prensa acerca de las influencias que ejerció sobre el francés. Rosso ya desde los últimos años del siglo XIX era conocido y admirado internacionalmente como símbolo

⁶²¹ Estos artistas italianos quedaron en sombra durante el siglo XX por la mayor atención que la historiografía ha reservado a los movimientos de vanguardia y en particular al Futurismo por lo que concierne el arte italiano. Sin embargo, es útil mencionar que en los últimos años han sido rescatados no solamente por sus obras sino también como fautores de la Secessione Romana en 1912, un intento de renovar e internacionalizar las exposiciones romanas que se nucleaban alrededor de la Società Amatori e Cultori, en la estela de las diversas Secesiones europeas (cf. Carrera, Nigro Covre (eds.) 2013). Una arista que queda aún por indagar es la presencia de latinoamericanos en estas exposiciones. Acerca de Crema, se señala una recentísima muestra, la primera retrospectiva, titulada *Giovan Battista Crema – oltre al divisionismo*, curada por Manuel Carrera y Lucio Scardino, Castello Estense, Ferrara -29 de agosto-26 de diciembre de 2021.

⁶²² Además de Prini, en la primera década del siglo XX en Roma muchos jóvenes estaban experimentando nuevas búsquedas plásticas, entre ellos se pueden mencionar Guido Calori (1885-1960), Salvatore Buemi (1867-1916), Amleto Cataldi (1882-1930).

⁶²³ Cf. Maino (dir.) 2016.

de modernidad.⁶²⁴ La revista *Ars et Labor* incluía a Zonza en el pequeño grupo de jóvenes que “se dan a la fatigosa búsqueda de lo nuevo, que más estudian decir cosas aún no dichas, que más ensayan y más osan”.⁶²⁵ Con sus obras complicadas y “literarias” bien se insertaba en el clima que la LXXX muestra de la Società Amatori e Cultori exhibía a la perfección: “el arte, hoy, ha asumido espíritus y formas [...] nuevas; [...] los jóvenes han pronto alcanzado y superado a los viejos”.⁶²⁶ El cambio generacional del cual eran síntomas la confusión de Collivadino y la incomodidad de Brughetti en el RIBA en los ultimísimos años del siglo XIX en 1910 estaba dado y los artistas rioplatenses en Roma participaron de ello.

Ahora bien, las notas en las revistas italianas y la autobiografía de Brughetti remiten indicios que permiten hablar de una cierta integración de Zonza Briano en el sistema artístico y en la sociabilidad romana. No obstante, un artículo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) – conocido literato guatemalteco instalado en París y animador de la colonia latinoamericana junto a Rubén Darío – dedicado al escultor que conoció en la ciudad eterna en 1911, poco antes de que este se mudara a París, mina esta lectura y hace asomar la hipótesis que Zonza Briano no se sintiera del todo compenetrado con la escena artística de Roma. En este sentido, vale la pena citar extensamente el incipit de la nota:

Hay actualmente en Roma un gran escultor que tiene una gran fama. Se llama Zonza Briano. Y los críticos, unánimemente, dicen: - es el más profundo de nuestros artistas. Pero lo que no dicen, no sé si porque lo ignoran o porque no tienen empeño en propagarlo, es que aquel artista no es italiano, sino argentino. Y cuando digo argentino, no quiero indicar que nació en Buenos

⁶²⁴ Sobre la querrela Rodin-Rosso cf. Musetti 2017. Sobre Rosso sinónimo de modernidad cf. Pingeot 2000b. Enrique Gómez Carrillo menciona justamente a Medardo Rosso como figura de autoridad en términos de modernidad a su buena consideración del arte de Zonza Briano (y dice que el argentino era un admirador suyo). Pese a que las fuentes no remitan ningunos de los siguientes nombres en asociación a Zonza Briano, creo que es menester mencionar a Adolfo Wildt (1868-1931) y, en forma distinta, Ivan Maestrovic (1883-1962) como dos escultores que parecen llevar una misma búsqueda plástica, lisa, pulida, deformante y literaria a la vez. Creo que valdrá la pena seguir investigando sobre posibles contactos visuales con la obra de estos artistas o sobre posibles modelos comunes. Hasta ahora los estudios no han revelado un conocimiento extendido de Wildt en ámbito italiano hasta 1912 – mientras sí lo tenía en el circuito ruso-alemán – excepto la adquisición por parte del Estado de una obra en 1894 para la GNAM una obra empero aún marcada por su lenguaje juvenil en línea con el maestro Bistolfi. No conocemos, además, viajes de Zonza en el resto de la península o posibles figuras que pudieran haber establecido un puente para vincular a los dos escultores. Por lo tanto, por ahora solo puedo señalar una cercanía de lenguajes y concepciones plásticas. Sobre Wildt cf. Zatti, Ferlier-Bouat (dir.) 2015; Mola, Mazzocca (dir.) 2012.

⁶²⁵ Giacinto Stiavelli (“LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti in Roma”, *Ars et Labor*, a. 65, n. 5, maggio 1910, pp. 338-346) nombraba entre los jóvenes renovadores a Felice Carena, Giacomo Balla, Umberto Coromaldi, Camillo Innocenti, Arturo Noci, Carlo Alberto Petrucci, Carlo Siviero, Felice Casorati, Giuseppe Graziosi, Ludovico Tommasi, Paolo Ferretti, Pietro Mengarini, Giuseppe Sacheri, Giovanni Nicolini, Amleto Cataldi, Sirio Tofanari y al mismo Giovanni Prini.

⁶²⁶ Stiavelli, “LXXX Esposizione Internazionale di Belle Arti in Roma”. Respecto a este éxito de la exposición romana y a la sorprendente participación de los artistas jóvenes, habla también Arduino Colasanti en “L’Esposizione di Belle Arti in Roma”, *Fanfulla della Domenica*, 17/04/1910, p.1. De este cambio generacional en el arte italiano refería también un artículo de *Arte e Artisti* (Michele Garinei, “Vecchi e Giovani”, n. 143, 01/04/1909, p.1). La revista milanesa, empero, era crítica sobre ello: en las exposiciones y los concursos en Italia, decía el autor, parecía que contaba más la edad joven del artista que no la calidad de la obra.

Aires, en el seno de una familia extranjera y que luego se desarraigó de la tierra del azar de su raza. No. Es argentino de alma, argentino de ideas, argentino de carácter. Aún en Roma que, si no me equivoco, es la cuna de sus abuelos, se siente, según confesión propia, como un desterrado. – Me falta ambiente – díjome un día cuando nos paseábamos por las callejuelas de Trastevere. Y como yo me extrañara de tal frase encontrándonos en la ciudad eterna, que no solo es un vasto museo sino también un antro inmenso de fantasmas divinos, contestóme: - Yo no soy de los que ven con una complacencia muy grande el mundo exterior. Lo que me interesa, no es la forma, sino las pasiones. Así, aunque me tome V. por un excéntrico, le confieso que en el mismo Miguel Ángel lo que más me entusiasma, no es la belleza de su obra sino el esfuerzo de su vida.⁶²⁷

Quizás Zonza Briano había ya expresado su voluntad de mudarse a París y Gómez Carrillo estaba al corriente de la decisión que seguramente apoyó. Pero sin duda, este extracto nos brinda una dúplice información: por un lado, el escultor era alabado por los críticos italianos como un artista propio (“nuestro” dicen, según Gómez Carrillo) lo que confirmaría su inserción nada problemática en el sistema artístico romano; por el otro, el sentimiento de destierro del argentino que en Roma decía no encontrar su ambiente lo que, entonces, probaría una suerte de fracaso de estas mismas dinámicas de integración y que, quizás, fue de empuje para su traslado a París. El pasaje citado, además, demuestra lo que anuncié en la introducción con respecto a la hipótesis de que la descendencia italiana, si bien pudiera ser un factor para tener en cuenta a la hora de elegir Italia como destino del viaje de estudio, no se puede pensar como un elemento determinante para ello. Estas palabras atribuidas a Zonza Briano son una confirma más de cuánto sostenido por Fernando Devoto a propósito del alejamiento de las raíces italianas por parte de la generación de los hijos de los inmigrantes y de su cada vez mayor sentimiento nacional argentino.⁶²⁸

A este punto, vale hacer una aclaración a propósito de la incomodidad de Zonza Briano y su elección de moverse a París. Trasladarse a París después de algunos años en Italia, fuera por un pasaje transitorio fuera por una estadía más larga, constituyó una praxis habitual porque la *ville lumière* efectivamente garantizaba, más que Roma, el suceso a nivel comercial. Gómez Carrillo, además, era sostenedor de la superioridad de la modernidad parisina y seguramente su punto de vista determinó la construcción del artículo. Esto es evidente cuando, al año siguiente, republicó parcialmente la nota. La ocasión fue el banquete que se celebró en París en honor a Zonza Briano por el éxito que suscitó el escándalo provocado

⁶²⁷ Enrique Gómez Carrillo, “Un gran artista argentino. El escultor Zonza Briano”, *Elegancias*, 01/09/1911, p.272-273

⁶²⁸ Sobre la demostración de la efectividad de las acciones argentinizadoras llevadas adelante desde fines del siglo XIX que involucraron también a las comunidades italianas en Argentina, cf. Devoto 2006. Lo mismo emerge de un artículo de Leticia Prislei acerca del viaje de José Ingenieros a Italia: en Roma, afirma, no evoca nunca su pasado de emigrante, allí es un extranjero. Palabras que podríamos aplicar perfectamente a los integrantes de la colonia rioplatense. Cf. Prislei 2000, p.104.

por su obra *Creced y multiplicaos* en el Salón de 1912, retirada por voluntad del prefecto parisino porque inmoral; episodio que le abrió las puertas de la fama y de su carrera futura en Argentina.⁶²⁹ En esta segunda publicación el literato guatemalteco modificó la frase que había atribuido al argentino, asegurando que al encontrarlo en Roma el escultor le había dicho: “yo no he nacido para vivir aquí [...]. Yo he nacido para vivir en París, no en el París del placer, no, sino en el de las grandes pasiones, en el de la vida intensa, en el del alma vibrante”.⁶³⁰

Se trataba de la sempiterna disyuntiva Roma-París y, como argumento en la introducción, queda demostrado como esta fue sobre todo producto de una construcción historiográfica y no derivada directamente de la práctica artística. En las primeras páginas de este capítulo se han reportado las palabras de Ripamonte que mostraban un sentimiento contrario al de Zonza Briano. Ripamonte había decidido establecerse en Roma especialmente por su “ambiente”, tanto en sentido social como en sentido natural: la ciudad eterna carecía de las muchas distracciones parisinas y era perfecta para un estudiante y además ofrecía “un atractivo inmenso con sus recuerdos, con su luz y su coloración”. Y agregaba: “Amo la naturaleza del suelo italiano, y, aunque no dedique mis pinceles a buscar en sus gloriosas tradiciones artísticas lo que llaman inspiración, me agrada, y mucho, extasiar la mirada por el sereno ambiente de su cielo, del mar y de la hermosa tierra que ofrece en su variedad inolvidables impresiones”.⁶³¹

Estas afirmaciones conducen a otro tema que ha construido la imagen de Roma y uno de sus atractivos más potentes a lo largo de los siglos: el paisaje.

La ciudad, la Campagna Romana y las transformaciones sociales de principio de siglo

Roma tuvo desde el siglo XVII una relación privilegiada con su paisaje y esto se volcó en el arte desde aquel entonces, contribuyendo a la configuración de un género pictórico autónomo. Hacia el último cuarto del siglo XIX, con la renovación lingüística en acto en

⁶²⁹ Sobre esta obra y la relevancia que ha tenido para la carrera artística de Zonza Briano cf. Loiacono 2020, p.319-324

⁶³⁰ Enrique Gómez Carrillo “París. Un escultor argentino. El escándalo del Salón de Bellas Artes”, *El Liberal*, 04/06/1912, p.2

⁶³¹ Carlos Ripamonte a Eduardo Schiaffino [carta], Anticoli Corrado 12/07/1903, AS-MNBA, Armario III /E1/ BVIC4d8. Estos motivos se repiten en varios testimonios, se puede aquí recordar el corto viaje de Brughetti a París y su decisión de retornar justamente porque le faltaba la luz de Italia, el gris parisino lo había enfermado (“Autobiografía inédita”); mientras que respecto al ambiente en el sentido más social, destacamos el juicio de un pensionado costarricense de escultura Juan Bonilla, quien estudiaba en el RIBA y era amigo de los rioplatenses en Roma hacia 1909 cuando afirmaba que el ambiente parisino era el mejor para un artista ya formado porque daba más posibilidades de ponerse en evidencia y obtener ventajas económicas, mientras que Roma era perfecta para estudiar (Mongiardini “Giovani artista sudamericani pensionati e non”, 1909, p.4).

Italia que interpeló la pintura de paisaje y que se volvió vehículo de una sensibilidad nueva que encontraba en la naturaleza un estado de ánimo y el reflejo de la ‘idea’, la campiña alrededor de Roma con sus ruinas y su folklore se volvió depositaria de valores ligados a la antigüedad clásica – por ser un paisaje virgen que resistía inalterado a la avanzada de la industrialización – y a la idea decadentista del recuento entre hombre y naturaleza.⁶³² A esto siguió una reflexión sobre la actividad misma del artista y su lugar en la sociedad – que se hacía extensiva a las clases subalternas también de la ciudad – que conllevó una diversa sensibilidad hacia el mundo de los habitantes de esta campiña, de los pobres y los explotados, y la convicción de la necesidad de rescate para la población campesina y obrera. Una toma de consciencia que derivaba también de las luchas trabajadoras que desde los últimos años del Ottocento estaban surgiendo en toda la península y que desplazaron las discusiones hacia el poder educador del arte para la sociedad, que vio comprometidos intelectualmente y, a veces, políticamente artistas y literatos, siguiendo la estela de la fortuna que tuvieron las teorizaciones de Ruskin y de William Morris.⁶³³

En la campiña del Lacio, diseminada de restos del pasado, convivían las mismas entidades que se resaltaron con respecto a los y las modelos *ciociari*: la etérea del mito y la terrenal de la pobreza. En la ciudad, las primeras décadas de la llamada *Terza Roma* se distinguieron por las demoliciones que llegaron a destruir incluso las antiguas villas urbanas para construir edificios residenciales necesarios para una población en rápido crecimiento. La fiebre constructora se volvió tempranamente especulación edilicia y a los llantos de los nostálgicos del *ancien régime* se sumó el grito de los trabajadores explotados. Se ha escrito que de Porta Pia entraron “el régimen liberal, el mercado nacional unificado, la prensa libre (o casi), el primer código civil unitario de 1865, un gobierno totalmente laico (liberal, masónico y anticlerical), nuevos ideales nacionales, nuevas exigencias culturales y nuevas tendencias artísticas. En una palabra [entró] la ‘modernidad’”.⁶³⁴ Esa “modernidad”

⁶³² Esto se debió sobre todo a las nuevas concepciones estetizantes, en línea con el decadentismo y el simbolismo europeos que se dieron en Italia también, como aludimos al principio de este capítulo. Uno de los mayores referentes a nivel italiano y no solo fue seguramente Giovanni Segantini con su interpretación simbólica del paisaje. En Roma, reconocido iniciador de la renovación de este género es Giovanni (Nino) Costa, de educación verista napolitana, fue uno de los pintores patriotas que siguieron a Giuseppe Garibaldi en sus empresas para la unificación de Italia. Ferviente romántico y activo en los círculos milaneses y florentinos, después de la Breccia di Porta Pia – a la cual participó – se estableció en Roma llevando adelante iniciativas que apuntaban a “rescatar” el arte italiano y devolverle sus glorias a los ojos internacionales. Cf. Damigella (1981); Dini, Frezzotti (dir.) 2009; Frandini (1972); Frezzotti (2009); Marini Clarelli, Mazzocca (dir.) 2011; Mazzanti (2011); Piantoni (dir.) 2001.

⁶³³ Estas teorías, sobre todo las ideas de Ruskin, tuvieron una fortuna temprana en el ambiente italiano y más específicamente en el romano gracias a la figura de Angelo Conti. Cf. Mazzanti 2007.

⁶³⁴ Sanfilippo (2005), p.9. Cita original: “Il 20 settembre 1870 dalla ‘breccia’, aperta a cannonate accanto a porta Pia, non entrano soltanto i bersaglieri di La Marmora, ma entrano anche il regime liberale, il mercato

significó también la marginalización (y a menudo expulsión) de las clases populares de la ciudad hacia los suburbios, que coincidían con áreas todavía profundamente rurales y subdesarrolladas. La campiña se convertía, por un lado, en el lugar donde no había llegado la “fea modernidad” y donde el hombre se encontraba con la naturaleza y con la historia; pero también el lugar donde la población vivía en condiciones de pobreza extrema, de atraso tecnológico y de analfabetismo.

Alrededor de estos polos surgieron diversas agrupaciones, más o menos formalizadas, que llevaron adelante poéticas de reivindicación o exaltación del mundo rural del Lacio y que fueron parte del sistema artístico de la capital italiana entre los dos siglos. Por ejemplo, la asociación *In Arte Libertas*, fundada por los ‘bizantinos romanos’ en 1886 en disidencia con el arte oficial, tuvo el mérito de “haber sido la primera en abrir a una dimensión europea el horizonte de la cultura romana después de la unificación”,⁶³⁵ gracias especialmente a la figura de Nino Costa (1826-1903), elegido líder carismático.⁶³⁶ Algunas de las personalidades que fueron parte de este grupo – cuyo estatuto fue redactado en 1890 y que se disolvió en 1902 – que profesaba la necesidad para el artista moderno de volver a conectarse con la naturaleza y la absoluta libertad de pensamiento confluyeron en otra asociación fundada en 1904 y que se dirigió a nuclear los artistas interesados en retratar el paisaje alrededor de Roma, como su nombre expresaba: *XXV della Campagna Romana*. Este segundo grupo mantenía también la confianza plena en la independencia y autonomía del artista.⁶³⁷

La carta de Ripamonte a Schiaffino citada en las primeras páginas de este capítulo estaba enviada desde Anticoli Corrado, uno de los pueblos de la Ciociaria, donde el pintor argentino había decidido quedarse un tiempo para pintar al aire libre; en la fotografía que lo retrata en su estudio de Roma se observan, de hecho, numerosos paisajes y escenas *en plain air* (fig.143). Ripamonte mostraba estar involucrado en esta dimensión estética de la campiña fuera de Roma en la que encontró similitudes con la Pampa argentina que selló en cierta forma su producción posterior; como parecería mostrar, por ejemplo, *El boyero* (fig.

nazionale unificato, la stampa libera (o quasi), il primo codice civile unitario del 1865, un governo totalmente laico (liberale, massonico e anticlericale), nuovi ideali nazionali, nuove esigenze culturali e nuove tendenze artistiche. In una parola entra la ‘modernità’[...]”.

⁶³⁵ Frandini 1972 p.XXXIII.

⁶³⁶ Piantoni 2001.

⁶³⁷ Cf. Cardano, Damigella (dir.) 2005; en específico Damigella (2005) p.17 afirma: “hizo parte de la fisonomía libertaria de ‘I XXV’ una alta tasa de tolerancia para la diversidad: de temperamentos y maneras de pintar, de intereses profesionales, del grado de participación a las iniciativas comunitarias; ninguna elección era requerida, bastaba con la presencia en la producción de cada uno de temas de campiña romana”.

144).⁶³⁸ Ripamonte resolvió perfeccionar sus estudios en manera autónoma motivando su elección con la necesidad de la libertad artística para que un joven en formación no estuviera atado al estilo de un solo maestro, sino que pudiera encontrar su propio camino.⁶³⁹ Una anécdota, recordada por el argentino en varias entrevistas, ilustra su cercanía con el círculo que se movía alrededor de los *XXV*:

En Europa conocí de modo casual al maestro Sartorio, gran artista que había pintado el palacio del Senado, en Roma. Nadie quería presentármelo. Collivadino me desanimó. Es muy orgulloso, me dijo: no trates de verlo porque no te recibirá. Yo miraba los dibujos de Sartorio y me decía: no puede ser un hombre orgulloso. Un hombre que dibuja tan bien, tan delicadamente, no puede dejar de recibir a un artista. Pero no sabía cómo hacer para visitarlo. Un día mi nostalgia hizo que le escribiera una carta a Paco Ayerza, que era el presidente de la Sociedad Fotográfica Argentina, pidiéndole fotografías de la campaña argentina, de gauchos, de animales en la llanura, etcétera. Me encontraba mirando en un restaurante esas fotografías cuando un hombre que estaba sentado a una mesa próxima me pidió que le permitiera ver las estampas. – Cuando se está mirando cosas tan hermosas no hay derecho para mirarlas solo – me dijo. Era Sartorio. Así lo conocí. Después lo volví a ver aquí, cuando vino en la nave ‘Italia’ dirigiendo una exposición flotante de arte italiano.⁶⁴⁰

Giulio Aristide Sartorio fue una de las personalidades principales del ambiente artístico romano, socio de *In Arte Libertas* y luego de los *XXV*, tuvo una muy larga carrera hasta convertirse en uno de los mayores artistas oficiales de Italia.⁶⁴¹ Si bien todas las biografías de Ripamonte repiten que Sartorio fue su maestro en Roma, quizás debemos pensar que fue más uno de los modelos para el argentino el cual casi seguramente no cumplió un verdadero alumnado en su taller, aunque se nota la cercanía entre algunas obras de los dos (fig.145-146). Sartorio, de hecho, afirmaba orgulloso no haber tenido nunca maestros ni discípulos,

⁶³⁸ Lamentablemente la numerosísima obra de Ripamonte se conserva en medida reducida en repositorios públicos y accesibles (y aún menos sus obras romanas). Su producción se ha volcado en manera preponderante a la representación de la Pampa, especialmente poblada de gauchos y de animales trabajando. Falta todavía una monografía actualizada y completa del pintor. El único estudio hecho sobre una parte del archivo que se conserva de su legado y al que me ha sido imposible acceder es el de Tristezza (2009). Agradezco a Javer Zenteno por haberme recibido en la Galería Zurbarán, donde he podido observar algunas obras de Ripamonte, y por haberme brindado fotografías en alta resolución de la obra *El boyero*.

⁶³⁹ Cf. correspondencia Ripamonte-Schiaffino AS-MNBA. A los 90 años, después de una larga carrera sobre todo como docente y director de instituciones, aún profesaba estas mismas ideas, como se puede leer en la entrevista: “‘Al artista no hay que darle normas; hay que dejarlo libre y darle ideas’. Así sintetiza el pintor Carlos P. Ripamonte, al cumplir 90 años de edad, su vida, su labor y sus experiencias”, recorte, carpeta Ripamonte, archivos Centro de Estudios Espigas. Ripamonte transcurrió su estadía de perfeccionamiento sin cumplir al pie de la letra las obligaciones impuestas por el reglamento; sin embargo, visitó los museos de la capital y ejecutó estudios sobre las obras allí conservadas (en la correspondencia con Schiaffino menciona haber tramitado el pedido para copiar el *Inocencio X* de Velázquez de la galería Doria Pamphili), viajó a otras ciudades italianas y europeas, y, como vimos, asistió a las clases de desnudo y costumbre del CAI.

⁶⁴⁰ “Al artista no hay que darle normas; hay que dejarlo libre y darle ideas”. En la misma carpeta del archivo Espigas se encuentran otros recortes – de diversos años – en los cuales la anécdota se repite.

⁶⁴¹ Sartorio fue quien curó y dirigió la gira de la exposición artística en la “Nave Italia” en 1924, un gran proyecto de difusión de la latinidad que el reciente régimen fascista se proponía llevar adelante. Sobre ello cf. Moure Cecchini 2016; Mantura, Maino (eds.) 1999 y en particular en este Sacchi Lodispoto 1999b.

siendo un convencido sostenedor de la libertad del artista.⁶⁴² Un pasaje de una carta enviada por Ripamonte al presidente de la CNBA después de un año de pensionado, cuando empezaba a pintar “paisajes y figuras al aire libre”, ratifica el contacto con las ideas que circulaban en Roma:

con demasiada frecuencia se pasa de discípulo a imitador, con tanta más facilidad cuanto más grande sea la sugestión que ejerce con sus obras y su nombre el Maestro. Esta verdad la he comprobado en diversos casos y no puedo negar la alegría experimentada cuando a artistas de la talla de Alma Tadema, Maccari, Morelli – por intermedio de un amigo – y Sartorio les he oído expresarse en igual forma.⁶⁴³

Aunque no es muy fácil analizar su producción pictórica del periodo romano por la ausencia material de obras o de fotografías en alta definición, sin duda la frecuentación no solo de Sartorio sino también de los jóvenes del grupo de Coromaldi e Innocenti ligados a la colonia rioplatense, tuvo un ascendente en su concepción de la representación de la vida campestre. En maneras distintas, estos artistas se habían hecho intérpretes de la Campagna Romana todavía no alcanzada por la “fea modernidad” de la ciudad; retrataban la humanidad de esta campiña sin una denuncia social explícita, tanto en un grupo familiar en la iglesia (fig.148) como en las mujeres que transportaban trigo en el medio del campo (fig.149). La obra *Pan* (fig.147) de Ripamonte, que representa un grupo de campesinos empeñados en la cosecha del trigo, capturados *dal vero* en sus excursiones en las afueras de Roma, debe leerse dentro de esta misma tendencia.⁶⁴⁴

En la misma dirección, heroica y nostálgica, con la cual se representaban los grandes paisajes húmedos y desérticos o los aspectos humanos de la campiña, se lee otro motivo muy frecuentado por los artistas, el de las ruinas, signos de una grandeza pasada y perdida, que tanto fascinaron los viajeros italianos y extranjeros a lo largo de los siglos. Vale mencionar entonces también el interés de algunos rioplatenses hacia este tema, para tener una visión más integral sobre la participación a las diversas discusiones estéticas y artísticas romanas de los argentinos y uruguayos que se estudian aquí. Entre ellos, muchos ejemplos se

⁶⁴² No es del todo cierto, por supuesto, que no tuvo maestros, ya que se formó inicialmente con el padre, escultor, y sucesivamente frecuentando los talleres de diversos artistas desde Francesco Paolo Michetti (al cual reconoce una gran importancia en su vida) hasta José Villegas (del cual recuerda en sus escritos las enseñanzas como maestro y como amigo). Cf. Berardi (cur.) 2013, y De Rosa, Trastulli (dir.) 2005 para una antología de los escritos de Sartorio.

⁶⁴³ Carlos P. Ripamonte a Eduardo Schiaffino [carta], Roma 15/02/1901, AS-MNBA, Armario III /E1/BVC5d10.

⁶⁴⁴ Lamentablemente la obra solo se conoce por una reproducción en *Caras y Caretas*, sin embargo, creo que debe haber sido una obra importante para él ya que fue parte de su envío a la exposición de Saint Louis en 1904.

conservan de la mano de Collivadino quien fue un gran intérprete de estos sentimientos en diferentes soportes y técnicas.

Interesado en la pintura *en plein air* desde sus inicios bonaerenses,⁶⁴⁵ una vez en Roma siguió ensayando sobre las diversas expresiones del paisaje, tanto que su primera y única presencia en la Exposición de la Società Amatori e Cultori fue en 1892 con un pequeño óleo que quizás podemos asimilar al *Paisaje* del Museo Pio Collivadino (fig.150) hasta ahora inédito.⁶⁴⁶ Esta predisposición unida a su rápida integración en la sociabilidad romana debieron ser motivadoras para su participación a otro grupo de artistas que se constituyó en 1894 bajo el nombre de *Decemviri* y que tenía como sede de sus encuentros la campiña romana, para visitar restos antiguos y las tumbas de la vía Appia.⁶⁴⁷ A la antigua calle consular Collivadino dedicó un cuadro (o casi seguramente dos), de formato considerable.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ Datan de los años de 1880 algunas acuarelas en las que Collivadino retrató los paisajes alrededor de Buenos Aires. Sobre este aspecto, cf. Fara, Tell 2013

⁶⁴⁶ En el catálogo de la exposición aparece con una obra: *Estudio de paisaje*, de valor declarado de 250 liras (supongo por eso que se trataba de una obra de pequeño formato y no muchas pretensiones). Cf. Società Amatori e Cultori delle Belle Arti (org.). *LXVIII Esposizione della Società amatori e cultori delle belle arti*, Roma, Stabilimento Tipografico dell'Opinione 1892, SALA II, p. 19. Lamentablemente los catálogos de la Società Amatori e Cultori no son de fácil accesibilidad ya que se encuentran esparcidos por las bibliotecas italianas y no se ha podido hasta ahora visionar los relativos a los años 1893-1899. En las salas de la muestra se encontraban también dos óleos de un artista brasileño, Lix (Felix) Bernardelli: *La colpa* (2500 liras) p. 14 n. 8, y *Viale de' Studi* (200 liras), p.20 n. 85. Félix era hermano de los más conocidos Enrique y Rodolfo, trascendentes figuras para la reforma de las artes en Río de Janeiro en los años 90 del siglo XIX quienes vivieron en Roma desde 1878 hasta 1891 (se ha mencionado la frecuentación de Enrique con Augusto Ballerini en el capítulo anterior). Sobre estos pintores y las reformas llevadas adelante en la academia carioca cf. Dazzi 2012 y 2017a.

⁶⁴⁷ El nombre derivaba del número (10) de artistas que estaban presentes en el momento en que se decidió fundar el grupo, pero pronto se unieron muchos otros personajes entre los cuales Collivadino, llamado "Il Pellerossa" para su origen americano. El uso de apodos era una regla establecida que se mantuvo incluso en otras agrupaciones de este tipo (Cf. Jandolo 1938). Una caricatura de Collivadino relativa a este rol se conserva en la colección del museo y ha sido publicada en Murace 2019, p.158. Los encuentros eran realmente una puesta en escena: se vestían como romanos antiguos y podían acceder a las ruinas gracias a uno de ellos, Aristide Vassalli, que era el encargado del municipio de Roma para la manutención de los monumentos romanos. Según Damigella (2005, p.14), los *Decemviri* se deben considerar un posible antecedente para los *XXV della Campagna Romana*.

⁶⁴⁸ Entre los documentos legados por Pio Collivadino se encuentran huellas de dos obras con el mismo sujeto (y casi idénticos): una es *Via Appia (sic transit gloria mundi)*, con marco dibujado por Collivadino y que donó al General Roca, que ha sido reproducida también en la nota "El pintor Pio Collivadino", *Ilustración sudamericana*, 01/008/1899 (CMPC, Álbum de recortes, inv. XX/1666-h5) y la otra *Via Appia (effetto di crepuscolo)*, que creo se debe reconocer en el cuadro recientemente pasado por subasta (óleo sobre tela, 60x100cm, SARACHAGA (12/07/2017) Lote n. 301). Si bien no he podido ver esta obra, la autoría de Collivadino parece confirmada de una fotografía conservada en un Álbum de fotografías de su archivo acompañada por el epígrafe "Via Appia – effetto di crepuscolo (olio) – donato al ministro Magnasco 1899" que coincide con esta. Las dos obras se diferencian por la presencia de un perro que se abreva en una poza dejada por la lluvia en la primera, que desaparece en la segunda en la cual en cambio está representado un rebaño de ovejas con un pastor. Es posible que las dos obras también difieran por tamaño ya que las fuentes sobre *Via Appia (sic transit gloria mundi)* afirman que se trataba de un cuadro de gran formato mientras que el "efecto de crepúsculo" tiene un tamaño más contenido (¿habrá sido un primer boceto o estudio?). A confirmación de que existieron dos obras también cito el catálogo de la exposición homenaje a Collivadino que organizó la Academia Nacional de Bellas Artes al año siguiente a su fallecimiento en el cual aparecían dos

Via Appia (fig.151) fue elogiado por la crítica contemporánea, especialmente argentina, ilustra un sentido de inmovilidad y de dominio de la naturaleza por sobre los restos del pasado teñidos de los tonos grises “como los que la lluvia y las últimas claridades del día imprimen al paisaje”, confiriendo un matiz melancólico a la escena, recalcado por la inscripción latina en el marco – también dibujado por Collivadino – “SIC TRANSIT GLORIA MUNDI”.⁶⁴⁹ La vena simbolista que el argentino mostraba en estos trabajos, se acentúa en sentido más reflexivo en algunos grabados, como la aguafuerte *Ruinas romanas* (fig.152), datable hacia los últimos años de la estadía, en la que usó un encuadre más fotográfico que aísla el conjunto monumental y así marca la imponencia de estos testimonios del pasado y al cual agrega un toque de misterio con el vuelo de cuervos arriba de la torre central. Existen varios dibujos y otras aguafuertes con estos motivos de la campiña que confirman el contacto con los jóvenes experimentadores que recordamos arriba entre los cuales se encontraba Umberto Precipe, cuya vocación al paisaje y a las visiones casi neorrománticas de la soledad del artista frente a la naturaleza estaban ya anunciadas en las obras del periodo romano,⁶⁵⁰ y también Vittorio Grassi (1878-1958) que se movió en este ambiente a partir de 1902 (fig.153).⁶⁵¹

La campiña de Lacio inspiró, entonces, múltiples directrices artísticas y, vale aclararlo, los artistas de este periodo no se mantuvieron encasillados en una sola de ellas, sino que las exploraron en manera amplia, desde las representaciones de tonos elegiacos hasta aquellas de denuncia social, pasando por simples retratos de la vida cotidiana. Práctica que no fue extraña tampoco a los rioplatenses, como voy a seguir argumentando a continuación.

Contracara de la expansión de la ciudad hacia la campiña fue la renovada atención que los artistas dirigieron también a las representaciones urbanas. Por un lado, las transformaciones urbanísticas, con la consiguiente destrucción de los restos antiguos de la ciudad eterna, suscitaron obras militantes de las cuales es emblema la *Roma indignada* del francés Ernest Hébert (1817-1908), concebida entre 1886 y 1896 casi como un manifiesto

óleos con el título *Via Appia* con dos dueños diferentes (cf. *Exposición de la obra del pintor Pio Collivadino* (1946), obras números 231 y 232).

⁶⁴⁹ Emilio Lezcano “El Diario en Roma. El taller del pintor Collivadino. Dos nuevas telas”, *El Diario* 1899 en CMPC, Álbum de recortes, inv. 1666-h13. La atención al dato cromático y lumínico que resaltaba la nota lo acerca también a las peculiares atmósferas crepusculares del español romanizado Enrique Serra, uno de los pocos pintores extranjeros que continuaron a exponer con los XXV hasta la disolución del grupo en los años '20. Cabe recordar que los primeros integrantes de la colonia rioplatense estuvieron en contacto con Serra (ver capítulo anterior).

⁶⁵⁰ Cf. Spinazzé 2008, en particular introducción de Anna Maria Damigella y cap. 1 “Esordi”.

⁶⁵¹ Cf. Damigella, Frandini, Piantoni (dir.) 1972, fichas razonadas p. 62-63.

en contra de las demoliciones que estaban desfigurando la capital italiana.⁶⁵² Por el otro, artistas tanto italianos como forasteros retrataron escorzos de la ciudad con diferentes motivos que variaban de los paseos en villa Borghese y el frenesí moderno de la terraza del Pincio – como el grande óleo de otro francés Georges Paul Leroux (*Passeggiata al Pincio*, 1910, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma) – a los restos arqueológicos de los monumentos antiguos, a menudo usados para representar la melancolía del hombre moderno frente al pasado.⁶⁵³ En esta línea, creo que es posible leer la pintura de Héctor Nava: *Roma*, de 1909 circa (fig.154). La tela es una evocación nostálgica del paisaje urbano, una mujer de espalda está avanzando por los caminos del colle Palatino y se da vuelta a mirar hacia los restos del Coliseo y del arco de Constantino, parte de aquella área que en los diversos planes edilicios de la nueva capital estaba destinada a conservar los vestigios de la Roma antigua.⁶⁵⁴ También en este filón se puede insertar *Primeras luces* (fig.155), óleo realizado por Emiliano Gómez Clara casi al final de su estadía, en 1915. Su impostación transparente sugiere sugerencias provenientes de la larga fortuna de los Prerrafaelitas filtradas y transformadas en clave *liberty* por los artistas de principio de siglo; la figura en primer plano a la izquierda, sentada en un parapeto que remarca la horizontalidad de la pintura, mira con aire soñador la *veduta* urbana que ocupa casi la totalidad de la tela, una representación de la ciudad desde el Pincio, lugar emblemático de la nueva burguesía. La expresión casi triste que se puede leer en la cara de la muchacha quizás podría también aludir a la preocupación por el futuro ya nublado por el comienzo de la Primera Guerra Mundial que conllevó el regreso del cordobés y de muchos otros artistas rioplatenses.

Finalmente, el último aspecto que se desprende también de las discusiones que tuvieron como objeto los cambios de la ciudad y de la campaña es aquello del compromiso social del arte. Las transformaciones que se sucedieron después de la unidad italiana conllevaron a un periodo de crisis – política, económica, edilicia, agraria – que a lo largo de la península estalló en huelgas y protestas de vario género sobre todo hacia fin de siglo. Roma, por su rol de capital, conoció cambios repentinos que se hicieron evidentes sobre todo en el crecimiento demográfico: sus habitantes duplicaron de número en 1901; no solo como consecuencia de la mejoría de las condiciones de vida sino también por una grande migración,

⁶⁵² Sobre la obra cf. Tittoni (2007). Algunos artistas que vivían en Roma en este periodo se involucraron también en una iniciativa que miraba a proteger Villa Borghese de la destrucción y lanzaron un petitorio (en 1901) firmado por casi toda la comunidad artística del momento y también por Pio Collivadino.

⁶⁵³ Se señala una exposición curada por Cinzia Virno en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Roma que indagó acerca de los diversos temas enfrentados por los artistas romanos, italianos y extranjeros de estancia en Roma en el periodo de entresiglos. Cf. Virno (dir.) 2015.

⁶⁵⁴ Cf. Calza 1911.

con la llegada de una nueva clase de empleados públicos que de toda Italia iban a llenar las oficinas estatales y de una amplia porción de braceros y campesinos que de la campiña iban a la ciudad impulsados por una profunda depresión de las áreas rurales y por una creciente demanda de trabajadores para las obras edilicias.⁶⁵⁵

A principios del siglo XX, las políticas estatales se habían concentrado especialmente hacia la ciudad y las condiciones de la campiña no habían merecido muchas atenciones. Los poblados conservaban sí su carácter vernáculo, con las ruinas del imperio a recordatorio de las glorias de la romanidad, pero conservaban también sus ‘costumbres’ malsanas y su pobreza, que los volvía lugares insalubres con una bajísima condición higiénica de sus habitantes.⁶⁵⁶ Fue a partir de 1901 que se empezaron a registrar ocupaciones de la tierra para rebelarse al *caporalato* en las zonas rurales y huelgas de obreros en la ciudad, reivindicaciones para salarios más altos y mejores condiciones de trabajo (y de vida). La ciudad eterna, algunos años más tarde que otras regiones italianas, empezó así a enfrentar problemas inéditos conectados a la asociación organizada de los obreros y de los campesinos.

Algunos jóvenes artistas, movidos por la idea tolstoyana que el arte debía conmover y elevar y que se podía usar como eficaz herramienta de formación para el mejoramiento social (de morrisiana memoria), a comienzo de 1900 se unieron a las iniciativas llevadas adelante por un grupo de médicos, escritores e intelectuales, de sanear las zonas rurales y alfabetizar y educar los campesinos con el objetivo de mejorar sus condiciones de vida.⁶⁵⁷ Entre ellos se encontraban Giacomo Balla, Duilio Cambellotti y Giovanni Prini, frecuentados como ya analizamos por la colonia rioplatense en Roma.⁶⁵⁸ También estos artistas se movieron en

⁶⁵⁵ Cf. Carusi (ed.) 2006; Fincardi (2000); Ridolfi (2000).

⁶⁵⁶ Cf. Parisella 1980 y 2005.

⁶⁵⁷ Este grupo estuvo conformado por el médico malariólogo Angelo Celli (1857-1914), su mujer, la enfermera alemana Anna Fraentzel (1878-1958), la escritora Sibilla Aleramo (1876-1960), el poeta, escritor y periodista Giovanni Cena (1870-1917), el educador Alessandro Marcucci (1876-1968). Su acción estaba embebida de la idea que tenían que ser los campesinos mismos que operaban su propia “resurrección” (Alatri, 2012). Esta encontraba su origen en la campaña de saneamiento del Agro emprendida por los cónyuges Celli, quienes explorando estas zonas infectadas e insalubres se habían persuadido de tener que cumplir una acción más incisiva para salvar aquellas poblaciones. Anna Fraentzel Celli tuvo en este frangente una importancia fundamental, ya que fue ella, a través de la sección romana de la Unione Femminile, quien presentó en 1904 a Sibilla Aleramo el proyecto de abrir una escuela festiva para los campesinos en Lunghezza (a pocos kilómetros de Roma). Ellas involucraron inmediatamente a Angelo Celli y Giovanni Cena, a los cuales mano a mano se fueron agregando otras importantes personalidades artísticas, literarias, políticas, expandiéndose a otros poblados de la campiña y llegando a constituir en 1907 el más oficial Comitato per le scuole per i contadini dell’Agro Romano. Las escuelas del Agro suscitaron consensos por parte de exponentes de la burguesía laica y por los intelectuales, pese al boicoteo de la aristocracia latifundista, y tuvieron su mayor momento de visibilización en 1911, cuando el Comitato organizó una muestra anti-oficial en el marco de la gran Exposición Internacional para los cincuenta años de la unificación italiana. Cf. Parisella 1980.

⁶⁵⁸ Recuerdo aquí que Duilio Cambellotti estuvo vinculado ciertamente a Pio Collivadino, como demuestra su firma en el pergamino que le regaló la comunidad artística romana en ocasión de su despedida en 1906 (CMPC

varios registros de representación y de significación de la campiña, sin embargo, encontramos en sus obras reflejos de un cierto empeño social que llevaron adelante en la vida. En muchas obras que evocan a la Campagna Romana de Cambellotti, por ejemplo, se halla una abierta denuncia al drama social que allí se consumía diariamente.⁶⁵⁹ *La falsa civiltà* (fig.156), un carboncillo realizado alrededor de 1905, exprime con trazos rápidos en blanco y negro las luchas de la sociedad moderna y el desplazamiento de la campiña. El protagonista es un obrero adoquinador con la cabeza esqueleto – “figura larvale di morte” – a través del cual Cambellotti interpreta el avanzar de la moderna civilización urbana y la explotación del obrero, que además ejerce una fuerza destructora sobre la naturaleza representada en segundo plano.⁶⁶⁰

Si bien no podemos afirmar que los artistas argentinos en Roma tomaron una postura política activa – como sí lo hizo Cambellotti – gracias a los vínculos establecidos con algunas personalidades y al análisis de una parte de la producción romana podemos avanzar la hipótesis que muchos de ellos vivieron la bohemia artística con el mismo espíritu transmitido por Gino Severini en sus recuerdos:

el principio general marxista, según el cual ‘el hombre es fruto del ambiente’, nos empujaba, si no a interesarnos formalmente a la política, por lo menos a aceptar la influencia, en las formas socialista y comunista que en aquel entonces comenzaban a afirmarse seriamente. Es necesario tener en cuenta que se vivía en una época de movimientos sociales, reivindicaciones y luchas de clase, huelgas reprimidas con la violencia; y todo esto estaba vivido a pleno por nosotros, con el entusiasmo de la juventud, con el deseo de ‘justicia social’, con aquella profunda simpatía hacia los oprimidos e indignación hacia los tiranos, que caracterizan a punto los jóvenes.⁶⁶¹

En esta Roma de principios de siglo, los jóvenes artistas de aquel círculo intelectual iban conociendo discusiones y lecturas internacionales que se conectaban a una visión del arte funcional a la sociedad. Siempre Severini recuerda que, en estos años, él y Boccioni,

inv.3.9_500-9997-2219), cf. Murace 2019. Sobre la relación entre Balla, Cambellotti y Prini cf. Parisi, Sferazza (dir.) 2010.

⁶⁵⁹ Cambellotti con los sutiles pero incisivos medios del monocromo, del blanco y negro, de la síntesis que en algunos casos se vuelve casi abstracción, ignorando la jerarquía de las artes, ejecutó muebles, vasos, esculturas, paneles decorativos, óleos y grabados a los cuales imprimió los motivos del Agro Romano, a veces usados como dije en abierta denuncia a las condiciones campesinas otras veces reducidos a estilemas decorativos o evocativos.

⁶⁶⁰ En 1905 Cambellotti había dibujado el manifiesto de una nueva revista, órgano de los socialistas revolucionarios, *Il divenire sociale. Rivista di socialismo scientifico* (Roma, 1905-1910), donde se profesaba “civiltà e progresso falsi e bugiardi”, cf. Cardano, Damigella (dir.) 2005, ficha razonada n.54, p.99-100.

⁶⁶¹ Severini 1983, p.12-13. Cita original: “Quanto al rapporto fra l’artista e la società, confesso che poco ci interessava; tuttavia il principio generale marxista, secondo cui ‘l’uomo è frutto dell’ambiente’, ci spingeva, se non a interessarci formalmente alla politica, perlomeno ad accettarne l’influenza, nelle forme socialista e comunista che allora cominciavano ad affermarsi seriamente. Bisogna tener conto che si viveva in un’epoca di movimenti sociali, rivendicazioni e lotte di classi, scioperi repressi con la violenza; e tutto questo era da noi vissuto in pieno, con l’entusiasmo della gioventù, col desiderio di ‘giustizia sociale’, con quella profonda simpatia affettiva per gli oppressi e indignazione verso i tiranni, che caratterizzano appunto i giovani”

gracias a amigos y compañeros, leían a Marx, Bakunin, Engels, Labriola, pero también a Schopenhauer, Hegel, Proudhon, Nietzsche y los novelistas rusos como Tolstoj y Gorkij. Evidentemente, aunque no hayan tomado una postura o un compromiso social activo o politizado, toda esta generación enfrentó temas sociales en sus obras movidos también por un “deseo de justicia social”: representación de obreros, de campesinos y trabajadores en general, de periferias urbanas tristes, escenas de vida cotidiana, etc.

No es casual, entonces, que en un recorte conservado por Collivadino titulado “La tendencia social del arte argentino”, posiblemente relativo a los años diez de 1900, se hiciera referencia a él, director de la ANBA, y a su vice Ripamonte como “dos convencidos de la tendencia social del arte y dos cultores de ella”; tendencia que, continuaba, se podía hallar en los cuadros colgados en el MNBA, entre los cuales mencionaba *La hora del almuerzo* de Collivadino (fig.157) y *Buenos Aires* de Alberto M. Rossi (fig.158).⁶⁶² El primero había sido realizado en Roma y expuesto en la Esposizione Internazionale di Belle Arti de Venecia de 1903; proclamada por los diarios su obra maestra, representó un grupo de siete albañiles durante la pausa del almuerzo, sentados en la cal y el yeso que le confieren un tono de blanco luminoso a la composición. El doble registro sobre el cual se mueven los artistas respecto a estas temáticas es muy evidente en este caso: Collivadino declaraba no haber “busca[do] un sujeto sentimental o simbólico” sino que simplemente quiso “reproducir lo más sinceramente posible una escena de vida obrera”,⁶⁶³ mientras las críticas italianas remarcaron la seducción ejercida por el “canto della sirena socialista”.⁶⁶⁴ Asimismo, el cuadro de Rossi, que el artista recordó en su libro autobiográfico como una suerte de glorificación de la “actividad grandiosa de la vasta metrópoli que surge”,⁶⁶⁵ claramente estaba también hablando de

⁶⁶² Cf. “La tendencia social del arte argentino”, recorte sin fecha y sin referencia a la revista, en CMPC 1.2.2/2707_473

⁶⁶³ Carta de Collivadino a *La Nación*, publicada el 15 de junio 1903. Cf. “La exposición argentina en san Luis. Los pensionados de la Nación”, Álbum de recortes, CMPC inv. 2.8.1/1666_h19a.

⁶⁶⁴ Las críticas fueron sostenidas por Carlo Montani querido amigo de Pío. Cf. Vice-Versa. “L'esposizione di Venezia. I rifiutati”, en *Capitan Fracassa*, 08/06/1903 CMPC inv. 2.8.1/1666_h17a, en parte reproducida en Malosetti Costa 2006a, p. 62; mientras un viejo compañero del instituto, Manfredi Porena (crítico de arte y periodista), no dejó lugar a las especulaciones y condenó tales opiniones. Cf. M. Porena, “L'Arte Moderna all'Esposizione di Venezia”, *Perseveranza*, CMPC inv. 2.8.1/1666_h19b. La obra fue sucesivamente elegida para el envío argentino a la exposición de Saint Louis de 1904 y en esa ocasión adquirida por el gobierno. Se encuentra hoy en las colecciones del MNBA. Sobre los envíos argentinos a la exposición estadounidense cf. Penhos 2009. Collivadino había ya enfrentado un tema de “vida verdadera” cómo él mismo la llamaba en la obra enviada a la edición anterior de la exposición veneciana: *Vita onesta* (1901), un escorzo de vida cotidiana, instantánea de un momento de laboriosidad familiar y de pobreza, adquirida en esa ocasión por la galleria Marangoni de Udine (hoy Casa Cavazzini-Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, donde todavía se conserva).

⁶⁶⁵ Alberto M. Rossi, *La camisa de once varas*, Buenos Aires (1931) cit. en Fara 2020. Sobre esta lectura de la obra de Rossi como efigie de la modernidad que estaba invadiendo Buenos Aires y la estaba modificando, y en general un estudio profundizado sobre como estas transformaciones repercutieron en la pintura argentina, cf. Fara 2020.

aquella parte de la sociedad hecha de trabajadores explotados (y de animales usados para la tracción a sangre) que pueblan el primer plano de la obra. Si bien este óleo remonta a los años sucesivos a su regreso a Buenos Aires y hay que enmarcarlo dentro de las propuestas llevadas adelante por el grupo Nexus,⁶⁶⁶ creo que la estadía de Rossi en Italia, y sobre todo sus años romanos, no se puede desvincular de esta interpretación del paisaje urbano y del mundo de los trabajadores (como se verá en las próximas páginas).⁶⁶⁷

También Ripamonte, el otro “convencido” de la tendencia social en el arte, ya se mencionó, recurrió a los aspectos de la vida rural en sus composiciones romanas. Pero, no solo en la campiña alrededor de Roma halló los temas de sus pinturas. El envío de pensionado *Tristes presentimientos* (fig.159), fechado 1902, parecería narrar en tonos sentimentales la vida de un pescador y su esposa. Por las malas condiciones de conservación, no es posible observar de cerca la técnica usada, pero el sujeto fue retomado en otro cuadro, *Presentimiento* (fig.160), recientemente pasado por el mercado anticuario, que había sido expuesto en la primera muestra de Nexus en 1907 y que podemos suponer se trate de un óleo realizado también en su estadía italiana; la pincelada tonal denota un cierto estudio del arte veneciano contemporáneo en el cual a principio de siglo dominaba la figura de Ettore Tito (1859-1941),⁶⁶⁸ asimismo creo que se evidencia la grande fascinación que ejerció en ese periodo la pintura de luz de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923) y sobre todo de sus escenas de playa y pescadores.⁶⁶⁹

La referencia a estos dos artistas, quienes también se interesaron a representaciones de temática social pero cuyo compromiso se hace difuso mientras dominan las escenas luminosas y placenteras, permite enfocar un sesgo del arte italiano de entresiglos que caracterizó una amplia porción de la producción artística, sobre todo pictórica, que fue la que tuvo un largo éxito de mercado. En este camino se movió también Césareo Bernaldo de Quirós, becado como paisajista y que pronto se interesó a la representación de la figura. Al

⁶⁶⁶ Además del trabajo de Catalina Fara ya citado, reenvío sobre estas cuestiones a Malosetti Costa (dir.) 2013.

⁶⁶⁷ Quizás no está de más señalar también que hacia 1910 Umberto Boccioni estaba pintando un cuadro de temática similar *La ciudad que surge* (óleo s/tela, 199,3×301 cm, MoMA, Nueva York), presentada por primera vez con el título *Trabajo*.

⁶⁶⁸ Ripamonte residió sin duda durante una breve temporada en Venecia y alrededores, y es probable que fueran varias estadias cortas visto que era costumbre pasar en la laguna la temporada de verano. Una obra, también de paradero desconocido, expuesta en la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires en 1910, testimonia el contacto directo con la producción artística veneciana: *Recuerdos de Chioggia*, publicada en: “Arte argentino. La escuela nacionalista”, *Hojas selectas*, n.121, enero 1912, p.280.

⁶⁶⁹ Sorolla había estado en Italia ya en los años 80 de 1800 como pensionado español, sin embargo, su éxito internacional empieza a mediados de los años 90, cuando empieza a exponer en París y desde 1895 en Venecia. De hecho, su presencia en las biennali venecianas fue constante y tuvo una fortuna creciente. Cf. Querci 2014 y, acerca de la atención dirigida a Sorolla por uno de los críticos italianos más actualizados sobre los contemporáneos movimientos del arte internacional, Vittorio Pica cf. Lacagnina 2005.

haber elegido perfeccionar sus estudios en manera autónoma, Quirós viajó mucho durante estos años: si bien mantuvo invariable su taller de vía Flaminia 65 hasta 1906, establecimiento en el cual se encontraba también el de Ripamonte, vivió durante temporadas cortas en Campania, en Véneto y en Mallorca (España).⁶⁷⁰ Especialmente durante los años 1904-1905 se dedicó a pintar escenas de pesca, de las cuales derivaron *Los pescadores*⁶⁷¹ y *Vuelta de la pesca* (o *Recogiendo la red*) (fig.163). La primera, como bien evidencian dos estudios para el cuadro final (fig.161 a y b), es una tela pintada en Amalfi y está totalmente embebida de sorollismo (fig.162). La escena de la segunda obra, aceptada en la VI Esposizione Internazionale d'Arte de Venecia y pintada en las playas de Salerno en 1905,⁶⁷² es una más clara celebración del duro trabajo de los pescadores, exaltado por las tres figuras heroicas que avanzan bajo el peso de las redes que acaban de recoger, acción en la que aún se encuentran los otros tres representados en la derecha un poco más retrotraídos.⁶⁷³ Esta pintura parece una reflexión consciente y una elaboración propia a partir de los dos modelos venecianos y españoles.⁶⁷⁴

Una ilustración de Alberto M. Rossi para la tapa de la revista *Avanti della domenica*, de 1905 (fig.164a), parece referirse directamente a estas obras de Quirós o, es más plausible, representa al mismo sujeto estudiado *dal vero* en las playas campanas; podemos, de hecho, creer que los tres compatriotas viajaran juntos hacia Nápoles y alrededores. No se conocen, hasta ahora, pinturas de Rossi sobre el tema, no obstante, su colaboración al periódico citado revela una participación directa en los lugares de debate acerca de la cuestión social. El *Avanti della domenica* era el suplemento cultural del diario *Avanti!* – órgano del partido socialista –, que se publicó durante cuatro años desde enero 1903 hasta marzo 1907 bajo la

⁶⁷⁰ Sobre estas informaciones cf. Gutiérrez Zaladívar 1991. Al no poder verificar en la documentación de archivo allí citada me atengo a la información remitida por él sin embargo creo que algunos datos pueden estar incorrectos.

⁶⁷¹ Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Los pescadores (Amalfi)*, 1904, óleo s/tela, 290×319cm, Colección Municipalidad de Gualeguay, Entre Ríos, publicada en Gutiérrez Zaladívar 1991 p.404.

⁶⁷² En el inventario del MNBA está titulada como *Los pescadores o Recogiendo la red*. Esta obra ingresó al Museo en 1940, proveniente de la galería de la ANBA (sin embargo, estuvo depositada en el MNBA durante muchos años antes de regularizar su ingreso al acervo patrimonial), cf. MNBA, departamento de documentación, legajo 2885.

⁶⁷³ Cabe mencionar que Quirós se decía amigo de Gorki conocido durante un viaje a Capri (la isla campana en la cual el ruso se exilió entre 1906 y 1913), aunque la fecha remitida por Gutiérrez Zaladívar (1902) no coincidiría con la estadía del ruso. Cf. Gutiérrez Zaladívar 1991, p.34.

⁶⁷⁴ De la amplia difusión del tema es testigo también un artista romano en contacto con los rioplatenses, Umberto Coromaldi. Después de dedicarse a los temas de la campiña romana estuvo fascinado por los pescadores del mar Adriático, interés que culminó en la decoración del pabellón de la pesca para la exposición del Cincuentenario de la Unidad de Italia en Roma en 1911. cf. Bonasegale 2004. Una obra representante el *Retorno de la pesca* de Coromaldi se conserva en la Accademia di San Luca (óleo s/tela, 151×170cm, inv.0700) (https://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/pittura/archive/cat_id/1792/id/2449/ritorno-dalla-pesca).

dirección de Vittorio Piva (1875-1907).⁶⁷⁵ La presencia de Rossi en esta revista habilita a aludir también a una ulterior faceta de la modernización artística y cultural de Roma que, al devenir capital de Italia, no solo atrajo políticos y braceros sino también muchos literatos, periodistas y artistas que fueron involucrados en nacientes iniciativas periodísticas. El mundo editorial, de hecho, demuestra quizás de manera mucho más evidente que otros ámbitos, la renovada vitalidad del ambiente romano y se hace transmisor principal de un nuevo lenguaje artístico que pasaba esencialmente por la gráfica.⁶⁷⁶

El *Avanti della domenica* fue una de estas revistas que, si bien nació como suplemento y por lo tanto fuertemente vinculada al partido, en poco tiempo, gracias sobre todo a la determinación de Piva, se convirtió en una publicación autónoma, con propuestas gráficas y estilísticas nuevas y cada vez más dirigida a las cuestiones artísticas. De hecho, aunque el empeño hacia lo social no desaparezca de las páginas del semanario, siempre atento a las necesidades de los trabajadores, a partir del 1904 sumó entre sus colaboradores a los mejores escritores y artistas del momento, como así también a jóvenes promesas de la cultura italiana, que se consolidaron en los decenios sucesivos. Las propuestas del director tenían el sólido fundamento de no subordinar el arte a la propaganda política, sino enfrentar el problema del “arte para el pueblo” en sentido morrisiano: “el único [...] carácter social que el Arte puede tener es la belleza, en todos sus variados aspectos” y era un derecho de la clase proletaria poder gozar de ella.⁶⁷⁷ No se trataba entonces de deber ‘bajar’ el nivel artístico de la revista para que el pueblo la entendiera, sino ‘elevar’ el gusto y el nivel cultural del proletariado a través de brindarles acceso al arte mismo.

En este sentido se pueden leer las tres tapas que firmó Alberto M. Rossi para el *Avanti della domenica* en 1905: además de la ya mencionada apareció su nombre en el número 23 y en el 29 de ese año. La primera (fig. 164c) es un lindo rostro de mujer que recuerda de cerca

⁶⁷⁵ “Avanti!” empieza a tener un suplemento dominical en 1901 con el nombre de “Quo Vadis?” se publica en las tipografías de Florencia hasta diciembre 1902. Cuando se transfiere a Roma cambia el nombre en “Avanti della Domenica”, para dar una respuesta más fuerte al suplemento burgués más difundido en la Italia de la época que era la “Domenica del Corriere”. Cfr. Bolpagni 2008 y sobre la figura de Piva Bolpagni 2011

⁶⁷⁶ En estos años Roma se vuelve tribuna del mercado editorial, como afirman Frontaloni, Pedullá (2012, p. 313-314), se crea así un duopolio entre Roma y Milán: en la primera surgen las redacciones de revistas y diarios en la segunda las casas editoriales dedicadas a la comercialización. En este sentido es leída también la apertura de la sede del *Avanti!* en Roma y no en Milán que era la ciudad con el más fuerte movimiento obrero. La presencia de una multitud de revistas favoreció también una renovación lingüística del arte italiano que encontró su origen en la gráfica. Sobre esto cf. entre otros: Damigella 1972, en particular p. XLIII-XLVII; *Il modernismo a Roma, 1900-1915* (2007). Para un primer acercamiento a la participación de Rossi en las renovaciones gráficas italianas y los vínculos con otros artistas italianos Murace 2015.

⁶⁷⁷ Vittorio Piva, *Sempre per intenderci*, en “Avanti della Domenica”, año III, n. 18, 7 de mayo de 1905, p. 6 citado en Bolpagni 2008, p.53. Cita original: “l'unico [...] carattere sociale che l'Arte può avere è la bellezza, in tutti i suoi vari aspetti”.

las “macchie” de Giorgio Kienerk (1869-1948) permeadas de un ligero simbolismo que en la misma revista estaba bien representado, como muestran las varias ilustraciones de Domenico Baccarini (1882-1907). La otra (fig. 164b) está asociada a la tapa analizada arriba y se trata de una cabeza de buey, que podría ser uno de aquellos utilizados para subir los barcos a la playa, de todos modos, una representación más del mundo del trabajo (a través de una herramienta como el animal, en este caso).⁶⁷⁸ En estas dos tapas, a diferencia del rostro femenino, el dibujo de Rossi es menos limpio, los trazos tienen una andadura lineal y quebrada en consonancia con las elaboraciones del cenáculo Balla-Prini-Cambellotti, nombres que también emergen como colaboradores de la revista.⁶⁷⁹ La variedad de lenguajes que marcan las diversas ilustraciones del *Avanti della domenica* son eco, entonces, del interés de difundir un nuevo gusto estético en el público lector del diario socialista, pero también muestran la estratigrafía de usos de los mismos sujetos para representaciones diversas.

Cabe destacar, por último, que esta finalidad social del arte era más bien una misión educadora que se proponían tanto esta como otras revistas – incluso más sofisticadas como *Novissima* que se dirigía a la elevación del gusto del público en general – y que fue el móvil del grupo ya mencionado de artistas, médicos e intelectuales que actuaban en la campaña romana. Los proyectos de saneamiento de la malaria de los pantanos de las áreas rurales pronto fueron acompañados por una campaña de alfabetización, iniciativa de la Unione Femminile y acogida por todo el grupo, que se prodigó para la creación de escuelas para los campesinos, en las que la impronta artística tuvo una cierta relevancia gracias al empeño de Cambellotti. Las nuevas escuelas, los equipamientos y los materiales didácticos debían servir a alfabetizar el proletariado rural no solo culturalmente sino también estéticamente.⁶⁸⁰

Estas acciones se visibilizaron gracias a la organización de una muestra extraoficial en el ámbito de las celebraciones para el Cincuentenario de la Unidad de Italia en 1911, la

⁶⁷⁸ Cabe mencionar que en este número, el 29 del 23 de julio de 1905, a p. 5 aparece también la fotografía de una obra de otro argentino: *Remordimiento* de Hernán Cullen Ayerza, con un breve comentario sobre la escultura apreciada en la exposición de Amatori e Cultori que estaba cerrando en ese mes y un aplauso también al maestro de él Ernesto Biondi. Bolpagni 2008, p.55.

⁶⁷⁹ El cuadro *Buenos Aires* de Rossi tomado como una referencia de “la tendencia social del arte argentino”, aunque ejecutado algunos años después de su regreso, muestra también una cercanía de lenguaje con Cambellotti especialmente en la representación de los obreros en primer plano.

⁶⁸⁰ Cambellotti había proyectado “muebles funcionales” para las escuelas, había diseñado el Silabario ideado para la enseñanza por Alessandro Marcucci, ilustró los diversos informes sobre las Escuelas y, sobre todo, proyectó y decoró la escuela de Colle di Fuori hacia 1912 con la intención de crear una “atmosfera de serenidad y bienestar” para los campesinos que asistían a ella. Cf. Cardano 1980, en particular p. 184. En este mismo contexto podemos leer también otra iniciativa de un grupo de “señoras aristocráticas”, posiblemente parte de grupos feministas, de fundar un “Laboratorio para *ciociare*” con el fin de alfabetizar a estas mujeres pobres que trabajaban de vender flores y ser modelos y así enseñarle una profesión más ennoblecedora. Sobre esto cf. Carlo Abeniacar “La protezione delle ciociare”, *Ars et labor*, a. 63, v. I, 15/04/1908.

Exposición de las Scuole dell'Agro al integrar en cierta forma las exposiciones artísticas de la ciudad mostraban otra cara, de urgente resolución, de la modernización en acto. La "misión cultural" de Roma, que el certamen del cincuentenario consolidaba, trataba también del mejoramiento de la vida material de los sectores subalternos de la sociedad. Todas estas instancias fueron absolutamente percibidas y absorbidas por los artistas que vivían y transitaban por la ciudad eterna en este periodo, e incluso transmitidas por las páginas atentas de la revista *Caras y Caretas*. Tras la puesta en escena de la miseria en que vivían los campesinos actuada en la muestra de 1911 se pusieron en marcha acciones estatales de saneamiento que Raffaele Simboli (1880-1949), corresponsal en Roma, registraba en su reportaje sobre la "agonía de los ranchos" de la campiña romana en 1913. La nota se concluía con una frase que es perfecta síntesis del doble sentimiento generado por los procesos modernizadores: "El arte llora; pero la civilización ríe",⁶⁸¹ sin imaginarse que el mundo se dirigía hacia la Primera Guerra Mundial y los pantanos alrededor de Roma se transformarían en las ciudades símbolo del urbanismo fascista.

⁶⁸¹ Raffaele Simboli "La agonía de los ranchos", *Caras y Caretas*, a. XVI, n.785, 18/10/1913.

5. El arte como proyecto internacional

Iniciativas rioplatenses para exposiciones italianas

A partir del siglo XIX, ha sido ampliamente estudiado, la organización y participación en exposiciones internacionales se volvió una de las experiencias fundamentales para viejas y nuevas naciones; las exposiciones eran (y son) vitrinas privilegiadas para mostrarse como país frente al resto del mundo. Eso valía para Francia, para Italia como también para Argentina o Uruguay. En las exposiciones universales, en especial, se definieron espacios de encuentro, de emulación y de rechazo en los cuales se fue forjando también la identidad nacional. Aunque en menor medida se puede afirmar lo mismo para las exposiciones artísticas: el arte representaba la nación y colaboraba en su construcción. Se convertía, por ende, en asunto relevante a nivel político y para tejer relaciones diplomáticas, incluso afuera de los certámenes expositivos.⁶⁸²

El objetivo de este capítulo no es analizar la actuación de los países rioplatenses en las exposiciones internacionales sino profundizar la discusión acerca de las acciones llevadas adelante por Italia que restituyeron a Roma el rol, renovado, de capital cultural en el contexto europeo. Mi posicionamiento descentrado en el estudio de estas dinámicas, gracias a las fuentes sudamericanas, permite arrojar nueva luz sobre ellas y al mismo tiempo captar cómo la tendencia a la internacionalización que signó los procesos de modernización de los sistemas artísticos nacionales en el Río de la Plata puede leerse también dentro de un marco transnacional de disputas de geopolítica cultural.⁶⁸³

Si bien ya mencionamos en el capítulo anterior que la política italiana en materia cultural, y artística en particular, a partir de los años 80 del siglo XIX se había dirigido hacia una centralización de sus instituciones en la capital, cabe destacar que la creación de la Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (más conocida como Bienal), concretada en 1895, constituyó un hito para la construcción de una nueva posición de la Península en el mapa internacional.⁶⁸⁴ A partir de ese momento, de hecho, se registra un

⁶⁸² Sobre la participación de los países latinoamericanos en las diversas exposiciones internacionales hay mucha bibliografía, cito aquí algunos trabajos: Andermann (2008), Fernández Bravo (2000), Di Liscia, Lluch, (dir.) (2009), Sanjad (2017), Schuster (2018), Uslenghi (2015).

⁶⁸³ Para el concepto de capital cultural refiero a Charle (2018), pero véase también Charle (dir.) (2009), Charle, Roche (eds.) (2002), y en particular Capitelli, Donato, Lanfranconi (2009) para el caso de Roma, como ya se analizó en la introducción de la presente tesis.

⁶⁸⁴ *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto* 1995. Es importante señalar que la Bienal fue el lugar en que se acogieron y desde donde se filtraron instancias artísticas centroeuropeas, en especial forma las conectadas con las diversas secesiones, que tuvieron un fuerte impacto en los nuevos lenguajes surgidos en Italia desde fines

cambio también dentro del sistema de exposiciones de la misma Italia en donde perduraba la tradición pre-unitaria de las Promotrici, muestras promotoras de bellas artes que se organizaban a nivel regional.⁶⁸⁵ Una de ellas, la Società Amatori e Cultori de Roma, tras la instalación de la Bienal tuvo que abandonar su conservadurismo y abrirse a la participación extranjera para no perder su status y poderle contender a Venecia el terreno internacional. Rumbo, este, que Roma persiguió para reposicionarse en el tablero cultural europeo y que culminó con la organización de las celebraciones para el cincuentenario de la Unidad en 1911, del cual se trata más extensamente en la última parte de este capítulo. Es menester señalar que los festejos de 1911 involucraron las tres capitales del Reino de Italia, Turín y Florencia sedes transitorias y Roma capital actual, de modo que las exposiciones proyectadas para la ocasión se dividieron entre las tres ciudades. A la ciudad eterna se destinaron aquellas atinentes al mundo de la cultura y fue sede de la Esposizione Internazionale di Belle Arti.

El programa oficial de esta exposición se publicó a mediados de 1909 para que fuera enviado junto con la invitación a participar a todos los países extranjeros, cuya adhesión iba a “confirma[r] cuanto en todas las naciones más modernas, alto y amado sea el antiguo nombre de Roma”.⁶⁸⁶ La invitación llegaba también al Río de la Plata. Una carta oficial, enviada por el director del CFBA de Montevideo al ministro de Instrucción Pública el 8 de agosto de 1909 reafirmaba la relevancia internacional que proyectaba la exposición italiana y, a la vez, demostraba la toma de conciencia del nuevo potencial artístico de Uruguay:

debo manifestar al señor Ministro que el Circulo es de opinión que sería conveniente y prestigiaría al País en el extranjero el que estuviera representado en la Exposición Artística de Roma en 1911. / La República cuenta con un núcleo de pintores y escultores capaces de hacerla figurar bien en un concurso siempre que este fuera realizado aun dentro de un certamen universal, en una sección que podría ser la Americana por ejemplo. Con esta salvedad es decir de que no hayan de entrar en concurso juntamente con los grandes maestros, europeos, nuestros jóvenes artistas podrían en concepto del Círculo enviar un pequeño pero muy recomendable conjunto debidamente estimulado para ello por las correspondientes autoridades del País.⁶⁸⁷

Ningún artista uruguayo se encuentra en el catálogo oficial de la exposición y ningún envío individual ha sido relevado en la prensa, a diferencia del caso argentino que se

del siglo XIX. Fue, entonces, un lugar desde donde se enfrentó también la hegemonía francesa. Parisi (dir.) 2017

⁶⁸⁵ Vale hacer una aclaración, si bien digo a nivel regional, para la Italia anterior a 1861 se hablaba de Estados, sin embargo, estas exposiciones tras la Unidad se mantuvieron dentro de los límites que definimos regionales. Cf. Pinto 1982 para el periodo pre-unitario y Lamberti 1982 para el periodo post-unitario.

⁶⁸⁶ Programa oficial de la exposición citado por Piantoni 1980 p.71. Cita original: “l’accoglienza già fatta al nostro invito sta a confermare quanto in tutte le nazioni più moderne, alto e amato sia l’antico nome di Roma”.

⁶⁸⁷ Martín Lasala, presidente CFBA, a A. Giribaldi, Ministro de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública, Montevideo 02/08/1909, ACFBA, Notas salidas 1905-1914.

considera más adelante. Es fácil suponer que al no haber sido posible hacer esa “salvedad” recomendada por el CFBA, el gobierno hubiera optado por no presentar artísticamente el país en un certamen europeo. Sin embargo, como ya se aludió en el segundo capítulo, en el mismo 1909 el entonces presidente Claudio Williams había secundado las solicitudes del Círculo para que se organizara un envío uruguayo a la Exposición Internacional de Arte del Centenario de Argentina en 1910, verdadera prueba de los logros de la joven institución.⁶⁸⁸ En la memoria del CFBA en 1911 señalaba “como puntos culminantes de su obra [...] La exposición de Mayo de 1910, en el Salón del Parque Urbano. La Sección Uruguaya en la Exposición de Arte del Centenario en Buenos Aires. La primera afirmó nuestro prestigio y nuestra energía entre propios. La segunda significó un triunfo ante los extraños”.⁶⁸⁹

La perseverancia con la que la institución montevideana operó para que se concretara su participación al evento argentino confirmaba su consolidación como actor capaz de incidir en las políticas culturales del Estado y su aspiración a proyectarse internacionalmente; empero, la carta con objeto la exposición de Roma reconocía un desarrollo artístico que hubiera podido confrontarse con el resto del mundo solo en conjunto con otras naciones sudamericanas.⁶⁹⁰ Esta idea de afianzamiento latinoamericano no era nueva y de facto el delegado de Uruguay se había hecho promotor de una iniciativa similar poco antes, en ocasión de la Esposizione Internazionale del Sempione (Milán, 1906), en la cual participaron conjuntamente Chile, Guatemala, Ecuador, Perú, Santo Domingo, el estado brasileño de Río Grande do Sul, el mismo Uruguay y, de manera no oficial, Argentina, bajo el mote: “Concordia populorum, incrementum prosperitate”.⁶⁹¹

⁶⁸⁸ Lamentablemente en el archivo de Círculo de Montevideo no se conserva ni la correspondencia ni las actas relativas al año 1910, desconozco si esta documentación está extraviada o se conserva en otro repositorio.

⁶⁸⁹ Acta de la reunión de la Asamblea del CFBA (Carlos M. Herrera presidente, José M. Fernández Saldaña secretario, Etchebar Bidal secretario), Montevideo 26/09/1911, ACFBA, carpeta Herrera. Logros que volvía a mencionar Fernández Saldaña en una carta oficial al ministro de Instrucción pública al año siguiente, cf. J. M. Fernández Saldaña, presidente del CFBA, al ministro de Instrucción Pública Juan Blengio Rocca [carta], Montevideo 14/05/1912, AGNUy, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, caja 85 carpeta 512.

⁶⁹⁰ Uruguay como nación participó en otras exposiciones universales, sin embargo, no incluyó un envío artístico aislado hasta la exposición del Centenario. Daniela Tomeo ha recientemente estudiado un caso interesante y precoz para Uruguay, que confirma la situación incipiente en la que se encontraba el sistema del arte en el País, fue el de Pablo Nin y González, experto en dibujo caligráfico, cuyas obras fueron enviadas ya a la exposición de París de 1865 y circularon en diferentes exposiciones europeas y americanas. Cf. Tomeo 2021.

⁶⁹¹ La idea de la participación conjunta de los países sud y centroamericanos surgió de Bonaventura Caviglia, encargado de representar a la Liga Industrial Uruguaya en la Exposición de Milán de 1906. No voy a entrar en los pormenores sobre la organización de la exposición latinoamericana en Milán, sin embargo, me parece pertinente mencionar que al encontrar dificultades para ver representado su País de manera independiente (por cuestiones de espacio el comité le había propuesto a Caviglia exponer sus productos en los diversos pabellones temáticos), Caviglia se dirigió al cónsul de Perú en Milán – Galimberti – con quien tenía ya un vínculo personal, para avanzar la propuesta de unir las fuerzas y reservar un pabellón sudamericano. A partir de este contacto el proyecto se volvió un asunto entre diplomáticos, se creó un comité sudamericano liderado por el cónsul

La exposición celebraba el (recién inaugurado) túnel del Sempione que unía Milán con Suiza y por lo tanto presentaba la ciudad como una moderna metrópoli industrial dirigida hacia Europa, así que las secciones más importantes fueron las relativas a la industria (incluidas las artes decorativas e industriales) y al transporte, pero también se programó una exposición nacional de bellas artes para atenuar la “dureza de la industria”.⁶⁹² El pabellón de América Latina presentaba a los diversos países especialmente por sus recursos naturales, con algunas muestras de los adelantos industriales, en detrimento de los elementos más propiamente artísticos.⁶⁹³

Sin embargo, dos rioplatenses de la colonia romana participaban de la exposición de bellas artes: Pio Collivadino y Juan Manuel Ferrari.⁶⁹⁴ El primero en la sección de Blanco y Negro con tres aguafuertes: la grande *Noche de navidad en la Pampa argentina* que hacía “sentir la austera solemnidad de la Pampa”,⁶⁹⁵ el *Viejo mendigo* y una “conceptuosa” *Pax*. El segundo, exhibía tres yesos relativos a obras para Montevideo: el monumento funerario de la familia Blengio Rocca, el bajorrelieve titulado *La tiranía* para el monumento a Garibaldi y el boceto del monumento al héroe de los dos mundos (fig. 165). Esta participación en la muestra – que recordemos era de alcance nacional y no internacional – es una demostración más de la completa integración de los dos en el contexto artístico romano e italiano. A este propósito vale la pena referir al juicio crítico publicado por Ugo Ojetti acerca de la obra de Ferrari, en una exposición que reconocía como “un momento

argentino Vanni y se logró el apoyo económico de algunos estados que permitió se concretara la realización de un pabellón propio. Se encuentran diversas cartas entre Caviglia y Moreno y entre Vanni y Moreno fechadas entre 1905 y 1906 que ayudan a entender el asunto (cf. AGN, Fondo Moreno, sala VII, legajo 1892). Cf. también: Alberto “Il padiglione delle dieci repubbliche” en *Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione. 1906. Cronaca illustrata dell’Esposizione*, n. 30, p. 455-458; Enrico Palermi “Il padiglione dell’America Latina” en *Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione. 1906. Cronaca illustrata dell’Esposizione*, n. 39, p. 603-605.

⁶⁹² Cf. Selvafolta 2009. La cita se encuentra en la p.9.

⁶⁹³ Los elementos artísticos que se exhibieron estaban dispuestos casi para decorar el espacio muy amplio que la muestra les reservó, como los retratos de los presidentes de las diversas repúblicas, obra del pintor Ravetta, fotografías de los muebles Caviglia (Uruguay), las esculturas “simbólicas” de Nicanor Plaza (Chile), una *Virgen con el Niño*, escultura en madera del brasileño Marino del Favero, obras de artes industriales como los encajes de la señorita Asplanato o la instalación en madera del escultor Costantini (Argentina). cf. Alberto “Il padiglione delle dieci repubbliche” en *Milano e l’Esposizione Internazionale del Sempione. 1906. Cronaca illustrata dell’Esposizione*, n. 30, p. 455-458; Enrico Palermi “Il padiglione dell’America Latina”, n. 39, p.603-605.

⁶⁹⁴ Cf. *Mostra nazionale di Belle Arti. Catalogo illustrato*, Milán, Comité de la exposición, 1906, p.46-47 (Juan Manuel Ferrari, obras n.32, 37, 38) y p.146 (Pio Collivadino, obras número 238, 239, 241).

⁶⁹⁵ Cf. Recorte de *Natura e Arte*, 19/08/1906, CMPC, “Álbum de recortes”, 2.8.1/1666_h46b cita original: “un’acquaforte piena di efficacia suggestiva ci fa sentire l’austera solennità della Pampa Argentina”. Esta obra es conocida también con los títulos de: *Noche pampeana* y *Navidad en la Pampa*.

propicio para el resurgir de la escultura italiana [que] no se veía desde hacía casi un siglo”.⁶⁹⁶ El aplauso a la nueva orientación de la plástica “que sabe por fin reunir forma y movimiento” también era dirigido al monumento a Garibaldi, si bien este tenía una “energía un poco enfática”; lo extraño es que este trabajo era mencionado por el crítico como obra de Ettore Ferrari, maestro de Juan Manuel.⁶⁹⁷

La participación individual en las exposiciones nacionales e internacionales no fue exclusiva de este caso ni de estos dos artistas rioplatenses; baste aquí mencionar, limitándome a la geografía que atañe a esta tesis, la participación de Ernesto de la Cárcova en las exposiciones turineses en los años 80 del siglo XIX, a las cuales ya en el Novecientos fueron admitidos también Antonio Alice y César Santiano; aquella de Emilio Andina a la exposición de la Accademia di Brera (Milán) en 1902; los diversos nombres de la colonia rioplatense romana que se leen en los catálogos de las muestras de la Società Amatori e Cultori en el periodo de entresiglos.⁶⁹⁸

Incluso hubo dos argentinos que fueron aceptados por el jurado de la prestigiosa Esposizione veneciana: de nuevo Pio Collivadino, quien participó tres veces durante su estadía romana (1901, 1903 y 1905), y Cesáreo Bernaldo de Quirós, cuya *La vuelta de la pesca* se expuso en 1905. En las famosas “cajas negras” del archivo de la Bienal, he encontrado huellas de otros tentativos de participación a la muestra lagunar: Arturo Dresco

⁶⁹⁶ Ugo Ojetti (1906) *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milán, Fratelli Treves, p.65. “Un momento così propizio pel risorgere della scultura italiana non s'è veduto da quasi un secolo”

⁶⁹⁷ Ojetti menciona el caso de Ettore Ferrari como el “ejemplo más doloroso” entre aquellos escultores que no llegaron a encauzarse completamente en la nueva orientación. Es significativo, por lo que estuve analizando en el capítulo anterior, que un crítico experto como Ojetti confundiera las obras de maestro y discípulo, hecho que sin duda indica la asimilación por parte del uruguayo de las técnicas y del lenguaje de Ettore Ferrari. Ojetti 1906, p.64: “l'esempio più doloroso è dato da Ettore Ferrari. L'energia un po' enfatica che è qui nel suo bozzetto di «monumento a Garibaldi per Montevideo» [de Juan Manuel Ferrari], si fiacca quand'egli modella in grande il «Frammento del monumento a Mazzini in Roma» [de Ettore Ferrari] o «La tirannia» per quel monumento americano [Juan Manuel]; le figure vi perdono ogni carattere, i gesti d'impeto vi Tastano fissi e monchi, dello stesso chiaroscuro dei bassi e degli altirilievi egli non sa più trarre nessuna foga e nessuna grandezza”.

⁶⁹⁸ La participación de los rioplatenses en las exposiciones de la Società Amatori e Cultori es un tema aún pendiente de explorar. Cabe de todos modos mencionar los artistas y los años en qué expusieron en esta muestra oficial romana porque es un indicio ulterior de la participación en el sistema artístico de la ciudad. En 1892, ya lo he mencionado en el capítulo anterior, expusieron Pio Collivadino y Lix Bernardelli (brasileño); otro brasileño de larga estancia en Roma, Pedro Weingärtner aparece en los años 1902, 1904, 1905; en 1905 también fueron aceptados Quirós y Rossi y el uruguayo Cornú; en 1906 Garino y Nava; en 1907 Cullen, Garino y el paraguayo Juan Anselmo Samudio; el compañero de beca de Samudio, Pablo Alborno, expuso en 1908, edición en la cual también participaron nuevamente Garino y Nava; en 1909 aparece un escultor costarricense Juan Bonilla y el tucumano Julio Oliva; en 1910 Pedro Zonza Briano participó con 5 obras, pero también expusieron el mexicano Ángel Zárraga y nuevamente Héctor Nava.

(1901),⁶⁹⁹ Carlos Ripamonte (para la de 1903),⁷⁰⁰ Víctor Garino (1907),⁷⁰¹ el nombre de Rogelio Yrurtia se lee en un listado de invitados para el pabellón español (1905) sin embargo no expuso, mientras sí lo hizo en el mismo pabellón el mexicano Ángel Zárraga en 1910.⁷⁰²

Si bien algunas de estas participaciones fueron relevadas por la prensa como éxitos patrios, fueron en realidad presentaciones individuales y no verdaderos envíos nacionales. Uruguay organizó un envío de este tipo solo en 1910, la vecina Argentina – gracias a la figura y la firmeza de Eduardo Schiaffino – se había presentado con una muestra nacional de bellas artes ya en 1904 en la Exposición Universal de Saint-Louis, evento que marcó simbólicamente la proyección internacional de la República en materia artística.⁷⁰³ De hecho, el mismo Schiaffino, unos años después, pensaba una exposición argentina en el contexto de la Bienal de Venecia, certamen que ya se había vuelto legitimador internacional de valor artístico. Entre los papeles de este gestor ante litteram conservados en el MNBA se halla una noticia fugaz, en una sola hoja mecanografiada y con sus apuntes manuscritos fechados 1907: el marchand Ferruccio Stefani mandaba al argentino las pautas necesarias para organizar una exposición argentina en la Laguna (en ocasión de la Bienal de 1909). La misiva reponía la correspondencia que Stefani había tenido acerca del tema con el artista Francesco Sartorelli (1856-1939) – pintor que se encontraba instalado en Venecia y que era conocido por el público porteño y seguramente también por Schiaffino⁷⁰⁴ – quien fue el trámite para interrogar al secretario general de la Esposizione, Antonio Fradeletto.⁷⁰⁵

⁶⁹⁹ ASAC, Scatole Nere, “Attività 1894-1944”, n. 14, carpeta “58. Verbalì Giurìe” y ficha de notificación f. 14cjI9.

⁷⁰⁰ ASAC, Scatole Nere, “Attività 1894-1944”, n. 19, ficha de notificación n.19Bh41. En esta misma caja aparecen también las fichas de notificación de Quirós, quien no fue aceptado (n. 19Pt20) y de Julio Pérez, chileno con residencia en Milán, ficha n. 19Ca15.

⁷⁰¹ ASAC, Scatole Nere, “Attività 1894-1944”, n. 23, cuaderno “Opere non veneziane”, n. 23L232. En este mismo listado aparece también el escultor Nicanor Plaza.

⁷⁰² ASAC, Scatole Nere, “Padiglioni, Atti..”, n. 14, carpeta “VI. Biennale 1905. Mostra della Spagna” y carpeta “12. IX Esposizione 1910. Spagna”.

⁷⁰³ Cf. Penhos 2009, para un análisis minucioso del envío de esculturas cf. Corsani 2021, p. 259-264.

⁷⁰⁴ Ferruccio Stefani en 1903 organizó la primera exposición de Sartorelli en Buenos Aires, muestra que viajó también a Montevideo y Valparaíso (cf. Carlo de Carlo, Achille; Stefani, Ferruccio *Exposición Sartorelli*, Milán: Enrico Bonetti s.f [1903], Centro de Estudios Espigas, Fondo documental Mario Canale AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007).

⁷⁰⁵ Ferruccio Stefani a Francesco Sartorelli, s/f, Apuntes manuscritos de E.S. “proyecto de exposición argentina en Venecia. 1907?”, AS-MNBA Armario III /E2/ BXC3d24. Sartorelli debe haber sido el contacto con Antonio Fradeletto, político involucrado desde los años ochenta del Ochocientos en el ambiente artístico veneciano, organizador – junto al entonces alcalde de Venecia Riccardo Selvatico – de la Biennale y desde 1895 hasta 1919 Secretario General de aquella. De esta iniciativa no se ha podido encontrar ningún otro indicio, ni en el archivo de la Biennale misma ni en el otro fondo de Schiaffino conservado en el AGN. En una carpeta relativa al año 1909 del archivo de la Biennale, existe una carta de Lino (¿Selvatico?) a Antonio Fradeletto (s/f) en la que le envía una breve biografía de Stefani y refiere a un premio que debería recibir en Italia por su labor en Argentina (la organización de las exposiciones de arte italiano). En la misma caja se conserva también una correspondencia entre Stefani y Fradeletto en mérito a compras de obras en la exposición de 1909. Cf. ASAC,

La Bienal, además de establecer un parámetro con el cual medir las nuevas tendencias del arte, era seguramente un lugar de visibilización al que muchos países aspiraban, un escenario desde el cual hicieron su debut a nivel internacional muchos de los artistas reconocidos como modernos. Pese a las pocas líneas de la carta, emerge tajante la sentencia de Sartorelli: la exposición argentina sería factible solo en el caso en que el Gobierno se hiciera cargo de los gastos de montaje, amoblamiento y transporte. Una vez más, sin la intervención del Estado la propuesta entera habría decaído. A diferencia de la exposición de Saint Louis, muy probablemente Schiaffino no logró avanzar con la propuesta ni asegurarse un apoyo por parte de las autoridades estatales.

El entonces director del MNBA volvía al ataque acerca de estos asuntos cuando en 1909 recibía la invitación para la exposición de Roma. La República Argentina, que se proyectaba a hospedar la gran manifestación del Centenario al año siguiente, a la cual Italia había confirmado su participación con entusiasmo, necesitaba responder afirmativamente: “considero que es un deber para los artistas nacionales concurrir en corporación a las Exposiciones similares [a la de Saint Louis] de Europa y América”. Era importante aceptar la invitación del comité ejecutivo de la exposición italiana porque “después del éxito obtenido [...] en la Exposición Universal de Saint Louis (E. U.) en 1904, en donde nuestras secciones de Pintura y Escultura superaron singularmente a todas las de la América Latina” la Argentina tenía que preservar el lugar de prestigio que había alcanzado “y mejorarlo gradual y progresivamente”.⁷⁰⁶ Al contrario de Uruguay, el país de la otra orilla del Plata – en la figura de Schiaffino – se autopercibía totalmente preparado para competir con el resto del mundo en materia de arte, además de presentarse como superior a cualquier otra nación latinoamericana.

Sin embargo, tampoco Argentina figuró con un envío nacional en la exposición de bellas artes de Roma en 1911, pese a que – esta vez sí – la prensa oficial anunciaba su presencia en el Palazzo di Belle Arti en Valle Giulia. En los diarios y en las guías oficiales publicadas antes de la inauguración de la exposición se mencionaba una sección argentina cuyo comisario iba a ser Ferruccio Zileri,⁷⁰⁷ pero en el catálogo oficial los argentinos no

Scatole Nere “Attività 1894-1944”, n. 27. La propuesta de un envío argentino a la Biennale se concretó solo en 1922 – en otros contextos políticos – organizada por el entonces director del MNBA, Cupertino del Campo. La muestra comprendió tanto artistas maduros como jóvenes promesas. Cf. Alonso (cur.) 2013

⁷⁰⁶AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, legajo 3327. Borrador de carta de E. Schiaffino a J. Semprun, Buenos Aires 20/10/1909.

⁷⁰⁷El nombre del comisario está publicado en la nota de Athinae relativa a la muestra que se estaba organizando en Roma: “Exp. Internacional de Roma” *Athinae*, a. III, n.26, octubre 1910, p.23. Además, en la nota se decía que: “Cada región del país construirá un pabellón especial, donde figurará un periodo del arte o la historia

figuraron como un grupo homogéneo.⁷⁰⁸ No he podido identificar con detalle los desenlaces del caso, no obstante, creo que debe tenerse en cuenta que en 1910 Schiaffino fue llevado a renunciar a su cargo de director del MNBA a raíz del conflicto iniciado en 1908 cuando por ley nacional se estableció que el museo debía estar bajo la supervisión de la CNBA.⁷⁰⁹ La destitución del cargo, que se podría decir conllevó de manera más extensa su alejamiento de los puestos decisionales del campo artístico argentino, fue probablemente una de las causas que incidió en el no envío argentino a la exposición romana (además del hecho que la organización de la exposición del Centenario absorbió las fuerzas del aparato estatal). Se puede inferir que al faltar las presiones de Schiaffino sobre los poderes nacionales haya venido menos el interés gubernamental en representar el Estado también en su faceta artística. De hecho, Argentina estuvo representada en gran pompa con un pabellón nacional en el *Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro* de Turín, mientras que en Roma solo algunos de los artistas argentinos que vivían en Italia en ese momento fueron aceptados para exponer en las salas internacionales (fig.166).

Antes de avanzar, creo que es importante detenerse en las intenciones italianas respecto a la exposición artística de Roma que retomaré en la última parte del capítulo. El reglamento – aprobado después de varias discusiones – permitía que se presentaran solo obras ejecutadas en los últimos dos años (es decir entre 1909 y 1911), hecho que desencadenó críticas severas por ser un criterio excluyente para muchos de los artistas italianos de renombre que habían estado ocupados en las obras monumentales que habían aumentado exponencialmente en vista del Cincuentenario (desde las decoraciones de los edificios públicos a la construcción del colosal monumento a Vittorio Emanuele II) y no habían producido obras significativas

regionales, exponiéndose además, recuerdos preciosos de la arquitectura, pintura y escultura, así como la evolución de la vida social y de las industrias de cada provincia. Se han reservado ya en el palacio, galerías provisionales para la República Argentina, Suecia, Dinamarca y Suiza”. Lo mismo afirmaba Arturo Calza en los fascículos oficiales de las exposiciones (“Roma. L’esposizione di Belle Arti” *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, fasc. 5, p. 67): la muestra se desarrollaba en el “Palazzo delle Belle Arti, e in alcuni edifici minori: le Gallerie provvisorie che ne cingono i fianchi e la parte posteriore, e i Padiglioni speciali”, las obras de los italianos se exponían en el Palazzo y en las Gallerie, en estas últimas había sido “accordata ospitalità, in sale speciali, alle Mostre della Norvegia, della Svezia, della Danimarca, della Svizzera e dell’Argentina” mientras que los pabellones separados acogían las muestras de las otras naciones. En el fascículo siguiente confirmaba que Argentina y Rumanía tenían salas especiales sin otras específicas (Arturo Calza “Com’è ordinata l’esposizione di belle arti” *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, fasc. 6, p.94).

⁷⁰⁸ “Le opere dell’Argentina e della Rumania sono comprese nelle sale internazionali” confirmaba Michele de Benedetti (“L’esposizione di Belle Arti a Roma” *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, quinta serie, n.236, marzo-abril 1911, p. 545) haciéndose eco quizás de una intención frustrada de una sección propia dentro de la exposición. De América Latina, la única nación en obtener salas exclusivas en el Palazzo fue Ecuador y ninguna participó en Roma con un pabellón propio, como se analizará más adelante.

⁷⁰⁹ Algunos textos de referencia sobre Eduardo Schiaffino y su idea de gestión del campo artístico y en particular del MNBA: Baldassarre 2013; Malosetti Costa 1999 y 2016.

en los últimos años. En la sección internacional regía el mismo criterio de selección para que la muestra brindara una panorámica sobre la producción artística mundial del momento, así por lo menos había sido pensada por el comité organizador.⁷¹⁰

Sin embargo, no se había tenido en cuenta que presentar una exposición de esta envergadura debía llevar – sostenía Ojetti y con él muchos críticos de arte italianos – si “no al triunfo del arte italiano sobre el arte de todos los pueblos del orbe, al menos a una afirmación solemne de todas las glorias del arte italiano contemporáneo”, y dadas las condiciones no hubiera sido posible, perpetuando la imagen que desde el exterior se tenía del arte italiano.⁷¹¹ La idea negativa que se había formado entre la crítica extranjera era esencialmente debida a un general desconocimiento de la mejor producción pictórica y escultórica italiana del último siglo, pero la culpa había sido esencialmente de la misma Italia, amonestaba duramente Ojetti en las páginas del *Corriere della Sera*. Para entenderlo, bastaba con comparar “lo que hicieron en Roma Inglaterra y Alemania, Austria y Hungría [...] con lo que hacemos nosotros cuando hacemos una exposición italiana en el exterior, incluso cuando resulta decente”. Diego Angeli – otro de los principales críticos italianos de este periodo – era más positivo, asimismo sugería que esta fuera la ocasión para que Roma diera un paso más y se pudiera imponer en el circuito artístico contemporáneo:

[...] esta vez las naciones extranjeras respondieron con un impulso verdaderamente admirable y de esto se entiende cual influencia ejerce aún en el mundo el nombre de Roma. Ahora de este tentativo [...] deberá nacer necesariamente una más durable organización. Ninguna otra ciudad, más que Roma, se va volviendo de año en año un más vasto centro cosmopolita y ninguna otra ciudad tendría más que Roma el derecho de intentar la grande empresa que – sin dañar Venecia, sino integrando sus esfuerzos y completando su idealidad – pudiera dar a Italia su Muestra Internacional.⁷¹²

⁷¹⁰ Sobre la exposición de Roma el estudio más completo sigue siendo el volumen colectivo dirigido por Gianna Piantoni (Piantoni (dir.) 1980).

⁷¹¹ Ugo Ojetti, “All’Esposizione di Roma. L’arte italiana che non c’è e quella che c’è” *Corriere della Sera* 18/05/1911, p. 3. Sólo en los pabellones nacionales era posible evadir este criterio, como de hecho sucedió en casi todos los envíos de los países extranjeros. Esto desencadenó una polémica muy viva entre los críticos italianos porque, decían, se impedía que Italia mostrara su historia y sus maestros de las décadas pasadas mientras que Inglaterra, por ejemplo, se lucía a los ojos del mundo con su muestra retrospectiva de arte.

⁷¹² Diego Angeli “La mostra di belle arti di Roma” *Illustrazione Italiana* a. 38, n. 14, 2 abril 1911, p.332. Cita original: “Perché questa volta le nazioni straniere hanno risposto con uno slancio veramente ammirevole e perché da questo slancio si capisce quale influenza esercita ancora nel mondo il nome di Roma. Ora da questo tentativo – che per i nomi degli artisti e per il numero delle opere sembra riuscito oltre ogni aspettativa – dovrà nascere necessariamente una più durevole organizzazione. Nessuna altra città, più di Roma, va diventando di anno in anno un più vasto centro cosmopolita e nessuna altra città avrebbe più di Roma il diritto di tentare la grande impresa che – senza danneggiare Venezia, ma integrandone gli sforzi e compiendone l’idealità – potesse dare all’Italia la sua Mostra internazionale. La Valle Giulia si presta meravigliosamente a questo tentativo e il palazzo del Bazzani, ceduto dal Governo al Comune che a sua volta cedrebbe l’edificio di Via Nazionale dove troverebbero assetto definitivo le collezioni della Galleria Moderna – diverrebbe facilmente il centro delle future esposizioni.”

La ciudad eterna se proponía entonces como una (renovada) capital de referencia internacional para el arte. En este contexto, y a la luz de cuanto emergió en el estudio desarrollado en el cuarto capítulo, es importante también considerar la participación de los artistas argentinos en el evento. Pedro Zonza Briano, Hernán Cullen Ayerza, César Santiano, escultores los tres, y Arturo Alippi, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Héctor Nava, pintores, con un total de nueve obras fueron los nombres que aparecieron en el catálogo de la muestra de bellas artes esparcidos junto a muchos otros extranjeros e italianos.

La sala 1 de la muestra albergaba la sección internacional de escultura y era el primer espacio que se encontraba el visitante apenas subía las escaleras del Palazzo di Belle Arti, edificio proyectado por Cesare Bazzani (1873-1939) y que se convertiría en la actual Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Se hallaban en esta sala los tres escultores argentinos: Cullen Ayerza exponía *Manantial* (fig.168), un desnudo de mujer perfectamente terminado que emerge del bloque informe de espíritu bistolfiano, y un *Retrato de niño* (fig. 169) en mármol;⁷¹³ César Santiano presentaba *Sub luminis solis fiat!* (fig.170), otra obra ejecutada bajo el claro ascendente de Bistolfi; Zonza Briano presentaba *Pensamiento helénico* (fig.171). Estos, junto a algunos escultores italianos (como Giuseppe Graziosi, Maria Antonietti Pagliani), extranjeros (como Eduard Zimmermann, Ida Schraer Krause, Alfred Foretay, Carl A. Angst, Albert Schloss) y extranjeros romanizados (como Hendrick Andersen),⁷¹⁴ constituían una suerte de recepción a la muestra ilustrando, en cierta manera, los distintos lenguajes artísticos contemporáneos y a la vez confirmando la conformación de la identidad artística de la ciudad como cosmopolita e internacional.

El único de los argentinos en destacar en algunas de las publicaciones críticas alrededor de la muestra fue Zonza Briano. A través de las figuras de Platón, Sócrates y Esquilo, el escultor representó respectivamente el idealismo, el humanismo y la tragedia, creando un grupo “modelado con ardor y vigor”, según las palabras de la *Rivista di Roma*, que lo consideró “una de aquellas obras de excepción, que no son fácilmente comprensibles por la gran masa, y que necesitan de cultura y seria atención por parte del observador para ser

⁷¹³ Cullen Ayerza realizó varios retratos de niños, no sabemos si de los que se conservan hoy en día alguno fue el que expuso en Roma en 1911. *El pibe*, conservado en el MNBA, fue adquirido en el Salón Nacional de 1911 y es posible se trate de la versión en bronce del mármol expuesto en Roma. Se trata de un busto de niño sonriente modelado suavemente y con una superficie lisa muy trabajada; solo en la base Cullen insinúa a un esbozado, casi fingiendo la piedra por terminar, como hizo en una forma más acentuada en *Manantial* (obra cuyo paradero queda desconocido pero que se puede apreciar en diversas reproducciones).

⁷¹⁴ Cf. *Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della mostra di belle arti*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1911

comprendida en su espíritu”.⁷¹⁵ La obra, expuesta al año siguiente en el segundo Salón Nacional de Buenos Aires, no recibió muchos elogios por parte la crítica argentina: su “estatuaria conceptista” resultaba poco accesible, los valores que quería representar no se podían deducir “ni de las actitudes ni de los gestos”.⁷¹⁶

Cullen Ayerza, además de las dos obras en la primera sala, exponía el yeso de su *Indio a caballo* (fig.172) en la terraza lateral. Los pintores presentaron obras sencillas, por lo que se puede deducir de los títulos: Quirós con dos retratos (sin especificar), Alippi con *Rosalía*, otro retrato posiblemente, y Héctor Nava con *Violette mammole*, tal vez un cuadro de flores. De ninguna de estas obras tenemos referencias visuales, pero sabemos que en las salas internacionales (número 28 y 29) acompañaron a artistas italianos jóvenes, como Giambattista Crema (1883-1964), y ya maduros, como Angelo Morbelli (1853-1919), pero también a otros americanos, del norte, como Elihu Vedder (1836-1923) y Charles Walter Stetson (1858-1911) y al mexicano Francisco Goitia (1882-1960).⁷¹⁷ El crítico Alfonso Mongiardini aplaudía las obras expuestas en la muestra italiana y en las extranjeras en conjunto. Con pensamiento lúcido, notaba la existencia de dos tendencias contrastantes y netamente separadas que superaban los límites impuestos por las proveniencias geográficas: aquella verista o realista, que representaba el pasado, y aquella del idealismo y del simbolismo en la que veía la encarnación de lo nuevo. Demostración que en cierta forma había resultado la intención del comité de exhibir una suerte de fotografía del arte internacional de ese momento, de la que también estaban incluidos los artistas argentinos.

⁷¹⁵ “Il pensiero ellenico di Pedro Zonza Briano”, *Rivista di Roma*, a.15 fasc. X-XII, abril 1911 p.159. Cita original: “Il gruppo è modellato con ardimento e vigoria ed è una di quelle opere d’eccezione, che non sono facilmente comprensibili alla gran massa, e che necessitano coltura e seria attenzione da parte dell’osservatore per essere comprese nel loro spirito”. En los capítulos anteriores se han citado las distintas atenciones que la revista romana ha dedicado a los artistas latinoamericanos en la ciudad eterna y, entre ellas, ha destacado seguramente la admiración para Zonza Briano por parte de uno de los críticos de la revista: Alfonso Mongiardini.

⁷¹⁶ Oilita Leunam Irropaich “Pedro Zonza Briano”, *Pallas*, n. 4, agosto 1912, pp.75-81

⁷¹⁷ Francisco Goitia había sido aceptado con dos obras: *Cucina del convento di San Damiano* y *A voce bassa* (Sala XXIX, n. 449 y 454). Era, en ese momento pensionado en España y había pedido autorización al ministro Justo Sierra a fin de “colaborar en el cincuentenario del Estado Italiano”. Goitia quería presentarse con todos los trabajos realizados durante su estadía en Italia en 1909: “cree poder llegar a ocupar tres salas” con 25 trabajos, escribía el ministro de México en Italia en su informe, evidenciando una suerte de pedido de oficialidad en la presentación de Goitia a la Exposición de Roma de 1911 (Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Fondo Bellas Artes, Caja 187/Exp. 6/63 Fs., n.14 (en Sánchez Arreola, 1998, p.350). Cabe mencionar aquí la presencia de los artistas ecuatorianos que constituyeron el único envío oficial de un país latinoamericano: fueron dos pintores y un escultor por un total de seis obras que se expusieron en la sala F, un pasillo que hospedó también algunas obras de la sección griega y de aquella búlgara. Alfonso Medina Pérez expuso tres pinturas (*Contadina romana*, *Scirocco*, *La maestosa armonia delle onde*), E. J. Seminario dos (*La valle*, *Il lago*) y Luis Aulestia una escultura (*Progetto di monumento a Juan Montalvo*). El comisario para el Ecuador fue Agustín Norero.

Responsable para el arte extranjero fue Vittorio Pica (1862-1930), crítico de renombre que había volcado su actividad militante al conocimiento y valoración en Italia del arte extranjero – sobre todo del impresionismo francés y del arte belga y nórdica – como también del arte italiano al exterior.⁷¹⁸ La figura de Pica, junto a la de Giacomo Balla, aseguró un “comité modernísimo por tendencias y por conceptos directivos” – según Diego Angeli.⁷¹⁹ Sin embargo, aun habiendo seleccionado algunos artistas latinoamericanos, Pica no hizo mención de ninguno de ellos en su estudio crítico sobre la exposición publicado en 1913.⁷²⁰

La participación argentina en las exposiciones artísticas de 1911 no tuvo resonancia tampoco en la prensa rioplatense. Las únicas notas destacadas que aparecieron fueron las ligadas a la exposición industrial de Turín, en donde el pabellón argentino se contendía un lugar de hegemonía sobre la región con el de Brasil, los dos países que se habían separado de la muestra colectiva del pabellón de América Latina que agrupó – ampliando el esquema de la muestra de Milán de 1906 – a Uruguay (que ocupó la sala más grande), Perú, Venezuela, Ecuador, Chile, México, Nicaragua, Panamá, Guatemala, Costa Rica, Bolivia y Cuba.⁷²¹ A un año de distancia de la exposición del Centenario, Argentina se lanzó a las exposiciones internacionales mostrando sus progresos industriales en desmedro de los artísticos.

De hecho, el entonces cónsul argentino en Turín, Angel María Bottero, subrayaba el carácter “esencialmente rural” y la falta de “brillo artístico” de la muestra nacional. Internamente el pabellón resultó ser despojado de cualquier elemento decorativo, ni cuadros, ni vistas ópticas: “la pobreza de las vitrinas y la falta absoluta de notas artísticas y panorámicas, perjudicaron, a mi juicio y a juicio de muchos, el suceso estético y esto fue tanto más sensible en cuanto que las demás Naciones adornaron con trabajos de artistas de sus países los salones de sus Pabellones”.⁷²²

⁷¹⁸ En los últimos años ha habido un renovado interés en la figura de Pica gracias especialmente a Davide Lacagnina quien impulsó proyectos de investigación, congresos y publicaciones alrededor de esa figura tan importante para el estudio del sistema del arte entre los siglos XIX y XX. Cf. Lacagnina (ed.) 2016, Lacagnina (ed.) 2017. Uno de los resultados del proyecto sobre fuentes primarias de Pica ha sido la constitución de un archivo digital que es posible consultar en la página: <http://www.capti.it>.

⁷¹⁹ Diego Angeli “La mostra di belle arti di Roma” *Illustrazione Italiana* a. 38, n. 14, 2 abril 1911, p.332 Cita original: “Comitato che ha dimostrato di essere modernissimo e per tendenze e per concetti direttivi. E di questa sua modernità ne abbiamo avuto varii esempi come quando ha chiamato all’organizzazione della Mostra un critico d’avanguardia come Vittorio Pica o come quando ha nominato Giacomo Balla – pittore futurista – a compiere la giuria di accettazione, eletta dagli artisti esponenti”.

⁷²⁰ Vittorio Pica *L’arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, Istituto d’Arti Grafiche, 1913.

⁷²¹ Para una lectura sobre el lugar que se estaban contendiendo Brasil y Argentina, véase Sanjad, Matos Castro, 2015

⁷²² Bottero 1912, p.55. El pabellón argentino en Turín fue diseñado por el arquitecto italiano Raul Levacher y decorado exteriormente por el escultor Giacomo Buzzi Rebeschini.

Bottero era particularmente cercano al ambiente artístico – especialmente a los artistas argentinos en la ciudad piamontés, se recuerda el vínculo con Antonio Alice, fue además durante un tiempo el patrono de los becados en Italia (se alude a ello en el capítulo primero) – y si bien alababa el progreso de su país, lamentaba la atención escasa que este había reservado a la parte artística, mientras por ejemplo el Brasil había contratado artistas nacionales para la erigir y decorar su pabellón. Brasil no estaba representado en las exposiciones romanas, pero una muestra de la producción artística nacional podía ser admirada en el certamen dedicado a la industria y al trabajo. Vale mencionar aquí que Uruguay también apuntó a mostrarse como un país ganadero y con una incipiente industria, pero mostraba como una joya nacional el sistema educativo y los trabajos de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, a demostración que esta institución mantenía un importante rol dentro de las políticas públicas uruguayas y que aún el CFBA no se había conquistado un lugar privilegiado en el ámbito más estrictamente artístico.

Este escenario de diálogos y disputas sudamericanas que emergió a través de iniciativas esporádicas es posible analizarlo también a partir de algunas acciones estatales que, aunque nunca fueron concretadas, han perdurado en el tiempo y a través de las cuales es posible ahondar en la reflexión sobre los proyectos nacionales en pos de la construcción de un reconocimiento internacional que tuvieron como objeto específico las artes y los artistas. El Estado fue un actor central en estas circunstancias porque se hizo promotor de medidas que buscaran promocionar (y proteger) el arte que se estaba desarrollando a nivel nacional, fuera con el apoyo a instituciones nacientes en el territorio o con el estímulo al viaje de estudio a Europa. En coincidencia con algunos de los hitos del proceso de modernización artística que se han hilvanado en los primeros dos capítulos de esta tesis surgieron otros proyectos, impulsados por actores igualmente estatales pero ligados al ámbito de la diplomacia, que se dirigieron más a conferir un carácter internacional al arte argentino y sudamericano, proponiendo la creación de una academia en Roma.

En este contexto, el hecho de que el proceso de consolidación del sistema artístico uruguayo había empezado con algunos años de distancia respecto a la Argentina quizás influyó en una menor fuerza de representación en los certámenes internacionales y en una tímida propuesta de representación uruguaya en Roma, que sin embargo aporta nuevos indicios para las hipótesis generales de la tesis.⁷²³

⁷²³ Esta propuesta fue avanzada por el ministro plenipotenciario de Uruguay en Italia, Daniel Muñoz, el cual se mencionó anteriormente por su participación en las discusiones artísticas en Montevideo y su cercanía a los uruguayos en Roma, y preveía la admisión de los pensionados uruguayos en la Real Academia de Bellas Artes

Enrique B. Moreno y el proyecto de una Academia Argentina de Bellas Artes en Roma

Las redes que se tejieron en Roma entre los rioplatenses incluyeron también a figuras políticas y de la diplomacia. Los ministros plenipotenciarios de los países latinoamericanos en Italia – así como en el resto de Europa – eran puntos de referencia muy importantes para cualquier latinoamericano que se encontrase en un país europeo. Fueron aún más importantes a la hora de ser el intermediario político entre el Estado y el artista que se encontraba perfeccionándose en Europa.

Entre ellos sobresalió Enrique B. Moreno (1846-1923). En un momento de internacionalización del arte no se puede escindir la figura de Moreno de los anhelos de proyección internacional de la República Argentina. Ministro plenipotenciario argentino en Roma desde 1896 hasta 1907, además de ser el responsable de los pensionados argentinos en Italia conoció muy de cerca el ambiente artístico e intelectual de la ciudad. De reconocida trayectoria diplomática, amigo de Luis Sáenz Peña y sostenedor de Julio A. Roca, fue principal impulsor del proyecto de creación de una escuela argentina de bellas artes en Roma.

En su primer informe desde la capital italiana, que se publicó en las Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de 1897, elogiaba el “envidiable engrandecimiento en materia institucional” que había alcanzado la República Argentina tanto en “el desarrollo de sus riquezas naturales” como en las obras públicas que “transformarán inmensas zonas de territorios”, señalando empero que le faltaba “algo que es indispensable en los pueblos que aspiran a mantener el alto nivel de cultura que han sabido conquistar, nos falta educación artística”.⁷²⁴ Desde su llegada – probablemente ayudado por amistades en el mundo intelectual y artístico – había estudiado el ambiente romano y el funcionamiento de las academias de bellas artes italianas y extranjeras que allí se habían instalado, afirmaba en el informe. “¿Por qué la República Argentina que marcha a la cabeza de sus hermanas de Sud América, no iniciaría la creación de una academia de bellas artes en Roma?”.⁷²⁵ Es interesante destacar esta idea de una fuerte convicción sobre el potencial de

de España en Roma (cf. Daniel Muñoz a Gregorio L. Rodríguez, ministro de Fomento, Roma, Legación de la República O. del Uruguay, 28/08/1900, carpeta 1.3, Archivo Graciela Saez). En 1900 ya había hecho las primeras gestiones para que esta propuesta fuera institucionalizada, sin embargo, no se han encontrado otras referencias acerca de sus desenlaces. De todos modos, es una fuente que confirma tanto la cercanía entre los rioplatenses y los españoles que se ha planteado en el tercer capítulo, como así también el lugar que ocupaba Roma como referente internacional, que se profundiza en este capítulo.

⁷²⁴ Enrique B. Moreno, “Italia. Memoria de la legación”, Roma 01/03/1897, en *Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1897, p.211-212

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 212

Argentina en términos culturales, que no sólo la acercaba idealmente a Europa, sino que la ponía por encima de las otras naciones sudamericanas atribuyéndole en un cierto sentido la función de marcar el camino del progreso.

Del archivo personal de Moreno, conservado en parte en el AGN, emerge una larga cantidad de documentación dirigida a tejer lazos culturales para promover la Argentina en Italia, muchas de ellas con artistas – entre los cuales se encuentran la escultora argentina Lola Mora,⁷²⁶ los escultores italianos Giulio Monteverde (1837-1917) y Ettore Ximenes, el compositor argentino Héctor Panizza (1875-1967), los pintores Carlos Ripamonte y Pio Collivadino – pero también con ensayistas e intelectuales como Angelo De Gubernatis (1840-1913) y Luigi Bacci.⁷²⁷

Ximenes, en el contexto que aquí se analiza, fue una figura central. Con él, Moreno enlazó un vínculo muy cercano y fue seguramente entre sus primeros consejeros respecto a la idea de la academia argentina en Roma. Es muy probable, también, que fue quien lo asesoró para redactar las bases que se publicaron en la misma memoria de 1897, que tenían que servir para el diseño oficial de la ley de creación de la academia. Desde las primeras dos bases propuestas sobresalía la ansiedad de comparar la Argentina con los demás países europeos y con América del Norte:

1. Se instituye la academia de bellas artes de la República Argentina en Roma, con el objeto de proporcionar la enseñanza superior de las tres ramas maestras del arte, pintura, escultura y arquitectura, a los jóvenes que demuestren aptitudes especiales, ofreciéndoles así la oportunidad de propender al desenvolvimiento del sentimiento artístico, a la par de las demás naciones del arte civilizado.
2. El número de los pensionados sería limitado y fijo, siguiendo el sistema establecido en las Academias que costean en Roma la Francia, la España, la Alemania y los Estados Unidos del Norte.⁷²⁸

Moreno reconocía, de todos modos, la validez de las instituciones ya presentes en la Argentina – o mejor dicho la existencia de personalidades artísticas capaces de constituir un

⁷²⁶ En el archivo se encuentra la carta con la cual el entonces presidente Roca le presentaba y recomendaba a la joven escultora tucumana que recién llegaba a Roma (AGN, Fondo Moreno, sala VII, legajo 1885). Probablemente es gracias a la importancia del intermediario que se encuentra en el fondo Moreno una correspondencia bastante seguida de la cual se evidencia una relación más personal, que involucró toda la familia de Moreno. Además de Lola Mora, se encuentra correspondencia con algunos de los primeros pensionados argentinos en Roma, Collivadino y Ripamonte entre ellos. Especialmente con Collivadino, quien vivía en Roma desde hacía más tiempo, se debió establecer una relación más estrecha, ya que es él quien realiza el retrato del hijo de Moreno (CMPC, 2.8.2/1665_h16, fotografía del pastel), y del sobrino, capitán de navío Alberto Moreno (CMPC, 2.8.2/1665_h19, fotografía del óleo).

⁷²⁷ Estos últimos fueron figuras de conexión entre Italia y Argentina. De Gubernatis era el director de la revista *Vita d'Italia* que se interesaba a menudo de dar noticias de la comunidad italiana en Sudamérica y Bacci fue profesor de español en la universidad de Roma y autor de libros sobre el Río de la Plata: Bacci (ed.) 1910.

⁷²⁸ Moreno, "Italia. Memoria de la legación", 1897, p.212

jurado de alto nivel: “4. Para ingresar a la academia será menester rendir un examen en el ateneo de Buenos Aires o ante una comisión que nombre el poder ejecutivo de la nación, el cual fijará también las materias sobre que versará dicho examen”.⁷²⁹

Es interesante subrayar el hecho que estas bases fueran escritas con el apoyo de un artista italiano y sin haber – hasta donde se sepa – consultado las figuras que estaban gestionando en ese mismo momento las instituciones del campo artístico argentino (de Buenos Aires): este primer informe, escrito a lo largo de 1897, coincide tanto en las fechas como en algunas ideas con la naciente CNBA. Quizás estas iniciativas se podrían pensar como distintas respuestas a un pedido que venía reclamando la comunidad artística argentina y que se coronó con la institucionalización del viaje de formación a Europa que se ha examinado en el primer capítulo. Moreno al concluir el informe explicitaba: “tales son las bases que pueden servir para elaborar una ley que colocaría a la República Argentina en condiciones de preparar preciosos elementos para el porvenir. Ellos devolverán con creces los sacrificios que la nación se impondría para contribuir a la educación artística de nuestro país”.⁷³⁰ Tanto en este punto, como en lo que se percibía como verdadero peligro para la formación de artistas en el exterior, es decir que los futuros artistas nacionales se quedaran a vivir en Europa, los supuestos de Moreno y de la CNBA concordaban. Era necesario establecer un reglamento rígido para que los artistas residieran durante un tiempo en Europa con la idea de volver a la patria para ayudar en la creación de un arte nacional.⁷³¹

En una larga carta fechada el 12 de septiembre de 1897, Ettore Ximenes demostraba su apoyo incondicional al proyecto de Enrique Moreno y le presentaba una propuesta concreta acompañada de un presupuesto y un estudio de factibilidad.⁷³² En ella, el escultor italiano desplegó todas las razones del porque Roma hubiera sido un ambiente propicio para la educación artística de los jóvenes argentinos: la ciudad era una suerte de álbum mundial que recogía en sí “todas las páginas de toda la historia de todas las artes”, y como habían surgido alrededor de la Academia de San Lucas las de Francia, España y Estados Unidos,

⁷²⁹ Ivi, p. 213. Cabe notar que hasta los primeros años del siglo XX en el archivo de Moreno no se encuentren referencias a ninguna personalidad relacionada directamente con las instituciones artísticas de Buenos Aires, pese a que ya a partir de los años 80 se habían creado espacios institucionales reconocidos a nivel estatal.

⁷³⁰ Moreno, “Italia. Memoria de la legación”, 1897, p. 216

⁷³¹ Sobre este tema véase también Baldassarre 2020.

⁷³² Ettore Ximenes a Enrique B. Moreno [carta], Roma 12/09/1897, AGN, Fondo Enrique B. Moreno, Legajo 1885, folios n.425-429. “Quando Ella mi espose l’idea di fondare in Roma un’accademia argentina di Belle Arti” le escribe “io mi offersi con entusiasmo di studiarla e svolgerla avvalendomi della mia esperienza d’artista e di quella, più speciale, che mi deriva dall’aver diretto per lunghi anni l’accademia di Urbino, e dall’aver poi visitato Buenos Aires”, exaltándose en la esperanza que gracias al “generoso ardimento” del intelecto de Moreno Roma pueda acoger también una academia argentina.

podía surgir también la argentina. Argentina, continuaba, “en el campo del arte [...] es tributaria de Europa y especialmente de Italia. Ella es ya patria de héroes y de legisladores, pero no aún de sumos artistas”.⁷³³ Por este motivo, Ximenes subrayaba una cuestión fundamental para el buen resultado del proyecto: se revelaba prioritario que en la República Argentina se estableciera una escuela “orgánicamente concebida” que preparara a los jóvenes aspirantes a artistas. Esta escuela tenía un doble objetivo: la enseñanza artística elemental y la formación de un criterio estético.

Desde sus primeras líneas el proyecto de creación de una academia argentina de bellas artes en Roma se cruzaba con las discusiones que se estaban agudizando en el país del Plata respecto a la urgencia de crear espacios de educación artística nacionales.⁷³⁴ Al respecto Ximenes gastó mucha tinta, con el fin de explicar la importancia de que se constituyera una institución de enseñanza artística en cada provincia de la República, que se uniformara a las directivas de la escuela de Buenos Aires. El escultor se detuvo en esta argumentación porque la consideraba fundamental para el proyecto de Academia en Roma: sin una escuela preparatoria esta no habría tenido razón de existir. Como se mencionó más arriba, uno de los propósitos más importantes del proyecto era el de formar artistas capaces de esparcir en los lugares de origen las nociones aprendidas en el viejo mundo; solo así la escuela de Roma hubiera tenido benéficos efectos en la Argentina.⁷³⁵ Ximenes se volvía intérprete del sentimiento de Moreno, cerrando su carta “con el voto que la República Argentina inaugure con la escuela de arte nacional, en patria y en Roma, el siglo inminente”,⁷³⁶ demostrando estar completamente actualizado e involucrado en las discusiones del momento sobre la construcción de un arte nacional.

Cabe destacar aquí que este primer proyecto tenía también una orientación didáctica precisa que mantenía como eje el principio de la libertad artística que, vale recordarlo, marcó

⁷³³ Cita original: “nel campo dell’arte, non sarebbe dignitoso il misconoscerlo, l’Argentina è tributaria dell’Europa e specialmente della Italia. Essa è già patria d’eroi e di legislatori, ma non ancora di sommi artisti. [...] Non credo d’ingannarmi asserendo che, per raggiungere l’alto intento, sia indispensabile che l’opera fecondatrice cominci qui [...] e si compia in Roma. Roma! Sul campo dell’arte quali altre città del vecchio mondo oseranno disputarle il trono? [...] intorno alla sua veneranda Accademia di S. Luca sorsero a poco a poco le accademie di Francia, di Spagna, degli Stati Uniti, e dovrà sorgere la vostra. Non prima però che una scuola organicamente concepita prepari e provi i giovani qui”.

⁷³⁴ Este argumento se discute en el primer capítulo, al cual reenvió también para las referencias bibliográficas.

⁷³⁵ Ettore Ximenes a Enrique B. Moreno [carta], Roma 12/09/1897. Cita original: “Così che la produzione artistica argentina con vera fisionomia nazionale, venga iniziata nel seno dell’accademia, e s’inauguri prossimamente quella indipendenza intellettuale che, in materia d’arte, la Repubblica non ha e non può avere ancora”.

⁷³⁶ *ibidem*. Cita original: “col voto che la Repubblica Argentina inauguri con la scuola d’arte nazionale, in patria e in Roma, il secolo imminente”.

también las ideas de Ripamonte a partir de la estadía en la ciudad eterna. Según los diseños iniciales la academia argentina, como ya lo tenían instalado la francesa y la más reciente española, establecían tres cursos: uno para la pintura, uno para la escultura y otro para la arquitectura. En cada uno de ellos entraban dos pensionados por año, alcanzando así el número de 18 estudiantes en total.⁷³⁷ Naturalmente se preveía la realización de un concurso para que se seleccionaran los mejores aspirantes que se hubieran convertido en los futuros profesores de las academias artísticas de todas las provincias argentinas. El plan de estudios que se propuso era sencillo⁷³⁸ y, por consejo de Ximenes, era preferible no incluir enseñanza técnica: “En Roma sus maestros se llaman Rafael y Miguel Ángel, Tiziano y Bramante, San Gallo y Palestrina” y subrayaba la importancia de crear una biblioteca y una gipsoteca para asegurar la “eficacia de la libre enseñanza”.⁷³⁹

Marcaba entonces una convergencia entre la moderna aspiración de libertad y la arraigada devoción a la tradición, tensión que distinguió el mundo del arte italiano entre los dos siglos, sobre todo en Roma. En continuidad con cuanto aseveré en el capítulo anterior, al leer el plan de estudios en el Informe de 1897 y la propuesta de Ximenes, es posible afirmar que, además de las academias extranjeras ya existentes en la ciudad, el modelo fuera la flamante institución italiana del PAN que Ximenes, como miembro de la Giunta Superiore di Belle Arti conocía de cerca.

Ettore Ximenes entre Italia y Argentina

La figura de Ettore Ximenes, escultor siciliano que había sido director de la Academia de Bellas Artes de Urbino (Marche, Italia) y luego establecido en Roma –a partir de los años 80 del siglo XIX ganador de numerosos concursos para monumentos en Italia y afuera–, es

⁷³⁷ Este número y composición estaba enunciado en el proyecto enviado por Moreno en el informe de 1897, mientras que Ximenes en la carta sugería insertar también el curso de música, que duraría tres años y al cual accedería un pensionado por año, alcanzado así el número total de 21 estudiantes.

⁷³⁸ El plan de estudios indicado por Moreno en 1897 (p.214-215) preveía: para la arquitectura el estudio progresivo de los modelos romanos, medievales y renacentistas, de relieves del natural y trabajos de restauración y estudio de la perspectiva; para la escultura el “estudio de bajorrelieves, cabezas, dorsos, del yeso y desnudos. Anatomía” al primer año, al segundo “retratos y bajorrelieves modelados. Historia” y al tercero “estatuas-grupos-composiciones monumentales”; el *iter* propuesto para la pintura comprendía: “dibujo a claroscuro de las estatuas antiguas. Desnudos. Anatomía” al primer año, “Estudio del natural, retratos al óleo y a la acuarela” para el segundo, y finalmente “Figuras-grupos-composiciones de cuadros históricos” y estudios complementares de geometría y perspectiva e historia del arte. Se incluía, además, un viaje de estudios en otras ciudades italianas y europeas.

⁷³⁹ Ettore Ximenes a Enrique B. Moreno [carta], Roma 12/09/1897. Cita original: “In Roma i lor maestri si chiamano Raffaello e Michelangelo, Tiziano e Bramante, San Gallo e Palestrina. I giovani incapaci d’ascoltar la voce di quei grandi, rimangono nel paese nativo [...] L’accademia deve esser corredata d’una gipsoteca e d’una biblioteca. Questo è forse il problema più difficile nella formazione dell’Istituto, poichè dalle due raccolte dipende in massima parte la sicura efficacia del libero insegnamento”.

especialmente interesante porque fue una figura de mediación entre Italia y Argentina a fines del siglo XIX.

En 1896 se creó una comisión para la realización de un mausoleo para el general Manuel Belgrano, enterrado modestamente hasta ese momento en el patio de la iglesia de santo Domingo de Buenos Aires. Las sedes diplomáticas argentinas en Europa fueron intermediarios importantes en esta circunstancia para la transmisión del concurso internacional que se convocó.⁷⁴⁰ Con toda probabilidad, fue en esta instancia que Moreno y Ximenes entraron en contacto. Este vínculo se volvió rápidamente más estrecho: Ximenes fue el ganador del concurso y Moreno, en calidad de ministro argentino en Roma, fue una suerte de supervisor oficial de los trabajos que se ejecutaban en el taller de la ciudad eterna.⁷⁴¹

“Más de una vez Brasileños, Argentinos, Chilenos me habían estimulado a ir a sus países, porque, decían, necesitaban que artistas italianos llevaran allí el tesoro del arte nuestro, para educarlos en la escuela del Bello” recordaba Ximenes en su diario – hoy lamentablemente perdido.⁷⁴² Las razones que acometía para justificar estos primeros rechazos las hacía remontar a las discusiones cinquecentescas sobre el parangón entre las artes; el escultor no era como el pintor “al cual le basta con aventurarse con su caja de colores para encontrarse fácilmente allí donde la Naturaleza le aparece brillante de belleza, y retratarla”, el escultor necesitaba de un espacio equipado, de modelos, de formadores, de

⁷⁴⁰ Sobre el concurso para el mausoleo de Belgrano y la historia de su construcción véase Monteiro 2016.

⁷⁴¹ Las noticias que aparecían en la prensa periódicamente mostraban el interés del propio gobierno en el seguimiento de la ejecución de este mausoleo. Véase por ejemplo “El mausoleo de Belgrano. Nota del dr. Moreno” en *La Nación*, 17 febrero 1900: “La presidencia de la comisión central del mausoleo al general Belgrano, acaba de recibir de su representante en Roma, que lo es nuestro ministro plenipotenciario, Sr. Enrique Moreno, la nota que publicamos a continuación, dando cuenta del estado de adelanto del notable monumento que ejecuta en aquella capital el reputado escultor Ximenes [...]. Roma, enero 4 de 1900.- Sr. Gabriel L.Souto, presidente de la comisión ejecutora central del mausoleo a Belgrano. [...] Me ha sido grato recibir la atenta nota [...] en la que me pide haga una inspección a los trabajos que ejecuta en estos momentos el escultor Ettore Ximenes, en cumplimiento del contrato respectivo. [...] El Sr. Ximenes trabaja activamente en la modelación en creta de la gran figura que representa el Pensamiento y los cuatro ángeles. Estas cinco piezas están muy adelantadas y la del Pensamiento será enviada en yeso a la exposición de París.”

⁷⁴² “Più volte Brasiliani, Argentini, Cileni mi avevano stimolato a recarmi nei loro paesi, perché, dicevano, avevan bisogno che artisti italiani vi portassero il tesoro dell’arte nostra, per educarli alla scuola del Bello.” en Fleres 1928, p.104. Fleres transcribe varios pasajes de un diario en el cual, como la mayoría de los artistas del *Ottocento*, Ximenes escribía su autobiografía y es el único testimonio que hasta hoy se conserva de ese material, probablemente vendido junto al resto del archivo del escultor después de su muerte.

materiales.⁷⁴³ De todas formas, en 1896 decidió lanzarse y a la presentación al concurso argentino siguieron muchos otros en todo el continente americano.⁷⁴⁴

El concurso tuvo unos inicios difíciles. Interesa aquí subrayar algunos aspectos y evidenciar que a causa de esas vicisitudes Ximenes entre 1896 y 1897 vivió por varios meses en Buenos Aires, instaló incluso un atelier en la centralísima avenida Corrientes en el cual trabajar a la maqueta del monumento, recibió comisiones de parte de familias de la elite ciudadana y estableció relaciones con figuras del Círculo Artístico Italiano.⁷⁴⁵

La comisión pro-mausoleo estaba conformada por figuras de la élite política porteña, entre ellas destacó la de Carlos Pellegrini. Según el diario de Ximenes, de las maquetas que se presentaron, fueron elegidas la suya en primer lugar, la de Victor de Pol en segundo lugar y la del joven escultor argentino Arturo Dresco (quien acababa de volver de su primera estadía de formación en Florencia) en tercer lugar. Sin embargo, Pellegrini impugnó la decisión del jurado: “a la competencia mundial llegaron de todas las partes, menos de Francia...los artistas franceses que se respeten, no se exponen a un concurso. Para tener la fortuna de admirar su producción hace falta invitarlos y pagarles el boceto”,⁷⁴⁶ según las

⁷⁴³ Fleres 1928, p.105. “Lo scultore non è come il pittore, cui basta avventurarsi con la sua scatola di colori per trovarsi facilmente là dove la Natura gli appare sfolgorante di bellezza, e ritrarla....lo scultore ha ben altri bisogni. Anzitutto occorre un luogo adatto, trespolti, ferri, creta e modelli”.

⁷⁴⁴ Cf. Monteiro 2017 y 2019

⁷⁴⁵ Sobre los viajes a Buenos Aires hay algunas confusiones, pero siguiendo Fleres 1928 (pp.114-117) Ximenes viajó tres veces: entre 1896 y 1897 hizo un viaje de algunos meses para presentar la primera maqueta y, a la luz de la decisión del jurado, para realizar la segunda maqueta; a fines de 1897 viajó nuevamente, probablemente junto a su familia, dado que se quedó durante un año entero; entre 1902 y 1903 se encontró en Buenos Aires para la instalación definitiva del monumento. En el paso que Fleres transcribe del manuscrito de Ximenes que concierne estos años es útil reportar aquí una parte, que da cuenta de las relaciones que desde un principio estableció el escultor italiano en la ciudad porteña. “Nell’aprile 1896 giunsi a Buenos Aires. Manuel Laines, ora senatore, allora direttore proprietario del “Diario”, giornale che potrei paragonare al vecchio “Fanfulla”, ... palestra delle giovani menti, ... mi fu largo d’aiuti; ma la mia fama ingigantita da esageratissima pubblicità, invece di farmi del bene, mi procurò amarezze. Infatti....gli artisti indigeni e coloniali....mi fecero una guerra sorta, e i ricchi, per tema ch’io chiedessi chi sa quali prezzi, si guardarono bene dal commettermi lavori. Il signor Muñiz ruppe il ghiaccio affidandomi il monumento per il padre, che ora trovasi al Cimitero de la Recoleta” (p.115). Ximenes recuerda también que Láinez le aconsejó que hiciera una exposición, para que la sociedad lo conociera: el escultor no había llevado nada de sus obras así durante dos meses trabajó para la exposición (recuerda que hizo el retrato de Roca, de Mitre, de otros personajes ilustres, un busto grande de la República Argentina – hoy en la Casa Rosada – y varios pasteles con retratos de las damas de la alta burguesía porteña). Habiendo participado al concurso también Victor de Pol, es posible que fuera él un intermediario con el Círculo Italiano y el sector que giraba alrededor de la comunidad italiana en Buenos Aires. En 1899 en *El Diario* se publicó un artículo con firma de Ximenes sobre Arturo Dresco (Ximenes, “Arturo Dresco”, *El Diario*, 6 febrero 1899, AS-MNBA, Armario III /E1/ BIVC5d16), escrito en el barco – fechado 29 de diciembre de 1898 “en el océano” -, que muestra su estima para el joven escultor argentino y alude al hecho que su preparación es destacable porque ha perfeccionado su arte en Italia (en Florencia hasta ese momento).

⁷⁴⁶ Fleres 1928 p.150. Cita original: “Pellegrini, vicepresidente della Repubblica, figlio d’Italiano, perciò...nemico degl’Italiani; e fece questo ragionamento: Alla gara mondiale sono accorsi da tutte le parti, meno che dalla francia.... Gli artisti francesi che si rispettano, non si espongono a un concorso. Per aver la fortuna d’ammirare la loro produzione occorre invitarli e pagar loro il bozzetto”.

palabras de Ximenes mismo recogidas por Fleres. Se decidió volver a hacer el concurso, con invitados franceses, argentinos e italianos.⁷⁴⁷

El certamen fue un nuevo terreno de disputa – en campo argentino – entre el arte italiano y el francés. Los artículos que se publicaron tanto en revistas argentinas como en Italia para reportar la victoria de Ximenes sobre Jules Coutan referían explícitamente a esa suerte de guerra fría entre los dos países europeos.⁷⁴⁸ Incluso el mismo Enrique Moreno, que en calidad de supervisor enviaba una nota publicada en *La Nación*, escribía que “el Sr. Ximenes trabaja este monumento con verdadero amor de artista porque comprende que él debe ser la expresión del arte italiano en lucha noble con el arte francés y esta emulación dará por resultado que tengamos una obra digna del prócer a quien la dedica el pueblo argentino”.⁷⁴⁹

En el momento en que se decidió anular el resultado del primer concurso y abrir un nuevo llamado, Ximenes no se sentía muy seguro de poderlo ganar. Sin embargo, como se evidencia en una carta enviada a Moreno, ya tenía fuertes vínculos con las personalidades políticas argentinas, aunque sentía también las tensiones que existían en el campo artístico porteño respecto a los extranjeros (y especialmente italianos):

¿Supo de lo que fue capaz la comisión ejecutiva para el monumento a Belgrano? Comisión compuesta por muchachos los cuales, por influencia de mis colegas, los cuales naturalmente no ven bien mi permanencia en Buenos Aires, rechazaron el veredicto del jurado compuesto por las primeras personalidades de la República. A marzo intento de vuelta la prueba por consejo de amigos y del General Roca pero temo que fracasaré.⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ Según las palabras de Ximenes trascritas por Fleres los franceses invitados fueron tres – pero no los menciona – un argentino y él. Según Monteiro 2016 los franceses a concursar fueron dos, de los cuales solo se conoce el nombre de Jules Coutan. Un apunte manuscrito de Eduardo Schiaffino en relación a este concurso menciona una comisión técnica conformada por él, Emilio Agrelo y Julio Dormal, que debía asesorar la comisión promausoleo, y la clasificación de los proyectos según ellos era: Dresco primero, Ximenes segundo, De Pol tercero (E. Schiaffino, “Concursos de Buenos Aires. Asesores vestales” [apunte manuscrito], s/f [en lápiz azul: “Concurso Mausoleo Belgrano”], AGN, Fondo Schiaffino, sala VII, legajo 3340).

⁷⁴⁸ Véase Monteiro 2016, especialmente pp.9-10.

⁷⁴⁹ “El mausoleo de Belgrano. Nota del dr. Moreno” en *La Nación*, 17/02/1900.

⁷⁵⁰ Ettore Ximenes a Enrique B. Moreno [carta], Buenos Aires (?), 01/01/1897, AGN, Fondo Moreno, sala VII, leg. 1885, f. 130. Cita original: “Ha saputo anche di quanto è stato capace la commissione esecutiva pel monumento a Belgrano? Commissione composta di muciacci i quali per influenza dei miei colleghi, i quali naturalmente non credono bene la mia permanenza a Buenos Aires, hanno respinto il verdetto della giuria composta delle prime personalità della Repubblica. A marzo ritento la prova per consiglio d’amici e del Generale Roca ma temo che farò fiasco”. Las críticas continuaron incluso a monumento terminado y el enfrentamiento Francia-Italia abarcó mucho más allá de la figura de Ximenes. Martín Malharro, por ejemplo, perteneciente a la nueva generación de artistas, regresado de París en 1902, en su correspondencia con Yrurtia resulta profundamente indignado con los encargos a los italianos y contra Ximenes “que consideran aquí como a un Dios” (Malharro a Yrurtia [carta], Buenos Aires, 12/02/1902, Archivo Ruiz de Olano, IIPC-TAREA/UNSAM). Las notas que dedica al arte tienen a menudo un tinte de desprecio por el arte italiano, pero especialmente un artículo publicado el mismo año de la inauguración del mausoleo de Belgrano, lo hacía fuertemente explícito: “Lejos de mantener su preponderancia artística, la Italia moderna ha quedado rezagada a un lugar muy secundario en cuanto a la pintura y a la escultura se refiere [...] Aferrada a la tradición gloriosa, que la hizo cuna del Arte, se ha mantenido reacia a la evolución de las ideas y de la técnica, resultando de ello

Quizás sus relaciones con las altas esferas efectivamente lo ayudaron a ganar el concurso y a posicionarse muy bien dentro de la escena porteña. Entre 1896 y 1903 Ximenes actuó en manifestaciones colectivas, especialmente ligadas a la comunidad artística italiana en la ciudad,⁷⁵¹ como así también en los medios de prensa, que se hacían difusores de sus ideas acerca de la educación artística. Poco antes de embarcarse por segunda vez hacia Buenos Aires, Ximenes le proponía a Moreno iniciar una serie de actos en suelo argentino con el objetivo de dar a conocer y promocionar el proyecto de creación de la academia romana.⁷⁵² De hecho, en correspondencia de su tercer viaje a la República, en octubre de 1902, el escultor dio una conferencia en la Sociedad Dante Alighieri de Buenos Aires sobre el arte en la Argentina y sobre la oportunidad de crear una academia en Roma, en la que retomó las ideas ya expresadas en la larga carta a Moreno conectándolas con el arte italiano y con la deplorable – según sus palabras – situación del arte en el Río de la Plata.⁷⁵³ Las duras sentencias, si bien evidenciaban las carencias reales del campo artístico porteño, se deben leer como una forma para dar legitimidad al proyecto del cual se hacía promotor.

“Megalomanía suicida”. El debate irrumpe en la prensa: Roma sinónimo de pasado

Los primeros meses de 1905 fueron de gran auspicio para los proyectos de Moreno y Ximenes: finalmente se concluía el recorrido que había empezado con el nuevo siglo y que llevó a la nacionalización de la escuela que funcionaba en el seno de la Sociedad Estímulo

un estancamiento, una decadencia, que puede o no ser pasajera, pero en todos los casos fácil de comprobar”. Martín Malharro “Del patriotismo en el arte”, *Suplemento semanal ilustrado de La Nación*, 06/10/1903 (transcrita en Malosetti Costa 2008a, p. 252-256).

⁷⁵¹ Por ejemplo, en 1902 fue entre los organizadores de la Exposición Humorística que tuvo lugar en el Círculo Italiano de Buenos Aires. Véase “Exposición Humorística”, *La Nación. Suplemento Ilustrado*, a. 1, n. 16, 18/12/1902. El diario *El Tiempo* (10/08/1901, AS- MNBA) recordando su triunfo en el concurso, aludía incluso a la posibilidad de que Ximenes se mudara a la ciudad. A la hora de inaugurarse el mausoleo, en 1903, la prensa no escatimó los elogios. Existen obras de Ximenes en la Casa de Gobierno, en el MNBA y en el cementerio de Recoleta que atestiguan el éxito que tuvo en estos años. En el fondo de Moreno, los intercambios epistolares con Ximenes siguen más allá del proyecto de la Academia y del Mausoleo. A él se piensa en un momento encargarle una copia de la cuadrilla en bronce que hizo para el palacio de justicia de Roma. Ximenes seguirá siendo una figura relevante en las políticas artísticas entre Italia y Sudamérica hasta los años veinte cuando ejecuta monumento a la independencia de Brasil en San Pablo. Sobre este último tema, véase Monteiro 2017 e Monteiro 2019

⁷⁵² Ettore Ximenes a Enrique B. Moreno [carta], Roma 17/09/1897, AGN, Fondo Moreno, sala VII, legajo 1885, f. 432. En el archivo de Moreno hay una nota que le remite su secretario que refiere justamente a esa propuesta de Ximenes. El secretario aconseja que antes de que se difunda públicamente se lo comunique oficialmente al ministro de relaciones exteriores. García-Mansilla, secretario de la Legación Argentina en Roma, a Enrique Moreno [carta], 14/09/1897, AGN, Fondo Moreno, sala VII, legajo 1885, f. 431.

⁷⁵³ La conferencia, dictada el 1 de octubre de 1902 ha sido sucesivamente publicada en dos tramos: Ettore Ximenes, “El Arte en la República Argentina” en *Revista de Derecho, Historia y Letras*, a. V, tomo XIV, p. 397-409 y a.V, tomo XV pp. 66-76, Buenos Aires noviembre 1902-febrero 1903.

de Bellas Artes y al mismo tiempo se anunció el acuerdo entre el gobierno italiano (en la persona del ministro plenipotenciario en Buenos Aires, Francesco Bottaro Costa) y argentino (representado por el ministro de instrucción pública Joaquín V. González) para la creación de una sede de esa academia nacional en Roma.⁷⁵⁴ Como ya se ha referido, la academia en Roma tenía que ser una directa consecuencia – y una suerte de dependencia – de una academia nacional en Argentina. En este sentido, no se puede escindir la discusión acerca de la oportunidad de crear la institución romana de los debates que se generaron alrededor del proceso de nacionalización de la academia en Buenos Aires; la una como apéndice de la otra cumplía, junto a ella, una función social en el ámbito argentino, haciéndose portadora – según los discursos de la época – de una agencia civilizadora para la Nación.⁷⁵⁵

Aunque se ha recorrido la cuestión de la nacionalización de la academia en el primer capítulo, es oportuno aquí retomarla en asociación al proyecto que se está analizando. Enrique Moreno estaba en perfecta sintonía con las ideas de Joaquín V. González, quien fue, se recuerda, el ministro de educación que decreto de facto la nacionalización de la academia. Sintonía que se mostraba tanto cuando Moreno solicitaba al ministro de Relaciones Exteriores la resolución de la idea presentada en 1897 porque “un espíritu tan culto y tan ilustrado [...] sabe cuanta influencia ejerce en la sociabilidad humana el culto de las bellas artes”,⁷⁵⁶ como cuando, de manera más extensa, presentaba en la Memoria de 1904 una intención firme de llevar a cabo aquel proyecto que decía apoyado por Eduardo Schiaffino:

Ha llegado la hora en que se hace necesario tratemos de formar el gusto argentino, fomentando las manifestaciones artísticas, o, en otros términos, que sea una verdad la existencia de un arte nacional. El progreso material a que hemos arribado y que asombra a todos los pueblos de la tierra, nos permite pensar en el cultor de las bellas artes, cuya influencia, en la sociabilidad humana es por demás sabida, siendo inútil insistir sobre ella: los pueblos no viven sólo de pan, pues para mayor civilización son indispensables también las satisfacciones del espíritu.⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ Ettore Ximenes enviaba a Moreno una carta de felicitaciones al gobierno argentino por haber logrado instituir “la excelencia argentina” en Roma, prueba que efectivamente se había alcanzado el acuerdo para la creación de la academia. (Ximenes a Moreno [carta], Roma 12/02/1905, AGN, Sala VII, Fondo Enrique B. Moreno, legajo 1892, f. 48)

⁷⁵⁵ Sobre esta lectura de la función social, política y moral de la ANBA véase Zarlenga 2014.

⁷⁵⁶ Enrique Moreno, “Italia. Memoria de la legación”, Roma 03/03/1903, *Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1903, p.255

⁷⁵⁷ Enrique B. Moreno, “Italia. Memoria de la legación. Roma 16/03/1904” en *Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1904 p.384. Son las mismas ideas que subyacen a la idea de Schiaffino de participar a la exposición de Saint Louis. Continúa: “Por otro lado, no sería muy costosa la instalación, en Roma, de la citada academia, y los gastos no pasarían mucho más allá de lo que hoy se destina a los pensionados. De acuerdo con las demás naciones sudamericanas, fácilmente puede conseguirse el establecer la academia de que me vengo ocupando, bajo las mismas bases con que se ha establecido el colegio latino pío americano”.

No solo la nacionalización de la academia, sino también la instalación de una Academia Argentina de Bellas Artes en Roma tenían la función de demostrar a nivel mundial el grado de civilización alcanzado, a través de la formación de artistas nacionales y la educación estética del público.

La formación de artistas a principios del siglo, como he analizado ampliamente, no podía escindirse del viaje a Europa. Por lo tanto, la Academia en Roma tenía que ser un producto indispensable para el proyecto nacional de “colocar [la Argentina] en alguna de aquellas célebres constelaciones”,⁷⁵⁸ es decir los países europeos. Sin embargo, al momento del anunciarse el acuerdo con Italia para la creación de la escuela en aquella capital algunos diarios nacionales condenaron la iniciativa. “No sabemos todavía a punto fijo si eso de la Academia de bellas artes en Roma fue o no un ballon d’essai. Si realmente el proyecto existe, nos parece prematuro, y sería, sin duda, una prueba de buen sentido en sus autores pasarlo al archivo, donde ha de quedar por muchos años todavía”, publicaba *La Nación* en febrero de 1905, que continuaba:

En nuestro país hay el afán de formar artistas. Esto se llama propender a la creación de un arte nacional. Los que así proceden olvidan que el arte, como función social, aparece a cierto punto de madurez en la historia de los pueblos, como fenómeno espontaneo y sin otras explicaciones. [...] No son los artistas los que nos faltan; es el público, un público culto, apasionado por las obras de arte.⁷⁵⁹

Los principales diarios argentinos reflejaban las discusiones que siguieron los anuncios de la creación de la sede romana de aquella academia que se estaba nacionalizando. El *Diario* aplaudía el hecho que “la República Argentina, como Francia y otros países, va a tener también su escuela de Bellas Artes en Roma”⁷⁶⁰ mientras que *El Tiempo* acompañó a *La Nación* en cuestionar el proyecto.⁷⁶¹ Ambos estos últimos coincidieron en su desacuerdo

⁷⁵⁸ “Discurso de S. E. doctor Joaquín V. González ministro de Justicia e Instrucción Pública” en *Nacionalización de la Academia de Bellas Artes* 1905, p. 26

⁷⁵⁹ “La Academia de bellas artes. Iniciativa prematura”, *La Nación*, 9 de febrero de 1905.

⁷⁶⁰ “Escuela en Roma” *El Diario* 24 de enero de 1905. Continuaba con una sutil polémica: en la escuela de Roma “irán a perfeccionar sus estudios, bajo la dirección y el control de un funcionario argentino, los jóvenes que actualmente gozan de subvenciones elevadas y que no siempre producen en relación con lo que cuestan. Entre el ministro de Instrucción Pública y el ministro de Italia conde Bottaro Costa, verdadero propagandista de la idea y entusiasta adherente del propósito, se han llevado adelante las negociaciones, y hoy pueden considerarse casi terminadas”.

⁷⁶¹ *El Tiempo* era un diario vespertino fundado y dirigido por Carlos Vega Belgrano, periodista parte de la elite intelectual de la Generación del 80, director del Ateneo en los años 90 del 1800 y amigo de Rubén Darío, tenía un sesgo modernista. *El Diario* fundado y dirigido por Manuel Láinez fue siempre atento – y en un cierto sentido partidario – de lo que pasaba en Italia apoyando a menudo el arte italiano. Láinez tenía muchas relaciones con el exterior y desde la redacción del *Diario* empezó algunos emprendimientos editoriales como *PBT*, *Vida Moderna*, *Tits Bit*, en los cuales fueron llamados a colaborar varios artistas extranjeros – entre ellos Enrico Sacchetti, italiano, quien nunca había tenido relaciones con Argentina hasta que en 1908 le llegó la

incluso con la nacionalización de la academia de la SEBA y, en más de un artículo, trataron los dos asuntos en manera unitaria. El Tiempo se expresó con palabras muy duras: en su número del 27 de enero de 1905 en que titulaba una nota “El error de ayer – Megalomanía suicida – matando la Academia de Bellas Artes – una solución inconsciente - ¿Escuela en Roma?” desenvainaba la espada en contra de la injerencia del gobierno en el campo de las bellas artes que iba a llevar, aseguraba el anónimo periodista, “politiqueros a sus cátedras [...] dejando que [la Academia] se derrumbara por descomposición interna”.⁷⁶² Denuncias que agudizaban en una nota del 30 de enero sobre la “Escuela de Roma”, acusando de pobreza mental al gobierno y de enfermo de manía de grandezas al presidente Quintana: “La nacionalización que se proyecta de la Academia de Bellas Artes y sobre todo, la fundación de la de Roma del mismo carácter, son manifestaciones de la clase de demencia que lo posee”.⁷⁶³ Los tonos se mantuvieron ríspidos porque no se aceptaba la pérdida de libertad de decisión de la Academia: a través del decreto de nacionalización – pese a reconocerle plena autonomía en las elecciones de planes de estudio y docentes – se establecía que todas las decisiones debieran pasar por el Poder Ejecutivo para ser aprobadas y entrar en vigor oficialmente.

Con la aparición del debate sobre la oportunidad de crear una escuela en Roma⁷⁶⁴ volvía a ponerse en evidencia la idea del atraso italiano en el campo artístico contemporáneo y la supuesta inutilidad de esa institución para el crecimiento argentino. Si por un lado no servían más academias para el desarrollo artístico de un país, menos debían estar en Roma, que no constituía un medio favorable. “¿Por qué en Roma? ¿Acaso, a causa de que las demás naciones, en sus ámbitos las han levantado? Pero eso es una supervivencia, es un acto de inconsciencia atávica, una determinación del pasado”. Para fundamentar sus afirmaciones, el diario se sostenía, una vez más, haciendo una comparación con Francia, patria de los artistas modernos por antonomasia: “si se hiciera una investigación en la vida

oferta de Láinez. Ettore Ximenes también a penas llegado a Buenos Aires se acercó a Láinez lo que hace suponer que el intelectual porteño tuviera una relación muy estrecha con la comunidad italiana en la ciudad.

⁷⁶² “El error de ayer – Megalomanía suicida – matando la Academia de Bellas Artes – una solución inconsciente - ¿Escuela en Roma? - el arte nacional triunfando – los resultados más tarde”, *El Tiempo*, 27/01/1905.

⁷⁶³ “La escuela de Roma”, *El Tiempo*, 30 de enero de 1905

⁷⁶⁴ El artículo de *La Nación* continuaba afirmando – por ejemplo – que esa institución era “una nueva forma de parasitismo una de esas para las cuales se inventan nuevas necesidades públicas y luego nuevos recargos” porque no solo no se iba a ocupar del “problema de la generalización de la cultura estética” sino que también se hablaba de “recurrir a un artista extranjero, extranjero y no residente, para dirigir esta institución innecesaria” “La Academia de bellas artes. Iniciativa prematura”, *La Nación*, 09/02/1905.

de los primeros artistas franceses del siglo XIX, por ejemplo, es posible que encontráramos que, la mayor parte de aquellos, no se han formado en la Villa Medici”.⁷⁶⁵

Del otro extremo de la discusión se encontraba *La Patria degli Italiani* que por su característica intrínseca (ser el diario de los italianos en Argentina) no podía eximirse de tomar posición en el debate:

Roma es el ambiente propio para el artista. Las grandes ruinas de Roma antigua, los monumentos de la Roma papal, las galerías repletas de obras maestras de sumos artistas, los modernos monumentos, la vida moderna vivaz de la ciudad, las características bellas y pintorescas de la campiña romana, son un tesoro inagotable de estudio para el artista. Un joven artista argentino, el pintor Pio Collivadino [...] me decía un día, mientras estábamos juntos en la altísima terraza de su estudio en via del Corso ‘Ves ninguna otra ciudad del mundo puede ofrecer a un artista lo que ofrece Roma. Roma es una grande exposición de arte y de historia. [...] Y a todo esto se añade la luz que aquí tiene efectos maravillosos al alba y al crepúsculo’. En Roma entonces los jóvenes artistas argentinos tendrán sensaciones profundas [...] y se sentirán también orgullosos porque la grandeza romana es gloria latina.⁷⁶⁶

La idea de vincular ‘por sangre’ a los italianos con los argentinos era otro tópico de los discursos de Ximenes y Moreno. Un punto de fuerza de los defensores de Roma e Italia era su tradición, su ambiente colmado de testimonios de la antigüedad y de la época dorada del arte; y al mismo tiempo este punto fue una debilidad en los discursos centrados en la supremacía parisina de la modernidad.

Las notas periodísticas dedicadas a la ANBA en la segunda mitad del año van moderando sus términos y aceptando la nueva situación. En cambio, después del estallido de la polémica en los primeros meses de 1905, el proyecto de Academia en Roma no se volvió a nombrar, mostrando en un cierto sentido el carácter casi efímero con el que fue concebido: con el rechazo públicamente expresado por los dirigentes artísticos argentinos de ese momento, la partida de Ximenes de Buenos Aires en 1903 y finalmente el traslado de Moreno desde Roma a Bruselas a fines de 1906, desaparecieron los presupuestos para seguir impulsando la creación de la escuela romana. En Italia el testimonio lo recogía Roque Sáenz

⁷⁶⁵ “La escuela de Roma”, *El Tiempo*, 30 de enero de 1905.

⁷⁶⁶ “L’Accademia Argentina di Belle Arti in Roma” *La Patria degli Italiani*, 25/01/1905. Cita original: “Roma è l’ambiente proprio per l’artista. Le grandi rovine di Roma antica, i movimenti della Roma papale, le gallerie rigurgitanti di capolavori dei sommi artisti, i moderni monumenti, la vita moderna vivace della città, le caratteristiche belle e pittoresche della campagna romana, sono un tesoro inesauribile di studio per l’artista. Un giovane artista argentino, il pittore Pio Collivadino [...] mi diceva un giorno, mentre insieme dall’altissima terrazza del suo studio in via del Corso “Vedi nessuna altra città al mondo può offrire ad un artista ciò che offre Roma. Roma è una grande esposizione di arte e di storia. [...] Ed a tutto questo si aggiunge la luce che qui ha effetti meravigliosi nell’alba e nel tramonto.” A Roma dunque i giovani artisti argentini avranno sensazioni profonde [...] e si sentiranno anche orgogliosi poiché la grandeza romana è gloria latina.”

Peña, el cual inicialmente dejó de lado la iniciativa para atender a otras cuestiones urgentes.⁷⁶⁷

Hermandad Latinoamericana: el proyecto de Academia Sudamericana de Bellas Artes

En las conclusiones de la Memoria de 1903, Enrique Moreno hacía una breve mención al asunto de la academia, casi en forma de recordatorio: “otro trabajo interesante, que no ha sido aún resuelto, es el relativo a fundar en Roma una Academia de Bellas Artes Sud Americana”.⁷⁶⁸

El proyecto se había vuelto sudamericano, y así lo volvió a nombrar en la Memoria del año siguiente,⁷⁶⁹ la última que se publicó con Moreno ministro plenipotenciario en Italia.⁷⁷⁰ ¿Hubo, en esos primeros años del Novecientos, un acercamiento entre los diplomáticos sudamericanos en Roma? El 7 de mayo de 1909 Sáenz Peña, tras dos años de ejercicio en la capital italiana, informaba el ministro de relaciones exteriores argentino:

los Plenipotenciarios de la Argentina, de Chile y del Brasil ante el Gobierno de S. M. el Rey de Italia, hemos cambiado ideas sobre la conveniencia y oportunidad de fundar en Roma, por iniciativa de los tres países, una Academia de Bellas Artes, que reúna y vincule a los pensionados latino-americanos, hoy dispersos en distintos centros de Europa.

Esta iniciativa quería “unir fraternalmente por primera vez” a los tres países, señalando “la perfecta armonía de sus relaciones y la comunidad de sus miras civilizadoras”.⁷⁷¹ Teniendo en cuenta el vínculo de amistad que existía entre Moreno y Sáenz Peña y la alusión a una “idea” anterior que había sido descartada, es plausible sostener que el primer proyecto y este nuevo propósito estuvieron muy conectados, incluso en algunos de los presupuestos que subyacieron a ambos y que ya con Moreno había sido extendido a otras repúblicas del subcontinente. Cabe recordar el apoyo que Moreno brindó al representante uruguayo Caviglia para que se concretara la exposición conjunta sudamericana en Milán en 1906.

⁷⁶⁷ Entre ellas la paz con Chile y Brasil – y la carrera armamentista que llevaba casi a la guerra – y la conferencia de la Haya de 1907. Cf. Soto y Calvo, 1910 y Sáenz Quesada, 2014, ambos reproducen documentos oficiales de Roque Sáenz Peña sobre este periodo. Para la historia de las relaciones diplomáticas argentinas cf. Escudé y Cisneros (dir.) (2000)

⁷⁶⁸ Enrique Moreno, “Italia. Memoria de la legación”, Roma 03/03/1903, p. 255 [itálica del texto]

⁷⁶⁹ Enrique Moreno, “Italia. Memoria de la legación. Roma 16/03/1904”, p. 384: “Últimamente, y con motivo de la estadía aquí, en Roma, del Sr. Schiaffino [...] he tenido ocasión de conversar con él respecto de mi idea de establecer, en Roma una academia de bellas artes sudamericana”.

⁷⁷⁰ Las *Memorias* de los años 1905 y 1906 no han sido encontradas en las bibliotecas y archivos consultados. Es posible que no se hayan publicado.

⁷⁷¹ Sáenz Peña 1914, p.266 Los otros ministros plenipotenciarios eran, Santiago Aldunate para Chile y Alberto Fialho para Brasil. El subrayado es mío.

En el primer informe de 1897, Moreno incluía en la base sexta del diseño de ley un punto importante que revelaba una atención especial hacia la “fraternidad” entre los países sudamericanos: “En la academia nacional de bellas artes de la República Argentina, podrán recibir educación artística ciudadanos de otras repúblicas sud-americanas, previo acuerdo del poder ejecutivo con los gobiernos respectivos”.⁷⁷² Cuando, en la memoria de 1899, con mucho entusiasmo Moreno volvió a hablar de su aspiración, empezó a proyectar la idea de que:

la solidaridad del continente que tanto anhelan ver realizada los hombres de estado del nuevo mundo tendría su primer campo de acción en el terreno del estudio artístico, donde todos los espíritus se comprenden animados por un solo ideal. Hoy, que vemos alejados los peligros de perturbaciones internacionales, podemos pensar en proteger el arte invitando a los hermanos de América a unir esfuerzos en aquel sentido.⁷⁷³

Se hacía evidente una nueva cuestión: la hermandad sudamericana. A partir de 1889, cuando se abrió la Primera Conferencia Panamericana en Washington en la que Roque Sáenz Peña pronunció la famosa frase “América para la Humanidad” en respuesta a la “América para los americanos” de la doctrina Monroe, se fue intensificando la discusión alrededor de la necesidad de crear condiciones de paz entre los países sudamericanos que permitieran una solidaridad para poder enfrentar la avanzada de Estados Unidos.⁷⁷⁴ A tal fin, pese a varios conflictos entre los mayores países sudamericanos, hacia el nuevo siglo los ministros de relaciones exteriores y los diplomáticos de Sudamérica trabajaron para instaurar un sentimiento de hermandad que surtió efectos también en el campo intelectual produciendo algunos fenómenos que Susana Zanetti llamó “de religación” y que dieron vida a muchos movimientos artísticos, literarios y culturales que introdujeron las naciones sudamericanas a la modernidad.⁷⁷⁵

En estos fenómenos – que la autora estudia con relación a proyectos editoriales compartidos por diferentes personalidades latinoamericanas – se puede observar como una constante el hecho de que muchos de sus actores fueron figuras diplomáticas de cierta relevancia, que operaron tanto en diversos países de América como en Europa. Uno de ellos,

⁷⁷² Moreno, “Italia. Memoria de la legación”, Roma 01/03/1897, p. 213

⁷⁷³ Enrique B. Moreno, “Italia. Memoria de la legación”, Roma 21/03/1899, en *Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1899, pp. 277-288

⁷⁷⁴ Cf. el capítulo “La primera fase (1880-1900): el europeísmo (o hispanoamericanismo) argentino versus el panamericanismo norteamericano” en Escudé y Cisneros (dir.) (2000) online: <http://www.argentina-ree.com/8/8-016.htm> (consultado por última vez antes de las 11:55 del 13/11/2019).

⁷⁷⁵ Zanetti 1994. Cabe recordar aquí también los proyectos editoriales que ayudaron en la conformación de un sentimiento de pertenencia a una colonia latinoamericana en París, cf. Baldasarre, Malosetti Costa 2011 y 2014; Ramírez 2008.

que es importante mencionar en conexión con el objeto de este capítulo, fue José Maria da Silva Paranhos Junior (1845-1912) mejor conocido como Barón de Río Branco, ministro de relaciones exteriores de Brasil entre 1902 y 1912. Este ministro tuvo que lidiar con las declaraciones bélicas de Argentina desatadas durante el gobierno de Figueroa Alcorta (1906-1910), especialmente ligadas a la figura del ministro de exteriores Estanislao Zeballos (1854-1923).⁷⁷⁶ Las relaciones políticas entre los dos países se mantuvieron tensas hasta 1915, cuando se firmó un tratado de no agresión conocido como “A.B.C.” (por las iniciales de los tres países involucrados).⁷⁷⁷ Una primera versión de este pacto se firmó en 1909, pero pese a ello Brasil no envió a ningún representante a los festejos patrios argentinos de 1910, certamen que fue “escenario de la apoteosis de una política de acercamiento político y social” con Chile y que dejó en muestra las tensiones con Brasil, a demostración de que las exposiciones se volvían momentos importantes para las relaciones internacionales.⁷⁷⁸ Este periodo de tensión entre los dos países no impidió que se generaran momentos de más estrecha comunicación, visible en especial forma en los contactos entre actores de la vida cultural de ambas repúblicas.⁷⁷⁹ A este contexto se debe referir el proyecto de Academia Latinoamericana en Roma, que debe ser leído como el primer verdadero paso hacia el A.B.C., del cual el Barón de Río Branco fue impulsor y Sáenz Peña importante sostenedor especialmente a partir de su llegada a la presidencia (1910).⁷⁸⁰

Las correspondencias epistolares conservadas en el fondo personal de Sáenz Peña (ANH) ofrecen una perspectiva privilegiada para observar la construcción de nuevos vínculos entre los tres países del Cono Sur, en favor de los cuales el argentino operó incluso con anterioridad a su llegada a la presidencia. En las misivas enviadas con los ministros chileno y brasileño y con figuras políticas a ellos vinculadas, aún sin mencionarlo directamente, el asunto de la academia aparece como una acción política esencial para echar los cimientos de una alianza sólida. Sáenz Peña también, esta vez sin que apareciera el intermedio de personalidades artísticas, se hizo promotor de la iniciativa y en un discurso público pronunciado en un banquete en su honor homenajeado por el barón de Río Branco

⁷⁷⁶ Argentina acababa de resolver el conflicto con Chile - en 1902 firmaba el Pacto de Mayo que limitaba la compra de armamentos navales de los dos países - y en 1906, a través de la figura de Zeballos, declaraba guerra a Brasil iniciando una carrera armamentista que involucró también Uruguay y se resolvió solamente en 1915. Cf. Escudé y Cisneros (dir.) (2000)

⁷⁷⁷ "El tratado del ABC (Argentina-Brasil-Chile) de mayo de 1915" en Escudé y Cisneros (dir.) (2000) online: <http://www.argentina-rree.com/7/7-040.htm> (consultado el 13/11/2019). Véase también Solveira 1992.

⁷⁷⁸ Ortemberg 2018, p. 108

⁷⁷⁹ Cf. Coelho da Sousa Rodrigues 2017 y “La diplomacia de los acorazados (1908-1914)” en Cisneros y Escudé (dir.) (2000) <http://www.argentina-rree.com/7/7-053.htm>

⁷⁸⁰ Cf. Solveira 1994, especialmente capítulo I.

en agosto de 1909 mostraba todo su empeño a establecer una armonía intercontinental. En este discurso afirmaba explícitamente que “Después de haber batallado por la libertad, tócanos trabajar por la notoriedad, y esa labor, hoy nacional, pudiera ser mañana continental, asociándonos en el empeño constante de acrecentar nuestro concepto y nuestra gravitación en el movimiento universal”.⁷⁸¹ El arte, entonces, como herramienta para insertarse en un horizonte – cultural y político – internacional. La propuesta de la creación de una Academia Latinoamericana de Bellas Artes en Roma fue el único proyecto que el argentino mencionó en su discurso; proyecto artístico que nacía como esencialmente político: a través de él “Los tres grandes Estados señalarían ante el criterio americano y europeo la perfecta armonía de sus intereses y la comunidad de sus miras civilizadoras”.⁷⁸²

Así como la primera iniciativa coincidía con la formalización de la CNBA, esta propuesta sudamericana surgía contemporáneamente a la creación de otra institución, directa consecuencia de la reglamentación del viaje a Europa: el Patronato de Becados. El decreto presidencial con que se establecía la creación del Patronato se emanó en mayo de 1909 nombrando director a Ernesto de la Cárcova y estableciendo como sede París. Esta institución, como se enunció en el primer capítulo, se había vuelto indispensable “a fin de asegurar la eficacia del gasto” público con el objetivo de “fomentar el progreso de la cultura artística y científica” del país.⁷⁸³ Con anterioridad a ello, habían sido encargados los ministros plenipotenciarios y los cónsules en Europa de ejercer el control sobre los becados. La institución del Patronato había tenido una recepción esperanzadora en el mundo del arte argentino, especialmente por la libertad de elección que dejaba a los artistas pensionados en cuanto a tipología de estudios y sedes en donde establecerse.

En este contexto, la contemporánea propuesta de creación de una Academia Latinoamericana de Bellas Artes en Roma fue poco aplaudida por los medios de prensa. Las discusiones, de hecho, se centraron especialmente en la comparación entre esta y el Patronato, institución vista como visionaria y más progresista del datado modelo del Prix de Rome al cual se relacionaba la academia impulsada desde la capital de Italia.⁷⁸⁴ Opiniones contrarias

⁷⁸¹ “Discurso del dr. Sáenz Peña” en *La Nación*, 08/08/1909. Sáenz Peña afirmaba: “No he sido el iniciador del pensamiento, pero soy su colaborador y habré de significaros cuánto habrían de ganar nuestros países mostrándose empeñados en una empresa de elevadísima cultura artística, igualando el esfuerzo de las naciones más celosas de su porvenir espiritual.”

⁷⁸² *Ibidem*

⁷⁸³ Cf. Baldasarre 2016 y 2020.

⁷⁸⁴ Fernando Fusoni afirmaba que la academia en Roma no era necesaria porque los estudios de perfeccionamiento artístico se regían por un sistema de becas que estaba regimentado a través de “algo más moderno y práctico que el anticuado ‘Prix de Rome’”. Fernando Fusoni, “La academia sudamericana de Bellas Artes en Roma” en *Athinae*, a. II, n. 10, junio de 1909 p.5-7.

se elevaron de las páginas de revistas y diarios que atacaron el proyecto tal vez con más vehemencia que el anterior. Fueron sobre todo los exponentes de aquella que podríamos definir clase dirigente artística argentina quienes se manifestaron con más invectivas en contra de los diplomáticos: se hicieron embrujar por intereses comerciales disfrazados de “intenciones cordiales”,⁷⁸⁵ se trataba de un “caso anacrónico de retrodatación”,⁷⁸⁶ la academia era un “perro muerto” y en la “confraternidad” se veía como un peligro para la construcción del alma nacional (argentina).

Eduardo Schiaffino, quien se había pronunciado a favor del proyecto de Moreno según cuanto expresaba el diplomático, publicaba un artículo en *La Nación* en el que se declaraba en contra de la propuesta actual sin dejar de mencionar la primera idea, fruto del “interés privado de un artista extranjero [Ximenes, ndt], de cuyos servicios profesionales no quedó satisfecha nuestra capital, había ideado esta combinación en provecho propio, pues aspiraba a dirigir la institución proyectada. Pudo más entonces la cordura del gobierno y aquel singular proyecto fue encarpetado”.⁷⁸⁷ Igualmente, el nuevo gobierno tenía que entrar en razón e impedir que se avanzara en esa propuesta, dejando entrever que se trataba más de una acción política que de una iniciativa artística. En las últimas líneas del artículo firmado por el entonces director del MNBA se relevaba un orgullo nacionalista y un sentimiento casi contrario al de la hermandad que Sáenz Peña y colegas estaban intentando llevar adelante – y que propugnaron en esos mismos años en torno al Centenario los integrantes de una nueva generación intelectual y artística –:

La Academia Latinoamericana que se proyectaría en Roma, puede ser que tuviera para alguna de las cinco repúblicas [Bolivia, Brasil, Chile, Perú y Argentina] el aliciente de una iniciación que pudiera en un principio considerarse progreso, pero la República Argentina, que ya tiene organizada su enseñanza artística en un sentido tan adelantado, no tendría absolutamente nada que ganar y sí mucho que perder en la creación de una academia anacrónica, cuyo internacionalismo, por añadidura, si bien contenta muy elevadas aspiraciones teóricas, traería en la práctica más de un disgusto de vecindad.⁷⁸⁸

También para Fernando Fusoni, quien había sido secretario de la CNBA y desde 1909 era el vicedirector del Patronato en París, el País se encontraba en el “problema de la formación del alma argentina” y el mayor peligro que lo amenazaba era “el exotismo nacionalista”.⁷⁸⁹ Los jóvenes artistas que se encontraban en Europa corrían el riesgo de

⁷⁸⁵ Eduardo Schiaffino “Impresiones y comentarios. Los becados de arte en Europa”, *La Nación*, 12/07/1909.

⁷⁸⁶ Fusoni, “La academia sudamericana de Bellas Artes en Roma”.

⁷⁸⁷ Schiaffino “Impresiones y comentarios. Los becados de arte en Europa”.

⁷⁸⁸ *Ibidem*

⁷⁸⁹ Fusoni, “La academia sudamericana de Bellas Artes en Roma”, p.5 escribía: “Ante todo ¿qué se enseñaría en la institución? Dibujo del yeso y el natural, modelado y pintura de naturaleza muerta y viva, perspectiva,

formarse dentro de una “escuela” específica que impedía el desarrollo de un lenguaje propio, nacional, argentino. Era cierto que para la constitución y modernización de una entidad artística nacional el elemento principal era el cosmopolitismo, y por ese motivo era imprescindible el viaje a Europa, sin embargo, los artistas tenían que ser libres de instalarse en cualquier punto del viejo continente de modo que asimilaran diferentes lenguajes estéticos que una vez regresados se fusionaran dando forma al “verdadero arte nacional”. El Patronato permitía esa libertad, una institución nacional fija en Roma hubiera sido un obstáculo, según profesaba. Los principios sostenidos por los sostenedores del Patronato en contra de la Academia eran en realidad muy similares a cuanto ya enunciado por el mismo Ximenes con relación a la libertad artística. Me inclino, entonces, a creer que este aparente enfrentamiento entre dos instituciones era en realidad más una puja en contra de Italia; y no ya simplemente contraponiéndola a Francia como la patria de la modernidad sino más bien sosteniendo un proyecto de construcción nacional que no debía ser minado por cuestiones exteriores.

El doble carácter –americanista por un lado y nacionalista por el otro– que se manifestó en las medidas gubernamentales en el ámbito artístico, fue propio de los años inmediatamente anteriores y posteriores al Centenario, en un contexto de impulso hacia la internacionalización cultural. Tendencias que de todas formas coexistieron sin generar visibles contrastes y que podemos leer subyacentes también en la participación ya mencionada de Argentina y Brasil por separado (y en competición) con el resto de los países latinoamericanos.⁷⁹⁰

Se desconocen los debates que la iniciativa desencadenó en Chile y en Brasil, sin embargo, es plausible sostener que el *nulla di fatto* con que se concluyó la segunda iniciativa fuera justamente por causa de la preocupación (común entre los agentes del campo artístico de cada país) acerca de la urgencia de crear un “arte nacional” en desmedro de un programa más continental que sí estaba presente en las agendas políticas de los distintos estados. Un telegrama desde Rio de Janeiro, publicado en los diarios porteños a fines de marzo de 1910, y conservado por Eduardo Schiaffino, anunciaba que el gobierno brasileño – por consejo del director de la academia carioca – declinaba la idea de acompañar Argentina y Chile en el

anatomía [...] es decir lo que se enseña en nuestra Academia Nacional de Bellas Artes por profesores tan buenos como los que se hallarían en Italia y más baratos, y por métodos más modernos y directos, que en la mayor parte de las academias italianas.”

⁷⁹⁰ Es interesante la reflexión de Ricardo Souza de Carvalho (2004) en su análisis de la *Revista Americana*, publicación bilingüe (castellano y portugués) auspiciada por el Barón de Rio Branco y fundada en 1909 por su secretario. Souza de Carvalho muestra como a lo largo de la vida de la revista se evidencia en las distintas notas publicadas la coexistencia de corrientes nacionalistas (principalmente ligadas a la proveniencia del escritor de la nota), latinoamericanista e incluso en algunos momentos panamericanistas.

proyecto de creación de la Academia Latinoamericana en Roma por “no corresponder a las necesidades artísticas del país”.⁷⁹¹

La Exposición Internacional de 1911 y la misión cultural de Roma

En la propuesta de los ministros argentino, brasileño y chileno, el proyecto era realizable en vista de un acuerdo con el municipio de Roma al margen del cual hubieran obtenido gratuitamente los terrenos para erigir el edificio de la Academia, en el nuevo espacio abierto en ocasión de la exposición internacional de Bellas Artes de 1911 para el Cincuentenario de la Unidad.⁷⁹² Atilio Parazzoli, en aquel entonces vicecónsul argentino en Roma, de hecho presionaba para aprovechar este impulso del gobierno italiano y le escribía al patrono de becados De la Cárcova:

Como ya tuve el agrado de exponerle durante su breve estadía en esta, la Municipalidad de esta Capital tiene el proyecto de conservar una parte de los pabellones de la Exposición Internacional de Bellas Artes a Valle Giulia, para destinarlas a escuelas y museos especiales de arte. El proyecto no se limita a esto: la intención es de crear un magnífico barrio dedicado exclusivamente a las escuelas y academias nacionales y extranjeras, de pintura, escultura, música etc. Los diarios publicaron que el Gobierno de Inglaterra conservará su pabellón, ya construido sólidamente, y que la municipalidad le concederá gratuitamente el terreno. / Es sobre esta última circunstancia que me permito llamar la atención del Señor Patrono, pues se ofrece una oportunidad de la cual el Exmo Gobierno Nacional podría aprovechar para el porvenir. / Disculpe si me tomo la libertad de entrometerme en un asunto que no me corresponde pues es solamente en homenaje al amor con que Ud. dirige la cultura y el genio artístico de los jóvenes que deberán mañana representar el arte y las bellezas argentinas.⁷⁹³

⁷⁹¹*El Diario*, 5 abril 1910: “BRASIL-El gobierno ha rehusado acompañar a Chile en el proyecto de crear en Roma una academia americana de Bellas Artes, sostenida y dirigida por las repúblicas del Brasil, Chile y Argentina. El director de dicha escuela en Rio Janeiro, se ha opuesto a ese proyecto, por no corresponder a las necesidades artísticas del país”. *La Nación*, 27 de marzo 1910 “Rio de Janeiro 26 – El director de la escuela de bellas artes ha declarado que no corresponde a muchas necesidades la creación en Roma de una academia de bellas artes, dirigida y mantenida de acuerdo con la Argentina y Chile”. En AGN, Fondo Schiaffino, Sala VII, leg. 3325 El director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Brasil en Rio de Janeiro era en ese entonces Rodolfo Bernardelli quien había sido pensionado en Roma. Puede parecer extraño que este artista se opusiera a una escuela en Roma, vista su notoria preferencia hacia Italia sobre Francia, pero quizás podría venir a confirmar la hipótesis que el fracaso de este segundo proyecto se debió especialmente a las políticas nacionalistas de los distintos países promotores.

⁷⁹²*Il Giornale d'Italia* publicaba en este sentido un artículo del cual dieron noticia los principales diarios argentinos y del cual la revista *Athinae* (“noticias artísticas universales”, a. 2 n. 10, junio 1909, p.28) hablaba en estos términos: “El diario aludido invita a la municipalidad de Roma a donar gratuitamente el terreno para la construcción del edificio destinado a dicha academia, diciendo que difícilmente podría presentarse ocasión más oportuna para responder dignamente a las múltiples pruebas de fraternidad sincera recibidas por las naciones sudamericanas. Recuerda al respecto la actuación inequívoca de la franca generosidad de la República Argentina en distintas circunstancias, como ser en las obras de pavimentación del Panteón, la donación a beneficio de las víctimas del terremoto, etc. Termina su artículo, el diario citado, diciendo que Italia debe felicitarde de que se presente una ocasión para demostrar su profunda gratitud, tanto más oportuna cuanto que se trata de concurrir a una obra de alta significación artística ideada por los diplomáticos sudamericanos. En otro lugar, nuestro distinguido colaborador señor Fusoni expone una serie de reflexiones con las que coincidimos nosotros, que prueban la falta de lógica de ese descabellado proyecto”.

⁷⁹³ A. Parazzoli a E. De la Cárcova [carta], Roma, 15/07/1911, AMREC, Embajada en París y Consulados en Francia, AH/0019 “Patronato de los becados argentinos a Europa”.

La exposición de 1911 organizada por el Reino de Italia para la celebración de los primeros cincuenta años de la Unidad se articulaba en tres sedes – las tres capitales del reino desde 1860: Turín, Florencia y Roma – y se quería proponer como una exposición universal que mostrara nuevamente a Italia protagonista en el tablero artístico e industrial internacional y consagrar el definitivo proceso de creación de la Terza Roma. La “*festa delle feste*” comenzó a pensarse en 1906 cuando los dos intendentes municipales de Roma y Turín se reunieron y esbozaron un programa conjunto de las celebraciones: tras un momento de incertidumbre sobre cómo organizar un gran jubileo laico que revelara los alcances de la nueva nación se decidió confiar:

a la metrópolis del fuerte e industrial Piemonte [la tarea de] recoger en una Exposición Internacional industrial las manifestaciones varias de la actividad económica; a Roma, faro del pensamiento italiano, resumir con las Exposiciones patrióticas, histórico-artísticas el concepto que aquellas actividades económicas presidió, armonizándolas con la prosperidad y el progreso de la nación. A la fiesta conmemorativa y patriótica las dos ciudades hermanas asociarán los pueblos que van hacia las vías de la civilización humana, en modo que los concurrentes [...] serán ellos mismos partícipes y espectadores de los fastos de la Nación resucitada.⁷⁹⁴

Florencia en esta primera repartición había quedado apartada, sin embargo, se solucionó rápidamente el olvido haciéndola sede de la muestra del Retrato Italiano y de la de Floricultura.⁷⁹⁵ Se marcaban así también geográficamente las diferencias – culturales y económicas – del país: el norte como polo industrial, Florencia como receptora del turismo nacional e internacional, Roma como sede de la historia y de la cultura. Esto es significativo – afirma Enzo Forcella – “en el momento en el que se propone de demostrar que el mito unificador de la Terza Roma se ha vuelto realidad se confirma y se exalta el esquizofrénico desdoblamiento económico, social y cultural del País. El arte y la cultura deben permanecer rigurosamente separadas de la industria y de la técnica”.⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ “Proclama dei sindaci di Roma, Ernesto Nathan e di Torino Secondo Frola in data 15-1-1908” citado en Forcella 1980 pp. 27-28. Cita original: “Alla metropoli del forte e industriale Piemonte raccogliere in una Esposizione Internazionale industriale le manifestazioni varie dell’attività economica; a Roma, faro del pensiero italiano, riassumere con le Esposizioni patriottiche, storiche artistiche il concetto che a quelle attività economiche presiedette, armonizzandole con la prosperità e il progresso della nazione. Alla festa commemorativa e patriottica le due città sorelle associeranno i popoli che s’inoltrano sulla via della civiltà umana, sì che i concorrenti de emuli della gara pacifica e feconda delle scienze, delle arti e delle industrie siano essi stessi partecipi e spettatori dei fastigi della Nazione risorta”.

⁷⁹⁵ Turín acogió entonces la Exposición Internacional de la Industria y del Trabajo, mientras que en Roma se concentraron varias muestras artísticas y etno-antropológicas: la Exposición Internacional de Bellas Artes, la Exposición Regional y Etnográfica, la muestra arqueológica, la muestra del Risorgimento y las exposiciones retrospectivas. La exposición del Retrato en Florencia fue gestionada gracias a la figura de Ugo Ojetti.

⁷⁹⁶ Forcella 1980, p.28 Cita original: “Nel momento in cui si ci propone di dimostrare che il mito unificatore della Terza Roma è ormai divenuto realtà si conferma e si esalta lo schizofrenico sdoppiamento economico,

1911 debía ser el momento en el cual Italia se mostraba internacionalmente como una nación unificada y cohesionada con una capital, Roma, a la altura de las otras capitales europeas. Por este motivo la ciudad eterna fue objeto de importantes transformaciones urbanísticas en ocasión de las exposiciones que allí se iban a celebrar. Se construyeron puentes, se ampliaron calles, se hicieron nuevas excavaciones arqueológicas y además se propuso, “con loable sabiduría” según Forcella, de evitar de construir una maravillosa ciudad efímera destinada a desaparecer después de la fiesta:

Queremos concentrar los esfuerzos con el fin de dejar en Roma una impronta indeleble de las solemnes fiestas conmemorativas. Los monumentos grandiosos y útiles que surgirán, tanto edificios como paseos, vías de comunicaciones, no serán solo un bien para la ciudad sino que quedarán como recuerdo imborrable de una fuerte afirmación del pueblo italiano, libre y unido, que festeja una fecha gloriosa con el acto de enriquecer la capital, en vez de inútiles tripudios.⁷⁹⁷

Roma iba a ser, según los organizadores, la sede natural para una exposición internacional de arte moderno porque la ciudad además de ser “capital política de Italia, es la capital elegida, destino de los estudios y de los deseos para los artistas de todo el mundo”.⁷⁹⁸ Entraba en esta misma óptica la idea de la municipalidad romana de destinar a una suerte de *quartiere* del arte y de la cultura internacionales el barrio que se iba a construir alrededor de Valle Giulia y del pabellón de bellas artes.⁷⁹⁹ De esta intención se encuentran

sociale e culturale del Paese. L'arte e la cultura devono rimanere rigorosamente separate dalla industria e dalla tecnica”.

⁷⁹⁷ Primer discurso pronunciado por Enrico di San Martino como presidente del Comité ejecutor de la exposición el 31 de enero de 1908. Comenzaba diciendo: “Nessuna fatica sarà troppo dura, nessuna responsabilità troppo pesante per poter dire al mondo da Roma: l'Italia guarda il passato con grata reverenza, il futuro con tranquilla fiducia” (XXVII marzo MDCCCLXI-XXVII marzo MCMXI, per cura del Municipio di Roma, Roma 1911) cit. en Forcella 1980 p.28-29. Cita original: “Vogliamo concentrare gli sforzi nello scopo di lasciare in Roma una impronta indelebile delle solenni feste commemorative. I monumenti grandiosi e utili che sorgeranno, sia edifici che passeggiate, sia di comunicazioni, non saranno soltanto un bene per la città ma rimarranno come ricordo incancellabile di una forte affermazione del popolo italiano, libero e unito, festeggiante una data gloriosa coll'atto di arricchire la capitale, anziché con inutili tripudi”.

⁷⁹⁸ Programa oficial de la exposición citado por Piantoni 1980 p.71. Cita original: “Non parrà certo ardito il disegno di indire a Roma [...] una Mostra internazionale dell'arte moderna. Questa città nostra, insieme che la capitale politica d'Italia, è la capitale prescelta, la meta degli studi e dei desideri per gli artisti di tutto il mondo”. La consolidación de una nueva imagen internacional de la ciudad eterna pasaba también a través de las artes, la historia y la cultura, que estarían representadas además en la exposición etnográfica y en las muestras retrospectivas. Fueron los pabellones regionales el mayor éxito de la exposición junto a la muestra arqueológica en la cual se pidió un esfuerzo conjunto de muchos países europeos y del cercano oriente que selló en una cierta forma aquella colaboración internacional en las investigaciones arqueológicas (Courtenay 2011; Palombi 2009) y archivísticas que había tenido un impulso importante con la proclamación de Roma Capitale (1870) y la apertura del Archivio Segreto Vaticano por León XIII (1880) (García Sánchez 2010). Interesante subrayar la hipótesis de este último sobre la constitución de academias e institutos extranjeros en Roma impulsados por una suerte de carrera en las investigaciones históricas y archivísticas y por la importancia representativa de tener en Roma un centro de estudios arqueológicos.

⁷⁹⁹ Diego Angeli, en la reseña de la inauguración de la exposición de bellas artes de 1911 confirmaba esta idea de crear un barrio artístico: los terrenos comprados por el conde Enrico di San Martino se situaban “entre la Villa Borghese e la via Flaminia, ofrecían una localidad incomparable para una Muestra de Arte, y además

indicios en algunas correspondencias diplomáticas argentinas incluso anteriores a la que se ha citado en apertura a este apartado. El 6 de noviembre de 1909, el mismo Parazzoli escribía desde el viceconsulado al ministro plenipotenciario Sáenz Peña un recordatorio:

Visita de V. E. (¿acompañado por el sindaco de Roma?) al Monumento del Rey Víctor Manuel II, (ya visitado por S. M. Guillermo II y S. M. Eduardo 7): lo que ofrecería a los dos eminentes personajes la oportunidad de hablar de la futura Academia. Una de las más altas personalidades de la municipalidad es muy favorable a la donación del terreno. Siendo la Academia todavía un proyecto, se hablaría de la cosa en una manera indeterminada, pero que quedaría público y elocuente testimonio de aprecio a V. E. y de cordialidad entre las dos capitales. Si V. E. aprueba que yo siga con urgencia en la preparación discreta de estos acontecimientos podría ordenármelo telegrafiándome la palabra apruebo.⁸⁰⁰

Esta nota muestra además la peculiaridad de los proyectos sudamericanos que se estuvieron analizando en este capítulo, su éxito dependía de distintos factores pero todos estaban ligados no a un diseño institucional fuerte sino más bien a la voluntad y a la posibilidad que poseía cada figura en ello involucrada. La inalcanzada organización de un envío argentino/sudamericano en la exposición de Roma ya mencionado se conecta al fiasco en la construcción de un pabellón latinoamericano en Valle Giulia, episodios que estuvieron seguramente concatenados con el fracaso de la iniciativa de Sáenz Peña-Aldunate-Fialho. No obstante, refuerzan la hipótesis de la construcción de una renovada identidad cosmopolita de la capital de Italia.

Las exposiciones de Roma iban a confirmar la aspiración de la ciudad a presentarse como una renovada referencia mundial. A mostrar este poder sobre el resto del mundo a lo largo de la historia, se organizó también una retrospectiva en Castel Sant'Angelo dedicada a

aseguraban a la ciudad una amplia zona arbolada que poniendo en comunicación directa los museos de papa Giulio con la Galería Borghese, formaba un conjunto que podía ser el primer núcleo de un futuro barrio artístico. Esto fue también el concepto de Cesare Bazzani [...] quien, en su diseño primitivo, trazó los proyectos de un palacio que sirviera para Instituto de Bellas Artes y otro para el Conservatorio de Santa Cecilia. No sé, hoy, qué suerte tuvieron estos proyectos, pero es cierto que en un momento en el que se piensa crear alrededor del Policlinico todo un centro de institutos universitarios, esta idea de un barrio artístico no me parece del todo desdeñable". Diego Angeli "La mostra di belle arti di Roma" *Illustrazione Italiana* a. 38, n. 14, 02/04/1911, p.332. Cita original: "fra la Villa Borghese e la via Flaminia, offrivano una località impareggiabile per una Mostra d'Arte, e per di più assicuravano alla città una larga zona arborata che mettendo in comunicazione diretta i musei di Papa Giulio con la Galleria Borghese, formava un insieme che poteva essere il primo nucleo di un futuro quartiere artistico. Questo fu del resto il concetto di Cesare Bazzani [...] che, nel suo disegno primitivo, tracciò anche i progetti di un palazzo che servisse per Istituto di Belle Arti e un altro per il Conservatorio di Santa Cecilia. Non so, oggi, quale sorte abbiano avuto questi progetti, ma è certo che in un momento in cui si pensa a creare intorno al Policlinico tutto un centro di istituti universitari, questa idea di un quartiere artistico non mi sembra del tutto trascurabile." Lamentablemente casi todos los pabellones fueron desarmados – único ejemplo el de Inglaterra a cuyo gobierno fue cedido gratuitamente el terreno y en el cual se estableció a partir de 1912 la British School at Rome – sin embargo, este barrio en los años sucesivos se fue configurando como un barrio artístico internacional. Especialmente a partir del primer *dopoguerra* se elevaron muchas academias e institutos culturales extranjeros que permanecen incluso hoy en día (además de Inglaterra, están representadas: Rumania, Bélgica, Holanda, Suecia, Dinamarca, Austria, Egipto y Japón).

⁸⁰⁰ AANH, Fondo Sáenz Peña, caja 36, carpeta "sin importancia 1909"

“Roma y los artistas extranjeros”, una sección que debía “ilustrar las relaciones entre Roma y los países extranjeros, la estancia en esta ciudad de extranjeros ilustres y el influjo que ella tuvo sobre su cultura”.⁸⁰¹ Esta muestra era “casi un necesario apéndice” a la Exposición general porque “recogía las memorias que conciernen a los artistas poetas literatos extranjeros que vivieron en Roma, transportando y conservando costumbres especiales y especiales tradiciones”.⁸⁰² La confirmación de la relevancia que el comité y las autoridades en general atribuían al componente forastero en la ciudad eterna, queda registrada también en la proyección – no concretada por lo que se ha podido averiguar – de una exposición de todos los pensionados extranjeros residentes en Roma que ofrecería “un interés verdaderamente grande, porque por primera vez se ven juntas en un mismo ambiente las obras de pensionados de diversas naciones” y esto “podrá ser razón de observaciones y de comparaciones muy útiles a los estudiosos de historia del arte contemporáneo”.⁸⁰³

La misión cultural de Roma se hacía explícita. El proyecto de un barrio artístico internacional en Valle Giulia se conectaba justamente a este vínculo de Roma con los forasteros y a la imagen que la ciudad se esforzaba de dar de ella como cosmopolita y nuevamente capital de las artes. Los proyectos institucionales que se han presentado a lo largo de este capítulo igualmente pueden ser leídos en una perspectiva similar; tomando como punto de partida la Academia de Francia en Roma, institución que ha sido contrastada a momentos alternados durante toda su existencia pero que sigue representando un lugar simbólico tanto para Francia como para Italia artística y políticamente, como afirma Lechleiter:

Hacia fines del siglo, la conservación de Villa Medici aparece más ligada a una función de representación diplomática y cultural que a sus resultados en términos de acción sobre las artes

⁸⁰¹ Leandro Ozzola “Le mostre degli stranieri a Roma in Castel Sant’Angelo”, *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, n. 237, mayo-junio 1911, pp. 507-512. Cita original: “una sezione, che riuscisse almeno in parte ad illustrare i rapporti fra Roma e i paesi stranieri, la dimora in questa città di stranieri illustri e l’influsso che essa ebbe sulla loro cultura” (p. 508).

⁸⁰² Arturo Calza “L’esposizione etnografica e l’esposizione regionale a Roma”, *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, 1911, p.19. Cita original: “Di questa Mostra è quasi una necessaria appendice quella che per brevità è chiamata la *Mostra della Vita degli stranieri in Roma*; la quale raccoglie le memorie che riguardano più specialmente gli artisti i poeti i letterati stranieri che vissero in Roma, trasportando e conservandovi costumi speciali e speciali tradizioni. Storicamente l’interesse di questa mostra è costituito dal fatto che essa da un grande rilievo all’influenza che sull’arte straniera in genere, ma specialmente sulla pittura di paesaggio, hanno esercitata Roma e la Campagna romana: rilievi dei quali non mancherà certo di tener conto chi vorrà occuparsi di questa parte, così importante e originale, della Storia dell’arte”.

⁸⁰³ Arturo Calza “Com’è ordinata l’Esposizione di Belle Arti” *Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, 1911, p.94. Cita original: “V’è inoltre una mostra delle opere dei Pensionati esteri residenti in Roma; mostra che offrirà un interesse veramente grande, perché per la prima volta si vedono raccolte in uno stesso ambiente opere di pensionati di diverse nazioni; e il fatto di averle così riavvicinate potrà esser ragione di osservazioni e di raffronti tutt’altro che inutili agli studiosi di arte contemporanea

contemporáneas. En una época en que las otras naciones la llevan a ejemplo en la fundación de las academias extranjeras en Roma, no es más el caso de cerrar las puertas.⁸⁰⁴

De hecho, lo de fundar una academia extranjera en Roma fue un gesto político más que artístico intentado en otras ocasiones por algunos países tanto de Latinoamérica como de Europa misma.⁸⁰⁵ Así lo demuestra Christine Dupont (1997) en su artículo acerca de una “imposible Villa Medici belga” que tuvo una historia que comenzó en 1768 con la memoria de Charles de Cobenzl, ministro plenipotenciario de la emperatriz Maria Teresa, y vio su realización solamente en 1939 con la apertura de la Academia Belga, en otros contextos políticos y con nuevas premisas artísticas.⁸⁰⁶ Un proyecto “utópico” surgía hacia 1895 desde México, cuando el escultor Jesús Contreras levantó la voz en contra de la enseñanza de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ex Academia de San Carlos) considerada ineficaz: su programa de reestructuración “proponía la supresión de la mayoría de las clases y sus correspondientes profesores en México, a fin de abrir un establecimiento educativo en París, adonde irían a formarse los pensionados mexicanos”.⁸⁰⁷ No se conocen los detalles del proyecto, que fue desestimado por las autoridades gubernamentales, pero se sabe que hubo una nueva propuesta pocos años después, en 1905, por el entonces director del área de pintura de la misma Escuela, el catalán Antonio Fabrés, que coincidía en algunos puntos con el anterior proyecto, pero esta vez se pensaba en una Academia Mexicana en Roma.⁸⁰⁸ El informe que estaba dirigido a Justo Sierra Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de México se quedó sin respuestas.⁸⁰⁹ No se puede excluir que en este segundo proyecto estuvieran involucradas otras personalidades – cercanas al pintor español – ya que en 1912

⁸⁰⁴ Lechleiter 2016, p.75. “Alla fine del secolo, la conservazione di Villa Medici appare più legata a una funzione di rappresentanza diplomatica e culturale che ai suoi risultati in termini di azione sulle arti contemporanee. In un’epoca in cui le altre nazioni la portano ad esempio nella fondazione delle accademie d’arte a Roma, non è più il caso di chiudere le porte”

⁸⁰⁵ Antes de la creación oficial de la British Academy at Rome en 1910 se habían hecho varios intentos para establecer una escuela inglesa en la ciudad eterna. En los años veinte del siglo XIX la comunidad de artistas ingleses, encabezada por Eastlake y Severn, llevó adelante un proyecto de creación de una academia para sus connacionales – al principio con medios propios y sucesivamente pidiendo que se hiciera cargo el gobierno – que siguió existiendo con fortunas alternadas hasta que se transformó en la British School at Rome y sucesivamente en la British Academy at Rome. Murno 1953.

⁸⁰⁶ Agradezco a la amabilidad de Christine Dupont por haberme facilitado su texto.

⁸⁰⁷ Ramírez 2008, 201 (nota 7)

⁸⁰⁸ Es Fausto Ramírez (2008, 221, nota 81) quien da la información acerca de la coincidencia de los dos proyectos.

⁸⁰⁹ No ha sido posible consultar el Archivo General de la Nación de México, ni obtener en formato digital los documentos relativos a los proyectos de Contreras y Fabrés. En el catálogo del fondo de Bellas Artes del archivo publicado por Flora Elena Sánchez Arreola (1996) lamentablemente tampoco se detallan los dos proyectos en los contenidos de los expedientes: n. 647 (caja 7/ Esp. 5/22 fs.) y n. 1193 (caja 17/exp.8/22 fs.), transcritos en las páginas 88 y 168 del catálogo citado.

cuando algunos arquitectos mexicanos viajaron a Roma para el congreso internacional de arquitectura surgió nuevamente la propuesta de fundar en Roma una Academia Mexicana.⁸¹⁰

Hay una noticia de 1913 que refiere, además, a una solicitud de crear un Centro Artístico Iberoamericano en la ciudad eterna que puede haber surgido en esa misma ocasión. Según el *hebdomadario Caras y Caretas*:

la idea, lanzada por el mexicano Alfonso Pallarés, ha sido en seguida favorecida por la adhesión del señor Angel María de Rosa, argentino, al que siguieron García Cabrera, de Cuba; Fernando Brunner Prieto, de Chile; Luis F. Veloz, del Ecuador; Agustín Iriarte, de Guatemala, y sobre todo los representantes de España, en cuyo primer término se halla el señor Moisés de Huerta.⁸¹¹

Todos ellos eran artistas que se hallaban en Roma para perfeccionar sus estudios artísticos y si bien no han sido objeto específico de estudio de esta tesis, en base a las investigaciones hechas sobre las redes de relaciones de los rioplatenses en la ciudad, es posible afirmar que eran artistas que se encontraron conectados y a menudo bien integrados con la sociedad artística romana. El pedido de parte de los artistas latinoamericanos y españoles residentes en Roma de crear un centro que los hospedara, una suerte de casa iberoamericana que acogiera pintores, escultores, arquitectos, músicos durante sus estadías en la ciudad puede considerarse consecuencia de la consolidación de estas dinámicas, una iniciativa asociada a los proyectos que habían instalado la idea de la necesidad de crear una institución sudamericana al exterior, proyecto que, según cuanto declarado por la revista, seguía en pie:

Mientras, merced a la iniciativa del embajador argentino señor Láinez, se está haciendo ahí serio trabajo en favor de la creación de una buena academia argentina, un grupo de entusiastas jóvenes artistas sudamericanos, ha tenido una idea genial mediante la cual podía verse pronto que la América del Sud aprecia el arte y se dispone, además, a conquistar entre los artistas del mundo, un sitio respetable. Se trata de fundar en Roma un centro de cultura artística Hispánico-Americana.

Este Centro, informaba la fuente, no iba a ser “una academia bombástica y lujosa, sino algo más práctico y más moderno, con horizontes más vastos, que respondan mejor a las

⁸¹⁰ Según los fragmentos de texto que pueden leerse en Google Books del *Boletín de Instrucción Pública* (Vol. 19, temas 1-2, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Ciudad de México 1912, p. 248), el proyecto fue iniciado por recomendación del arquitecto Carlos M. Lazo – enviado a Roma como presidente de la Delegación mexicana al Congreso Internacional de Arquitectos – quien expresó su opinión sobre la utilidad de la fundación de una academia mexicana en Roma. Carlos María Lazo del Pino se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México y fue director interino de ella entre 1909 y 1910 – en sustitución de Antonio Rivas Mercado quien se ausentó durante dos años para una estancia en Europa – (Sánchez Arreola, 1996, 129). Durante los años mexicanos de Fabrés, Carlos Lazo se desempeñó como profesor en dicha Escuela al regreso de su estadía como pensionado durante unos años (inicios 1900) a París.

⁸¹¹ “Un centro artístico en Roma” en *Caras y Caretas*, a. XVI, n. 776, 16 de agosto de 1913 pp.68-69.

actuales exigencias de la juventud, que anhela abrirse camino”.⁸¹² Se trataba de la única forma que los artistas latinoamericanos que se encontraban en la ciudad veían para poder acceder al sistema del arte italiano y, entonces, al mercado, porque decían “Hoy no es suficiente ser artista de valor, hay que tener muchas relaciones”.

El Centro no podía ser una entidad abstracta, debía tener un lugar físico donado por los gobiernos sudamericanos, así como había hecho el emperador de Alemania (quien había destinado a uso de los artistas alemanes la Villa Falconiere en Frascati), porque hubiera sido el sitio en que era posible estudiar y socializar a la vez. Roma era una ciudad cosmopolita, donde vivían artistas de todo el mundo, quienes se mezclaban y se fusionaban. Para su protección cada país creó una academia o un círculo en la capital de Italia, mientras – denunciaba el cronista de Caras y Caretas – “Los estados sudamericanos envían a sus pensionados, los que, terminados los estudios, se van y rara vez toman parte en las exposiciones. De esto resulta que los artistas sudamericanos permanecen desconocidos”.

Las iniciativas, fueran las gubernamentales o las – como este Centro – provenientes directamente de los artistas, para funcionar tenían necesidad de un lugar físico. Aunque las argumentaciones acerca de la creación de una academia argentina o sudamericana o hispanoamericana en Roma no se detuvieron sobre el tema del edificio en el cual se hubiera alojado tal institución, en todos los proyectos existió una alusión más o menos explícita a ello. En el estudio de factibilidad de Ximenes estaba incluido el costo de mantenimiento de un edificio que eventualmente podría ser comprado por Argentina, el proyecto de academia sudamericana se hacía fuerte de la intención de la municipalidad romana de regalar un terreno para su construcción, el pedido de los artistas hispanoamericanos estaba dirigido más que a la creación de una institución que se hiciera cargo de sus estudios a una solicitud de un lugar donde instalar sus ateliers y mantener esa idea de comunidad hispanoamericana.⁸¹³

La referencia era, tanto en las ideas políticas como en aquellas simbólicas, Villa Medici. Y es significativo que Villa Medici misma haya logrado un prestigio simbólico también por su edificio – con cuyo nombre habitualmente se llama a la Academia de Francia en Roma desde 1803 cuando se mudó allí. Dupont, resaltando esta constante en los diversos proyectos propuestos a lo largo del siglo XIX, asentaba que:

⁸¹² Muy probablemente los españoles se unieron a los latinoamericanos en esta solicitud porque justamente era una instancia distinta a la de una academia en sentido estricto, academia que los españoles ya tenían desde 1873 y desde 1881 con sede estable al Gianicolo.

⁸¹³ Un proyecto similar había sido puesto en práctica – y había funcionado solo en parte – por el gobierno de Bélgica para sus pensionados hacia fines del siglo XIX. Dupont (1997) evidencia en manera clara la manera en que un lugar físico sin la presencia de la institución tampoco era funcional a los proyectos que miraban a impulsar y proteger los artistas pensionados.

a menudo, los diferentes promotores de este género de proyectos se esconden detrás de argumentos prestigiosos que dicen que todas las naciones que se respetan quieren promover las artes y ellos también tienen entonces el derecho de obtener su propia ‘Villa Medici’, con una referencia omnipresente a la Academia de Francia en Roma.⁸¹⁴

De su parte, la institución francesa se mostró desde sus inicios plenamente consciente de su rol adentro del Estado y como representante de él: “La existencia de la Academia de Francia en Roma define además el lugar que el Estado quiere conferir a la cultura en la política exterior: bajo el Ancien Régime se defendía la gloria del rey; ahora, se defiende una excepción cultural. [...] Se trata de todas formas del rol de Francia en el mundo”.⁸¹⁵

El gesto del intendente Nathan de ofrecer los terrenos de la exposición de Valle Giulia gratuitamente para la construcción de academias e institutos artísticos extranjeros se puede quizás leer también en términos de disputa, una vez más, del lugar de Italia respecto a Francia, que se hace evidente observando este contexto a través de lentes sudamericanos. Descentrar la mirada permite entrever, entonces, la manera en que Roma buscaba re-posicionarse en la geopolítica artística europea a través de acciones que empezaron en 1871 y tuvieron su acmé en la exposición de Valle Giulia de 1911; que encontraron su fuerza motriz también en el carácter cosmopolita de la ciudad, carácter que también los rioplatenses contribuyeron a consolidar.

Asimismo, estudiar algunas iniciativas sudamericanas en conexión con dinámicas internacionales es enriquecedor para entender procesos que se piensan nacionales y que tuvieron una proyección internacional importante. Sin duda, los proyectos políticos-diplomáticos que involucraron las artes son otra pieza más de cómo se puede pensar la construcción de un arte sudamericano, en puja entre las búsquedas nacionalistas y las tendencias internacionalistas. Si bien estas iniciativas no se presentaron como experiencias programadas, igualmente podemos verlas como parte del mismo contexto de relaciones entre la esfera cultural y los movimientos de la política internacional en las cuales estaba implicada una heterogeneidad de actores que se encontraban en alguna forma vinculados entre sí.

⁸¹⁴ Dupont, 1997, p.212. Cita original: “Souvent, les différents promoteurs de ce genre de projets se cachent derrière des arguments de prestige disant que toute nation qui se respecte se veut de promouvoir les art et a donc le droit, elle aussi, d’avoir sa propre “Villa Medicis”, avec cette référence omniprésent à l’Académie de France à Rome”

⁸¹⁵ Delaplanche 2016, pp. 25-26. Cita original: “L’esistenza dell’Accademia di Francia a Roma definisce inoltre il posto che lo Stato intende conferire alla cultura nella politica estera: sotto l’Ancien Régime si difendeva la gloria del re; adesso, si difende un’eccezione culturale. [...] Si tratta sempre del ruolo della Francia nel mondo”.

Conclusiones

“¡Roma ya será Roma!”, Joaquín Torres García (1874-1949), artista uruguayo-catalán, escribió estas palabras en su *Notes sobre art* en 1913: lanzaba una suerte de profecía, Roma se estaba por convertir nuevamente en una meta deseada por los artistas (españoles) que dejarían de dirigirse masivamente a París. Sin ninguna duda, este posicionamiento se debe leer a la luz de cuanto emerge a lo largo de la tesis: Roma nunca perdió su capacidad de atracción y, especialmente a partir de los primeros años del siglo XX, renovó su lugar de capital cultural dentro de la geopolítica europea.

Estudiar Roma desde el Río de la Plata ha sido un gran desafío que ha conllevado a pensar en una perspectiva distinta tanto el sistema del arte de Buenos Aires y Montevideo como el de la ciudad eterna, en un periodo marcado por un impulso sustancial de parte del Estado a los procesos de modernización de sus instituciones y, contemporáneamente, a una tendencia compartida hacia el reconocimiento internacional. Esta tesis ha puesto en evidencia la importancia de pensar en el Río de la Plata como un mundo interconectado, no solo a partir del estudio de los desenlaces artísticos de Argentina y Uruguay sino también, y sobre todo, gracias al examen de la conformación de la colonia rioplatense en Roma.

La tesis se mueve, entonces, en tres distintas dimensiones: la rioplatense, la romana y la internacional. Por ello, ha sido sumamente fructífera la adopción de un análisis transnacional en diferentes escalas; la investigación ha mostrado cómo cada acción fuera ella estatal, privada o de una figura en particular retroalimenta los otros procesos.

En particular, la primera parte ha abordado el surgimiento de las instituciones estatales destinadas a la educación artística en Buenos Aires y Montevideo desde una óptica regional, que giró alrededor del diálogo cultural que permeó las fronteras políticas. Se han revelado así similitudes en el devenir artístico de los dos países que han habilitado a reconocer la comunidad artística rioplatense de principio del siglo XX como interrelacionada. Al ahondar el análisis a nivel local y regional, se ha puesto el foco en los procesos de modernización de los sistemas del arte argentino y uruguayo con énfasis en la enseñanza artística, apuntando a subrayar una singularidad que los diferenció de la mayoría de los países latinoamericanos. En ambas capitales, las Academias de Bellas Artes modernas fueron originariamente privadas. Ni el Estado argentino ni el uruguayo las incluyó, inicialmente, como instituciones dentro de sus proyectos civilizatorios: la Escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) fundada en 1878 en Buenos Aires se nacionalizó casi treinta años después, en 1905;

el Círculo Fomento de Bellas Artes (CFBA) creado en Montevideo en 1905 se transformó en Escuela Nacional de Bellas Artes solo en 1943. Esto no significó, sin embargo, un desinterés estatal hacia la educación artística, sino que su preocupación se tradujo en primer lugar en la reglamentación de las subvenciones para estudios en Europa, que a su vez constituyeron los cimientos para la erección de las instituciones nacionales de enseñanza artística, gracias a los vínculos y las experiencias que los artistas tanto argentinos como uruguayos vivieron durante sus estadías al exterior.

Los otros países de América Latina – tanto los que tenían una historia institucional más larga como México y Brasil como así también los que no tuvieron una academia temprana, como Chile, Colombia o Ecuador – cumplieron el recorrido en manera tradicional: primero fundaron una academia oficial, después contrataron profesores (generalmente extranjeros) y finalmente crearon un pensionado nacional que pautara la asignación de becas y las estadías al exterior, en la mayoría de los casos teniendo como modelo el *Prix de Rome* de la Academia de Bellas Artes de Francia. Un modelo, este, que en cambio no pareció convencer completamente a los proyectos rioplatenses, tanto que, en el caso de Argentina, la CNBA con Eduardo Schiaffino a la cabeza impulsó un sistema que buscaba expresamente superarlo.

El enfoque adoptado en esta tesis ha permitido mostrar además cómo en los dos países del Plata desde comienzos del siglo XX, gracias a la creciente inversión estatal, el acceso al mundo del arte se amplió involucrando los sectores menos acomodados de la sociedad que hasta el siglo anterior habían estado en su mayoría excluidos. Los viajes a Europa, privilegio casi exclusivo de la elite rioplatense, se “vulgarizaron” – para usar una expresión que el pintor argentino Martín Malharro escribió en el número del 31 de diciembre de 1903 de *El diario* – y aseguraron una mayor profesionalización que se manifestó en distintos ámbitos artísticos. La intervención estatal fue, entonces, fundamental para impulsar y sostener el intercambio continuo con el viejo continente que inevitablemente se interrumpió en el momento en que la situación mundial precipitó en la Primera Guerra Mundial: no se pudieron garantizar más las becas de perfeccionamiento y los artistas fueron repatriados; a la vez se profundizó el interés de parte de pintores y escultores para emprender nuevas rutas hacia destinos nacionales o sudamericanos que a partir de la década siguiente gozaron también del sostén del Estado.

Como se ha mencionado, la investigación ha considerado tres dimensiones principales las cuales se han abordado como capas que añaden densidad a un mismo fenómeno. Al análisis de los procesos regionales se ha agregado la mirada transnacional: la comunidad

artística rioplatense estuvo constituida por actores que consolidaron sus vínculos durante sus estadías romanas, aspecto que permite completar y complejizar las acciones que estos llevaron adelante en el contexto regional cuando regresaron de Europa. Si Roma ha sido fundamental para soldar estos lazos, es cierto también que la institucionalización del viaje a Europa ha sido la premisa primordial para que se formara una colonia rioplatense en la ciudad eterna. Se hacen manifiestas así las concatenaciones de eventos y situaciones que incidieron en los procesos de modernización de los sistemas artísticos argentino y uruguayo.

La construcción y consolidación de las redes artísticas rioplatenses en Roma es el eje que guía la segunda parte de la tesis. La presencia de un importante número de artistas argentinos y uruguayos en la ciudad eterna hacia finales del siglo XIX subraya otra especificidad del Río de la Plata en relación con el resto de América Latina: la mayoría de los artistas latinoamericanos se encontraron en París donde, junto a intelectuales y hombres de la diplomacia con afinidades con el mundo de las artes y las letras, se constituyó una “plataforma” organizada que reunió las voces y los pinceles que desde Europa promovieron las artes latinoamericanas (se recuerda, solo por hacer un ejemplo, el rol de Rubén Darío y de la revista *Mundial Magazine* entre otras iniciativas que han sido estudiadas a fondo desde la historia del arte como de la literatura y de la historia intelectual). Argentinos y uruguayos, aunque se volvieron transmisores de las ideas que allí circularon, estuvieron representados en menor medida en el grupo parisino, quizás por el simple hecho de que no se hallaban todos concentrados en la ciudad luz sino dispersos en otras ciudades europeas y sobre todo italianas. Así que, la convivencia de rioplatenses en Roma, si bien no creó asociaciones formales ni revistas que funcionaran como órgano del grupo, conllevó a que se construyera una red de relaciones que configuró lo que a todos sus efectos se puede denominar una colonia. En las fuentes de la época aparece la mención a una colonia rioplatense en la ciudad sobre todo a principios del siglo XX, lo que permite sostener que a partir de 1890 los lazos entre pintores y escultores provenientes del Río de la Plata e instalados en la capital italiana construyeron una agrupación argentino-uruguaya (que se autopercibió como tal) que siguió sosteniéndose en los años siguientes.

La posibilidad de acceder a fuentes heterogéneas como egodocumentos, correspondencia de algunos artistas, reportajes de diarios y revistas, fotografías y obras de arte, ha sido importante para la identificación de estas redes de relaciones. Poner el énfasis sobre estos lazos ha permitido responder a algunos de los interrogantes planteados al comienzo de la investigación sobre cómo estos artistas vivieron en Roma; cómo incidió su condición económica; cuáles fueron los proyectos derivados de sus estadías; de qué manera

interactuaron con los otros agentes del campo artístico e intelectual romano. Esto ha ayudado a complejizar el concepto de “cosmopolitas periféricos”: si bien es cierto que los artistas rioplatenses partían de la desventaja inicial de provenir de un lugar lejano donde el incipiente sistema del arte todavía no podía ofrecer herramientas competitivas, la inserción en el contexto romano ha sido facilitada por ser históricamente abierto a los forasteros. En este sentido, la creación de una red de relaciones entre rioplatenses se ha identificado como una estrategia de inserción, funcionando también como una suerte de defensa a la marginalidad: los artistas más exitosos en el contexto romano sirvieron como referentes para los nuevos llegados y como figuras-puente para abrir vías de comunicación e intercambio con el resto de la sociedad artística de la ciudad.

Al observar estas dinámicas se ha así evidenciado cómo la integración se debe ciertamente pensar mediante la incorporación de estos artistas al medio romano, pero también ha significado analizar la forma en que los rioplatenses completaron en un cierto sentido la escena artística y social romana. A través del examen de las trayectorias personales de los artistas y de la colonia rioplatense en su entereza se ha podido confirmar cómo el cosmopolitismo, que fue el atributo peculiar de la ciudad eterna durante el larguísimo dominio papal, se consolidó como su carácter identitario también al volverse capital de Italia. Esta faceta permeó todos los lugares de sociabilidad – desde aquellos más oficiales de formación académica hasta los más disidentes como la Associazione Artística Internazionale – y allanó el camino para la constitución de la colonia y su integración. Además, la presencia de una numerosa colonia española en esta sociedad cosmopolita funcionó como primer referente para los rioplatense que llegaron a la ciudad eterna en el último cuarto del siglo XIX; las redes iberoamericanas, sin embargo, merecerían un estudio a parte que podría llevar a responder a cuestiones también más amplias sobre la circulación transnacional de artistas y obras y sobre las conexiones intercontinentales. Algunos indicios sobre esto han emergido en las investigaciones hechas para el quinto capítulo, en las cuales se ha encontrado una solicitud proveniente de artistas de Latinoamérica y de España para la creación de un centro artístico iberoamericano en Roma.

Esta última parte de la tesis ha buscado condensar los diversos elementos indagados en los cuatro capítulos anteriores a través del análisis de algunas iniciativas sudamericanas de crear una academia de bellas artes en la capital italiana. Esto ha permitido seguir reflexionando desde una posición inusual por un lado el lugar del arte en la política estatal sudamericana – pero en particular argentina – y por el otro las dinámicas a través de las cuales Roma no solo se confirmó como una capital cultural moderna, sino que moldeó su

identidad sobre su imagen de ciudad receptora de extranjeros. La red de relaciones entre artistas rioplatenses incluyó también a figuras ligadas al ámbito diplomáticos y por ello es posible pensar que la existencia de la colonia argentino-uruguaya funcionó como impulso para poner en marcha las propuestas para la creación de una institución argentina y sudamericana en la ciudad eterna. Estas iniciativas, sin embargo, estuvieron directamente conectadas tanto con las transformaciones de los sistemas del arte en el Río de la Plata y con la búsqueda de reconocimiento internacional de los países estudiados, como así también con el proyecto de Roma de constituirse como la sede de las instituciones artísticas extranjeras que se manifestó explícitamente con la exposición de 1911.

En esta concatenación de hechos, procesos, iniciativas es menester subrayar algunos aspectos puntuales que surgieron de las pesquisas. El primero es la diferencia que subsistió entre los procesos de modernización de los sistemas artísticos en Argentina y Uruguay, conectada seguramente a la dimensión territorial y poblacional pero que fue también simbólica y que llevó a Buenos Aires a asumir el rol de referente cultural para Montevideo, como emerge claramente en el segundo capítulo. A esto debe agregarse la autopercepción argentina de sentirse en un lugar de superioridad respecto al resto de Sudamérica, que se hace evidente en el análisis de los procesos a nivel local y, sobre todo, a la hora de confrontarse con sus proyecciones internacionales que se han estudiado en el último capítulo.

En segunda instancia, es preciso señalar el aporte de los análisis cuantitativos que se han adjuntado en el anexo de la tesis que han permitido visualizar las cifras y los números de la financiación estatal (argentina) a los viajes de perfeccionamiento al exterior como las redes de relaciones de la colonia rioplatense en Roma. Sin embargo, dejan abiertas algunas cuestiones que sería beneficioso ahondar a futuro: por un lado, se evidencia una menor presencia de datos sobre los artistas uruguayos respecto a los argentinos que se debe a la poca relevancia que les han dado en las investigaciones histórico-artísticas en Uruguay y que sin duda se podrán subsanar con relevamientos más amplios en los archivos, hemerotecas y museos del país. Por el otro, se encuentran rastros de artistas mujeres que han prácticamente desaparecido de la historiografía pero que con una investigación cuidadosa en la cual se incluya también un estudio de la sociabilidad de las elites durante sus Grand Tours europeos, se podría restituir un panorama más completo y menos patriarcal.

Otro aspecto concierne el fenómeno migratorio desde Italia al Río de la Plata a partir de fines del siglo XIX: a lo largo de la tesis se ha destacado cómo los artistas viajeros de entresiglos formaron parte de una generación nueva, argentina o uruguaya, que se sintió parte de los proyectos nacionales y viajaron, se instalaron, vivieron en Roma como americanos y

no como descendientes de italianos aunque lo fueran; fue quizás gracias también a esta condición que desde Roma pudieron nacer propuestas para el futuro artístico del propio país. No obstante, los discursos ligados a la construcción de identidades en las que inevitablemente se cruzan las cuestiones migratorias abren nuevos frentes de investigación para estudiar la recepción de obras y artistas tanto en Italia como en el Río de la Plata.

A través de las experiencias rioplatenses, además, se ha argumentado acerca de la modernidad de Roma: los límites entre los diversos espacios de formación y sociabilidad, oficiales y anti-oficiales, formales e informales, fueron muy difusos y los artistas los transitaban en manera transversal. Los rioplatenses se involucraron en los distintos grupos y experimentaron diversos lenguajes artísticos, su participación en la escena artística de la capital italiana mostró cómo los lugares de la modernidad no se limitaron al grupo de proto-vanguardia que giró alrededor de Balla sino que también llevaron adelante búsquedas artísticas a partir de los lugares más canónicos de la tradición: la academia o el paisaje (y la campiña romana en particular). Por lo tanto, esta tesis no quiso ser solo un aporte para el estudio de los desarrollos artísticos de la ‘periferia’ sino que se espera pueda ser una guía para problematizar el lugar de los ‘centros’ en una historia del arte que pretende ser cada vez más global.

Archivos consultados

Colección Centros de Estudios Espigas-Fundación Espigas, Buenos Aires:

Fondo documental Romualdo y Faustino Brughetti, AR_UNSAM_EAyP_CEE.000002

Fondo documental Mario Augusto Canale, AR_UNSAM_EAyP_CEE.000007

Colección Carlos P. Ripamonte, AR_UNSAM_EAyP_CEE.000147

Colección Pio Collivadino, AR_UNSAM_EAyP_CEE.000489

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires:

Archivo Eduardo Schiaffino (AS-MNBA)

Legajos obras, departamento de documentación

Archivo General de la Nación, Buenos Aires (AGNar):

Fondo Schiaffino, Sala VII, legajos 3325-3342

Fondo Enrique B. Moreno, Sala VII, legajos 1883-1896

Archivo del Palacio Nacional de las Artes, Buenos Aires

Fondo Roque Sáenz Peña, Archivo de la Academia Nacional de Historia, Buenos Aires

Registro Nacional de la República Argentina (1892-1910), Ministerio de Economía,

República Argentina. Disponible online: <http://cdi.mecon.gob.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=p-10000-00---off-0--00-----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--10-es-Zz-1---100-home---0--1-00-0--4----0-0-01-00-0utfZz-8-00&a=p&p=about&c=registr1>

Presupuestos Generales de la República Argentina (años consultados: 1890-1915), Ministerio de Economía, República Argentina. Disponible online:

<http://cdi.mecon.gob.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?e=p-10000-00---off-0--00-----0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--10-es-Zz-1---100-home---0--1-00-0--4----0-0-01-00-0utfZz-8-00&a=p&p=about&c=presupue2>

Archivo de la Cámara de Diputados, Congreso de la Nación, República Argentina.

Expedientes (consultados para los años 1890-1915). Disponible online: <https://www.hcdn.gob.ar/secparl/dmuseo/archivo-Parlamentario/principal.html>

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, República Argentina

Archivo Histórico Provincia de Córdoba, Argentina

Colección Ernesto de la Cárcova, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Colección Museo Pio Collivadino, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina

Áreas de Registro y Biblioteca, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

Archivo del Círculo de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay

Archivo General de la Nación, Montevideo, Uruguay (AGNuy)

Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Italia (limitado al legajo de Pio Collivadino y a los listados de exámenes para los años 1892-1896).

Archivio Storico dei Musei Vaticani, Città del Vaticano, Italia

Archivo de la Real Academia de España en Roma, Roma, Italia

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Italia:

Fondo Adolfo de Carolis

Fondo Camillo Innocenti

Fondo Ugo Ojetti

Fondo Umberto Prencipe

Archivos particulares:

Carlos Federico Saez, colección Graciela Saez, Buenos Aires, Argentina

Arturo Alippi, colección Alicia Sosa de Alippi, Córdoba, Argentina

Antonio Alice, colección Carmen Grillo, Buenos Aires, Argentina

Diarios, periódicos y revistas

De órganos institucionales:

Boletín Oficial de la República Argentina, consultado online:
<https://www.boletinoficial.gob.ar/>

Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay, consultado online:
<https://www.impo.com.uy/>

Memorias del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Años consultados: 1897-1904; 1906-1911. [Biblioteca del Archivo General de la Nación y Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Argentina]

Ministerio degli Affari Esteri, *I documenti diplomatici italiani. Seconda serie: 1870-1896* (volúmenes XXV-XXVII) y *Terza serie: 1896-1907* (volúmenes I-X), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Consultados online: <http://www.farnesina.ipzs.it/series/>

Diarios:

Corriere della Sera

El Diario

El Tiempo

La Nación

La Patria degli Italiani

La Prensa

La Stampa

Revistas:

Fantasio. Settimanale, dirigido por Odemea, Roma, via del Quirinale 7. Números 1-16 [desde el 22/03/1902 hasta el 12/07/1902]

Apolo. Revista de arte, dirigida por Manuel Pérez y Curtis, Montevideo 1906-1909

Ars et Labor. Musica e musicisti. Rivista mensile illustrata, dir. Giulio Ricordi, 1906-1911

Arte e artisti. Periodico per pittori, scultori, architetti, ecc., Milán via Monforte n.13, 1903-1911

Athinae. Revista mensual de arte, dir. Mario A. Canale, Buenos Aires, 1908-1911

Bohemia. Revista de arte, dir. Julio Alberto Lista, Montevideo, 1909-1910

Caras y Caretas. Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades, Buenos Aires

Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche

El Gladiador, Buenos Aires 1902-1905

Fanfulla della Domenica, dir. Carlo Segrè, Roma

Fray Mocho. Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades, dir. Carlos Correa Luna, Buenos Aires

Ideas y Figuras. Revista semanal de crítica y arte, dir. Alberto Ghirardo, Buenos Aires 1909-1913

L'Illustrazione italiana, dir. Emilio Treves, Milán

La Ilustración Sudamericana. Revista ilustrada de las repúblicas sud-americanas, dir. Conte Mac Donell, Buenos Aires

La Nación. Suplemento ilustrado, Buenos Aires

La Semana. Periódico festivo, artístico, literario y de actualidades, dir. Orestes Acquarone, Montevideo

La Tribuna Illustrata, Roma

La vida moderna. Semanario-magazine argentino, dir. Arturo y Aurelio Giménez Pastor, Buenos Aires

Mundial Magazine, dir. Rubén Darío, París

Natura ed arte. Rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti, Roma-Milán

Novissima. Albo d'arti e lettere, dir. Eduardo de Fonseca, Milán-Roma 1901-1910

Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti, Roma

Pagine d'Arte. Cronaca, critica e polemica, dir. Guido Marangoni, Milán-Roma

Pallas, dir. Attilio Chiappori, Buenos Aires (números 1-6, 1912-1913)

Plus Ultra, Buenos Aires

Revista artística de Buenos Aires, dir. Vicente Di Napoli-Vita, Buenos Aires (1908)

Rivista di Roma, dir. A. Lumbroso y Arturo Jahn Rusconi, Roma

Rojo y Blanco. Semanario ilustrado, dir. Samuel Blixen, Montevideo

Catálogos, guías, revistas de exposiciones

- Circolo Artistico Internazionale, *Esposizione sociale*, Roma, tip. Squarci, diciembre 1909-enero 1910 (SFB-Espigas)
- Círculo Fomento de Bellas Artes, *IV Exposición*, catálogo, Montevideo, 1910
- Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición nacional de arte*, catálogo, Buenos Aires, tip. La Palma. Años consultados 1911-1916
- Guida Monaci*: Tito Monaci (fundador), *Guida scientifica, artistica e commerciale della città di Roma*, Roma, Staderini. Años consultados: 1883; 1885; 1892; 1895; 1898; 1900; 1902-1911; 1913-1915.
- Esposizione di Belle Arti in Roma*, catalogo generale ufficiale, Roma, Tipografia Bodoniana 1883
- Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catálogos de los años: 1895-1912
- Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della mostra di belle arti*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1911
- Exposición Internacional de Arte del Centenario*, catálogo, Buenos Aires, Rodríguez Giles, 1910
- Le esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze, Milán*, fratelli Treves
- Marescotti, E. A., Ximenes, Eduardo (eds.) (1906) *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione. 1906. Cronaca illustrata dell'Esposizione*, Milán, Fratelli Treves
- Mostra nazionale di belle arti*, catalogo illustrato, Milán, comitato esecutivo dell'Esposizione di Milano, 1906
- Nexus, *Exposición anual de bellas artes*, Buenos Aires, 1908 (ASAC, Scatole Nere, Attività 1894-1944, b.25)
- Società Amatori e Cultori di Belle Arti, *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Roma*. Años consultados: 1883; 1885-1887; 1892-1893; 1899-1910; 1914.
- Ugo Ojetti, *L'arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milán, Fratelli Treves, 1906
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1913

Bibliografía

- Acosta Luna Olga Isabel (2009) “Felipe Santiago Gutiérrez y los comienzos de la Academia en Colombia” en *Diego, Frida y otros revolucionarios*, Museo Nacional de Colombia pp.70-97
- Agüero, Ana Clarisa (2017) *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes
- Aguerre, Enrique (cur.) (2014), *Saez un mirar habitado*, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
- Aguerre, Enrique (ed.) 2011, *Centenario del MNAV*, Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales
- Alatri, Giovanna (2012), “Istruzione e igiene: l’evoluzione delle condizioni di vita e di lavoro nella Campagna Romana tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo” en *Immagini di economia agraria dai fondi Maruffi tra passato e attualità*, disponible en: <http://romatrepress.uniroma3.it/ojs/index.php/immagini/issue/view/24>
- Alesón, Raúl (2013) “Bacante, de Arturo Dresco” en Galesio (cur.) 2013, pp.93-97
- Alonso, Rodrigo (cur.) (2013) Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia, Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat
- Altrudi, Nora, Vanegas Carrasco, Carolina (eds) (2019) *El taller de Collivadino*. Buenos Aires, Unsam edita
- Amigo, Roberto (2014) *Museo Nacional de Bellas Artes. La colección Godoy. Pintura y escultura europeas*, Asunción del Paraguay, Secretaría Nacional de Cultura
- Amigo, Roberto (2010) entrada: Salvador Sánchez Barbudo “Recepción de un cardenal” en Amigo; Macchi (dir.) Baldasarre (coord.) (2010), vol. 1, p. 611-613
- Amigo, Roberto (dir.) 2014, *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes
- Amigo, Roberto, Baldasarre, María Isabel (2006) *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas
- Amigo, Roberto, Macchi, Jorge (eds.), Baldasarre, María Isabel (coord.) (2010), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*. Buenos Aires, Arte Gráfico editorial
- ANBA (2010) *Temas de la Academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, n. 8, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- ANBA (1928), *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*, Buenos Aires, Imp. José Fornarese
- Andermann, Jens (2008) “Contienda de valores: Argentina y Brasil en la edad de las exposiciones”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 13, núm. 25, julio-diciembre, 2008, pp. 190-224, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia
- Anderson, Perry (2004) “Modernidad y revolución” en Nicolás Casullo (2004) *El debate modernidad–posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, (2 ed.), pp.107-125.
- Angeli 2001 [1930] *Le cronache del caffè Greco*, Roma, Bulzoni
- Argul, José Pedro (1958) *Pintura y escultura del Uruguay. Historia crítica*, Montevideo, publicación de la revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional
- (1961) *El pintor de la época modernista. Carlos María Herrera (1875-1914)*, Montevideo, Apartado de la Revista Nacional
- (1969) *Prestigio del Ottocento. La respuesta uruguaya*, Montevideo, Cuaderni dell’Istituto di Cultura Italiana

- (1975) *Proceso de las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*, Montevideo, Barreiro y Ramos. 118-120
- Artundo, Patricia (cur.) (2002) *Artistas modernos rioplatenses en Europa 1911-1924. La experiencia de la vanguardia*, Buenos Aires, MALBA
- Artundo, Patricia (ed.) (2008) *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo
- Artundo, Patricia (2004) *El arte francés en la Argentina 1890-1950*, Buenos Aires: Fundación Espigas
- (2006) *El arte español en la Argentina: 1890-1960*, Buenos Aires: Fundación Espigas
- Atzei, Giampaolo (2012) “La comunità italiana in Uruguay nella seconda metà dell’ottocento: invito all’emigrazione e testimonianza nel libro “Montevideo e la Repubblica dell’Uruguay” di Giosuè E. Bordoni (1885)”, Contu, Martino, Gallinari, Luciano (eds.) (2012) “L’altra riva del Río de la Plata: migraciones, flujos e intercambios entre Italia e Uruguay”, dossier, *RiMe*, n. 8, pp. 103-135
- Bacchi, Andrea (2018) “Ottocento barocco: le iconografie e i generi della scultura”, *Ricerche di storia dell’arte*, n. 1/2018, p. 5-22, doi: 10.7374/89839
- Bacchi, Andrea; Capitelli, Giovanna (eds.) (2020) *Capitale e crocevia: il mercato dell’arte nella Roma sabauda*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale
- Bacci, Luigi (ed.) (1910) *L’Italia all’esposizione argentina del 1910. Notizie e illustrazioni fisiche, artistiche, letterarie, economiche e industriali*, con prefazione di Enrico Ferri, Roma-Milán, Società Dante Alighieri
- Baldacci, Paolo (1986) *Ricostruzione di casa Balla*, Milán, Mondadori
- Baldassarre, María Isabel (2001) *De lo visto y lo escrito. Imágenes del arte europeo en los Viajes de Domingo Faustino Sarmiento*, en *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A*, Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires 10-13 de octubre de 2001.
- (2004) “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina” en Artundo, Patricia (ed.) 2004 *El arte francés en la Argentina 1890-1950*, Buenos Aires: Fundación Espigas
- (2006a) *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa
- (2006b) “La vida artística de Mario A. Canale” en Amigo, Baldassarre (2006), pp.37-60
- (2007) “La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX” en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n. 51, 2007(2009), pp. 477-502
- (2008) “La revista de los jóvenes: *Athinae*” en Artundo (ed.) 2008, pp.25-60
- (2009) “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada” en Malosetti Costa, Gené (eds.) 2009, pp.47-80 Malosetti Costa, Laura, Gené, Marcela (eds.) (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa
- (2013) “Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires”, *A Contra corriente*, Vol. 10, No. 3, Spring 2013, pp. 255-278
- (2015) “América Latina y la idea de una ‘modernidad global’, 1895-1915” en *19&20*, v.X, n.2, jul./dez.2015, Rio de Janeiro Disponible online: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/mib.htm> [último acceso 01.10.2020]

- (2016a) “La educación de los artistas” en Malosetti Costa, Laura *Cárcova*, Asociación Amigos del MNBA, Buenos Aires, pp.51-62
- (2016b) “Con la paleta, el pincel y el caballete. Los artistas en las ‘Caricaturas contemporáneas’ de Caras y Caretas”, *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, n.9, pp. 81-96
- (2017a) “Buenos Aires: An Art Metropolis in the Late Nineteenth Century” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 16, no. 1 (Spring 2017)
- (2017b) “Peregrinaciones al santuario del arte moderno. Obras, artistas e intelectuales de América Latina en el taller de Auguste Rodin”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Pictures, memories and sounds, on line desde 06/06/2017, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70720> (consultado 01/03/2020)
- (2019) “El hábito hace al monje. Indumentaria, pose y auto-representación en las fotos de artistas” en Altrudi, Vanegas Carrasco (dir.) (2019), pp.70-87
- (2020) “Between Buenos Aires and Europe Cosmopolitanism, Pensionnaires, and Arts Education in Late 19th Century Argentina” en Oscar E. Vázquez (org.) (2020) pp.17-32
- Baldasarre, María Isabel, Dolinko, Silvia (eds.) (2011) *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 1)*. Buenos Aires, Eduntref.
- (eds.) (2012) *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*. Buenos Aires, Eduntref.
- Baldasarre, María Isabel; Gluzman, Georgina (cur.) (2016) *Las bellas artes de La Cárcova*, Buenos Aires, Museo Ernesto de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes.
- Baldasarre, María Isabel; Malosetti Costa, Laura (2011) “París 1900-1914. Plataforma para la construcción de un arte hispanoamericano”, *XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte Continuo / discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, 1-4 de octubre 2011
- (2014) “Enclave hispanoamericano (o en clave latinoamericana): el arte y los artistas en Mundial magazine de Rubén Darío” en Laura Malosetti Costa, Marcela Gené (eds.) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires: Edhasa, pp.197-227
- Barocchi, Paola, Cinelli, Barbara (eds.) (2009), *Storia moderna dell’arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura, 1859-1883. Manifesti, polemiche, documenti*, Milano, Electa
- Baroffio, Eugenio P. (1938) *Juan Manuel Ferrari escultor 1875-1916*, apartado de la *Revista Nacional*, n. 4, Montevideo (consultado en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Uruguay).
- Barrese, Manuel (2019) *Pittura murale nella Roma postunitaria: tendenze, sopravvivenze, innovazioni (1870-1915)*, Roma, De Luca
- Barroero, Liliana et al. (cur.) (2003), *Maestà di Roma. Universale ed eterna, capitale delle arti*, Milán, Electa
- Benedetti, Maria Teresa (1989) “Il divisionismo romano” en Stefanelli Torossi, Lucia (dir.) (1989) *Divisionismo romano*, Roma, De Luca editore, pp. 9-22
- Benjamin, Walter (1998) “París, capital del siglo XIX” en Jesús Aguirre (prólogo y traducción) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus [primera edición 1939]
- Beretta Curi, Alcides (2014) *Inmigración europea e industria. Uruguay en la región (1870-1915)*, Montevideo, Universidad de la República de Uruguay

- Berardi, Gianluca (dir.) (2013), *Sartorio: mito e modernità*, Formia, GraficArt
- Berríos, Pablo; Cancino, Eva et al (2009) *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Santiago de Chile, Estudios de Arte
- Bertoni, Lilia Ana (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Bignamini, Ilaria, Wilton, Andrew (dir.) 1997 *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Milán, Skira
- Bjerg, María, Otero, Hernán (eds.) (1995) *Inmigración y redes sociales en la Argentina moderna*, Buenos Aires, CEMLA
- Bolpagni, Paolo (2008) *L'arte nell'avanti della domenica 1903-1907*, Milán, Mazzotta
- (2011) "Vittorio Piva e l'Avanti della Domenica" en Paolo Bolpagni, *Arte, socialità, politica. Articoli dell'Avanti della Domenica 1903-1907*, Milán, Fondazione Anna Kuliscioff - EDIFIS, pp. 13-43
- Bonasegale, Giovanna (2004) "Modernità di Umberto Coromaldi (1870-1968)" en *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n. 18, 2004(2005), p. 113-128
- Bondone, Tomás Ezequiel (2005-2006) "Entre el pudor, la moral y el arte. La implementación de la enseñanza de la figura humana en Córdoba" en *Avances. Revista del Área Artes del Centro de Investigaciones «María Saleme de Burnichón»*, n. 9, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba
- (2008) *Caraffa*. Córdoba, Museo Caraffa
- (2020) "Entre la historia y el paisaje. Tensiones en el arte argentino según Emilio Caraffa" en *AVANCES*, n.29, Córdoba, CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 53-69. Disponible online: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28734> [último acceso 01.10.2020]
- Bonfait, Olivier (cur.) 2013, *Le peuple de Rome: représentations et imaginaire de Napoléon à l'Unité italienne*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo
- Borghini, Gabriele (ed.) (2011), *Del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, ICCD
- Bottero, Angel María (1912) *Progresos económicos de Italia y Argentina y la exposición internacional de Turín (1911)*, Turín, Tipografía Mittone
- Bresciano, Juan Andrés (2010) "La inmigración italiana al Uruguay en perspectiva historiográfica" en Rita, Carla M. *Un paese che cambia. Saggi antropologici sull'Uruguay tra memoria e attualità*. Roma, Centro de Informazione e Stampa Universitaria, pp. 111-136.
- Bru Romo, Margarita (1971) *La academia española de bellas artes en Roma (1873-1914)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores
- Brugheri, Romualdo (1946) *Veinte expresiones de arte humanista*, Buenos Aires, Imprenta López
- Brugheri, Romualdo (ed.) (1988) *Brugheri. Juicios y testimonios ordenados por Romualdo Brugheri*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano
- Bruno, Paula (dir.) (2014) *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes
- Burucúa, José, Emilio; Telesca, Ana María (1989), "Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*, n. 27-28, 1989-1991, p. 90-104.

- Caetano, Gerardo (2015)[2011] *La República Batllista*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental
- (2016) “Introducción” en Caetano (ed.) 2016, pp.15-33
- Caetano, Gerardo (ed.) 2016 *Uruguay. Reforma social y democracia de partidos*. Tomo II (1880-1930), Montevideo, Planeta-Fundación Mapfre
- Caetano, Gerardo, Garcé, Adolfo (2008) “Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX” en Terán, Oscar (ed.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Cagianelli, D. Matteoni (cur.) (2011) *L'Ottocento elegante. Arte in Italia sotto il segno di Fortuny (1860-1890)*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale
- Cagianelli, Francesca, Matteoni, Dario (dir.) (2012), *Il divisionismo. La luce del moderno*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale
- Calipari, Jessica Maria (2019) *La rappresentazione dell'atelier d'artista in Italia nel XIX secolo*, tesis de doctorado, dir. Massimo Ferretti, Scuola Normale Superiore di Pisa (mimeo)
- Calza, Arturo (1911) *Roma moderna*, Milán, Fratelli Treves
- Cancino, Eva (2011) *Pensionados a París en el siglo XIX. Estudio comprensivo sobre el sistema de becas en Chile*, tesina de licenciatura, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Facultad de Artes
- (2016) “De Roma a París, artistas chilenos en el centro del arte occidental” en Gloria Cortés Aliaga (cur.) (2016) *Tránsitos. Colección de esculturas del MNBA*, Santiago de Chile, Dibam-MNBA, pp.32-38
- Canneto, Salvatore (2013) “Baldassarre Odescalche”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, vol.79, disponible online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-odescalchi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-odescalchi_(Dizionario-Biografico))
- Capitelli, Giovanna (2011) *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, Fondazione Roma Arte e Musei
- (2012a) “Pietro Gagliardi (1809-1890) e il network internazionale della Compagnia del Gesù. Dipinti per Roma, Dublino, San Francisco, Santiago del Cile e Malta” en Guzmán, F. y Martínez, J.M. (eds.) *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional
- (2012b) “Il mercato globale dell'arte sacra romana nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artista” en Capitelli, Grandesso, Mazzarelli (eds.) 2012, p.477-505
- Capitelli, Giovanna, Cracolici, Stefano (2018) “Apostar por Roma: arte en México en el siglo de la Independencia” en Capitelli, Cracolici (eds.) (2018), pp. 19-56
- Capitelli, Giovanna, Cracolici, Stefano (eds.) (2018) *Roma en México/México en Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo 1843-1867*, Roma, Campisano Editore
- Capitelli, Giovanna, Donato, Maria Pia, Lanfranconi, Matteo (2009) “Rome capital des arts au XIXe siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles” en Charle (ed.) 2009, pp.65-99
- Capitelli, Giovanna, Grandesso, Stefano, Mazzocca, Fernando, Pinto, Sandra (2008) “Pour un autre XIXe siècle: l'Ottocento” en *PERSPECTIVE*, 2008, n. 2, pp. 288-306
- Capitelli, Giovanna, Grandesso Stefano, Mazzarelli Carla (2012), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Roma, Campisano Editore
- Capitelli, Giovanna, Mazzarelli, Carla (eds.) (2008) *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana editoriale

- Capitelli, Giovanna, Rolfi Ožvald, Serenella (eds.) (2018) “Lettere di artista: corrispondenze tra Roma e l’Europa dall’età dei Lumi alla Restaurazione”, dossier de *Ricerche di storia dell’arte*, n. 125, Roma, Carocci editore
- Caracciolo, Alberto (1980) “Il ‘fatale millenovecentoundici’: Roma de Europa fra mostre e congressi” en Piantoni (dir.) 1980 pp.39-44
- Carbajal, Nancy (2020) "Pedro Figari’s innovative project in education and art" en Oscar E. Vázquez (org.) (2020) pp.145-161
- Cardano, Nicoletta, Damigella, Anna Maria (dir.) (2005) *La campagna romana dei «XXV»*, De Luca editore, Roma
- Cardano, Nicoletta (1980) “La mostra dell’Agro Romano” en Piantoni (dir.) 1980, p.179-197.
- Carlo Fontana scultore 1865-1956 (1973) [presentación de Luigi Servolini], Sarzana, Grafiche sarzanesi
- Carrera, Manuel (2015) “John Lavery e l’Italia” en Michele Nicolaci, Matteo Piccioni, Lorenzo Riccardi (eds.) *IN CORSO D’OPERA Ricerche dei dottorandi in Storia dell’Arte della Sapienza*, Roma, Campisano editore, p.261-268
- (2017a) “James Whistler e l’Italia. Documenti dall’Archivio Storico dell’Accademia di San Luca”, *Annali delle Arti e degli Archivi Pittura, Scultura, Architettura*, n.3, 2017, Accademia Nazionale di San Luca, p.243-250
- (2017b) “La Secessione romana e l’Europa: antefatti, presenze e scambi internazionali nell’orbita di Camillo Innocenti” en Parisi, Francesco (dir.) 2017, p.105-113
- Carrera, Manuel (dir.) (2017) *Le muse di Anticoli Corrado: ritratti e storie di modelle anticolane da De Carolis a Pirandello*, Roma, de Luca editore
- Carrera, Manuel, D’Agati, Niccolò, Kinzel, Sarah (eds.) (2016) *Tra Oltralpe e il Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Berna
- Carrera, Manuel, Nigro Covre, Jolanda (eds.) (2013) *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, Roma, Bagatto Libri
- Carrera, Manuel, Virno, Cinzia (cur.) (2015), *Arturo Noci (1874-1953). Figure e ritratti degli anni romani*, Roma, Palombi editore
- Carusi, Paolo (ed.) (2006), *Roma in transizione. Ceti popolari, lavoro, territorio nella prima età giolittiana*, Università di Roma Tre, Roma, Viella editore
- Carusi, Paolo (ed.) (2011), *La capitale della nazione. Roma e la sua provincia nella crisi del sistema liberale*, Università di Roma Tre, Roma, Viella editore
- Castelnuovo, Enrico, Ginzburg, Carlo (1979). «Centro e periferia» en G. Previtali (dir.), *Storia dell’arte italiana, I Materiali e problemi*, 1. *Questioni e metodi*, Turin: Einaudi, 283-352
- Cavalcanti Simioni, Ana Paula (2019) “Académie Julian: o modelo artístico francês em uma perspectiva transatlântica (1880-1920)” en <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/academie-julian-the-french-artistic-model-from-a-transatlantic-perspective-1880-1920> [último acceso 25/11/2021]
- Cavoli, Alfio (1978) *Paride Pascucci: testimonianze inedite per una biografia dell’artista maremmano*, Pisa, Giardini
- Cesio, Laura, Farkas, Mónica, Sprechmann, Magdalena, Sterla Lacoste, Mauricio (2018) “La enseñanza del diseño y los obreros del arte. Redes, discursos, debates y alianzas en el Uruguay de principios del siglo XX” en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 12, primer semestre 2018, pp. 183-199. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=317&v

- ol=12 [último acceso 27/03/2020]
- Charle, Christophe (2015) “Spatial Translation and Temporal Discordance: Modes of Cultural Circulation and Internationalization in Europe (Second Half of the Nineteenth and First Half of the Twentieth Century)” en DaCosta Kauffmann, Joyeux-Prunell, Dossin (eds.) 2015, p.113-132
- (2018) “El tiempo de las capitales culturales europeas” en *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, vol. 132 n.2, pp. 103-117 (DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.10>)
- Charle, Christophe (ed.) 2009 *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècle*, Seyssel, Champs Vallon
- Charle, Christophe, Roche, Daniel (eds.) (2002), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIIIè-XXè siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne
- Clair, Jean, Romanelli, Giandomenico (dir.) (1995) *Venezia e la Biennale. Percorsi del gusto*, Milán, Fabbri Editori
- Clark, Timothy J. (1984) *Painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Nueva Jersey, Princeton University Press
- Coelho de Souza Rodrigues, Joao Paulo (2017) “Embaixadas originais: diplomacia, jornalismo e as relações Argentina-Brasil (1888-1935)” *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 36, p. 537-562, sep-dic 2017
- Coen, Paolo (2020) *Il recupero del Rinascimento: arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo, Milán, Silvana editoriale
- Coli, Jorge (2005) *Como estudar a arte brasileira do seculo XIX?*, San Pablo, SENAC
- Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales (cur.) (1974) *Juan Manuel Ferrari 1874-1916*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo
- Corsani, Patricia V. (2001) “Lola Mora: una figura polémica en el Buenos Aires del 900. Su obra escultórica como parte del proyecto de modernización del país” en *I Congreso Internacional / IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Poderes de la imagen*, Buenos Aires, CAIA, 2001
- (2006) “Conquistas e intenciones de una escultora argentina. Algunos conflictos en torno a Lola Mora y Eduardo Schiaffino” en *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina* (La Plata, 07/09/2006)
- (2007a) “Hermostear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”. En: Buenos Aires, Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró-Facultad de Filosofía y Letras (UBA), n° 11, 2007, pp. 249-262.
- (2007b) “Honores y renunciias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anais do Museu Paulista. Historia e Cultura material*. Sao Paulo, USP, Nova Serie Vol. 15 N°2, julio-dic. 2007 pp. 169-196.
- (2016) “Desde el Taller Lola Mora y Roma: Acerca de Maestros, Proyectos y Visitas Reales”, en *Gamma*, Año XXVII, 56, pp. 61-76
- (2021) *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*, Rosario, Prohistoria
- Corsani, Patricia V., Melgarejo, Paola (2016a) “El primer museo de arte del país. Eduardo Schiaffino y su mejor obra” en Navarro (ed.) 2016, pp.11-34
- Corsani, Patricia V., Melgarejo, Paola (2016b) “El Museo Nacional de Bellas Artes en su primera sede: la Galería Florida (Bon Marché). Cronología 1895-1910” en Navarro (ed.) 2016, pp.161-182

- Courtenay, Todd (2011) "The 1911 International Exposition in Rome: architecture, archaeology, and national identity", *Journal of Historical Geography*, n. 37, p.440-459. Doi: 10.1016/j.jhg.2011.02.025
- Crispolti, Enrico (1992) "La pittura del primo Novecento a Roma (1900-1945)" en Enrico Castelnuovo (ed.) (1992) *La pittura in Italia, Il Novecento*, tomo I, p.457-566
- Crispolti, Enrico (dir.) (1989) *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato
- D'Achille, Tiziana, Damigella, Annamaria (eds.) (2010), *Romaccademia. Un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja*, Roma, Gangemi
- DaCosta Kaufmann, Thomas (2004) *Toward a geography of art*, Chicago, University of Chicago Press
- DaCosta Kauffmann, Thomas, Dossin, Catherine, Joyeux-Prunel, Bèatrice (eds.) 2015 *Circulation in the Global History of Art*, Londres y Nueva York, Ashgate
- DaCosta Kauffmann, Thomas, Dossin, Catherine, Joyeux-Prunel, Bèatrice (2015) "Introduction: reintroducing circulations: Historiography and the project of Global Art History" en DaCosta Kauffmann, Dossin, Joyeux-Prunel (eds.) 2015, pp.1-22
- Damigella, Anna Maria (1972), "Modernismo, Simbolismo, Divisionismo, Arte sociale a Roma dal 1900 al 1911" en Damigella, Frandini, Piantoni (eds.) (1972), *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, Roma: De Luca, pp. XLIII-LXIII
- (1981), *La pittura simbolista in Italia. 1885-1900*, Turín: Einaudi
- (2005) "I XXV' della Campagna Romana, tra verismo, idealismo e nuove tendenze", en Cardano, Damigella (dir.) 2005, p.13-28
- (2007) "Testimonianze sulla 'Scuola libera del nudo dal modello vivente' annessa all'Accademia di Belle Arti di Roma" en R. Impera y A. M. Petrosino (cur.) *Segno, Vetro e Colore*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale, pp.31-33
- (2008) *La scultura del Pensionato Artistico Nazionale 1891-1940*, Roma, Lithos.
- (2010) "Vicende dell'Accademia di Belle Arti di Roma dal 1874 agli anni Trenta" en D'Achille, Damigella, Simongini, (eds.) (2010), p.25-60
- Damigella, Anna Maria (2002) (dir.), *L'artista studente. I concorsi del Pensionato Artistico Nazionale di pittura. 1891-1939*, Roma: SACS
- Damigella, Anna Maria, Frandini, Paola, Piantoni, Gianna (dir.) 1972, *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, Roma, De Luca Editore
- Darío, Rubén, Becerra, Ladino (2015) *Primeros años de la escuela nacional de bellas artes de Colombia*, tesis de maestría en Historia, Pontificia Universidad Javeriana, directora Mada Carolina Pérez Benavides
- Dasso Olga Blanca (1974) *Juan Manuel Ferrari. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Consejo Nacional de Educación, Montevideo
- Dazzi, Camila (2006a) *As Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos: estudo sobre a obra de Henrique Bernardelli (1880 a 1900)*, tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas, defendida el 31 de mayo de 2006.
- (2006b) "Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Itália (1890-1900) -Questionando o "afrancesamento" da cultura brasileira no início da República", *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>.
- (2006c) "As relações Brasil-Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)" *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponible en: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm>.

- (2008) “Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma” en *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.10, jul-dic 2008, pp.17-42.
- (2012) “Os profesores da Escola Nacional de Belas Artes e a arte italiana oitocentista: concepção e implementação da Reforma de 1890” en *Arte&Ensaio*, UFRJ, pp. 76-85
- (2014a) “A Associação Artística Internacional de Roma sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX” en: *19&20*, v. IX, p. 15-30
- (2014b) “Artistas Brasileiros e Portugueses: a Estada na Itália Como Parte da Formação Artística de Pintores e Escultores no Século XIX (1840-1890)” en *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. Pp.57-81
- (2017a) “Pôr em prática a reforma da antiga Academia: dificuldades enfrentadas pela Escola Nacional de Belas Artes (1891-1895), VISUALIDADES, Goiânia v.15 n.1 p. 171-198, jan.-jun./2017
- (2017b) “Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma” en *O Ateliê do Artista. Actas del IV colóquio nacional de estudos sobre arte brasileira do século XIX*, Rio de Janeiro 2017
- Debray, Céline, Guégan, Stéphane, Murrel, Denis, Pludermacher, Isolde (dir.) 2019, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, Paris, Flammarion
- De la Maza, Josefina (2012) “Duelo de pinceles: Ernesto Charton a Alejandro Ciccarelli; pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno” en Guzmán, Martínez (eds.) 2012, pp.219-228
- De la Maza, Josefina (2013) *La inauguración de la Academia*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Urtado
- Delaplanche Jérôme (2016) “Perché sembra ancora necessario...” en *350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, Milano, Officine Librarie, p. 15-26
- De Lorenzi, Giovanna (2004), *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal “Marzocco” a “Dedalo”*, Florencia: Le Lettere
- De Paolis, Saverio, Ravaglioli, Armando, Savio, Oscar (eds.) (1971) *La terza Roma. Lo sviluppo urbanistico, edilizio e tecnico di Roma capitale*, Roma, Palombi
- De Rosa, Pier Andrea, Trastulli, Paolo Emilio (eds.) (2005), *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento e intelletto*, Orvieto, Orvieto Arte Cultura Sviluppo
- Dettori, Maria Paola (2009) “Héctor Nava *distinguido artista*: la Sardegna vista con gli occhi di un pittore argentino” en Dettori, Grizzi (cur.) (2009), pp. 19-56
- Dettori, Maria Paola, Grizzi, Stefano (cur.) (2009) *Héctor Nava*, Nuoro, Ilisso
- De Torres, María Inés (2015), “Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)” en *cuadernos del clae*, Segunda serie, año 34, n.º 101, 2015, pp. 137-162
- De Vito, Cristian G. (2015) “Verso una microstoria translocale (micro-spatialhistory)” en *Quaderni storici*, 3, diciembre. Disponible online: https://www.academia.edu/23761833/Verso_una_microstoria_translocale_Micro_spatial_history_Quaderni_Storici_3_2015_pp_815_833, consultado 29/09/2020
- Devoto, Fernando (2003) *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana
- (2005) Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia, Buenos Aires, Siglo XXI [primera edición 2002]

- (2006) *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos
- Devoto, Fernando, Otero, Hernán (2003) “Veinte años después. Una lectura sobre el crisis de razas, el pluralismo cultural y la historia nacional en la historiografía argentina”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 50, 2003, pp. 181-228.
- Devoto, Fernando, Rosoli, Gianfausto (eds.) (2000) *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos
- Dhaenens, Laurens (2013) “Imaginative Geographies in the Early Art Criticism of Eduardo Schiaffino” en *IMAGE [&] NARRATIVE*, Vol. 14, No. 4 (2013), pp.34-44. Disponible online:
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.843.8983&rep=rep1&type=pdf>
- Días, Elaine (2009) *Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851*, Campinas, Ediciones Unicamp
- Di Castro, Francesca (2006) *Via Margutta: cinquecento anni di storia e d'arte*, Roma, Ediciones Kappa
- (2012) *Storie e segreti di via Margutta*, Roma, Palombi
- Di Liscia, María Silvia, Lluch, Andrea (eds.) (2009) *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, Sevilla, Consejo superior de investigaciones científicas
- Dini, Francesca, Frezzotti, Stefania (dir.) 2009, *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, Milán, Skira
- Francesco Domenighini 1860-1950, l'arte della decorazione, la passione del dipingere e l'impegno nell'insegnamento* (2002), Breno (Brescia), Bolis
- Donini, Anna Maria Chiara (2015) “Felice Casorati prima di Casorati” en Baradel, Virginia, Banzato, Davide (cur.) (2015) *Il giovane Casorati. Napoli, Padova, Verona*, Padova, Skira, p.41-57
- Dotal, Christiane, Dratwicky, Alexandre (eds.) (2006) *L'artiste et sa muse*, Somogy Éditions d'Art, París
- Dupont, Christine A. (1997) L'impossible Villa Médicis belge. Comment et pourquoi la Belgique a-t-elle voulu, au dix-neuvième siècle, créer à Rome une académie pour les artistes? *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, n. LXVII, 1997, p. 199-224.
- (2005) *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie 1830-1914*, Instituto Histórico de Bélgica, Bruselas-Roma
- Eder, Rita (2001) “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en Eder, Rita (coord.) *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 341-371
- El Círculo de Bellas Artes y su acción docente 1905-1938*. Círculo de Bellas Artes, Montevideo 1938, 3-7, disponible online en <https://icaadocs.mfah.org>, n. documento: 1231073
- Elkins, James (2015) “Afterword” en DaCosta Kauffmann, Dossin, Joyeux-Prunel (eds.) 2015, pp.203-230
- Escobar, Ticio (2004) *El arte fuera de sí*, Asunción del Paraguay, CAV/Museo del Barro-FONDEC
- (2007) *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Servi Libro [primera edición 1982-84]
- Escudé, Carlos; Cisneros, Andrés (2000) “La primera fase (1880-1900): el europeísmo (o hispanoamericanismo) argentino versus el panamericanismo norteamericano” en Escudé, Cisneros (dir.) (2000)

- Escudé, Carlos; Cisneros, Andrés (dir.) (2000) *Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas*, Centro de Estudios de Política Exterior Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales (CARI), publicado online http://www.argentina-ree.com/home_nueva.htm
- Espantoso Rodríguez, M. Teresa et al. (1994) “Imágenes para la nación argentina. Conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”. En: *XVII Coloquio Internacional de Historia del arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*. Tomo II. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 345-360.
- Exposición de la obra del pintor Pio Collivadino* (1946), Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes
- Fara, Catalina, Tell, Verónica (2013) “Coleccionista y flâneur: Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano porteño” en Malosetti Costa, Laura (dir.) (2013), *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, p.47-57
- Fara, Catalina (2020) *Un horizonte vertical. Paisaje urbano en Buenos Aires (1910-1936)*, Buenos Aires, Ampersand
- Fasce, Pablo (2017) *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*, tesis de doctorado, dir. María Isabel Baldasarre, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín
- (2021) *Del taller al altiploano. Museos y academias artísticas en el Noroeste argentino*, Buenos Aires, Unsam Edita
- Favre, Patricia (2015) *Escenarios del poder. La escultura en el Parque General San Martín*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
- Fernández Bravo, Álvaro (2000) “Latinoamericanismo y representación: iconografías de la nacionalidad en las Exposiciones Universales (París, 1889 y 1900)”, en Montserrat, Marcelo (comp.), *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, Buenos Aires: Manantial.
- Fernández Saldaña, José María (1910) “Uruguay” en *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Buenos Aires, Rodríguez Giles, p.251-258
- Fernández Saldaña, José María (1916) *Pintores y escultores uruguayos*, Montevideo, Brignole y Cía
- Figari, Pedro (1965) *Educación y Arte*, Biblioteca Artigas, Montevideo
- Finazzi, Mario (2016) “Tra folla e individuo: suggestioni europee nelle opere degli artisti italiani nel primo XX secolo” en Carrera, d’Agati, Kinzel (eds.) (2016) p. 273-284
- Fincardi, Marco (2000) “Culture comunitarie e moderni conflitti sociali nell’Italia rurale di fine XIX secolo” en *La politisation des campagnes au XIX^e siècle, France, Italie, Espagne, Portugal* (2000), Actas del congreso internacional (Roma, 20-22 de febrero de 1997), Rome, École française de Rome, p.221-257
- Fleres, Ugo (1928) *Ettore Ximenes. Sua vita sue opere*, Bergamo, Istituto d’arti grafiche
- Folch i Torres Joaquim (1962) *Fortuny*, Reus, Asociación de estudios reusenses
- Forcella, Enzo (1980) “Roma 1911. Quadri di una esposizione” en Piantoni (dir.) 1980 pp. 27-38
- Foti, Francesca (2012) “Studi Patrizi. Atelier d’artista a via Margutta (1850-1900)” en Moncada di Paternò (ed.), p. 34-46.
- Frandini, Paola (1972) “Nino Costa e l’ambiente artistico romano tra il 1870 e il 1890” en Damigella, Frandini, Piantoni (eds.) (1972), p. XIX-XXXIII

- Frezzotti, Stefania (1997) “Carlo Fontana” *ad vocem*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 48, Treccani (online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fontana_res-4abb4d7c-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-fontana_res-4abb4d7c-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/))
- (2009) “L'ultimo Nino Costa. Le battaglie per l'arte” en Dini, Francesca, Frezzotti, Stefania (dir.) 2009, *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, Milán, Skira
- (2014) *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, Milán, Electa
- Frezzotti, Stefania, Barrese, Manuel (eds.) (2014) *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, Milán, Electa
- Frontaloni, Elena, Pedullà, Gabriele (2012) “I luoghi della cultura in Roma capitale” en Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà (eds.) *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3 *Dal romanticismo a oggi* (coord. Por Domenico Scarpa), Torino, Einaudi, pp. 309-328
- Fuentes, Marta (2015) “*Peccata visu*. Un episodio de censura, Córdoba, 1910” en Szir, Sandra, Dolinko, Silvia, Marchesi, Mariana (eds.) 2015, *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo de las artes*, Buenos Aires, CAIA, p.97-109
- Galesio, María Florencia (cur.) (2013) *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA
- Gallinari, Luciano (2010) “Tra discriminazione e accoglienza. Gli italiani in Argentina da Luigi Barzini a *Tribuna italiana*”, *RiMe*, n.4, junio 2010, pp. 637-660
- Gallinari, Luciano (ed.) (2011), “Italia e Argentina: due Paesi, uno specchio” dossier, *RiMe*, n.6, junio 2011, pp. 119-771
- Gallipoli, Milena (2016) “El horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística” en Malosetti Costa (cur.) *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp.64-67
- (2017) “Los usos académicos de los calcos escultóricos: una aproximación a la enseñanza del dibujo según Ernesto de la Cárcova”, ponencia presentada en el *I Simposio Nuevas aproximaciones sobre la enseñanza académica*, 27/07/2017, Museo Caraffa, Córdoba (mimeo)
- (2021) *La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)*. Tesis de doctorado, dir. Laura Malosetti Costa-Carolina Vanegas Carrasco, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (mimeo)
- Gallipoli, Milena, Murace, Giulia (2018) “Límites y desafíos del concepto de “modernidad” en la historia del arte argentina del largo siglo XIX. Pensar los discursos y las prácticas”, II Jornadas de Estudiantes y Jóvenes Investigadores del CEHHA - Problemas conceptuales y metodológicos en torno a la investigación en Historia e Historia del Arte, 7-9 de mayo de 2018, IDAES-UNSAM (mimeo)
- García Guatas, Manuel (ed.) (2013) *Escuela de Roma: pintores aragoneses en el cambio de siglo*, Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Cultura y Política Social
- García Martínez, José A. (1985) *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston
- García Sánchez, Jorge (2010) “Roma y las academias internacionales” en *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, Madrid, CSIC, p. 77-108
- Ghidoli, María de Lourdes (2015) *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria Ediciones

- Giubilei, Maria Flora (2016) "Nel gusto di Pica: vicende di collezionismo a Genova (1905-1933)" en Lacagnina, Davide (ed.) *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milán-Udine, Mimesis, pp.211-238
- Giuliani, Rita (2002) *La meravigliosa Roma di Gogol': la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Ediciones Studium
- Gluzman, Georgina (2014) *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos*, tesis doctoral, directora Laura Malosetti Costa, Universidad de Buenos Aires, 2 tomos
- (2015) "Modelos y artistas" en Malosetti Costa (cur.) (2015) *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, MNBA, Buenos Aires, p. 22-27
- (2016) *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Biblos
- Gluzman, Georgina (dir.) 2021 *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, MNBA
- González Bernaldo de Quirós, Pilar (2008) "La «sociabilidad» y la historia política" *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, online desde 17 de febrero de 2008 [publicado por primera vez en 2004], [URL:http://journals.openedition.org/nuevomundo/24082](http://journals.openedition.org/nuevomundo/24082) (consultado el 07/10/2020).
- González López, Carlos; Martí Ayxelá, M. (eds.) (1987) *Pintores españoles en Roma*, Barcellona: Tusquets
- González Lopez, Carlos (2010) "El Fortunyismo español en Venecia" en Serafini (ed.) 2010, pp. 190-195
- Grassi, Paolo, Zangarini, Luciano (1989) *La festa degli artisti a Tor Cervara*, Roma, Palombi
- Greet, Michelle (2015) "Mapping cultural exchange: Latin American artists in Paris between the wars" en DaCosta Kaufmann, T., Dossin, C., Joyeux-Prunel, B. (2015) (coord.). *Circulations in the Global art history*, Dorchester: Ashgate, pp.133-147
- (2018) *Transatlantic encounters. Latin American artists in Paris between the wars*, Yale University Press
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2010) "Italia y la estatuaría pública en Iberoamérica. Algunos apuntes" en Sartor (ed.) 2010 pp. 221-244
- Gutiérrez Zaladívar, Ignacio (1991) *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán ediciones
- Gutman, Margarita, Reese, Thomas (eds.) (1999) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Guzmán, Fernando, Martínez, Juan Manuel (eds.) (2012) Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte, Santiago: Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez y Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA
- Haedo, Oscar Felix (1995) *El escultor criollo Juan Carlos Iramain*, Buenos Aires, editorial Fraterna [disponible online: www.portaldesalta.gov.ar/libros/HAEDO.htm, consultado 12.10.2020]
- Heilmann, Christoph (cur.) (1988) *I "Deutsch-Römer": il mito dell'Italia negli artisti tedeschi: 1850-1900*, Milán, Mondadori
- Herrera, María José (2012) "El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943", en Baldassarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. 2, Archivos del CAIA IV, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), p.529-552
- Hiesinger, Ulrich W. (2007) *Antonio Mancini. Nineteenth-Century Italian Master*, Philadelphia Museum of Art - Yale University Press, New Haven,
- Ibarlucía, Ricardo, Zingoni, Paula (2007) *José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte*, Buenos Aires, Fundación Telefónica

- Il modernismo a Roma, 1900-1915 tra le riviste "Novissima" e "La Casa"* (2007), Roma, Palombi
- Isastia, Anna Maria (1996), "Ettore Ferrari", ad vocem, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46
- Jandolo, Augusto (1938) *Le memorie di un antiquario, 2. ed. coll'aggiunta di cinque capitoli nuovi*, Milano
- (1940) *Cesare Pascarella. Il mistero della sua casa. Gli aneddoti. I disegni inediti*, Roma.
- (1953) *Studi e modelli di via margutta 1870-1950*, Milán, Ceschina
- Joyeux-Prunel, Béatrice (2005) «Nul n'est prophète en son pays...» ou la logique avant-gardiste. *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, tesis de doctorado, dir. Christophe Charle, Universidad París 1 Panthéon Sorbonne
- (2009) "L'art mobilier. La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe" en Charle 2009, p. 171-207
- (2016) *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, París, Gallimard
- (2017) "The Global History of Art and the Challenge of the Grand Narrative" *Artl@s Bulletin*, 6, no. 1, p. 4.
- (2018) "La costruzione del canone modernista. Un fenomeno circolare di accumulazione simbolica (1850-1970)", '900 Transnazionale 2, no. 1, marzo 2018, pp.42-55
- Karp Lugo, Laura (2014) *Au-delà des Pyrénées: les artistes catalans à Paris au tournant du XXe siècle*, tesis de doctorado, dir. Éric Darragon, École doctorale Histoire de l'Art Paris I Panthéon-Sorbonne [Prix du musée d'Orsay 2015, en prensa]
- Katzenstein, J. C. (1997) *Enrique B. Moreno. Colección Los Diplomáticos. Estudios históricos sobre la diplomacia argentina*, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, n. 14, abr. 1997; disponible online: <<http://www.cari.org.ar/pdf/diplomaticos14.pdf>>. Último acceso 24-01-2020
- Kienle, Miriam (2017) «Between Nodes and Edges: Possibilities and Limits of Network Analysis in Art History» in *Artl@s Bulletin* 6, no. 3, Article 1 disponible online: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss3/1/> consultado el 26.03.2018
- Kusunoki, Ricardo (2010) "Imaginario cosmopolita y 'progreso' artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)" en Sartor (ed.) 2010, pp. 245-270
- Kusunoki, Ricardo, Majluf, Natalia, Wuffarden, Luis Eduardo (dir.) (2013), *Carlos Baca-Flor. El último académico*, Gráfica Biblios, Lima
- Lacagnina, Davide (2005) "'Votre oeuvre si originale et si puissante...' Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla", *MATERIA*, n. 5, 2005, p. 69-89.
- (2009) "Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Ignacio Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica)" en Bacci, Giorgio, Ferretti, Massimo, Filetti Mazza, Marzia (eds.) (2009) *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, ETS, p. 403-433
- (2011) "'Le penombre di un giardino spagnolo': Vittorio Pica e la fortuna di Santiago Rusiñol in Italia fra pittura e letteratura" en *Storia dell'arte*, n.s.30, p. 94-109
- Lacagnina, Davide (ed.) (2016) *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milán, Mimesis
- Lacagnina, Davide (ed.) (2017) *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Palermo, Torri del Vento

- Lagrange, Marion (2010) *Les Peintres italiens en quête d'identité. Paris 1855-1909*, Parigi, CTHS.
- Lamberti, Maria Mimita (1982) "1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti" en *Storia dell'arte italiana*, vol.7. *Il Novecento*, Turín, Einaudi, pp.3-172
- Lankheit Klaus (1952), *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg
- Laroche, Walter Ernesto (1939) *Algunos pintores y escultores*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social
- (1964) *El Museo Nacional de Bellas Artes. Apuntes para su historia*, Montevideo, A. Monteverde
- (1976) *Los setenta años del círculo de bellas artes del Uruguay*, Montevideo, Círculo de Bellas Artes
- (1980) *Estatuaria en el Uruguay*, Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo
- Larre Borges, Ana Inés (2016) "La cultura" en Caetano (ed.) 2016, pp.237-285
- Lechleiter, France (2008) *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, tesis de doctorado, dirigida por Bruno Foucart, París, Universidad París IV-Sorbonne
- (2016) "Una breve storia pittorica dell'Accademia di Francia" in *350 anni di. Gli artisti dell'accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, Milán, Officina Libraria, pp.72-78
- Levi, Giovanni (2016) "L'histoire totale contre la Global History : l'historiographie avant et après la chute du mur de Berlin" en Nathan Wachtel, *Histoire et anthropologie ("Les actes")*, 2016, disponible online: <http://journals.openedition.org/actesbranly/735>, consultado el 23.04.2018
- Loiacono, Erika (2013) "España rendida a los pies de la Argentina. El león de mármol de Juan Ferrari en la Exposición Continental de 1882" en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza
- Loiacono, Erika (2020) *Trozos de Modernidad. La construcción de un campo escultórico moderno en la ciudad de Buenos Aires entre 1882 y 1919*, tesis de doctorado, dirigida por María Isabel Baldasarre, IDAES-UNSAM
- López Anaya, Jorge (1997) *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé
- Losada, Leandro (2009) *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana
- (2010) *Esplendores del Centenario: relatos de la elite argentina desde Europa y Estados Unidos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Los veinte: el proyecto Uruguay. Arte y diseño de un imaginario (1916-1934)* (1999), Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes
- Magaz, María del Carmen (2007) *Escultura y Poder en el espacio público*. Buenos Aires, Acervo Editora Argentina
- Maino, Maria Paola (dir.) (2016) *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, Roma, Palombi editore
- Majluf, Natalia (1997) "'Ce n'est pas le Pérou', or the failure of authenticity: marginal cosmopolitan at the Paris Universal Exhibition of 1855", *Critical Inquiry*, n. 23, verano, Chicago, The University of Chicago, pp.868-893
- Malosetti Costa, Laura (1998) "Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires" en Wechsler, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Archivos del CAIA 1, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 17-41

- (1999) “Eduardo Schiaffino: La modernidad como proyecto” en *Seminario internacional: Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, Ciudad de México
- (2000) “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires” en Wechsler dir., *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Sociedad Dante Alighieri, pp.89-142
- (2021) [2000] “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires” en Gluzman (dir.) 2021, p. 20-29 [presentado por primera vez en VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]
- (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- (2002) “Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística argentina. De Eduardo Schiaffino a Romero Brest” en *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, CBHA-2002
- (2005) “Romero Brest y la historiografía del arte argentino”, en Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (comp.), *Arte de Posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, pp. 283-290.
- (2006a) *Collivadino*, Buenos Aires, Ateneo
- (2006b) “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica” en Sartor, Mario (ed.) *Nazioni e identità plurime. Studi Latinoamericani*, 2, Udine, Forum, pp. 103-128
- (2008a) *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1180-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- (2008b) “Estilo y política en Martín Malharro”, *Separata*, año VIII, núm. 13, diciembre de 2008, Rosario, Argentina.
- (2010) “Las instituciones y el arte en el Centenario”, *Temas de la Academia*, n. 8 *Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión*, Buenos Aires, ANBA, pp.53-63
- (2012a) “Artes visuales y ópera, entre Italia y la Argentina a comienzos del siglo XX. El caso de Pío Collivadino” en Marita Fornaro y Annibale Cetrangolo (eds.), *El Teatro Solis. Relaciones Italo Iberoamericanas II*, Montevideo, Universidad de la República- IMLA (disponible online: <http://www.imla.it/dvd2/data/es/articulo-2.html>, consultado por última vez el 04/02/2019).
- (2012b) “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 1 | Año 2012 en línea desde el 4 julio 2012.
URL:
http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=2&vol=1
- (2016) “Schiaffino y Malharro: balances y perspectivas del arte argentino en el Centenario” en Martínez Mendoza, R. y Petris, J.L. (eds.) *Entre el arte en la Argentina y el arte argentino. Los artículos para el Centenario de Martín A. Malharro y Eduardo Schiaffino*, Buenos Aires, Prometeo Libros, pp.15-27

- (2020) “Retratos entre Europa y América: los artistas latinoamericanos en Florencia a fines del siglo XIX” en *X Seminário do Museu D. João VI / Grupo Entresséculos: O Artista em Representação*, Rio de Janeiro, NAU editora, disponible en <https://entresséculos.files.wordpress.com/2021/01/laura-malosetti.pdf>
- (2021) “Reflejos del espejo simbolista en Buenos Aires” en Cuadriello, Jaime, Esparza Liberal, María José, Velázquez Guadarrama, Angélica (eds) (2021), *De la modernidad ilustrada a la ilustración modernista. Homenaje a Fausto Ramírez*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, p.243-265
- Malosetti Costa, Laura (cur.) (2013) *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes
- (2015) *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- (2016) *Cárcova*, Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA
- (2017) *ENTRESIGLOS: el impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro, Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino
- Malosetti Costa, Laura, Burucúa, José Emilio (2010) “Pintura italiana en Buenos Aires entorno a 1910” en Sartor (ed.) 2010, pp. 319-344
- Malosetti Costa, Laura, Gené, Marcela (eds.) (2009) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.
- (2013) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa.
- Malosetti Costa, Laura; Siracusano, Gabriela, Telesca, Ana María (1999) “Impacto de la ‘moderna’ historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino” en *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 Universidad Autónoma de México
- Mammucari, Renato (2007) *Ottocento romano: le indimenticabili immagini dei pittori, italiani e stranieri, che immortalarono luoghi e personaggi della Città Eterna*. Roma, Newton Compton
- Mantovani, Larisa (2017) “Literatoides, superhombres, estudiantes y trabajadores: los conflictos estudiantiles en la Academia Nacional de Bellas Artes al inicio de la dirección de Pio Collivadino” en *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*, Buenos Aires, CAIA, pp.111-122
- (2021) *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)*, tesis de doctorado, dir. Silvia Dolinko, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (mimeo)
- Mantovani, Larisa, Murace, Giulia (2017) “«Enseñar en las fábricas el amor a lo bello». Artes industriales y academia a comienzos del siglo XX en Argentina” en Cavalcanti, Ana, Malta, Marize, Gomes Pereira, Sonia, Valle, Arthur (eds.) *Modelos na arte. 200 anos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*, Anales electrónicos del VII Seminário do Museu D. Joao, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, pp.372-387
- Mantura, Bruno, Maino, Maria Paola (eds.) 1999, *Sartorio 1924: crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, Roma, De Luca
- Manzi, Ofelia (s/f) *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la academia*. Buenos Aires, Atenas.

- Marchesi, Mariana (dir.) (2017) *Rodin. Centenario en Bellas Artes*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes
- Marini Clarelli, Maria Vittoria, Mazzocca, Fernando, Sisi, Carlo (dir.) (2011), *Il simbolismo in Italia*, Venezia, Marsilio
- Marziali, Giovanni (dir.) (1987), *Paride Pascucci. Un pittore fra '800 e '900*, Milán, Mazzotta
- Mazzanti, Anna (2007) *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Florencia, Le lettere
- (2011) “‘Il verismo ci ha stancati’. Le aspirazioni dell’anima simbolista attraverso il dibattito teorico” en Marini Clarelli, Maria Vittoria, Mazzocca, Fernando, Sisi, Carlo (dir.) (2011), *Il simbolismo in Italia*, Venezia, Marsilio, p. 3-15
- Mazzarelli, Carla (2018) *Dipingere in copia. Da Roma all’Europa 1750-1850*. Tomo I *Teorie e pratiche*, Roma, Campisano editore
- Mazzocca, Fernando (cur.) (2021), *Il Grand Tour*, Milán, Skira
- Melgarejo, Paola (2011) *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, Tesis de Maestría, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), dirigida por Laura Malosetti Costa (mimeo)
- Messina, Maria Grazia (2006) “Il pittore Anselm Feuerbach e le sue modelle a Roma: il caso di *Ifigenia e Medea*” en Dotal, Dratwichi (eds.) 2006, p. 83-105
- Migliaccio, Luciano (2010) “Le relazioni tra la cultura artistica moderna italiana e il Brasile: due momenti esemplari” en Sartor (ed.) 2010, pp. 301-319
- Mill, Alister, Baldassarre María Isabel (2010) [entrada] “Alfred Philippe Roll. *Femme et toureau (Mujer y toro)*” en Amigo, Macchi (ed.) 2010, pp. 599-600
- Mitchell, Clyde (1974) “Social Network” en *Annual Review of Anthropology*, Vol. 3, pp. 279-299
- Mola, Paolo, Mazzocca, Fernando (dir.) (2012) *Wildt: l’anima e le forme*, Cinisello Balsamo, Milán, Silvana Editoriale
- Moncada di Paternò, Valentina (ed.) 2012, *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Turín, Allemandi
- Monteiro, Michelli Cristine Scapol (2016) “O Mausoléu a Belgrano, de Ettore Ximenes, e a presença artística italiana na Argentina”, caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n.8, 2016, pp.1-16. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=223&vol=8
- (2017) *São Paulo na disputa pelo passado: o Monumento à Independência, de Ettore Ximenes*, Tesis doctoral, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, USP, Universidad de San Pablo, director Paulo César Garcez Marins
- (2019) “America as consecration: sculptures of Ettore Ximenes in New York City (1909-1921)”, Rev. Hist. (São Paulo) [online]. 2019, n.178, a09617. Epub Aug 05, 2019
- Montero, Belisario (1922) *Ensayos sobre filosofía y arte (de mi diario)*, Buenos Aires, Schenone Hnos y Linari
- Monti, Raffaele, Saccà, Lucilla (cur.) 1996, *Giovanni Fattori e l’Uruguay*, Florencia, Centro Di
- Moure Cecchini Laura (2016) “The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days of Fascism”, *Italian Studies*, septiembre 2016, p. 1-30. DOI: 10.1080/00751634.2016.1222755
- Muñoz, Miguel Ángel (1998) “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario” en Wechsler, Diana (coord.), *Desde la otra*

- vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, Archivos del CAIA 1, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 43-82
- (1999) “Obertura 1910: la Exposición Internacional del Arte del Centenario” en Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coord.) (1999), pp13-40
- Munro, Ion S. (11 December 1953). "The British Academy of Arts in Rome". *Journal of the Royal Society of Arts*. 102 (4914): 42–56
- Murace, Giulia (2014) “*Un bohemio a hora fija*”. *Pio Collivadino a Roma (1890-1906)*, tesis de maestría, dir. Enrico Crispolti, Università degli Studi di Siena (mimeo)
- (2015) “La ilustración en Italia a principio del siglo XX. Bolonia, Roma y un artista italo-argentino: Alberto María Rossi (1879-1965)” en *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Buenos Aires, CAIA, pp. 295-305.
- (2016) “Una joven promesa del arte. Los primeros éxitos entre Turín y Roma” en Malosetti Costa, Laura (dir.) (2016) *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, p. 25-29
- (2019) “Artista geniale e amico di tutti” en Altrudi, Nora, Vanegas Carrasco, Carolina (eds.) (2019) *El taller de Pio Collivadino*, Buenos Aires, Unsam Edita, p. 106-137
- (2020) “Arte, política y diplomacia: dos proyectos de academias sudamericanas en Roma (1897-1911)” en *MODOS Art Journal*, Campinas - San Pablo; Año: 2020 vol. 4 n. 2, p.39-53
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4581>
- Museo Histórico Nacional (ed.) (2014) *Un simple ciudadano, José Artigas*, Montevideo, Museo Histórico Nacional
- Musetti, Barbara (2017), *Rodin vu d'Italie. Aux origines du mythe rodinien en Italie (1880-1930)*, Paris, Mare&Martin
- Musitelli, Pierre (2014) “Artistas e letterati stranieri a Roma nell’Ottocento. Strutture, pratiche e descripciones della sociabilidad” en *Memoria e Ricerca.Soggiorni culturali e di piacere Viaggiatori stranieri nell’Italia dell’Ottocento*, n. 46, mayo-agosto, pp. 27-44
- Nacionalización de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales*, Buenos Aires, Taller Tipográfico Barause y Lacasse, 1905
- Nava Cellini, Antonia (1971) “Alcuni disegni del periodo romano di Antonio Mancini” en *Strenna dei Romanisti*, n. 32, pp. 272-279
- (1973) “Biografía” en Nava Cellini (cur.) (1973), pp. 19-29
- Navarro, Ángel M. (ed.) (2016) *120 años de bellas artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes
- Nicolini, Renato (1980) “L’Esposizione del 1911 e la Roma di Nathan” en Piantoni (dir.) 1980 p.45-51
- Nigro Covre, Jolanda (ed.) (1982) “L’arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891; rapporto sulle grandi esposizioni dell’Italia unita”, *Ricerche di Storia dell’arte*, n.18
- Niklison, José Elías (1905) *Los pensionados argentinos de bellas artes. Concurso 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco
- Nocca, Marco, Gabriele Romani (dir.) (2017) *Juana Romani la petite italienne. Da modella a pittrice nella Parigi fin-de-siècle*, Roma, L’Erma di Bretschneider
- Nusenovich, Marcelo I. (2015) *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba
- Ortemberg, Pablo (2018) “Ruy Barbosa en el Centenario de 1916: apogeo de la confraternidad entre Brasil y Argentina” en *Revista de Historia de América*, n. 154, ene-jun 2018, pp. 105-134

- Otero, Romina (2017) *Artistas en tránsito: viajes, tradición y renovación en las artes plásticas de Córdoba durante los años '20*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ottocento. *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento* (1993), número 22 dedicado a Italia y los artistas extranjeros, Milán, Mondadori
- Páez de la Torre, Carlos, Terán, Celia (1997) *Lola Mora: una biografía*, Buenos Aires, Planeta
- Pagano, José León (1937) *El arte de los argentinos*, Buenos Aires L'amateur
 ----- (1944) *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur
- Pallottino, Paola (2010), *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Lucca: Casa Usher
- Palombi, Domenico (2009) "Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne", *Anabases*, n. 9
- Parisella, Antonio (1980) "Fuori dalla scena: le classi popolari e l'esposizione del 1911" en Piantoni (dir.) 1980 p.53-66
 -----(2005) "Ruralità, mutamenti sociali, culture tra Roma e la Campagna" en Cardano, Damigella (dir.) 2005, p.49-54
- Parisi, Francesco (dir.) (2017) *Secessioni europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*. Cinisello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale
- Parisi, Francesco, Sferrazza, Agnese (dir.) (2010) *Il cenacolo Cambellotti, Balla e Prini: opere grafiche tra idealismo e socialismo 1900 – 1910*, Rignano Flaminio, Edizioni Officine Vereia
- Pavanello Giuseppe; Nico Stringa (cur.) (2004) *Ottocento Veneto il trionfo del colore*, Canova, Treviso
- Pécout, Gilles (2000) "Ritratto di gruppo dell'Italia e degli italiani tra il 1880 e il 1910: il difficile ingresso nella modernità" en Piantoni, Pingeot (dir.) 2000, p. 15-28
- Peluffo Linari, Gabriel (1999) "Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los años veinte", en *Los veinte: el proyecto Uruguayo* (1999), pp.37-49
 ----- (2006) *Historia de la pintura uruguaya*, tomo 1: *El imaginario nacional-regional (1830-1930) de Blanes a Figari*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental [primera edición 1988]
 ----- (2008) *El oficio de la ilusión. Crónicas de un pintor fisionomista. Montevideo 1880-1950*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo
 ----- (2010) "Pautas italianizantes en el arte uruguayo. 1860-1920" en Sartor (ed.) 2010, pp. 345-362
 -----(2012) *Pedro Figari arte e industria en el Novecientos*, Montevideo, Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Penhos, Marta (2009) "St. Louis 1904. Argentina en escena" en Di Liscia, María Silvia, Lluch, Andrés (dir.) (2009) *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 59-84
- Penhos, Marta (2013) "La copia de los frescos de san Lorenzo al Verano: una ventana a la pintura sacra del Ottocento italiano" en Malosetti Costa (cur.) 2013, pp.29-35
- Penhos, Marta, Wechsler, Diana (eds.) (1999) *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Pentimalli, Michela, Albornoz, Pedro (2000) "El pincel y la pluma. José García Mesa, artista y periodista entre dos mundos", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*. Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, p. 281-316
- Pereda de Nin, Raquel (1986), *Saez. Vida y obra de Carlos Federico Saez*, Montevideo: Ed. de Jorge de Alteada y Galería Latina

- Pereira Pereira, María (2010) “La impronta de Italia en la escultura pública en Cuba (etapa colonial y primeras décadas del siglo XX)” en Sartor (ed.) (2010), p. 363-389
- Pérez Arias, Trinidad (2012) *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*, tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador
- Pérez Casalet, Vilma A. (2018) *La escultura de yeso en Argentina: un gusto de principios del siglo XX : historia, técnicas y criterios de conservación*, Buenos Aires, Tinta al tiempo
- Pesando, Annalisa B. (2009) *Opera vigorosa per il gusto artistico delle nostre industrie. La Commissione Centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*, Milano, Franco Angeli
- Pettoruti, Emilio (1968) *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar Hachette
- Piantoni, Gianna (1972) “La *Cronaca Bizantina*, il *Convito* e la fortuna dei preraffaelliti a Roma” en Damigella, Frandini, Piantoni (eds.) (1972), pp. XXXV-XLI
- Piantoni, Gianna (cur.) 1980 *Roma 1911*, Roma, De Luca editore
- Piantoni, Gianna (cur.) 2001 *La Poesia del vero. Pittura di paesaggio a Roma tra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani*, De Luca editore, Roma
- Piantoni, Gianna (1980) “Nell'ideale città dell'arte...” en Piantoni (dir.) 1980 pp.71-88
 ----- (2000a) “Quale modernità?” en Piantoni, Pingeot (dir.) 2000, pp.37-44
 -----(2000b) “Roma Bisanzio” en Piantoni, Pingeot (dir.) 2000 pp.91-96
 ----- (2001) “‘Modernità’ della pittura di paesaggio a Roma fra ottocento e novecento” en Piantoni (dir.) 2001, p.9-19
- Piantoni, Gianna, Andreoli, Annamaria, (dir.) (2000) *Gabriele D'Annunzio: dalla Roma bizantina alla Roma del 'nuovo Rinascimento'*, Torino, Allemandi
- Piantoni, Gianna, Pingeot, Anne (dir.) 2000, *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, Allemandi, Turín
- Pingeot, Anne (2000a) “La scultura italiana vista da Parigi” en Piantoni, Pingeot (dir) 2000, p.45-68
 ----- (2000b) “Seduzioni di Parigi. La risposta di Medardo Rosso” en Piantoni, Pingeot (dir.) 2000, p.159-189
- Pinto, Sandra (1982) “La promozione dell'arte negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità” en *Storia dell'Arte Italiana. Vol. 6 Dal Cinquecento all'Ottocento*, tomo 2, *Settecento e Ottocento*, Turín, Einaudi, p.791-1061
 ----- (2008) “Riflessioni a seguito dell'ultima mostra di Ottocento italiano” en Capitelli, Mazzarelli (eds.) 2008, pp. 273-281
- Pivel Devoto, Juan E. (1966), *Catalogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, tomo I.
- Pollock, Griselda (1988) “Modernity and the Space of Femininity”, capítulo 3 de *Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Londres-Nueva York, Routledge traducido en italiano por Trasforini, Maria Antonietta (ed.) (2000) *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milán, Franco Angeli, pp. 17-48
- Presezzi, Cora (2019) “Policentrismo e resistenze periferiche nella storia dell'arte italiana: “Centro e periferia” di Castelnuovo e Ginzburg” en *STORICAMENTE. Laboratorio di Storia*, n. 14, art. 38, pp. 1-32, Bologna, Alma Mater Studiorum (DOI: 10.12977/stor785)
- Prieto, Adolfo (2006) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI [primera ed. Sudamericana, 1988]
- Prisley, Leticia (2000) “José Ingenieros su ‘La Nación’: Roma come chiave di lettura”, *Il Veltro. Rivista della cività italiana*, a. XLIV, n.1-2, enero-abril, p.97-104

- Puccini, Mario (1931) "Artisti contemporanei: Faustino Brughetti", *Emporium*, vol. LXXIV, n. 444, p.349-362
- Querci, Eugenia (2012) "Achille Vertunni e Mariano Fortuny. Roma tra arte e mercato nella nuova stagione internazionale" en Capitelli, Grandesso, Mazzarelli (2012), pp. 209-226
- (2014) *Tra Parigi, Venezia e Roma: Zuloaga, i pittori spagnoli e l'Italia*, Tesis doctoral dirigida por Prof. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Universidad Complutense
- Querci, Eugenia, Sacchi Lodispoto, Teresa (cur.) (2008) *Ernesto Biondi e l'America: l'avventura dei Saturnali oltreoceano*, Roma, Fondazione Nevol Querci
- Racioppi, Pier Paolo (2018) "Ateliers, esposizioni e strategie promozionali degli scultori nordamericani a Roma nell'Ottocento, da Thomas Crawford a Moses Jacob Ezekiel" en Varela Braga, True (eds.) 2018, p.113-128.
- Ramírez, Fausto (2004) "El simbolismo en México", *El espejo simbolista. Europa y Mexico 1870-1920*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta-Munal/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 29-59
- (2008) *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Ciudad de México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas
- Reyero, Carlos, Casado Alcalde (eds.) (1998) *Roma: Mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España. 1900-1936*, Roma, Sedac Group
- Reyero, Carlos (2002) "Del Gianicolo al Champ de Mars: los escultores pensionados en Roma y las Exposiciones Universales de Paris, 1855-1900" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 14, pp. 275-288
- Reyero, Carlos (1998) "La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)" *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n. 5, pp.143-157
- Ridolfi, Maurizio (2000) "Gli spazi della politica nell'Italia rurale. Forme di sociabilità e rappresentanza elettiva tra '800 e '900" en *La politisation des campagnes au XIX^e siècle, France, Italie, Espagne, Portugal* (2000), Actas del congreso internacional (Roma, 20-22 de febrero de 1997), Rome, École française de Rome, p. 287-313
- Rilla, José (2016) "Uruguay en el mundo, 1880-1930" en Caetano (ed.) 2016, pp. 85-130
- Ripamonte, Carlos P. (1926), *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas*, Buenos Aires, M. Gleizer
- (1930) *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos treinta años*, Buenos Aires, Gleizer editor
- Rocchi, Fernando (2000) "El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916 en Nueva Historia Argentina", tomo 5, Lobato, M.Z. (ed.) *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Rolfi Ožvald, Serenella, Mazzarelli, Carla (eds.) (2019) *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana editoriale
- Romanelli, Giandomenico (dir.) (2014) *L'ossessione nordica. Böcklin, Klimt, Munch e la pittura italiana*, Venecia, Marsilio
- Rossi, Cristina (2012) "Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960", en *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, eds. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Saenz Peña: CAIA-Eduntref.
- Saccà, Lucilla (1996) "Giovanni Fattori. Quadri e memorie da Montevideo" en Monti, Saccà (cur.) (1996), pp.29-45

- Sacchi Lodispoto, Teresa (1999a) "L'associazionismo artistico romano (1870-1878)" en *Roma moderna e contemporanea*, a. VII, n. 1/2, Roma, Università degli Studi Roma Tre, pp. 295-316
- (1999b) "Sartorio cantore della storia d'Italia" en Mantura, Maino (eds.) 1999, p.56-62
- (2003) "L'istruzione professionale romana alla fine dell'Ottocento" en Perfetti, Collarile (eds.) 2003), *Scuola arti ornamentali di Roma. La storia*, a cura di R. Perfetti, L. Collarile, Roma, Joyce & Co., p. 39-47
- (2019) "Roma Parigi New York. Simonetti e la pittura alla moda" en *Attilio Simonetti (1843 - 1925). Pittore alla moda e antiquario a Roma*, Galleria Berardi, Roma disponibile para lectura online en <https://issuu.com/galleriaberardi/docs/simonetti-issue> (último acceso 29/05/2020)
- Sacchi Lodispoto, Teresa, Spinazzè, Sabrina (eds.) (2006) *Ernesto Biondi. La scultura viva*, Formia (Latina), GraficArt
- (2019) *Attilio Simonetti. pittore alla moda e antiquario a Roma*, Roma, Berardi
- Sáenz Peña, Roque (1914) "Nota proyectando una academia de bellas artes, en Roma" en *Escritos y Discursos 1888-1910*, tomo I (Actuaciones Internacionales), Buenos Aires, Casa Peuser
- Sáenz Quesada, María (2014) Roque Sáenz Peña. El presidente que forjó la democracia moderna, Buenos Aires: Sudamericana
- Saez, Graciela (2014) "Carlos Federico Saez desde el relato familiar" en Aguerre (dir.) (2014), p.31-46
- Salomón Tarquini, Claudia, Lanzillotta, María de los Ángeles (eds.) (2016) *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*, Rosario: Prohistoria
- Sánchez Arreola, Flora Elena (1996) *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*, Ciudad de México, UNAM
- Sanfilippo, Mario (2005) "Roma e la Campagna Romana tra il 1870 e i primi del Novecento" en Cardano, Damigella (dir.) 2005, p. 9-12.
- Sanjad, Nelson (2017) "Exposições internacionais: uma abordagem historiográfica a partir da América Latina" en *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.24, n.3, jul.-set. 2017, p.785-826.
- Sanjad, Nelson, Castro, Anna Raquel de Matos (2015) "Comércio, política e ciência nas exposições internacionais. O Brasil em Turim, 1911" *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, p. 819-861, set/dez 2015 (parte 1) <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752015000300007> y *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 32, n. 58, p. 141-173, jan/abr 2016 (parte 2) <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752016000100007>
- Santulli, Michele (2011), *Modelle e modelli ciociari nell'arte europea. A Roma, Parigi, Londra nel 1800/1900*, Ciociaria Sconosciuta, Arpino
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Sartor, Mario (2003) *Arte latinoamericana contemporanea, dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaca Book
- (2010) "Presencia, contactos, aportes. Las relaciones artísticas entre Italia y México" en Sartor (ed.) 2010, pp. 431-476
- (2018) "Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi" en *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia. QUADERNI CULTURALI IILA* n. 1, IILA, Roma pp.19-30

- Sartor, Mario (ed.) (1997) *Artisti italiani in America Latina. Presenze, contatti, commerci. Dossier de Ricerche di Storia dell'arte*, n. 63, Roma, La Nuova Italia Scientifica
- (2010) *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura
- Sazatornil Ruiz, Luis, Jiménez, Frédéric, Alba Pagán, Ester (eds.) (2014) *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez
- Scarpa, Piero (1939) *Vecchia Roma. Scena di vita nell'urbe dell'anteguerra*, Roma, Ferri
- Schiaffino, Eduardo (1933) *La Pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Autor
- Schuster, Sven (2018) "The World's Fairs as Spaces of Global Knowledge: Latin American Archaeology and Anthropology in the Age of Exhibitions". *Journal of Global History* 13, n.º 1, p. 69-93, doi: <https://doi.org/10.1017/S1740022817000298>.
- Selvafolta, Ornella (2009), *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al "principio di un'epoca nuova"*, Milán, Biblioteche d'arte
- Serafini, Paolo (2010a) "Giacomo Favretto vita e opere" en Serafini (ed.) (2010) pp.12-37
- Serafini, Paolo (2010b) "Favretto, Sargent e la 'neo-venetian school'" en Serafini (ed.) (2010) pp.38-44
- Serafini Paolo (ed.) (2010) *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, Milán, Silvana editoriale
- Sergi, Pantaleone (2014) *Storia della stampa italiana in Uruguay*, Montevideo, Fondazione Italia nelle Americhe
- Severini, Gino (1983) *La vita di un pittore*, Milán, Feltrinelli
- Siligato, Rosella (1990) "Le due anime del Palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti" en *Il Palazzo delle Esposizioni*, 165-181
- Siligato, Rosella (1990) "Le due anime del Palazzo: il Museo Artistico Industriale e la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti" en Siligato, Tittoni (eds.) (1990), p.185-181
- Siligato, Rosella, Tittoni, Maria Elena (dir.) (1990) *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Roma, Edizioni carte segrete
- Smoje, Oscar (ed.) (2011) *Salón Nacional 100 años*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación
- Solveira, Beatriz Rosario (1992) "El ABC como entidad política: un intento de aproximación entre la Argentina, Brasil y Chile a principios de siglo" en *Ciclos*, a.2, n.2, primer semestre 1992 pp.157-183
- (1994) *La Argentina, el ABC y el conflicto entre México y Estados Unidos (1913-1916)*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos
- Soto y Calvo, Francisco (1910) *El dr. D. Roque Sáenz Peña. Ensayo de biografía sociológica*, Buenos Aires, Talleres Peuser
- Soto y Cano, María (2013) "Escultores pensionados en Bizkaia (1888-1916)" en *Bilduma Ars* n.º 3
- (2014), "La academia de España en Roma y la renovación escultórica española (1873-1900)" en Sazatornil Ruiz, Jiménez (eds.) (2014), pp. 145-168
- Souza de Carvalho, Ricardo (2004) "La Revista Americana (1909-1919) y el diálogo intelectual en Latinoamérica" en *Revista Iberoamericana*, vol. 70, n.208-209, julio-diciembre 2004, pp. 665-676
- Spinazzè, Sabrina (2008) *Umberto Prencipe*, Orvieto, Fondazione Cassa di Risparmio
- Stefanelli Torossi, Lucia (dir.) (1989) *Divisionismo romano*, Roma, De Luca editore

- Struck, Bernhard; Ferris, Kate; Revel, Jacques (2011) "Introduction: Space and Scale in Transnational History" en *The International History Review*, Vol. 33, n. 4, diciembre 2011, 573–584
- Susinno, Carlo (2009) *L'Ottocento a Roma artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo (Milán), Silvana editoriale
- Sux, Alejandro (1911) *La juventud intelectual de la América Hispana*, Barcelona Prensas Hermanos
- Tavares Cavalcanti, Ana Maria (1999) *Les artistes brésiliens et "les prix de voyage en Europe" à la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et étude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866 - 1944)*. Tesis de doctorado, dir. Eric Darragon, Universidad París I – Panthéon-Sorbonne
- (2001-2002) "Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura", en Pereira, Sonia Gomes (eds.), *185 anos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002, p. 69-92.
- (2010) "Artistas brasileiros entre territórios: a relação com a Europa e o sentimento de exílio na própria pátria no século XIX" en *19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"*, Cachoeira – Bahia – Brasil
- Temas de patrimonio cultural* (2009), n. 25, *Buenos Aires italiana*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- Terán, Oscar, 2012 *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores
- Tomeo, Daniela (2021) "La obra de Pablo Nin y González: dibujar la República para mostrarla al mundo", *Claves. Revista de Historia*, Universidad de la República, Uruguay, vol. 7, núm. 12, 2021
- Tittoni, Maria Elisa (2007) "La 'Roma sdegnata' di Ernest Hébert" en Frezzotti, Stefania, Rosazza Ferraris, Patrizia (eds.) 2007, *Scritti in onore di Gianna Piantoni*, Roma, De Luca, p.103-108
- Tonini Masella, Ginevra Diletta (2013) "In viaggio per il lavoro. Modelle dal contado a Roma nell'Ottocento" en *Storia delle donne*, n. 9, pp.117-134
- Trasforini, María Antonietta (2009) *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia Publicaciones Universidad de Valencia [primera edición, italiana, Il Mulino 2007]
- Tristezza, Nora (2009) *Ripamonte, Peláez, Carnacini: artistas de Villa Ballester en la conformación del arte nacional*, San Martín, Universidad Nacional de Gral San Martín
- Trombadori, Antonello, Nava Cellini, Antonia (dir.) (1973) *Mostra retrospettiva di Héctor Nava (Buenos Aires 1873-Roma 1940)*, Roma, Tipografía Massari
- Uslenghi, Alejandra (2015) *Latin America at fin-de-siècle universal exhibitions: modern cultures of visibility*, London, Palgrave Macmillan
- Vagnetti, Fausto (1943) *La regia accademia di belle arti di Roma*, Florencia, Le Monnier
- Valdés Echenique, Catalina (2012) "Un pintor chileno en el Café Michelangelo: vínculo entre la Escuela de Staggia y la pintura de paisaje chilena" en Guzmán, Martínez (eds.) 2012, pp. 231-244
- Valle, Arthur (2019) "Os concursos para o Prêmio de Viagem em pintura da ENBA/RJ entre 1892 e 1930: Visão geral," en *IX Seminário do Museu D. João VI: pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, pp. 36–50.
- Vanegas Carrasco, Carolina (2012) "Pietro Tenerani y la escultura en Colombia en el siglo XIX" en Guzmán, Martínez (eds.) 2012, pp. 81-91

- (2019) *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)*, Bogotá, Buenos y Creativos (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural)
- (2021) “Modelos involuntarios: Víctor de Pol y los desafíos de la escultura de tema étnico en Argentina”, *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, San Pablo, v.5, n.2, p.16–35, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665039.
- Varela Braga, Ariane, True, Thomas-Leo (eds.) (2018) *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, Roma, Artemide
- Varela Braga, Ariane, True, Thomas-Leo (2018) “Studying foreign artists in Rome” en Varela Braga, True (eds.) 2018, pp. 15-29
- Vásquez, William (2014) “Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes”, en Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 9 (1), 35-67, <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.MAVAE9-1.aenb>
- (2016) “Alberto Urdaneta y la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: el origen de la enseñanza moderna de un arte academicista” en *Credencial Historia*, febrero 2016, en línea: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia-el-origen-de-la> (consultado 16/02/2021)
- Vázquez, Oscar E. (ed.) (2020) *Academies and Schools of Art in Latin America*, Nueva York, Routledge.
- Velázquez Guadarrama, Angélica (2018) “El pueblo de Roma en las exposiciones de la Academia de San Carlos, 1848-1869” en Capitelli, Cracolici (dir.) 2018, p.111-122
- Viale, Barbara (2018) “César Santiano, uno scultore tra Argentina e Italia” en Lecci, Leo, Valenti, Paola (ed.) *Studi di storia dell'arte in ricordo di Franco Sborgi*, Genova: De Ferrari, pp. 463-477
- Virno, Cinzia (dir.) (2015) *Artisti dell'800. Temi e riscoperte*. Roma, De Luca
- Weber, Ignacio (2011) “Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo”, *AdVersus*, VIII, 21, diciembre 2011, pp. 101-124
- (2014) “Una formación italiana en Buenos Aires (1890-1910)” en *AdVersus*, n. 25, año X, diciembre 2013-abril 2014, pp. 12-50
- (2016) *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*, tesis de doctorado, dir. Hugo Mancuso, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (mimeo)
- Wechsler, Diana (ed.) (1998) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Archivos del CAIA I, Ediciones del Jilguero.
- Wechsler, Diana (ed.) (2000), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Sociedad Dante Alighieri
- Wechsler, Diana (1999) “Salones y contrasalones” en Penhos, Wechsler (eds) 2009, pp.41-98
- Williams de Seré, Rosario (2000) “El pintor uruguayo Fernando Cornú (1878-1931)”, *Revista del Instituto de Estudios Genealógicos del Uruguay*, n. 22, Montevideo, pp. 140-147
- Zaida Lobato, Mirta (2000) “Estado, gobierno y política en el Régimen conservador” en Zaida Lobato, Mirta (ed.) 2000, *Nueva historia argentina. Tomo V: El Progreso, La Modernización Y Sus Límites (1880-1916)*, Madrid, Editorial Sudamericana, pp.179-208

- Zanetti, Giorgio (2009) “Il fascino dello *jugendstil*. La lezione di Conti” en Ricci, Manuela (dir.) 2009, *Armonia delle muse. Moretti e De Carolis tra arte e poesia*, Cesenatico, Casa Moretti, p.7-20
- Zanetti, Susana (1994) “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” en *América Latina: palabra, literatura e cultura*, A. Pizarro (ed.), San Pablo: Memorial da América Latina/Unicamp, pp .489-534.
- Zarlenga, Matías (2011) *Instituciones de enseñanza artística y modernización cultural en Buenos Aires. El caso de la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales (1878-1905)*. San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, tesis de maestría (mimeo)
- (2014) “La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)” en *Revista Mexicana de Sociología* 76, núm. 3, julio-septiembre, pp. 383-411.
- Zatti, Paola, Ferlier-Bouat, Ophélie (dir.) (2015), *Adolfo Wildt (1868-1931): l'ultimo simbolista*, Milán, Skira
- Zemon Davis, Natalie (2011) “De-centering History: Local Stories and Cultural Crossings in a Global World”, *History and Theory*, n. 50, pp. 188-202



Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales IDAES

Doctorado en Historia

Roma desde el Río de la Plata
Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)

Tesis doctoral

Presentada por:

Giulia Murace (CIAP – UNSAM / CONICET)

giuliamurace@gmail.com

gmurace@unsam.edu.ar

Bajo la dirección de:

Dra. Laura Malosetti Costa

y la co-dirección de

Dra. Giovanna Capitelli

Buenos Aires

2021

-Tomo II-

INDICE

Anexo documental	3
Capítulo 1	4
1.1 “Asamblea extraordinaria celebrada el día 31 de enero de 1900” [publicada en ANBA (1928), pp.11-13]	4
1.2 a) <i>Reglamento de los Concursos de Pintura, Escultura y Música para optar a las subvenciones para estudios en Europa (Argentina), 1899</i>	7
1.2 b) Primeros concursos. Aspirantes	8
1.3 Obras ganadoras concursos Comisión Nacional de Bellas Artes (Argentina)	9
1.4 Presupuesto estatal argentino dedicado a subvencionar estudios artísticos a Europa.... Errore. Il segnalibro non è definito.	
Capítulo 2	13
2.1. Reglamentación subvenciones artísticas para Europa (Uruguay)	13
2.2 Planes de estudio del Círculo Fomento de Bellas Artes (Montevideo)	14
Capítulo 3	17
3.1 Red de rioplatenses en Roma entre 1890 y 1915	17
3.2 Diagrama presencia rioplatenses en Roma 1890-1915	18
Capítulo 4	19
4.1 Mapa de las instituciones italianas y extranjeras presentes en Roma entre 1890 y 1914	19
4.2 Mapas de los talleres de artistas	19
Anexo iconográfico	21
1. Buenos Aires: el “intento patriótico y educacional de enviar jóvenes a Europa”	22
2. Montevideo: entre la emulación y la emancipación de Argentina	32
3. Roma: encuentros rioplatenses	41
4. “Rome n’a pour elle qu’une chose: elle est Rome”	76
5. El arte como proyecto internacional	109

Capítulo 1

1.1 "Asamblea extraordinaria celebrada el día 31 de enero de 1900" [publicada en ANBA (1928), pp.11-13]

Asamblea Extraordinaria celebrada
el día 31 de Enero del año 1900 en el
local de la Sociedad.

Orden del día

Proyecto de Nacionalizar la Escuela de
Bellas Artes de la Sociedad, presentado
por el Señor de la Cárcova en nombre de
la Junta Directiva que preside;
Aprobación de la orden del día haciendo
cesión de la Escuela al Gobierno Nacional.

Reunida la Asamblea y por unanimidad
de votos fueron aprobadas ambas proposiciones.
Antes de proceder a la votación
el Señor de la Cárcova leyó ante la Asamblea
el proyecto presentado anteriormente a la Comisión
Directiva, proyecto que más adelante se transcri-
be, el cual fue aprobado, igualmente el acta de la sesión ordina-
ria. Agregó algunas consideraciones tendientes a
señalar la importancia del acto que se rea-
lizaba y el porvenir que esperaba a nues-
tra Institución elevándola a la categoría
que le correspondía.

Carlos Ripamonte Secretario
Carlos E. Zuberbühler Secretario A. Della Valle

Benjamin Carrozzini Benvenuto
Benjamin Carrozzini Benvenuto

Castro Santa-Fe Castro Santa-Fe
Castro Santa-Fe Castro Santa-Fe

M. Cascanis Arturo Sances
Arturo Sances
Arturo Sances
José H. Terry (hijo)

José Baucher José Baucher
José Baucher José Baucher
José Baucher José Baucher

Pedro Natal Capparelli Pedro Natal
Pedro Natal Pedro Natal
Pedro Natal Pedro Natal

Juan B Petralle Juan B Petralle
Juan B Petralle Juan B Petralle
Juan B Petralle Juan B Petralle

Juan Ranchi Manuel J. Juncos

Jante Caprani Francisco Conte

L. Vidal M. J. Boggio
Ernesto Durigany M. Arias

R. Carfagna

P. Casals

Andrés Bourat

Isidro Guglielmo

Alfredo Forcellini Alfredo Ventura

Rafael Carfagna Miguel Espedas
J. Brota Rylo J. J.

A. Rosina

J. P. Juncos

Victorio Corbella

J. P. Juncos

Victor J. Garau

Luís Sala

1.2 a) Reglamento de los Concursos de Pintura, Escultura y Música para optar a las subvenciones para estudios en Europa (Argentina), 1899¹

PINTURA (Figura)

Pruebas eliminatorias:

1. Dibujo en claro oscuro de un desnudo de hombre ante modelo vivo, ejecutado en seis días (de lunes a sábado) en sesiones de cuatro horas, con los reposos incluidos (el dibujo deberá ocupar la hoja entera) [puntos de 0 a 10]
2. Pintura al óleo de una cabeza de mujer, de tamaño natural, ejecutada en las mismas condiciones de tiempo, en una tela de 46x36cm. El modelo será colocado sobre la tarima por la sesión de pintura, en presencia del presidente y secretario de la comisión, y los asientos, sorteados entre los concurrentes presentes. [puntos de 0 a 5]

Total pruebas eliminatorias 15 puntos

Segunda parte. Concurso.

Acceden los que sacan puntos de 11 a 15. Es el concurso propiamente dicho. Consistirá en:

1. Interpretación de un asunto de una sola figura propuesto por la Sección, que deberá ser desarrollado por el concurrente en logia inmediatamente en el local del concurso en el espacio de 4 horas por medio de un boceto al carbón ejecutado en las dimensiones de 50x33cm
2. Realizar el tema propuesto de acuerdo con su composición al carbón en una pintura al óleo sobre tela de 150x99cm.

Quedará a cargo del aspirante la elección del modelo.

Duración de la prueba, efectuada toda en el local del concurso será de 30 días consecutivos en el curso de los cuales los concurrentes podrán utilizar las 4 horas de sesión de todos los días hábiles [puntos de 1 a 25]

Pruebas suplementarias

1. Anatomía: nociones de osteología artrología y miología (modelado, actitudes, movimiento); cánones y proporciones [0 a 5 puntos]
2. Perspectiva: nociones generales [0 a 5 puntos]

PINTURA (paisaje, marina, pintura de animales)

Pruebas eliminatorias:

1. Dibujo en claro oscuro de un desnudo de hombre ante modelo vivo, ejecutado en seis días (de lunes a sábado) en sesiones de cuatro horas, con los reposos incluidos (el dibujo deberá ocupar la hoja entera) [de 0 a 10 puntos]
2. *Boceto* al óleo, acuarela o pastel, de un asunto de paisaje, marina o pintura de animales desarrollado en logia en el espacio de cuatro horas, en las dimensiones de 54x36cm, interpretando el tema que indicará la Sección. [puntos de 0 a 10]

Tot. pruebas eliminatorias 20 puntos

Segunda parte. Concurso:

Acceden quien obtengan de 11 a 20 puntos. Para el efecto la Sección designará, de acuerdo con el carácter del Concurso, un paraje próximo a la Capital, adonde se dirigirán los concurrentes en día y hora determinados, acompañados de un miembro de la Sección, el cual precisará sobre el sitio el asunto que deberá ser desarrollado.

Los concurrentes tendrán ocho sesiones, a razón de tres horas por día, para ejecutar su cuadro del natural o los estudios que deberán servirles para realizarlo en logia. Dimensiones 100x70cm.

Cuando la Sección tenga todos los estudios realizados del natural fijará la fecha del Concurso en logia, el cual durará quince días a razón de cuatro horas por día. Pueden optar por presentarse a esta segunda parte o concurrir solo con los estudios realizados del natural [de 0 a 20 puntos]

Pruebas suplementarias: anatomía (solo animalistas) y perspectiva

ESCULTURA

Pruebas eliminatorias:

¹ Esquema resumido de las bases del concurso basado en: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, *Reglamento de los Concursos de Pintura, Escultura y Música para optar a las subvenciones para estudios en Europa - Aprobado por decreto de fecha 10 de Julio de 1899*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, s.p., Armario III /E1/ BIVC8d1, AS-MNBA. El *Reglamento* incluye también derechos y obligaciones de los pensionados en Europa

1. Dibujo en claro oscuro de un desnudo de hombre ante modelo vivo, ejecutado en seis días (de lunes a sábado) en sesiones de cuatro horas, con los reposos incluidos (el dibujo deberá ocupar la hoja entera) [de 0 a 10 puntos]
2. Modelado en bajo relieve de una academia de hombre, en las mismas condiciones y tiempo, en un plano de 70x50cm. El modelo común será colocado por la Sección de escultura...El domingo siguiente a la terminación de las sesiones que constituyen las pruebas de eliminación, queda reservado para que los concurrentes hagan el vaciado en yeso en su estudio, el que deberán entregar antes de las seis de la tarde del otro día al Secretario de la Comisión [de 0 a 10 puntos]

Total pruebas eliminatorias 20 puntos

Segunda parte. Concurso

Los concurrentes que obtengan de 15 a 20 puntos de clasificación están autorizados a tomar parte en el Concurso propiamente dicho. Consistirá

1. Interpretación de un asunto de una sola figura en el local, en 4 horas, por medio de un boceto en bajo relieve en arcilla 50x33cm. Terminada la sesión firmarán sus bocetos
2. El tema propuesto de acuerdo con su boceto en un bajo relieve 150x99cm. Elige el modelo.

Duración 30 días consecutivos en el curso de los cuales los concurrentes podrán utilizar las 4 horas de sesión de todos los días hábiles. La operación del vaciado se efectuará en el local del Concurso. De 1 a 25 puntos

Pruebas suplementarias

1. Anatomía: nociones de osteología artrología y miología (modelado, actitudes, movimiento); cánones y proporciones [0 a 5 puntos]
2. Perspectiva: nociones generales [0 a 5 puntos]

1.2 b) Primeros concursos. Aspirantes

1899. Se presentaron 9 pintores y 2 escultores. La mayoría de los aspirantes se había formado en la SEBA y provenía de la ciudad de Buenos Aires.

Los ganadores fueron: para las becas de pintura: Ripamonte y Quirós, para la de escultura: Dresco e Yrurtia. La tercera beca de pintura fue concedida, después de una amplia discusión, a Arturo Méndez Texo. Se desconocen los motivos de esta decisión. En el archivo Schiaffino se encuentra una minuta en la que menciona la conveniencia de otorgar la beca a quien no hubiera podido presentarse al concurso siguiente que por cuestiones etarias eran: Julia Wernicke (tenía 39 años) y Méndez Texo (42), mientras por puntaje le hubiera tocado a Marcelino Barneche, quien también era el más joven. Julia Wernicke se encontró en una posición de inferioridad por cuestiones de sexo (así lo consideraba el presidente de la CNBA, Schiaffino).

1902.

Concurso para llenar las dos vacantes de beca de pintura que se liberaron con el cese de las becas de Césareo B. de Quirós y Arturo Méndez Texo (duración 3 años).

Se inscribieron seis postulantes:

1. Desiderio J. Molinari, alumno SEBA, insuficiente en las pruebas eliminatorias
2. José V. Calvo, insuficiente en las pruebas eliminatorias
3. Maximo A. Olano, alumno SEBA, insuficiente en las pruebas eliminatorias
- 4. Marcelino Barneche, único aprobado, y ganador del concurso de paisaje (beca de 3 años)**
5. Juan P. Desconnet, alumno SEBA, insuficiente en las pruebas eliminatorias
6. Antonio Alice, no cumplía con el requisito de los 18 años mínimos de edad

Concurso de Marina declarado desierto.

1904.

Se presentaron 13 pintores y 6 escultores. Casi todos se formaron en la SEBA y provienen de Buenos Aires, aunque hay un mayor número de aspirantes del resto de la República. Los ganadores fueron: para pintura: Olano y Alice, García y Guttero, para escultura: Godoy y Garino.

1908.

Se presentaron 19 aspirantes de los cuales 7 eran alumnos de la ANBA. No se hallaron fuentes sobre el concurso en específico, pero se encontraron algunos nombres de los que se presentaron:²

1. Pedro Zonza Briano, escultor, exalumno ANBA

2. César Santiano, escultor, exalumno ANBA (posiblemente)

3. Ernesto Durigón, escultor, alumno ANBA – protesta por las pruebas eliminatorias y no se presenta a las pruebas del concurso, queda eliminado

4. Esteban Mira Cató, escultor, alumno ANBA – protesta por las pruebas eliminatorias y no se presenta a las pruebas del concurso, queda eliminado

5. Ángel M. de Rosa, escultor, exalumno ANBA y Florencia (particular) – protesta por las pruebas eliminatorias y no se presenta a las pruebas del concurso, queda eliminado

6. Jorge Bermúdez, pintor, exalumno SEBA

7. Atilio Terragni, pintor, alumno ANBA

8. Marcelo Duchossoy, pintor, alumno ANBA (pierde por 1 punto)

9. José Bardi, pintura, alumno ANBA

10. Santiago Eugenio Daneri, pintor, exalumno SEBA

11. Juan P. Desconnet, pintor, exalumno ANBA

[no se encontraron noticias de los otros 8]

***Marcelino Barneche, pintor, continua beca de 1903 que había interrumpido por enfermedad**

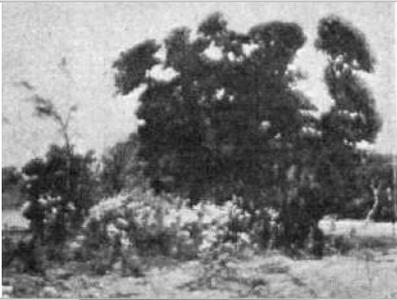
1.3 Obras ganadoras concursos Comisión Nacional de Bellas Artes (Argentina)

a) Primer concurso: 1899³

ARTISTA	ESPECIALIDAD	PREMIO	OBRA GANADORA	CIUDAD DE ELECCIÓN
Ripamonte, Carlos P.	Pintura – figura	Primer premio		Roma

² Datos basados en las notas aparecidas en la revista *Athinae*: “Estudiantes distinguidos”, a. 1, n.2, octubre 1908, p.26; “Varia”, a. 1, n.3, noviembre 1908, p.30; “Comisión nacional bellas artes” y Cayetano Donnis (C.D.) “Algo sobre Adjudicación de las becas de pintura DUCHOSSOY” a.1, n.4, p.27 y p. 30, diciembre 1908; “Gran premio Europa Los premiados”, a.2, n.5, enero 1909, p.25.

³ Obras reproducidas en “El concurso de pensionados”, *Caras y Caretas*, n.60, 25/11/1899

Bernaldo de Quirós, Cesáreo	Pintura – paisaje	Primer premio		Roma
Yrurtia, Rogelio	Escultura	Segundo Premio		París
Dresco, Arturo	Escultura	Primer Premio		Florenia - Roma
Méndez Texo, Arturo	Pintura – marina	Segundo Premio	Sin datos	París

b) Segundo concurso: 1904⁴

ARTISTA	ESPECIALIDAD	PREMIO	OBRA GANADORA	CIUDAD DE ELECCIÓN
Olano, Máximo	Pintura	Primer premio		París

⁴ Obras reproducidas en “Sociedad estímulo de Bellas Artes. El último concurso”, *Caras y Caretas*, n.307, 20/08/1904

Alice, Antonio	Pintura – Figura	Segundo Primer Premio		Turín
García, Ricardo	Pintura – Paisaje			París
Godoy, David	Escultura El naufrago	Primer Premio		París
Garino, Víctor J.	Escultura El naufrago	Segundo Primer Premio		Roma
Guttero, Alfredo	Pintura – Paisaje	Recomendado	Sin datos	París

c) Tercer concurso: 1908⁵

ARTISTA	ESPECIALIDAD	PREMIO	OBRA GANADORA	CIUDAD DE ELECCIÓN
---------	--------------	--------	---------------	--------------------

⁵ Obras reproducidas en “Pintura y escultura. Los nuevos becados”, *Caras y Caretas*, n.537, 16/01/1909

Bermúdez, Jorge	Pintura – figura Visionario	Primer Premio		París
Terragni, Atilio	Pintura – figura Visionario	Primer Premio		Florescia - París
Zonza Briano, Pedro F.	Escultura Leñador en acción	Primer premio		Roma - París
Santiano, César	Escultura Leñador en acción	Primer Premio		Turín

Capítulo 2

2.1. Reglamentación subvenciones artísticas para Europa (Uruguay)

“Bases aprobadas para el concurso de dos becas de pintura”, *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, 26/06/1908, pp.532-533 <https://www.impo.com.uy/diariooficial> (consultado 19/01/2021)

Excmo. Señor Ministro de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública, doctor Antonio Cabral.

Excmo. Señor:

Elevamos a la consideración de V. E. las bases para el concurso de Pintura que tuvo la deferencia, para nosotros muy honrosa, de confiarnos por disposición de fecha 22 de Febrero próximo pasado.

El señor Ministro resolverá acerca de ellas, aceptando con tal motivo las protestas de nuestra consideración respetuosa, etc., etc.

Montevideo, 12 de junio de 1908

D. Laporte – Carlos María Herrera – R. Blanes Viale – Luis Queirolo Repetto – Salvador Puig y Sauret
Ministerio de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública.

Montevideo, Junio 24 de 1908

Aprobado, comuníquese y publíquese.

Cabral

Bases para el concurso para proveer dos becas de pintura

Primera parte

Pruebas de eliminación

Los aspirantes, cuyos trabajos presentados al inscribirse hayan sido aceptados por el Jurado, serán citados para día y hora determinados, al local elegido para el concurso y deberán presentarse munidos de caballete, una hoja de papel blanco Ingress (formato chico) y de sus útiles de dibujo.

Las hojas de papel serán firmadas por un miembro del Jurado, antes de comenzar la primera sesión; cualquier dibujo que aparezca privado de este requisito, no será tomado en consideración.

Un guardián abrirá y cerrará el local a la hora reglamentaria; se cerciorará de que ninguno introduzca elementos que faciliten el fraude; impedirá que salgan del local las hojas a su custodia; no permitirá la entrada a personas extrañas al Concurso y hará cumplir el reglamento.

Primera prueba

Un dibujo en claro oscuro, al carbón, de un desnudo de hombre, ante modelo vivo, ejecutado en diez sesiones de dos horas, sin contar los descansos.

El modelo será colocado por el Jurado y los puestos sorteados entre los concursantes una vez retirado el Jurado. El dibujo deberá ocupar la hoja entera de papel.

Segunda prueba

Pintura al óleo de una cabeza de mujer de tamaño natural, ejecutada ante modelo vivo, en las mismas condiciones y tiempo que la primera prueba, en una tela de 50x40 centímetros.

Al día siguiente de terminadas estas pruebas, se reunirá el Jurado y procederá a clasificar con puntos de 0 a 10 los dibujos y de 0 a 5 las pinturas. Estos trabajos deberán estar firmados por sus autores en el reverso y la firma cubierta por un papel.

Los concursantes que no obtengan por sus obras una clasificación superior a 10 puntos, quedarán de hecho eliminados del Concurso.

Segunda parte

Los concursantes que obtengan de once a quince puntos de clasificación, están autorizados a tomar parte en el Concurso propiamente dicho.

Este consistirá en primer término en pintar al óleo un torso, del tamaño natural de una tela de 1 metro x81 centímetros ante modelo vivo, ejecutado en doce sesiones de tres horas sin contar los descansos. Este plazo será prorrogable únicamente en el caso de que todos los concursantes así lo soliciten.

Terminada esta prueba, el concursante interpretará un asunto de una sola figura, propuesto por el Jurado, que desarrollará en logia, en el espacio de seis horas, sin contar los descansos, por medio de un boceto de color, pintado al óleo, ante modelo vivo, ejecutado en una tela de 50x33 centímetros. En este boceto habrá

ambiente y algunos muebles y objetos que puedan dar prueba de los conocimientos que el concursante posee de perspectiva.

Como tercera y última prueba, pintará al óleo un paisaje, copiado del natural, en una tela de 55x45 centímetros.

Reunidos los concursantes en el local del concurso, el Jurado indicará el sitio elegido para la realización de esta prueba, a donde se trasladarán de inmediato, acompañados por el guardián y provistos de los útiles necesarios.

Una vez en el sitio designado, se pondrán de acuerdo para interpretar, todos, el mismo asunto (en caso de disconformidad se resolverá por simple mayoría) y sorteados los puestos, se ejecutará el paisaje en 8 sesiones de dos horas. El Jurado clasificará el torso, el boceto de color y el paisaje, con puntos de 0 a 20 cada uno.

El concurso podrá ser declarado desierto y transportado al año siguiente.

NOTA – Cualquier infracción al Reglamento del Concurso será castigada con la expulsión inmediata, pronunciada por el Jurado.

-

Los premios del Concurso serán tres:

Gran premio Europa: Subvención del Estado.

Segundo gran premio Europa: Subvención del Estado.

Segundo premio: Certificado del Jurado haciendo constar las clasificaciones obtenidas.

Los trabajos de los grandes premios pasarán a la Sala de Pensionados anexa al Museo de Bellas Artes y quedarán de propiedad del Estado.

Los trabajos del segundo premio, si así lo deseara el autor pasarán también a ser propiedad del Estado y colocados en la Sala de Pensionados.

Los restantes serán entregados a sus respectivos autores.

El Jurado se reunirá para fallar en definitiva a los 10 días siguientes de terminadas las pruebas y el resultado será elevado en un informe a S.E. el señor Ministro de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública. Los trabajos serán expuestos al público, una semana antes, y una semana después del fallo del Jurado.

Salvador Puig y Sauret – Carlos María Herrera – Luis Queirolo Repetto – R. Blanes Viale – D. Laporte

[en las comunicaciones de trámites firmados en la fecha figura también en este número del *Diario Oficial* la aprobación de las bases para el concurso de escultura. Sin embargo ha sido imposible encontrarlas en los números anteriores, es probable que no estén disponibles en la página internet dado que algunos números parecen incompletos]

2.2 Planes de estudio del Círculo Fomento de Bellas Artes (Montevideo)

CIRCULO FORMENTO DE BELLAS ARTES MONTEVIDEO

Plan General de Estudios (1914)⁶

Clases elementales de Dibujo

Primer Curso: copia de detalles ornamentales del yeso. Estudios simples de hojas, del natural, y objetos sencillos de color. Geometría práctica 1er curso. Croquis fuera de clase.

Segundo Curso: copia de conjunto. Agrupaciones de diversos fragmentos ornamentales del yeso, bajo relieves, sólidos y sujetos de color. Estudios de hojas y flores del natural. Geometría práctica 2do curso. Croquis fuera de clase.

Clases preparatorias

⁶ Círculo Fomento de Bellas Artes (1914) *Plan General de Estudios*, Montevideo. Carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

Primer curso: copia de conjunto. Agrupaciones de objetos ornamentales de diferentes calidades y color (bronce, mármol, terracota, porcelana, etc.). Estudio de flores, hojas y animales combinados con bustos y fragmentos del yeso. Perspectiva primer curso. Anatomía de la cabeza. Croquis

Segundo curso: cabeza del natural. Fragmentos del natural. Flores, animales, etc. Perspectiva 2º curso. Anatomía general. Croquis.

Clases superiores de Dibujo

Primer curso: estudios de conjunto con modelo vivo. Estudio de ropajes. Anatomía general de movimientos, expresiones etc, modelo vivo. Historia del Arte, primer curso. Croquis.

Segundo Curso: Estudios con modelo vivo, desnudo y vestido (buscando el medio de aplicar esos estudios a motivos y composiciones decorativas). Anatomía general, continuación del primer curso. Historia del Arte, 2º curso.

Clases de Pintura

Estudios de la cabeza y desnudo, modelo vivo, naturaleza muerta, paisajes y animales al aire libre. Historia del arte – Estética.

Curso superior

Bocetos y desarrollos con temas libres u obligados. Impresiones de color al aire libre. Paisajes, etc., etc. Los alumnos de estos cursos están obligados a concurrir al segundo curso de las clases superiores de dibujo.

Clases de Ornamentación Decorativa

Los alumnos de estas clases antes de ingresar a ellas están obligados a cursar las clases elementales de dibujo.

Primer curso: Estudios de Ornatos al acuarela, temple y demás procedimientos establecidos. Continuación del estudio de flora y fauna con modelos del natural. Combinaciones de objetos de carácter decorativo. Estilos. Historia de las Artes decorativas. Primer curso de Perspectiva. Historia del Arte, primer curso.

Segundo curso: ejercicio de Composición libre y de estilos. Prosecución del estudio y composición de la flora y la fauna. Bocetos y desarrollo de temas libres y obligados. Historia del arte 2º curso. Historia de las Artes decorativas. Perspectiva 2º curso.

Clases de Plástica Ornamental

Primer curso: Modelado de ornato. Estudio de hojas y flores del natural. Estilos. Historia del arte, 1er curso. Historia de las Artes decorativas.

Segundo curso: modelado de ornato. Ejercicios de composición libre y de estilos. Prosecución del estudio y composición de la flora y la fauna. Boceto y desarrollo con temas libres u obligados. Historia del arte. Historia de las Artes decorativas.

Curso Superior

Estudio del modelo vivo y su aplicación en la decoración. Anatomía. Perspectiva.

Plan de estudios provisorio (1912)⁷

Cursos preparatorios Común a todas las secciones

⁷ José M. Fernández Saldaña (presidente del CFBA) a Juan Blengio Rocca [carta], Montevideo 14/05/1912, carpeta 512, caja 85, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, AGNUy.

Primer curso: Dibujo lineal a mano libre. Principios de ornato. Elementos de geometría. Copia de estampa y yeso.

Segundo curso: Copia de yeso. Principios de claro-oscuro. Ornato y figuras decorativas

Cursos Especiales

Para albañiles, herreros, carpinteros, mecánicos, marmolistas, picapedreros

Tercer curso: Dibujo geométrico industrial. Ornato. Aritmética.

Cuarto curso: Dibujo geométrico industrial. Ornato. Arquitectura. Estilos del ornato.

Quinto curso: Dibujo geométrico industrial. Dibujo de construcciones. Composición.

Para escultores, yeseros, tallistas, cinceladores, alfareros, fundidores

Tercer curso: Ornato y figuras. Composición. Plástica

Cuarto curso: Ornato y figuras. Composición. Plástica

Quinto curso: Modelado de fragmentos de figuras. Modelado de ornamentos. Estilos del ornato.

Composición. Arquitectura (para escultores, alfareros y tallistas)

Para pintores, litógrafos, grabadores, tapiceros, dibujantes, industriales

Tercer curso: Dibujo geométrico industrial. Ornato. Figuras y animales (yesos). Estilos del ornato.

Cuarto curso: Ornatos completos. Composición decorativa. Perspectiva-Figuras y animales (yesos)

Quinto curso: Composición decorativa. Estatua. Cabezas y desnudo (modelo vivo). Anatomía. Historia del Arte. Estética.

Estudios Superiores

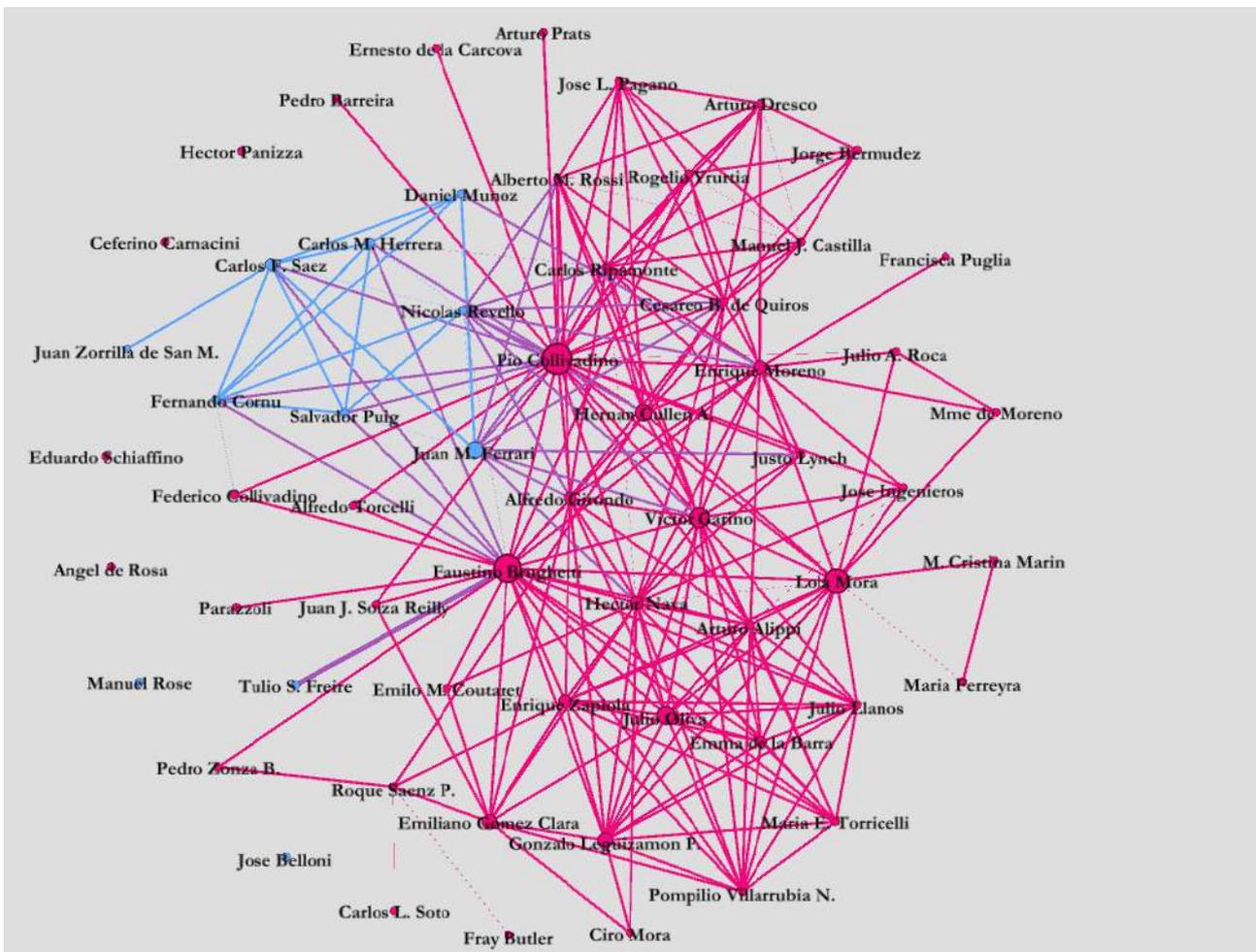
Escultores: Modelado del desnudo (modelo vivo). Modelado de cabezas (modelo vivo). Bajo y alto relieve. Composición. Historia del Arte. Anatomía. Estética.

Pintores (clases diurnas): Copia de naturaleza muerta. Copia de Flores. Cabezas, torsos y desnudo (modelo vivo). Historia del Arte. Anatomía. Estética.

Capítulo 3

3.1 Red de rioplatenses en Roma entre 1890 y 1915

He elaborado este gráfico a través del software libre Gephi. Los puntos (nodos) en fucsia representan los argentinos, aquellos en celeste los uruguayos. Los vínculos (aristas) que se establecieron entre argentinos mantienen el color fucsia y lo mismo entre uruguayos el celeste, mientras que las aristas que dan cuenta de una relación argentino-uruguaya se presentan violeta. El software permite también “medir” la red, es decir darle algunos valores matemáticos. El primer dato que emerge es la densidad de la red medida en 0,146/1 (un valor muy bajo). Los otros valores que me interesa reportar aquí son los de la llamada *harmonic closness*, o sea la cercanía entre los nodos que determina el grado de centralidad que cada nodo tiene dentro de la red, y de la *betweenness centrality*, que mide otro tipo de centralidad dependiente del poder de intermediación que cada nodo tiene dentro de la red.



Harmonic closness (ranking 1):

- 1- Collivadino 0.77
- 2- Brughetti 0.76
- 3- Nava y Garino 0.69
- 4- Moreno 0.66
- 5- Mora (Lola) 0.65
- 11- Revello 0.61
- 16- Juan M. Ferrari 0.57

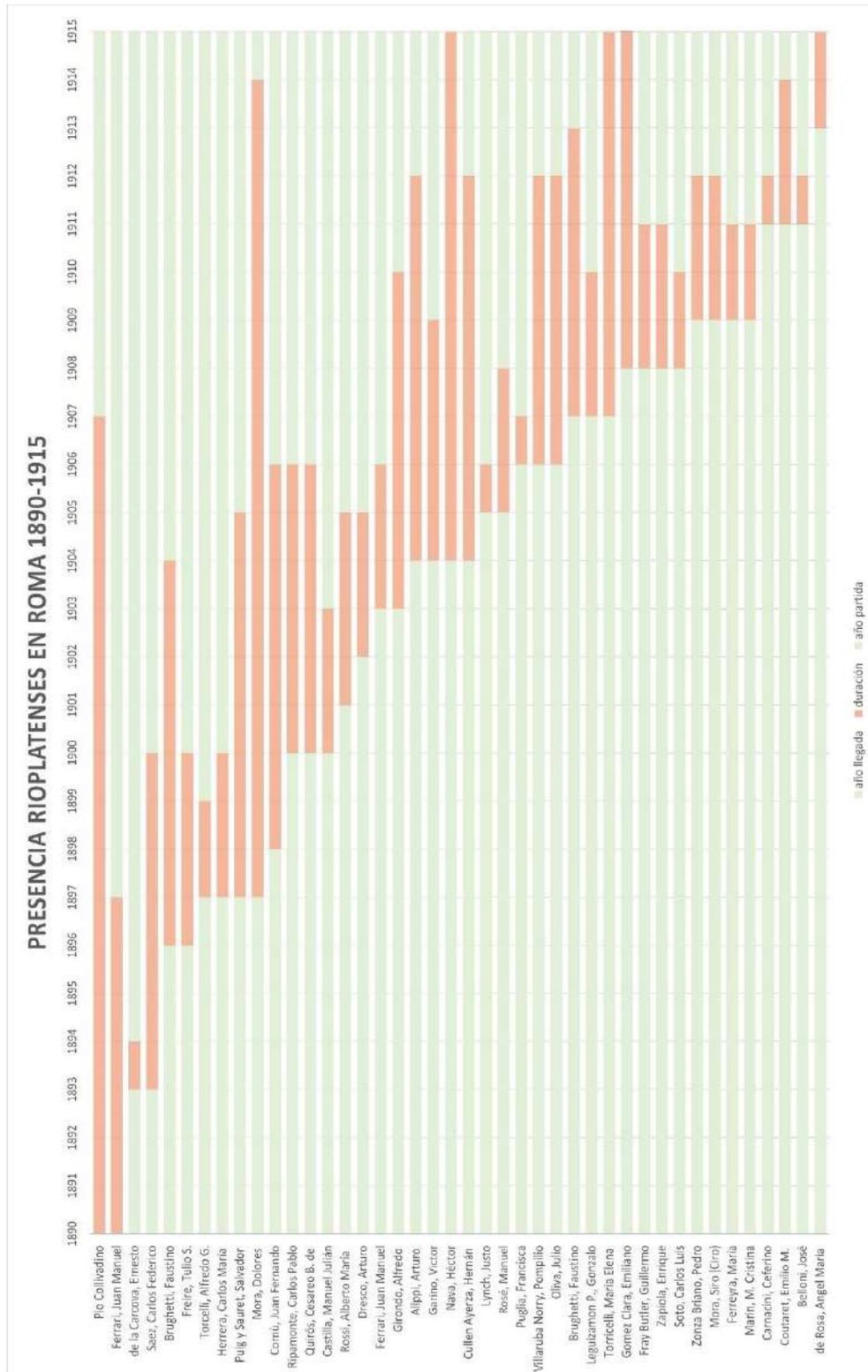
Betweenness centrality

- 1- Brughetti 350
- 2- Collivadino 334
- 3- Mora (Lola) 149
- 4- Moreno 130
- 5- Saenz Peña 106
- 9- Carlos F. Saez 57
- 13- Revello 21
- 14- Juan M. Ferrari 18

Se transcribieron solo algunos nombres de rioplatenses, informando de todos modos la posición en el listado.

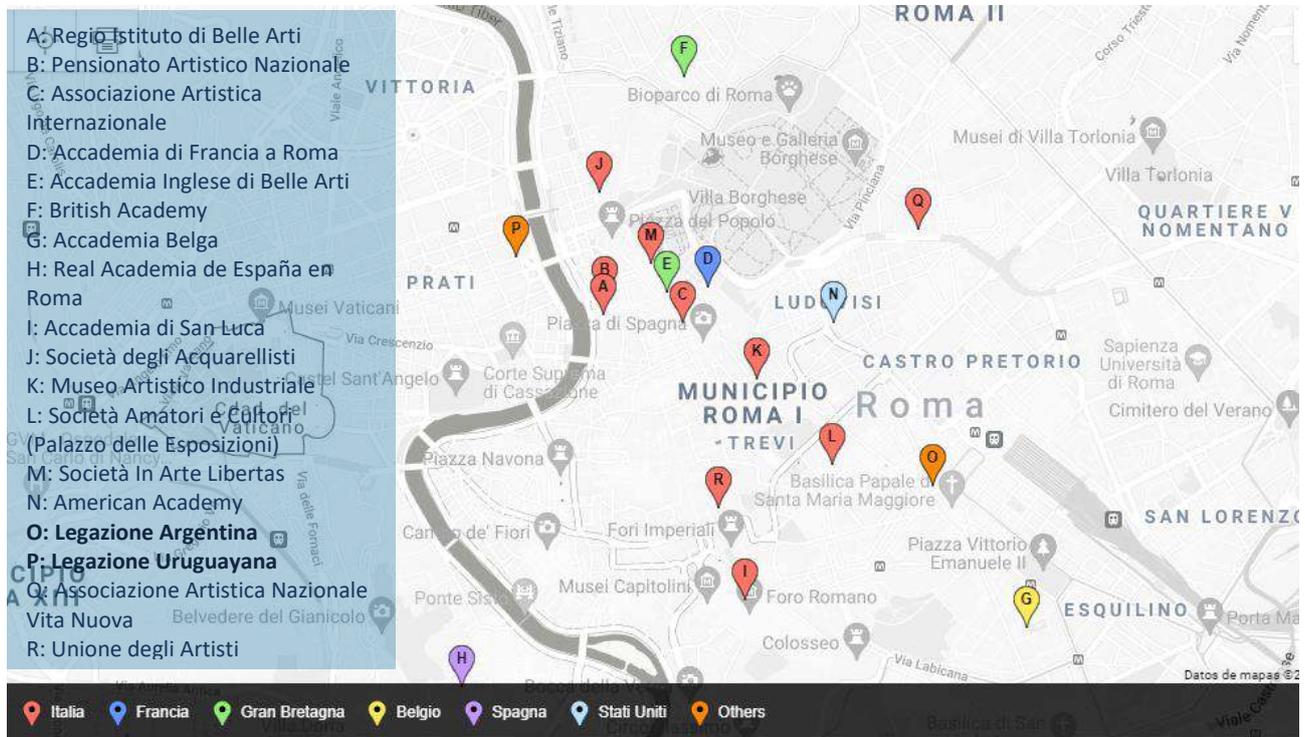
3.2 Diagrama presencia rioplatenses en Roma 1890-1915

En este diagrama he considerado solamente los años de los que se he hallado fuentes comprobadas relativas a la presencia de los artistas argentinos y uruguayos en Roma. Se puede observar la existencia de algunos artistas que no han sido mencionados en el análisis cualitativo de las redes desarrollado en el capítulo 3. Esto se debe al hecho de que, si bien se han encontrado noticias acerca del paso por Roma de estos actores, no se han encontrado fuentes suficientes para estudiar sus redes de relaciones, sin embargo es importante incluirlos dentro de las herramientas cuantitativas porque refuerzan la tesis que sostiene la configuración de una colonia rioplatense en la ciudad eterna.



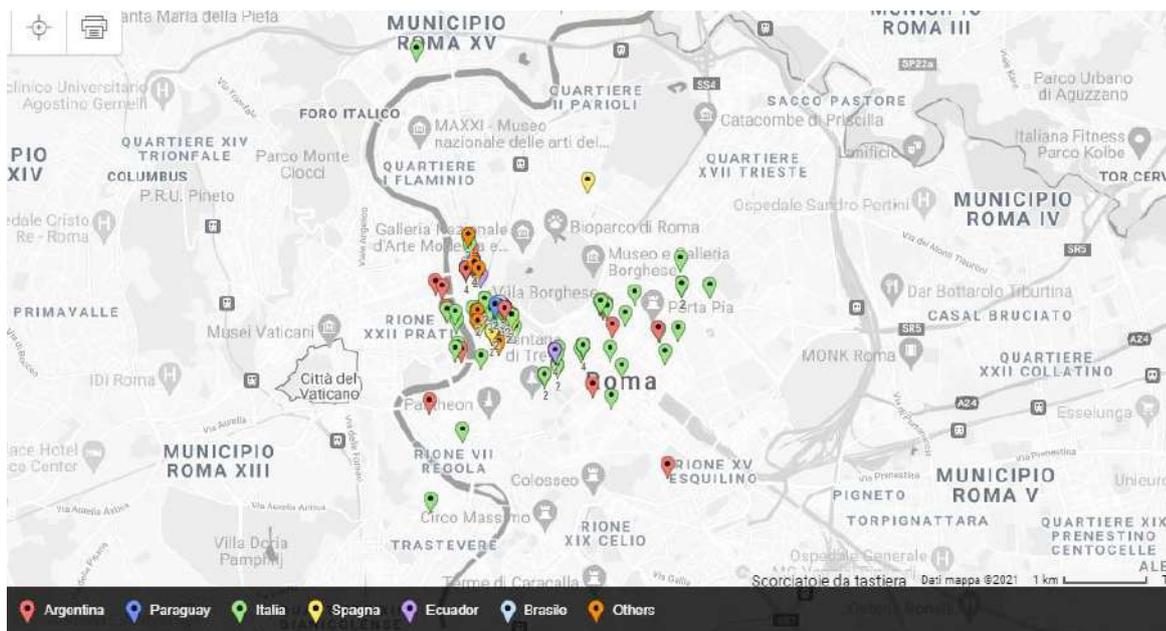
Capítulo 4

4.1 Mapa de las instituciones italianas y extranjeras presentes en Roma entre 1890 y 1914⁸



4.2 Mapas de los talleres de artistas⁹

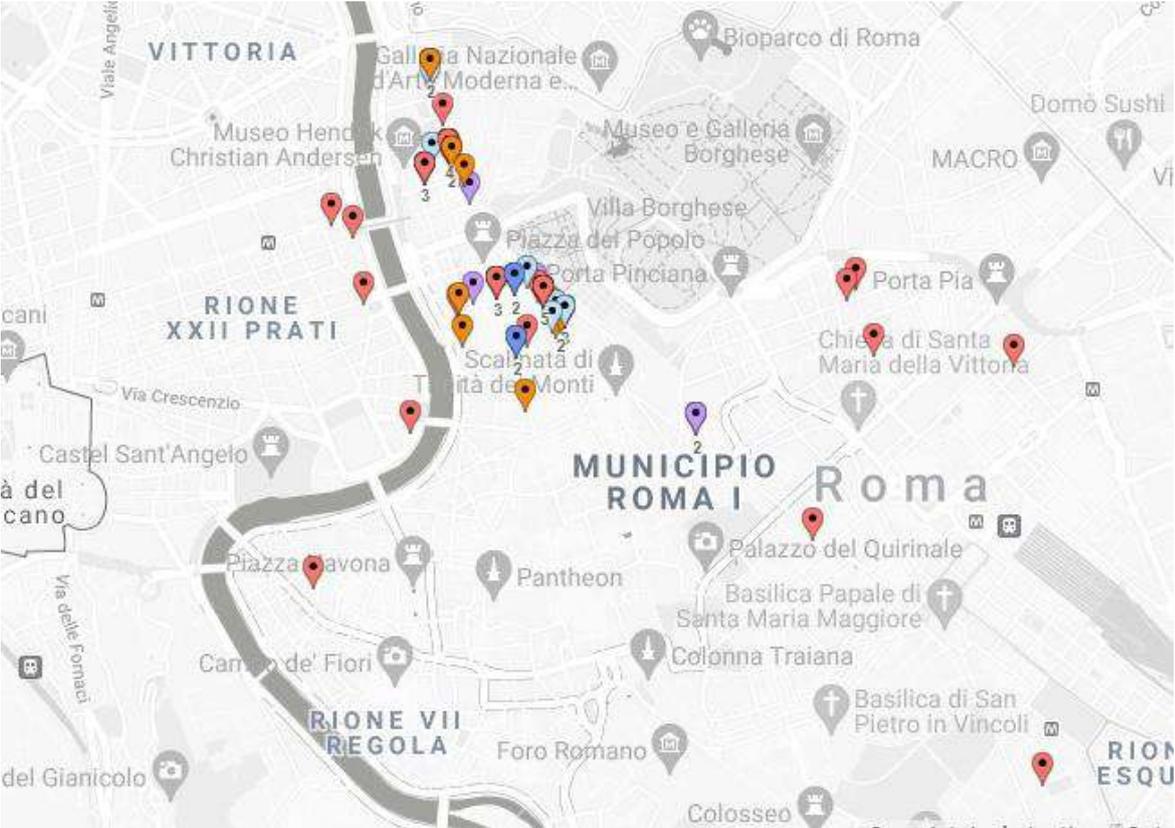
a) Mapa de los talleres de artistas latinoamericanos y algunos italianos



⁸ Basada en la información encontrada en la Guida Monaci, años 1890-1914, realizada con el software libre Batchgeo.

⁹ Basadas en la información encontrada en la Guida Monaci (años 1890-1914) y en los archivos personales de varios artistas, realizadas con el software libre Batchgeo.

b) Mapa de los talleres de artistas latinoamericanos y tabla con direcciones



1. Buenos Aires: el “intento patriótico y educacional de enviar jóvenes a Europa”

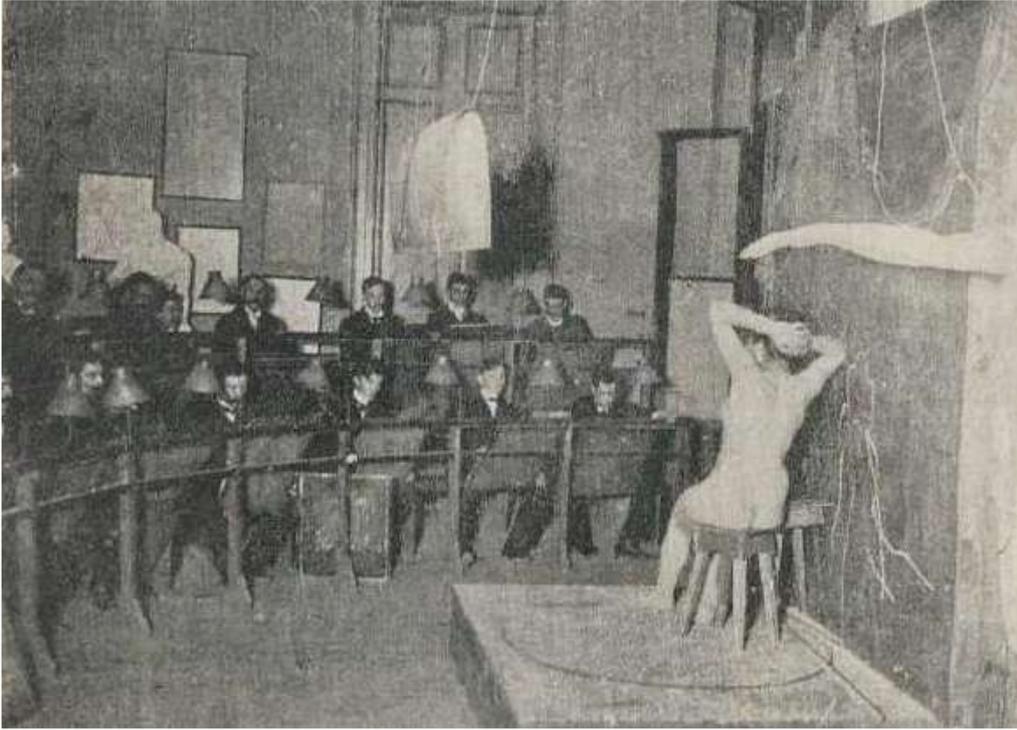


Fig.1 Clase de dibujo con modelo vivo, SEBA, publicada en “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *El Gladiador*, a. II, n. 29, 20/06/1902



Fig. 2 Clase de modelado, SEBA, 1901, AGN departamento fotográfico, inv. 137807



Fig.3 Carlos P. Ripamonte, obra ganadora del Gran Premio Europa, 1899, óleo s/tela, 100x150cm (medidas aproximadas), inv. PNA-P-500-109-155a, ©Palacio Nacional de las Artes. Fotografía previa a la restauración.



Fig.4 Carlos P. Ripamonte, *Retrato de mujer*, 1898, óleo sobre lienzo, 68,5x54,5 cm, ©MNBA, Buenos Aires, inv. 1643



Fig. 5 Bajorrelieves de Rogelio Yrurtia (izquierda) y Arturo Dresco (derecha), reproducidos en “El concurso de pensionados”, *Caras y Caretas*, n.60, 25/11/1899



Fig.6 Cuadros de Máximo Olano (izquierda) y Antonio Alice (derecha), concurso de pintura, 1904, reproducidas en “Sociedad estímulo de Bellas Artes. El último concurso”, *Caras y Caretas*, n.307, 20/08/1904



Fig. 7. Máximo Olano, Boceto para el concurso de pensionado, 1904, carbonilla, inv. 1313_35_16, ©MNBA, Buenos Aires



Fig. 8 Atilio Terragni, *Visionario*, obra premiada concurso 1908, óleo s/tela, 100x150cm (medidas aproximativas), ©Palacio Nacional de las Artes, Buenos Aires, inv.500-109/3



Fig. 9 Bajorrelieves de Pedro Zonza Briano (izquierda) y César Santiano (derecha), ganadores del concurso de escultura, 1908, reproducidas en "Pintura y escultura. Los nuevos becados", *Caras y Caretas*, n.537, 16/01/1909



Fig.10 César Santiano, *Gladiator herido*, 1908, yeso, Parque España, Buenos Aires (fotos Giulia Murace)



Fig. 11a Pedro Zonza Briano, *El dolor*, 1908, 1 m largo circa, yeso patinado, Nro. Patrimonial 500 -184/24 del Acervo del Palacio Nacional de las Artes, Palais de Glace, publicado en Pérez Casalet 2018, p.90 (estado actual)



Fig. 11b Pedro Zonza Briano, *El dolor* (estado actual, foto Giulia Murace)

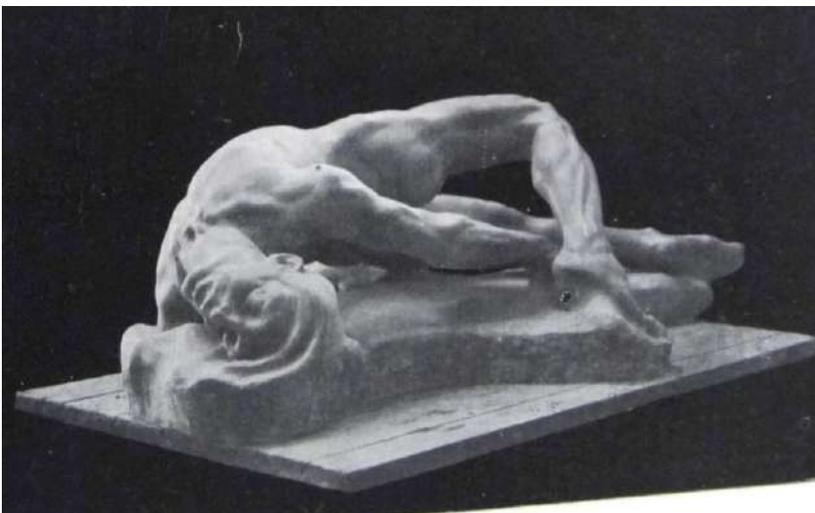
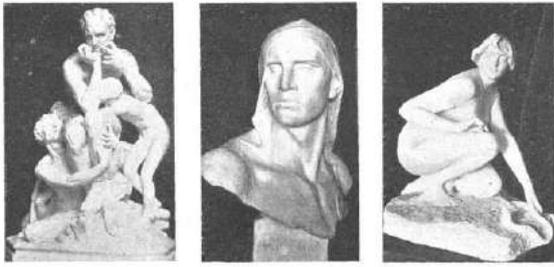


Fig. 11c Pedro Zonza Briano, *El dolor*, reproducido en “Obras notables. El dolor de Pedro Zonza Briano”, *Athinae*, a.II, n.6, febrero 1909, p.13



"Cecilia Ugolino", por Carpeaux

"Anversa", por Meunier

"Eca", por Charpentier

España un grupo escultórico de Ugolino, por Carpeaux. En la ejecución es notable. Uno de los mejores obras traídas es un detalle del monumento a Zola, por Meunier. También lo es el grupo de "Las tres gracias", por Pilon.

Para la Academia ha traído, además una "Eca" de Charpentier, abogado del famoso autor de la Ópera y que éste ha donado a la Academia. Como todo lo de Charpentier, es de concepción fina y elegante. En cuanto a la ejecución, es buena y buena.

Uno de los modelos que ha traído el señor de la Cárcova a traer a nuestro país representativos de los múltiples manifestaciones artísticas, es la cooperación de la Academia de Bellas Artes, dando a este centro mayor amplitud y creando, en tal sentido, centros de gran fuerza, litografía, decoración y de transición a la escultura y a platero, esta última en vista de la gran importancia que tal rama del arte ha tomado en Europa y que

es notable para tener tantos adeptos. En realidad, hasta la fecha se han recibido de la Academia — y si lo han hecho es por circunstancias personales — hombres preparados para colaborar con entusiasmo a la industria, sin tener esa inclinación al ser detenidos en su carrera por una mala estrella.

Porque es lógico suponer que los todos cuando ingresan en la Academia han de ser muy malos sea cuando de estudio, si se ven rechazados muestran en la pintura a la escultura. Mas, la mayor parte, no llega a la meta y de esa parte de vista la institución, surgiendo en la forma que dejamos dicho, considero su beneficencia acción, formando de la mayoría buena diligencia, hábitos, hábitos y costumbres satisfactorias.

Creando los estudios prácticos, pues, en el sentido de las modernas tendencias, a lo que aventuro presagiar un éxito completo a los numerosos alumnos que el señor de la Cárcova nos trae.



Modelos para la enseñanza del dibujo en las escuelas nacionales



Variados y reproducciones en yeso de obras célebres para la Academia de Bellas Artes



"Las tres gracias", por Pilon

Fig. 12 "Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova", *Caras y Caretas*, n.405, 07/07/1906

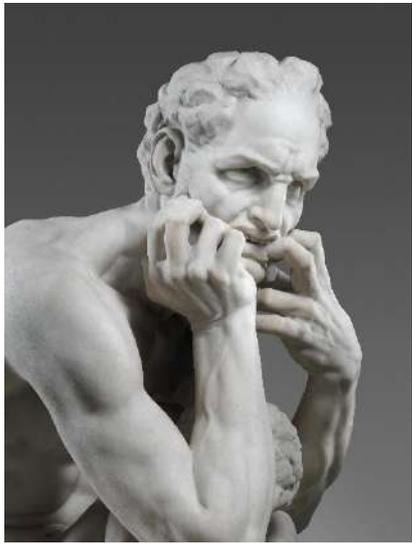


Fig. 13 Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolino y sus hijos*, 1865-1867, mármol, alto 197,5 cm (y detalle), inv. 67.25, MET, Nueva York (imágenes del sitio del museo, en dominio público)



Fig. 14 Rincón de atelier de Zonza Briano, reproducida en “Pedro F. Zonza”, *Athinae*, a.II, n.1, enero 1909, p.12



Fig. 15 Pedro Zonza Briano, *Aurora*, ante 1908, reproducida en “Estudiantes distinguidos”, *Athinae*, a.I, n.2, octubre 1908, p.27



Fig.16 Alfred Philippe Roll, *Femme et toreau*, 1885, óleo s/tela, 241× 277 cm, ©MNBA, inv. 2671

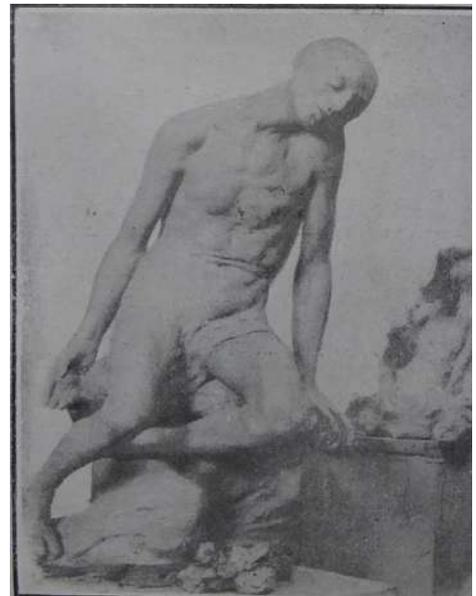


Fig. 17 Pedro Zonza Briano, *El sueño del poeta*, ante 1908, reproducida en “Estudiantes distinguidos”, *Athinae*, a.I, n.2, octubre 1908, p.26



Fig. 18 Lucio Correa Morales, *Triunfo de la verdad*, 1905, mármol, 127×75×76,5 cm, inv. 3663, ©MNBA, Buenos Aires

2. Montevideo: entre la emulación y la emancipación de Argentina



Fig. 19 “La beca de pintura”, *Rojo y Blanco*, 19/04/1902, a III n.70, s.p



Fig.20 Carlos M. Herrera,
Estudio, 1898, pastel, 53×42cm,
©MNAV, inv. 93



Fig. 21 Carlos M. Herrera, *Retrato*, 1900,
pastel, 74×57cm, ©MNAV, inv. 447



Fig. 22 Pedro Blanes Viale, *La pobreza*, 1898. Óleo sobre tela 121 x 82 cm. ©Museo Eusebio Giménez, Mercedes. Soriano, Uruguay.
<http://museos.gub.uy/artectivo/item/blanes-viale-pedro.html> (consultado 21/01/2021)

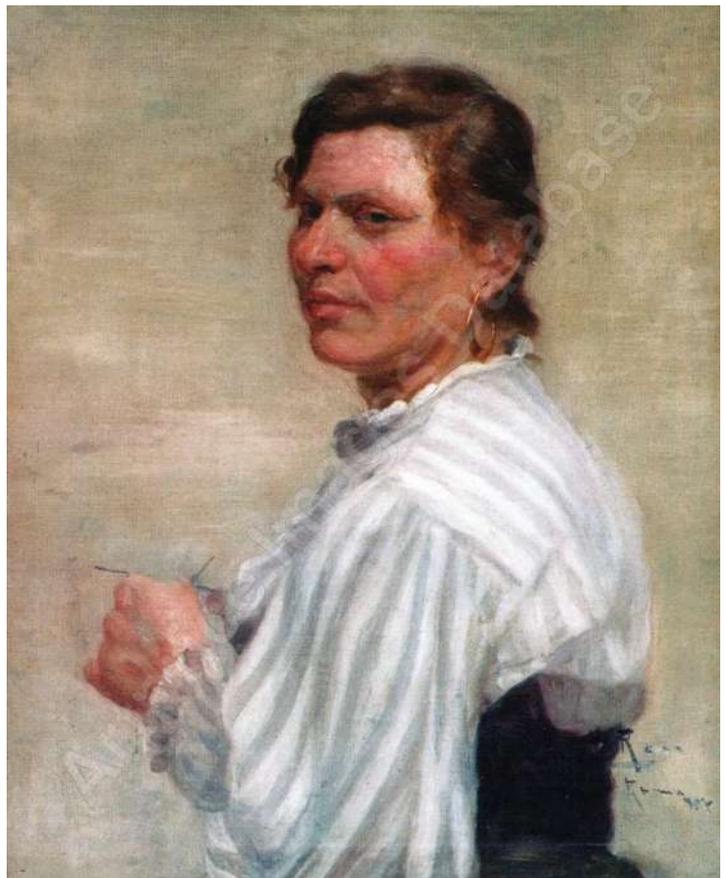


Fig. 23 Manuel Rosé, *Mujer que teje*, 1907, óleo s/tela, 74x60 cm, subastada por Castells & Castells, 23/10/2002, Montevideo, Uruguay, lote n. 17



Fig. 24 José Barbieri, *Punición de los pródigos*, pruebas del concurso de pensionado, yeso, reproducida en M.O. de M., "De Montevideo. El concurso de becas", *Athinae*, a.II, n.7, marzo 1909



Fig. 25 José Barbieri, *El trabajo*, bajorrelieve, prueba del concurso de pensionado, reproducida en M.O. de M., "De Montevideo. El concurso de becas", *Athinae*, a.II, n.7, marzo 1909

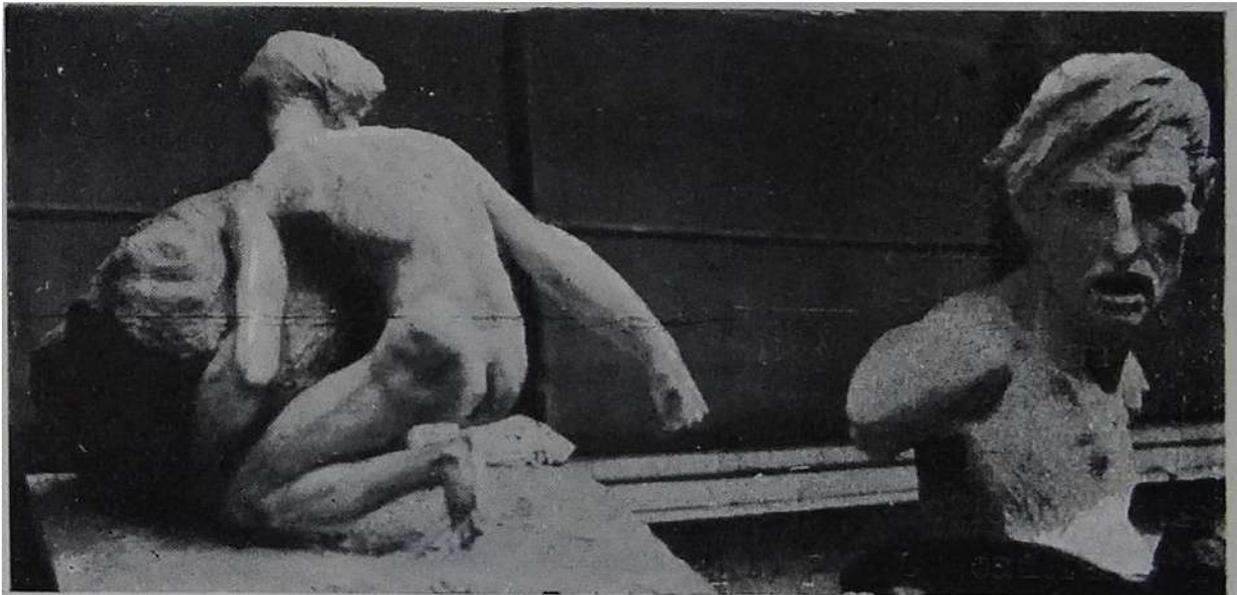


Fig. 26 José Belloni, *Punición de los pródigos* y *Cabeza de estatua*, pruebas del concurso de pensionado, yeso, reproducida en M.O. de M., "De Montevideo. El concurso de becas", *Athinae*, a.II, n.7, marzo 1909



Fig. 27 Miguel Carlos Victorica, *Desnudo*, s.f., óleo s/tela, 96x58cm, ©Palacio Nacional de las Artes, inv.500-109/57
Obra seguramente ejecutada en la ANBA, publicada en b/n en ANBA 1878-1928 (1928), p.152



Fig. 28 Esteban Mira Cató, estudio del curso de escultura, ANBA 1878-1928 (1928), p.173



Fig. 29 Aurelio Canessa, croquis del natural (ejercicio obligatorio para todos los cursos de dibujo), 1916, ANBA 1878-1928 (1928), p.115

Fig. 30 C. (Catalina) Mórtoła, croquis del natural (ejercicio obligatorio para todos los cursos de dibujo), ANBA 1878-1928 (1928), p.110



Fig. 31 Salvador Stringa, dibujo del segundo curso elemental de dibujo (2º año), en: ANBA 1878-1928 (1928), p.39



Fig. 32 Pedro Delucchi, dibujo del tercer curso elemental de dibujo (3º año), 1915, ANBA p.52



Fig. 33 (izq) Aquiles Sacchi, dibujo del curso de decoración, ANBA 1878-1928 (1928), p.104

Fig. 34 (dx) A. (Ana?) Caviglia, dibujo del curso de decoración, ANBA 1878-1928 (1928), p.100

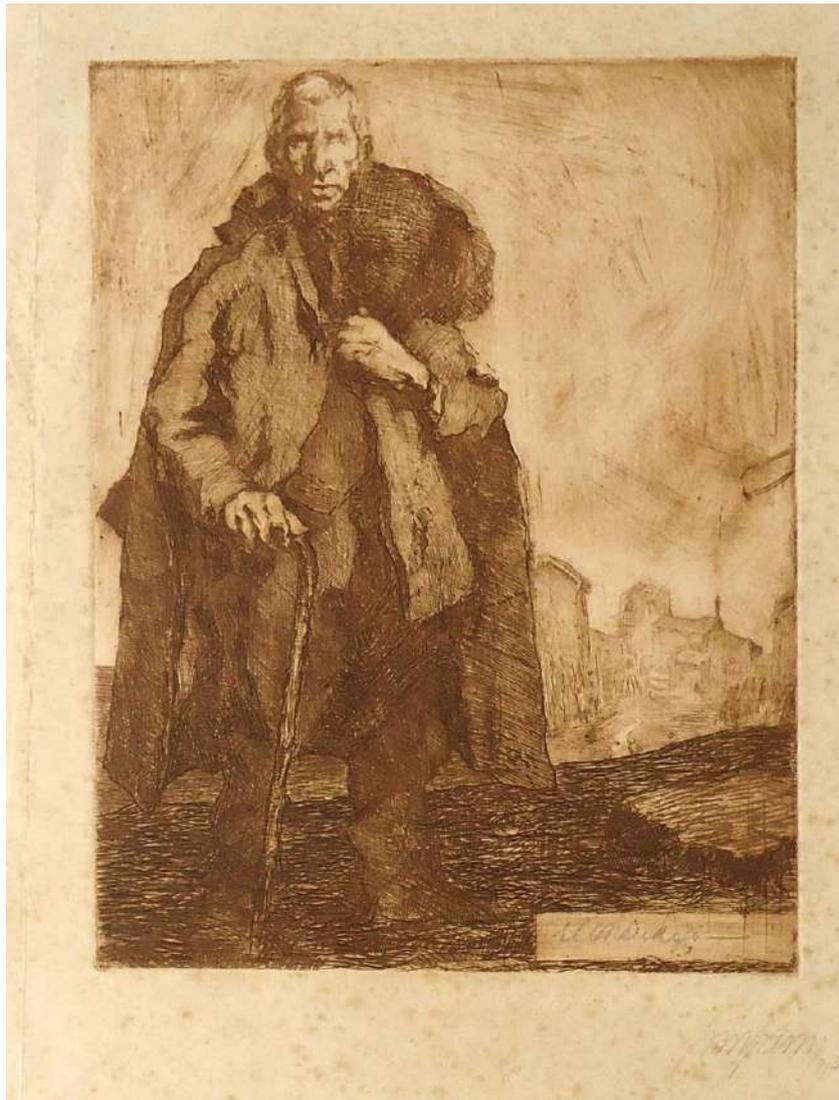


Fig. 35 Guillermo Facio Hebequer, *El mendigo*, 1917, aguafuerte ejecutada en la ANBA, CMPC inv. 2.3.2/1866



Fig. 36 Lino Spilimbergo, dibujo del tercer curso elemental de dibujo (3º año), 1915, ANBA p.



Fig. 37 a-b-c Lino Spilimbergo, dibujos del curso preparatorio de dibujo (4º y 5º año), en ANBA 1878-1928 (1928), pp.57, 71, 73



Fig. 38 Lino Spilimbergo, croquis del natural (ejercicio obligatorio para todos los cursos de dibujo), ANBA 1878-1928 (1928), p.112



Fig. 39 Pio Collivadino, *Estudio de composición ornamental*, 1892-1894ca, acuarela, 63×46cm, inv. 2.1.2/989, CMPC

3. Roma: encuentros rioplatenses



Fig. 40 “Grupo de Pensionados en Roma” Al Sr. D. Claudio Lorenzale, su discípulo Mariano Fortuny, Publicada en Folch i Torres 1974



Fig. 41 Martín León Boneo, *Pietro e Paolo di fronte a Nerone confutano l'eresia di Simon Mago*, 1863, óleo s/tela, 150×188cm, (firmada M.Boneo 1863 Florencia), subasta Bolli e Romiti, 18/02/2017

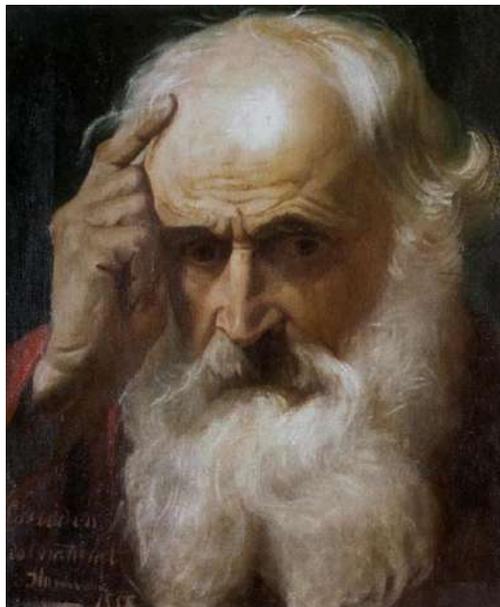


Fig. 42 Martín León Boneo, *Cabeza de viejo (estudio del natural)*, 1858, óleo s/tela, 39,5×33,3 cm, ©MNBA, Buenos Aires, inv. 5808/2



Fig. 43 Augusto Ballerini, *La Accademia*, años 80 del siglo XIX, óleo s/tabla, 38x24cm, Subasta Arroyo, 14/11/2012



Fig. 44 (pintor activo en Roma en el s.XIX), *Accademia di Giggi, lezione di Costume di Trastevere*, 1865, acuarela publicada en Mammucari 2007, p.161



Fig. 45 Augusto Ballerini, *El tambor*, 1878, acuarela sobre papel entelado 21,2×13,7cm, ©MNBA, inv. 6775



Fig. 46 Augusto Ballerini, *Marqués de Aureli*, acuarela s/papel, 32×17cm, pasado por subasta AZUL 03/02/2011



Fig. 47 Augusto Ballerini *Dama*, acuarela s/papel, 35×23cm, pasado por subasta Castells 17/11/2010



Fig. 48 Attilio Simonetti, *Gioia materna*, 1877, acuarela s/papel, 63,5×46,5cm, Roma, col. Particular. Reproducida en Sacchi Lodispoto 2019, p.156



Fig. 49 Reinaldo Giudici *El trompetista*, 1880, óleo sobre tabla, 36×26cm, última subasta Roldan 01/12/2009, lote n.49



Fig. 50 Augusto Ballerini, *Soldados romanos*, 1880, acuarela s/papel, 75×55cm, última subasta en París por Ader 04/04/2011, lote n.185



Fig. 51 Augusto Ballerini, *Las lavanderas*, Venecia 1880, óleo s/tela, 46×70 cm última subasta Naon 11/08/2004



Fig. 52 Augusto Ballerini, *Vendedoras de fruta*, Venecia 1880, óleo s/tela, 52,5×67 cm, última subasta Naon 11/08/2004



Fig. 53 Reinaldo Giudici, *Árabe*,
1879, 50×34cm Subasta Sarachaga
06/06/2013, lote n.45

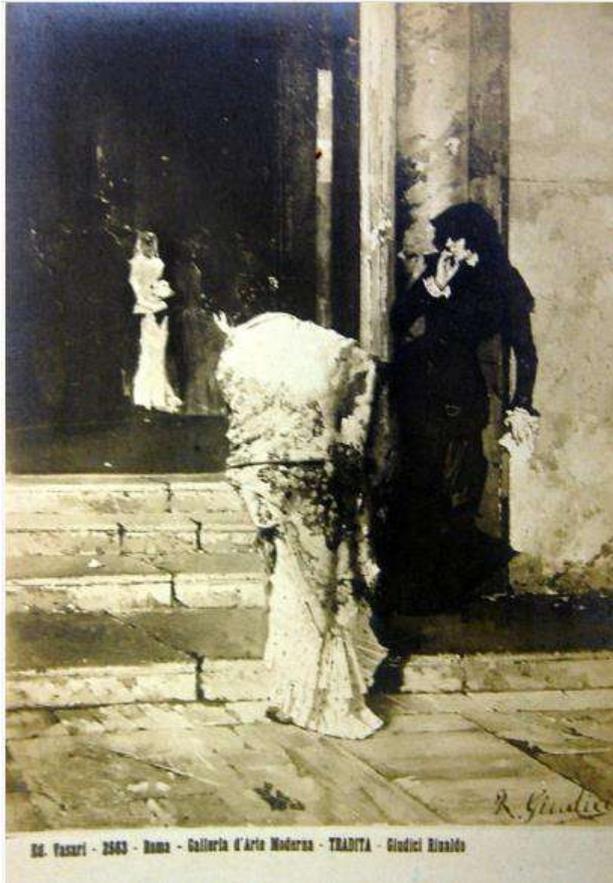


Fig. 54bis única reproducción de la obra hallada en color, postal, <https://www.memoriestoriche.it/a/arte-rinaldo-giudici-bella-cartolina-da-collezione-rara/> (último acceso 17.7.2020 8:00)

Fig. 54 Reinaldo Giudici, *La traicionada*, postal b/n, Colección “postales de la Galeria”, IT-GNAM-ST0004-042118, ficha 49, Archivo Bio-Iconográfico, GNAM, Roma.



Fig. 55 Reinaldo Giudici, *La visita*, s.f., óleo s/tela, 95×140 cm (subasta Dorotheum, Viena, octubre 2017 <http://www.flipmag.com/swf/uREh17CORH#>) (consultado por última vez el 28/05/2020)



Fig.56 Giacomo Favretto, *L'ultima parola*, 1883-84, óleo s/tela, 35×45cm, Cuneo, collezione privata

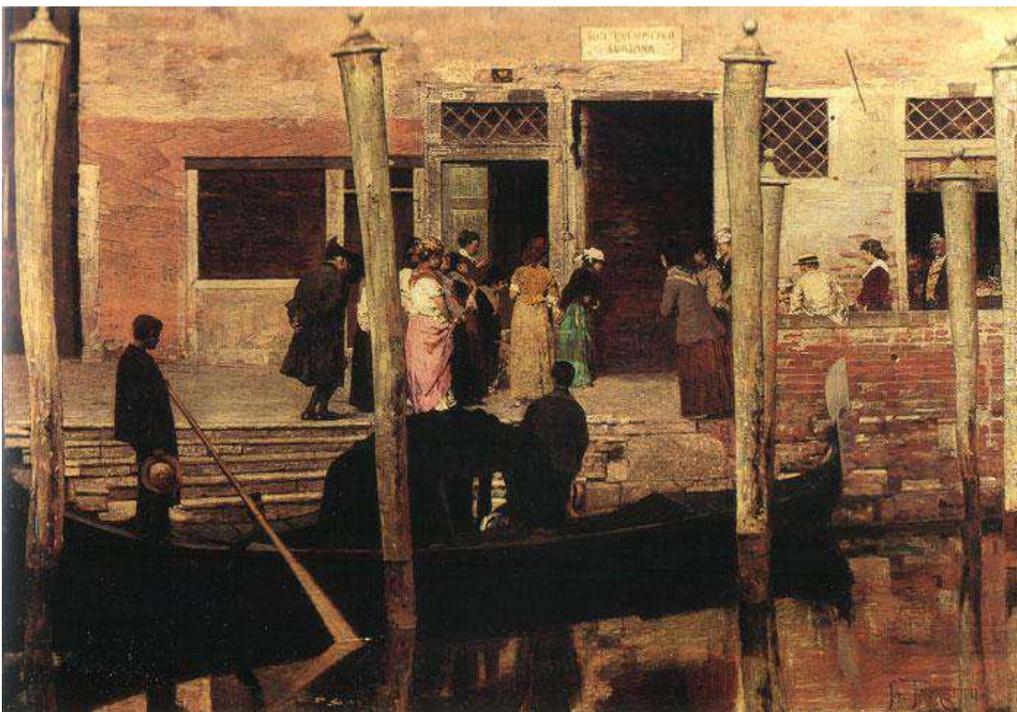


Fig.57 Giacomo Favretto, *Attesa degli sposi*, 1883, óleo s/tela, 53×78 cm Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

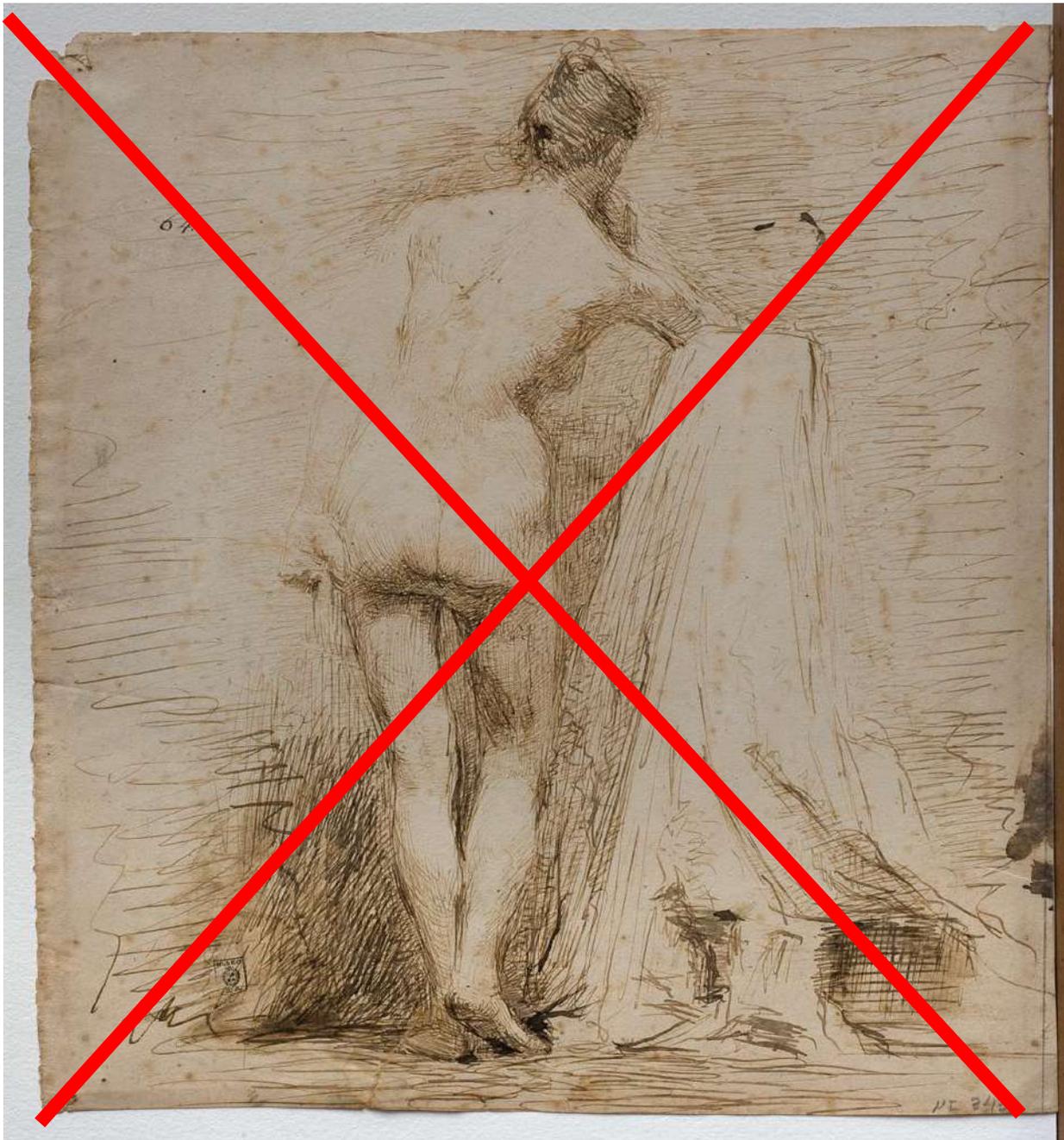


Fig.58 Carlos Federico Sáez, *Estudio*, 1893, tinta s/papel, 30×28cm, ©MNAV, inv. 343



Fig. 59 Reproducción del grabado de Mariano Fortuny *El botánico* [lámina], carpeta 1.5, AGS.



Fig. 60 (fotógrafo desconocido) *El taller de Carlos Saez en Roma*, 1899ca, CMPC 2.7.2 _ 500-99997-395. En recuadro amarillo está indicado el *Autorretrato de joven* de Rembradt, 1633-1634, óleo sobre tabla, 62,5x54 cm, Florencia, Uffizi

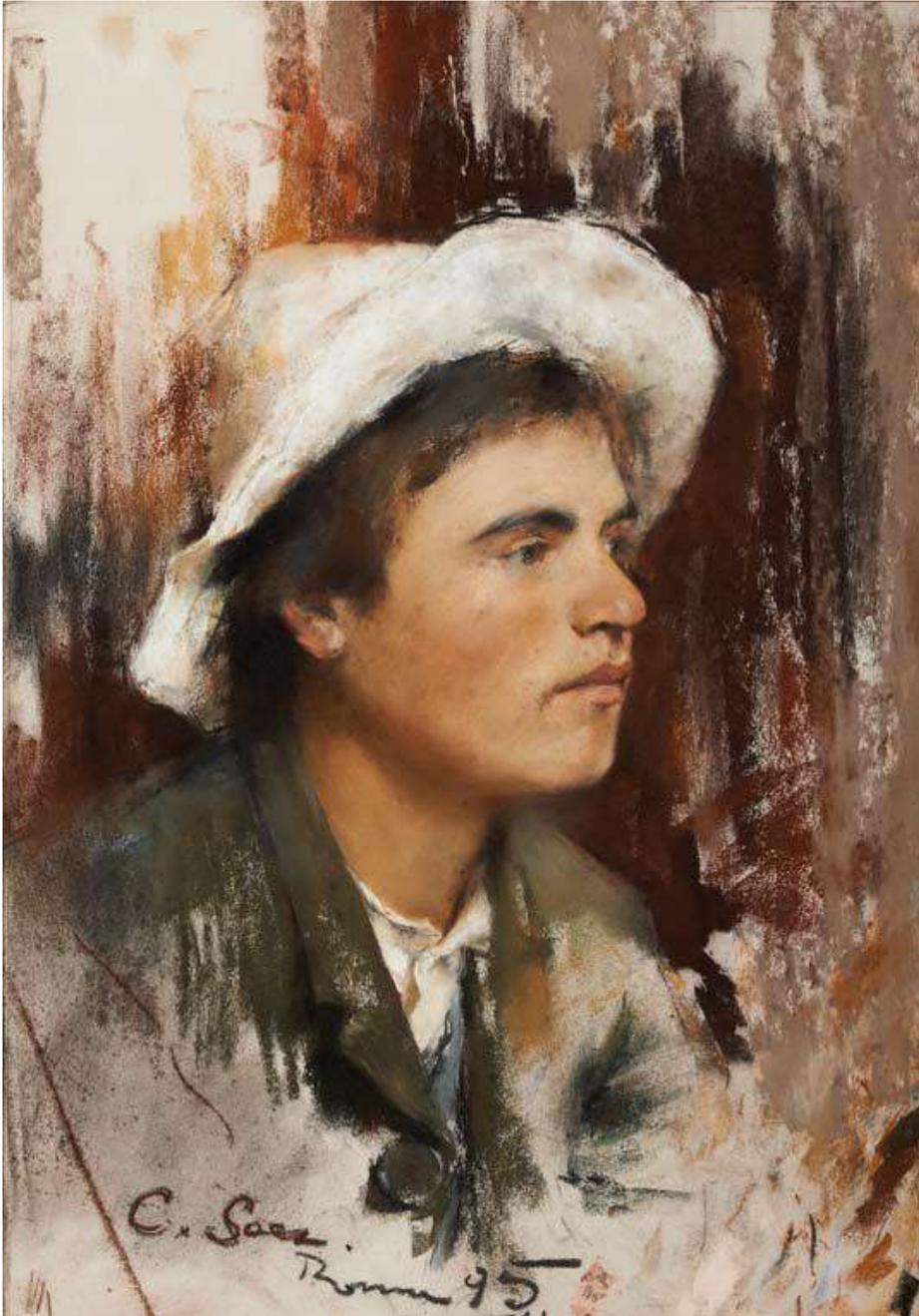


Fig. 61 Carlos F. Saez, *Ciociaro*, 1895, Pastel sobre madera, 59×41 cm, Museo Eusebio Giménez (Mercedes), publicada en Aguerre (dir.) 2014, p.154



Fig. 62 Carlos F. Saez, *Romana*, 1895, Pastel sobre madera, 73×49 cm, Museo Eusebio Giménez, (Mercedes), publicada en Aguerre (dir.) 2014, p.155



Fig. 63 Juan Manuel Ferrari,
Diógenes Héquet, 1897ca, bronce,
44×29×23 cm, ©MNAV, inv. 686



Fig. 64 Diógenes Héquet, *Ferrari en su estudio*, 1897ca, óleo s/tela, 65×100cm, ©MNAV inv. 1438

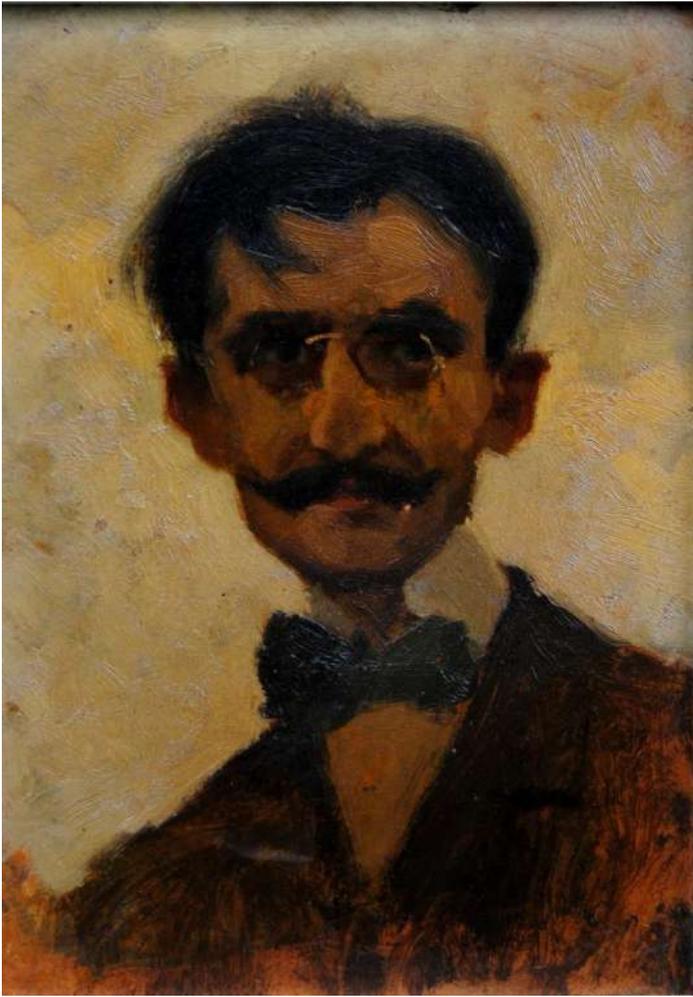


Fig. 65 Pio Collivadino, *Retrato de Siffredo Panzarasa*, 1905ca., óleo s/cartón, colección privada (foto Giulia Murace)



Fig.66 Luigi Branzani, *Al mio amico Pio (Retrato de Pio Collivadino)*, Roma 1895, óleo sobre tabla, 15×8,5cm, paradero desconocido
Reproducido en Malosetti Costa 2006, p.54



Fig. 67 Artistas rioplatenses en un café (se reconocen Pio Collivadino, Carlos M. Herrera y Carlos F. Saez), Roma, 1897-1899, publicada en Pereda de Nin 1986, p.97



Fig. 68 Carlos M. Herrera y Carlos F. Saez en el taller de Francesco Paolo Michetti (atr.), 1897-1899, Roma, publicada en Aguerre (dir.) 2014 p.43



Fig. 69 Carlos M. Herrera,
Imperio, Roma 1898, óleo
s/tela, 200×100cm,
©MNAV, inv. 94



Fig. 70 Salvador Sánchez Barbudo, *Recepción de un cardenal*, s.f., óleo s/tela, 70×120cm, ©MNBA, inv.2009

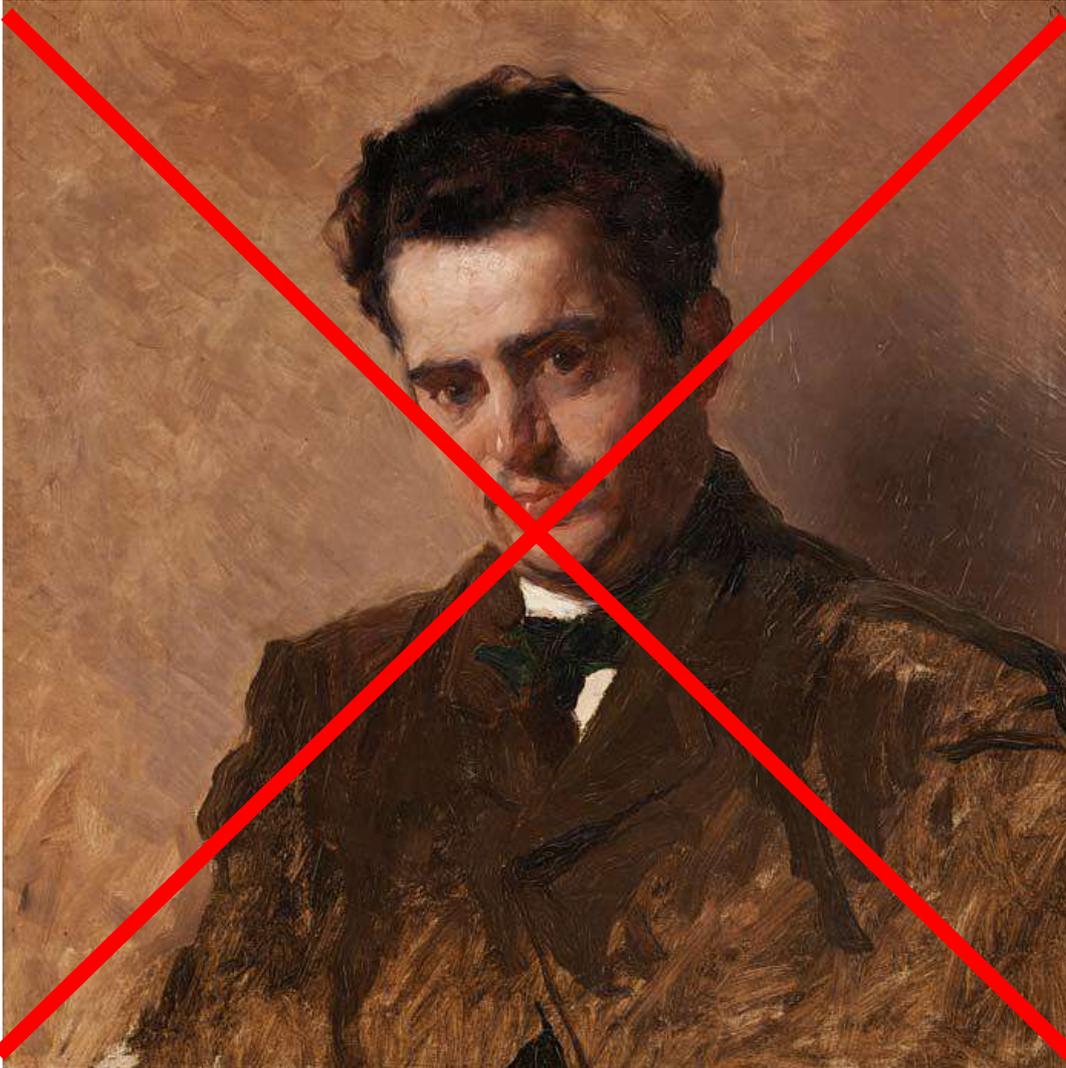


Fig.73 Carlos F. Saez,
Retrato del pintor Fernando Cornu, 1898,
Óleo sobre tela, 57×57 cm, ©MNAV inv.315



Fig. 74 Artistas argentinos, Roma 1904 ca, CMPC 2.8.2/1657_h31a. Se reconocen, desde Alfredo Gironde en primer plano, en sentido del reloj: Alberto M. Rossi, Hernán Cullen Ayerza, no identificado, Collivadino, Quirós, Nicolás Revello, no identificado, Víctor Garino, Carlos Ripamonte.



Fig.75 Juan Manuel Ferrari, Alberto M. Rossi, Cesáreo Bernaldo de Quirós, 1903-1905, AGN, departamento fotográfico, inv. 90951



Fig. 76 *Angolo del salone del Circolo Artistico di Roma. Carnevale 1894*, gelatina de plata, 17x25cm (medida álbum), CMPC inv. 2.8.2/1665h4a



Fig. 77 *Carlos F. Saez, Autorretrato (como Sara Bernhardt)*, 1899, dibujo acuarelado sobre papel, 36x34cm, ©MNAV, inv. 1047



Fig. 78 “Bernardo de Quirós trabajando en su estudio romano”, AGN, departamento fotográfico, inv.90945. El cuadro a la derecha es el *Retrato de Nicolás Revello*, 1900-1904, óleo s/tela, 120x100cm, ubicación desconocida [datos de la obra en Gutiérrez Zaladívar 1991, p.408]



Fig. 79 Pio Collivadino, *El taller de Saez*, 1899, óleo s/tela, 100x75cm, ©MNAV, inv.326



Fig. 80 Pío Collivadino, en colaboración con Arturo Viligiardi, *Maria (l'Arganettera)*, dibujo en lápiz sobre papel, 57×41,5 cm., CMPC 2.2.1_500-052-006

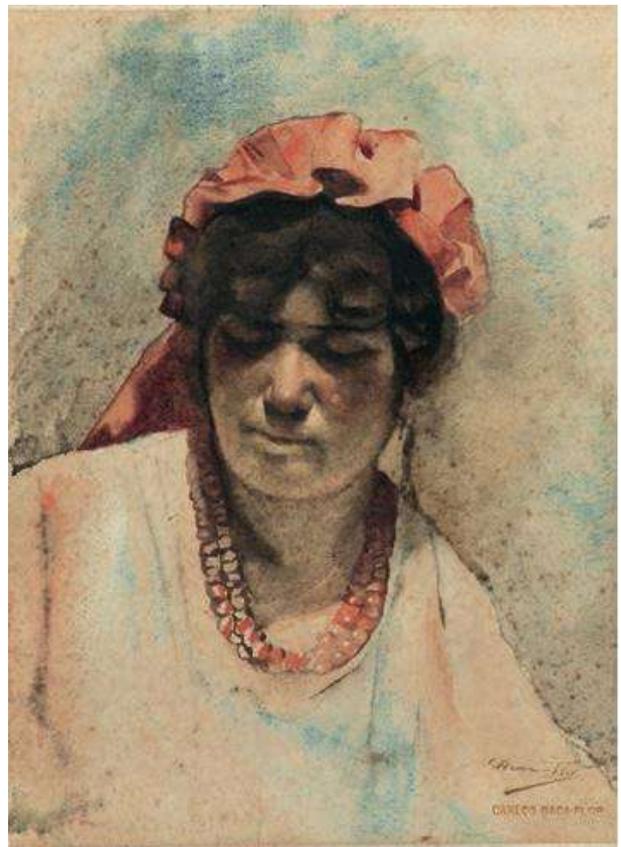


Fig. 81 Carlos Baca Flor, *Campesina italiana*, ca. 1890/1895, Acuarela sobre papel, 39×29 cm., ©Museo de Arte de Lima., Fondo de Adquisiciones 1955

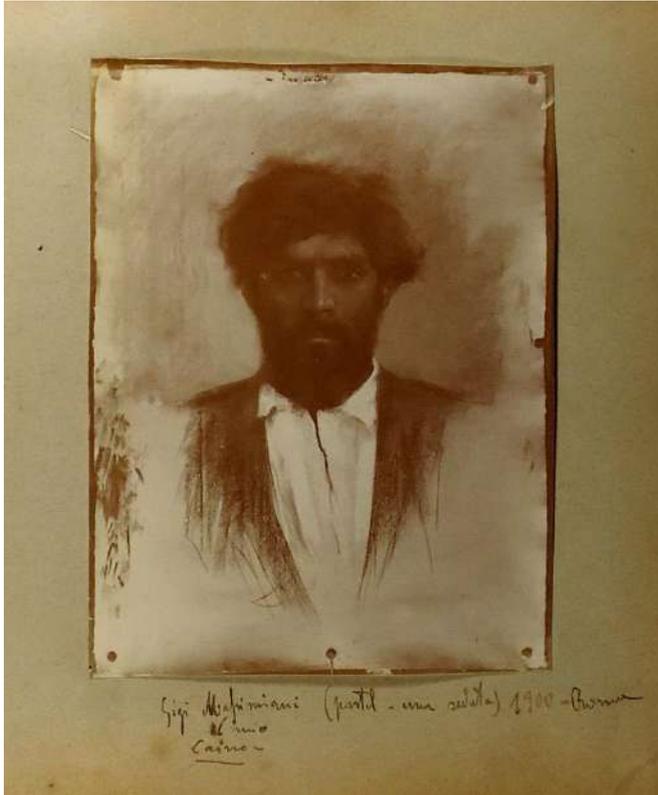


Fig. 82 [fotografo desconocido, inscripción de Pio Collivadino] *Gigi Massimiani il mio Caino (pastel-una seduta)*, 1900, gelatina de plata, 17×25 cm., CMPC 2.8.2_500-9997-1665 h7a

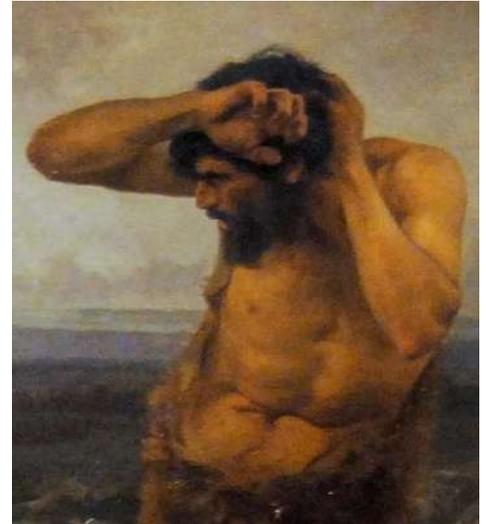


Fig. 83 Pio Collivadino, *Caín*, 1898-1900, óleo s/tela, 175x290cm, colección particular (foto de Giulia Murace en la exposición *Collivadino Buenos Aires en construcción MNBA 2013*) [arriba a la derecha, detalle]



Fig. 84 Umberto Coromaldi, *Giggi il moro*, 1902, sanguina, col. particular (foto encontrada en línea: <https://aurosano.tumblr.com/post/85511150829/umberto-coromaldi-1870-1948-giggi-il-moro>, último acceso 05/08/2020, 10:12)

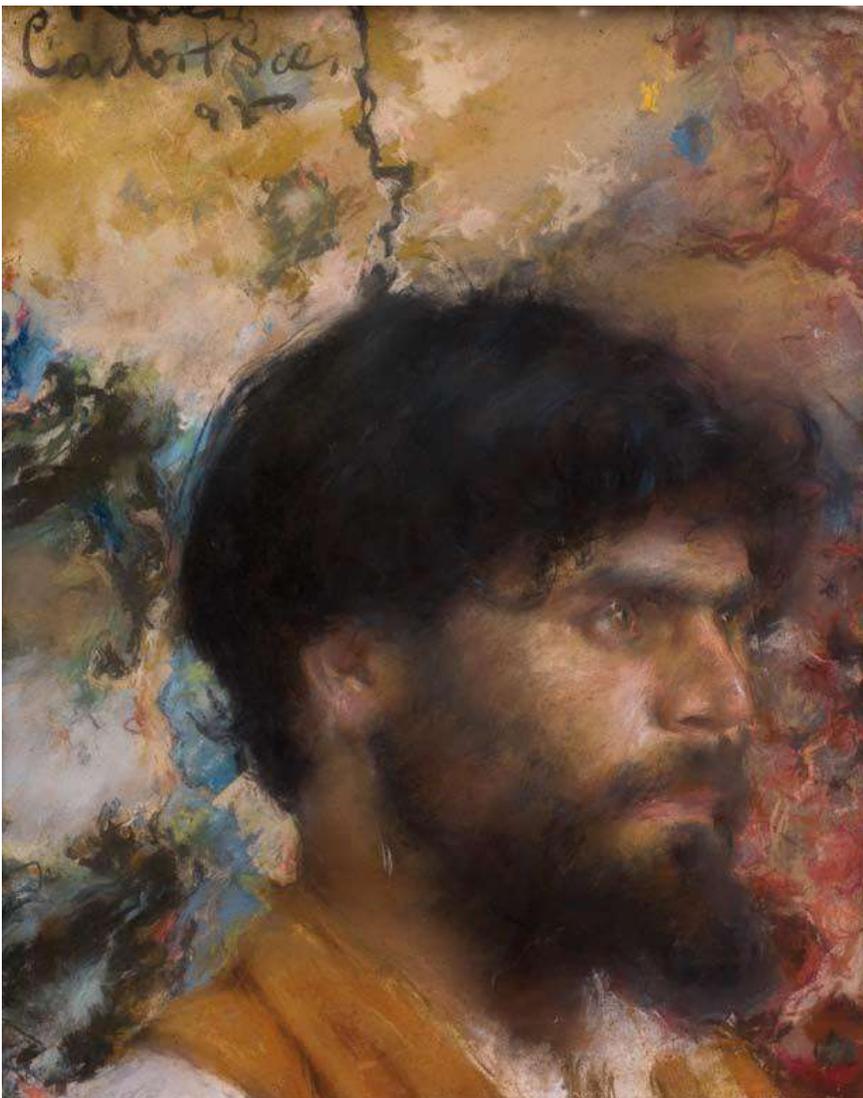


Fig. 85 Carlos Federico Saez, *Un ciociaro*, 1897, pastel s/papel, 44×35cm, ©MNAV inv. 1275



Fig. 86 “L’alegra comitiva di artisti si dava convegno al caffè Cassiano”, 1905, AGN, departamento fotográfico, inv. 72278. Se reconocen Juan Manuel Ferrari, Carlos Ripamonte, Pio Collivadino, Victor Garino, Justo Lynch.



Fig.87 Banquete ofrecido por los artistas rioplatenses para la partida de C. Bernaldo de Quirós, Roma 1905, AGN, departamento fotográfico, inv. 72282. Se reconocen (en orden desde la izquierda): Pio Collivadino, Juan Manuel Ferrari, Héctor Nava, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Carlos Benoit, Víctor Garino y en primer plano parecería ser Alberto Girondo

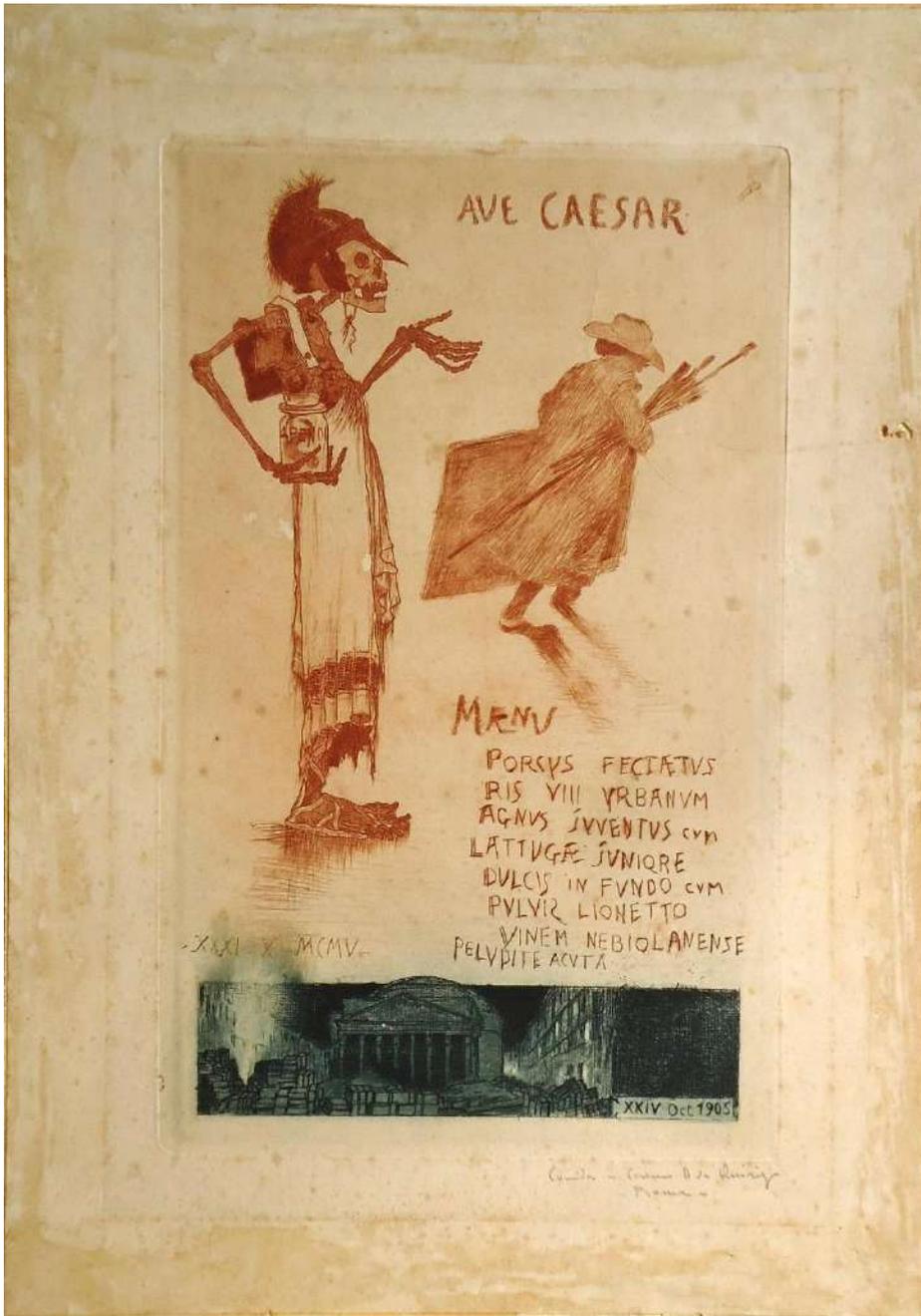


Fig. 88 Pio Collivadino, *Menú para cena en honor a Quirós*, Roma, 24/10/1905, punta seca, 38×27cm, CMPC 2.3.2/500-99997-1905



Fig. 89 Banquete en honor a José Ingenieros, Roma 1906, CMPC, Álbum de fotos, 2.8.2/1657_h46a. Se reconocen en la fila de abajo (de izquierda a derecha): Pio Collivadino, José Ingenieros, Enrique B. Moreno, Víctor Garino (acostado). En la fila de arriba: Justo Lynch (cuarto de la izq), Héctor Nava (sexto) y Arturo Alippi (séptimo).



Fig.90 Vermut para la despedida de Pio Collivadino, Roma 1905. Fotografía perteneciente al Álbum de fotos de Collivadino (CMPC, 2.8.2/1657_h38a) publicada en «Artistas sudamericanos en Roma», *Caras y Caretas*, n. 359, 19/08/1905

Estuvieron presentes: Collivadino, Juan Manuel Ferrari, Víctor Garino, Justo Lynch y Villanueva (no identificado) entre los sudamericanos, y entre los italianos Arturo Noci, Lorenzo Cecconi, Umberto Cacciarelli, Umberto Coromaldi, Giovanni Costantini, el escultor Carlo Fontana y varios críticos de arte



Fig. 91 Raffaele Simboli, *Cena al aire libre a la orilla del Tiber*, Fotografía impresa en Roma 1913. AGN, departamento fotográfico, inv. 72279. Inscripción reverso: “Cena al aire libre a la orilla del Tiber. De izquierda a derecha: señor Rossi padre del escultor oriental; profesor Ernesto Biondi, Hernán Cullen Ayerza, escultor; profesor Castagnacci, com. Benoit, Collivadino, Víctor Garino, escultor. Diciembre 1913”, datable hacia 1906. Publicada en Raffaele Simboli, “Pio Collivadino en Roma”, *Caras y Caretas*, n.792, 12/06/1913



Fig. 92 Artistas sudamericanos en Villa Borghese, 1907, AGN, departamento fotográfico, inv. 191639



Fig. 93 Arturo Noci con grupo de artistas en la Escuela del desnudo, Roma, 1905. Archivo Arturo Noci, Roma Publicada en Carrera, Virno (2015, p.76)



Fig. 94 Alfonso Balata, Pompilio Villarrubia Norry, Julio Oliva, Chalo Leguizamón, Emiliano Gómez Clara en el estudio de Villarrubia. Fotografía publicada en “Suicida o demente. Un gran escultor tucumano cuyo paradero se ignora”, *Revista Popular*, Buenos Aires, a.III, n. 58, 13/10/1919 SFB-Espigas AR_UNSAM_IIPC_CEE.000002.1.8



Fig. 95 “Un nuevo escultor argentino”, *Caras y Caretas*, n. 594, 19.02.1910. El epígrafe de la fotografía recita: «La escritora italiana Grazia Deledda, el ministro argentino doctor Blancas y su familia, el escultor Arturo Dazzi (uno de los que construyen el monumento a Victor Manuel), señor Luis Hernández y su esposa la escultora Lola Mora, Leguizamón Pondal, etc., en el taller de Villarrubia, durante la exposición de sus obras”. La fotografía de mejor calidad ha sido publicada en Páez de la Torre, Terán (1997), p. 185 de donde la he tomado.



Fig. 96 Julio Oliva “parte superior de la fuente: Agua, madre de la Agricultura” publicada en “Un escultor tucumano. Julio A. Oliva”, *Fray Mocho*, n.99, 20/03/1914

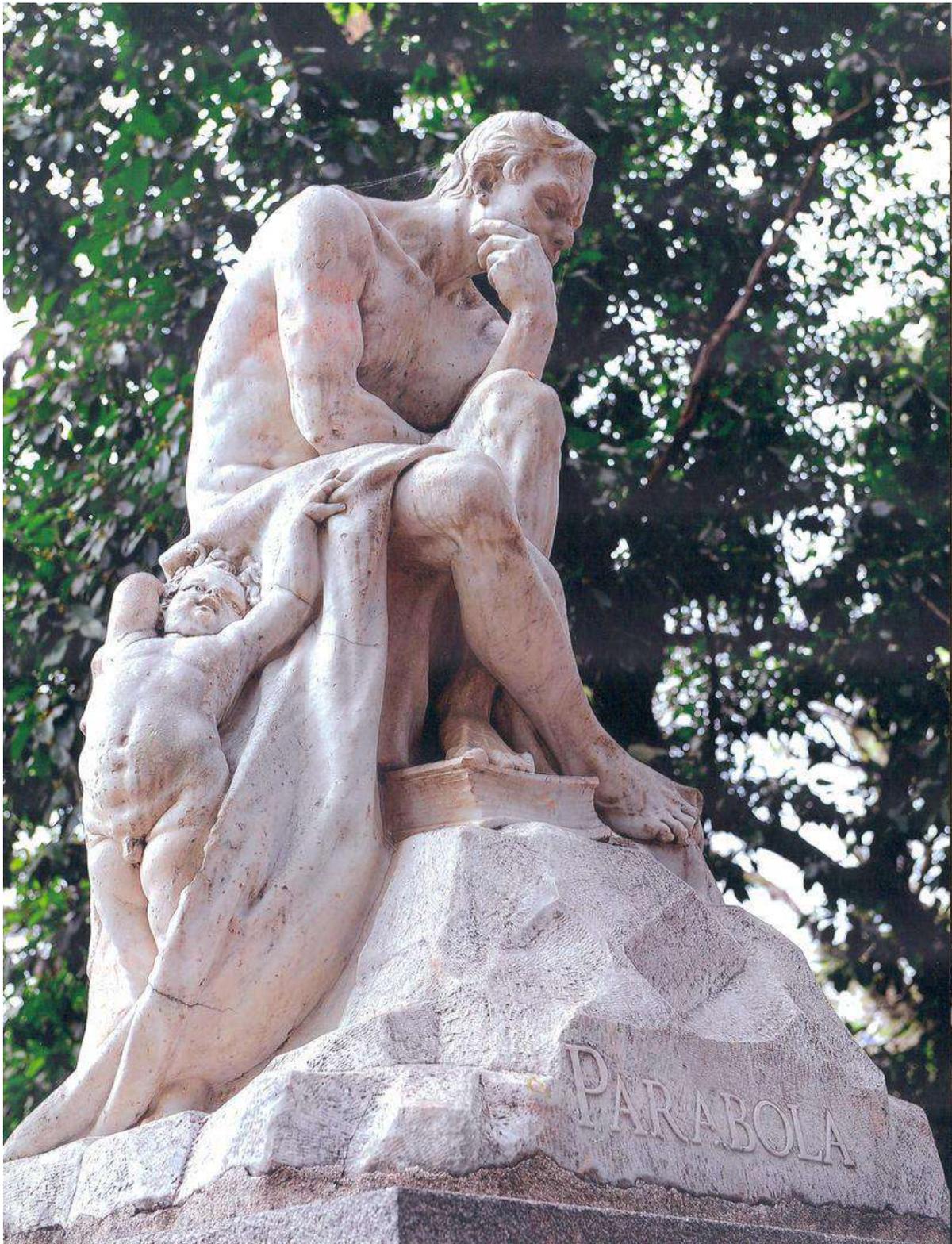


Fig. 97 Pompilio Villarrubia Norry, *Parabola*, 1910, mármol, Tucumán, plaza Gutiérrez

4. “Rome n’a pour elle qu’une chose: elle est Rome”

Fig. 98 Umberto
Coromaldi, *Pio
Collivadino*, 1896, óleo
s/tela, 62x50cm,
CMPC, inv.2.1.1/500-
109-039





Fig. 99 Umberto Coromaldi, *Camicie Rosse*, 1898, óleo s/tela, 185×160cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

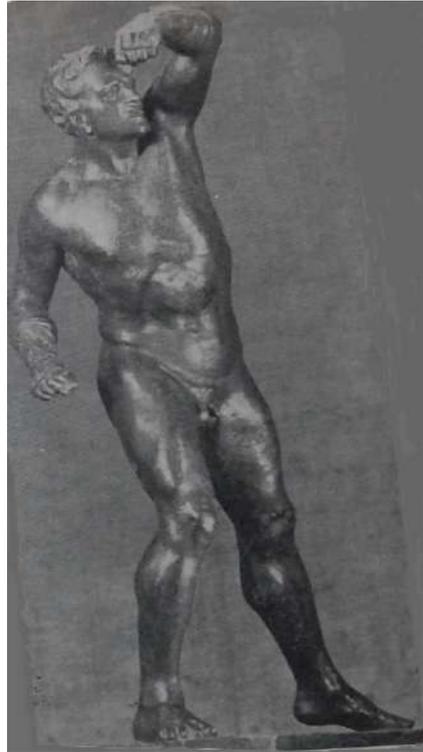
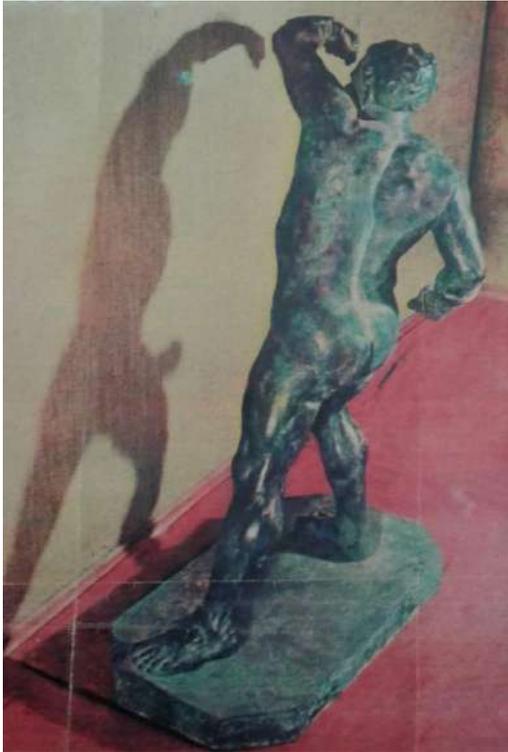


Fig. 100 Juan Manuel Ferrari, *Pugilista Romano*, 1892, 95×70×46 cm, original en yeso patinado pasado en bronce (en fecha desconocida), MNAV, inv.173 (bronce, en préstamo a la Región Militar I). Fotografía de la izquierda en “Carpeta Juan Manuel Ferrari”, departamento de Registro, MNAV; fotografía de la derecha Comisión Nacional de Artes Plásticas y Visuales (cur.), 1974.



Fig. 101 Juan Manuel Ferrari, *Prometeo encadenado*, 1893, yeso, 108×218 cm, MNAV, inv. 172 (en préstamo Casa Montero – Circulo Bellas Artes), fotografía publicada en Baroffio, 1938, p.3



Fig. 102 Juan Manuel Ferrari, *Prometeo encadenado*, 1893 [1952], original en yeso, pasado al bronce en 1952 y emplazado en Plaza Isabel la Católica (Montevideo, Uruguay)



Fig. 103 Ettore Ferrari, *La morte di Emilio Morosini*, 1883ca, bronce, Roma, Palazzo delle Belle Arti
Fotografia en <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200827738>

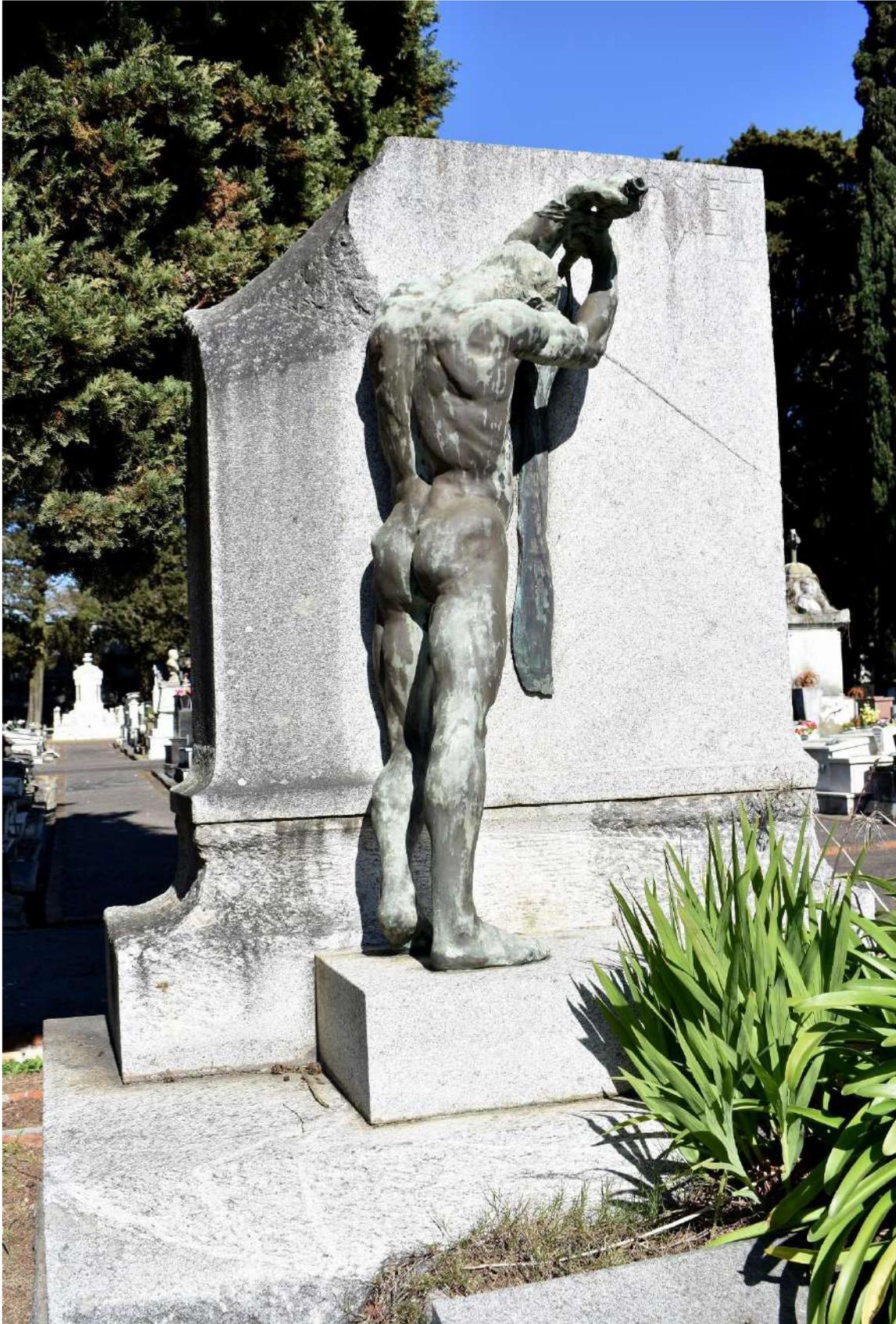


Fig. 104 Juan Manuel Ferrari, *Mors et vita* (panteón familia Santana), 1907ca, cementerio del Buceo, Montevideo, Uruguay

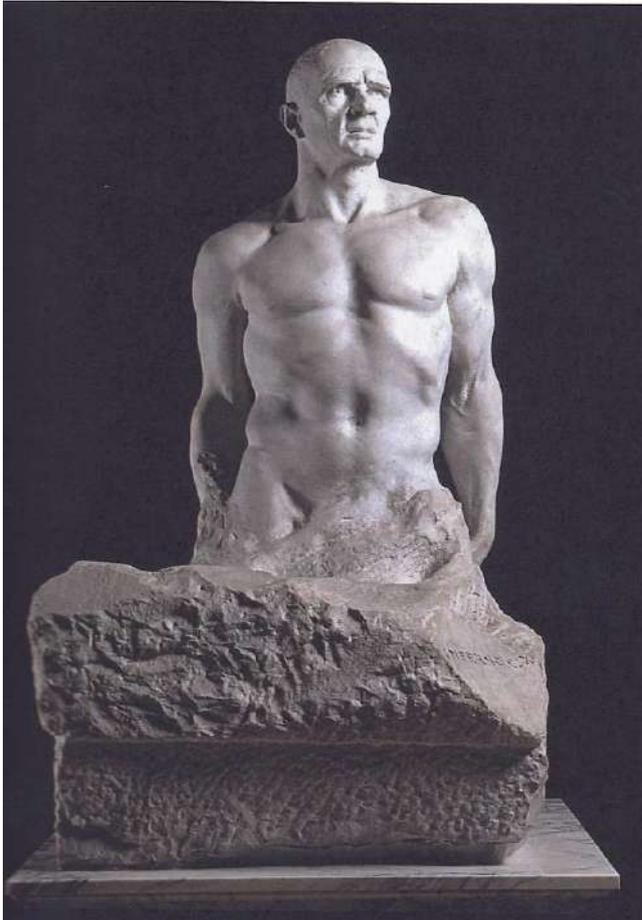


Fig. 105 Carlo Fontana, *Farinata degli Uberti*, 1901-1903, mármol, 185×105×92cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (publicada en Frezzotti 2014, p.41)

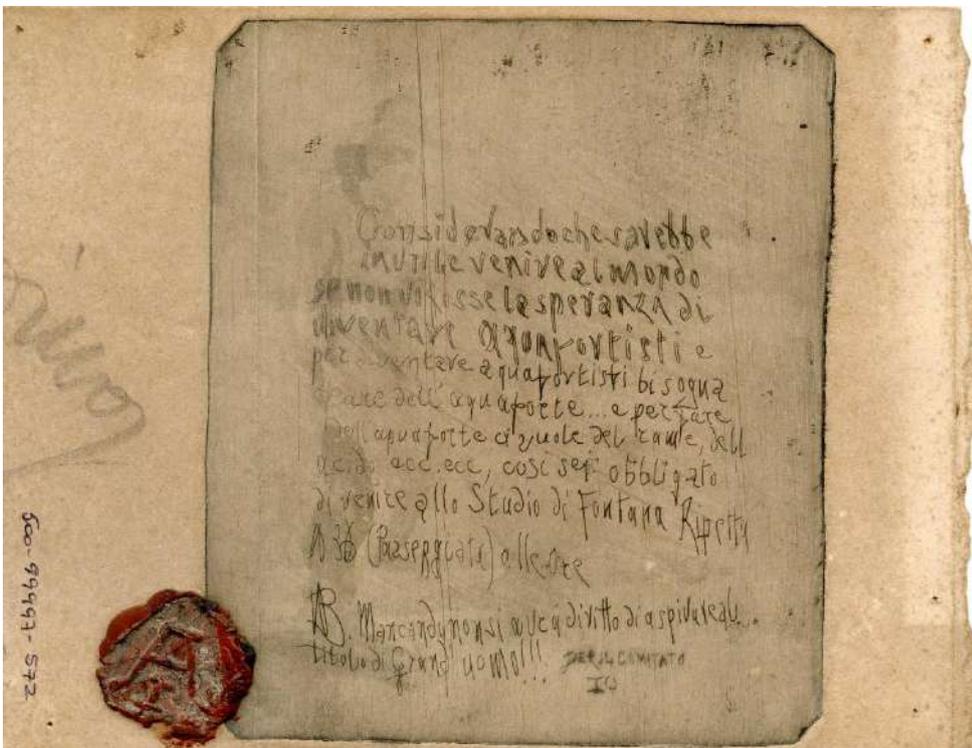


Fig. 106 “Considerando che sarebbe inutile venire al mondo se non vi fosse la speranza di diventare aquafortisti e per diventare aquafortisti bisogna fare dell’aquaforte... e per fare dell’aquaforte ci vuole del rame, dell’acido ecc. ecc, così sei obbligato a venire allo Studio di Fontana Ripetta n. 36 (Passeggiata) alle ore / N. B. Mancando non si avrà diritto di aspirare al titolo di Grand’uomo!!! / Per il comitato: Io”, punta seca, 15,7×20,5 cm, CMPC 2.3.2_ 500-99997-572



Fig. 107 Carlo Fontana, *Acquaiolo*, foto de *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1896 im Kgl. Glaspalast*, Verlag der Münchner Künstlergenossenschaft, München 1896 en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glaspalast_M%C3%BCnchen_1896_094.jpg?uselang=it



Fig. 108 Carlos federico Saez, *estudio*, 1895-1899, dibujo a lápiz, 13×20cm, ©MNAV, inv.899



Fig. 109 Victor Garino, “n. 1-Ornato-estilo romano”, 1906, fotografía, Fondo Schiaffino, Legajo 3342, Sala VII, AGN departamento Documentos Escritos



Fig. 110 Victor Garino, “Mattinata-panneau decorativo - moderno”, 1906, fotografía, Fondo Schiaffino, Legajo 3342, Sala VII, AGN departamento Documentos Escritos

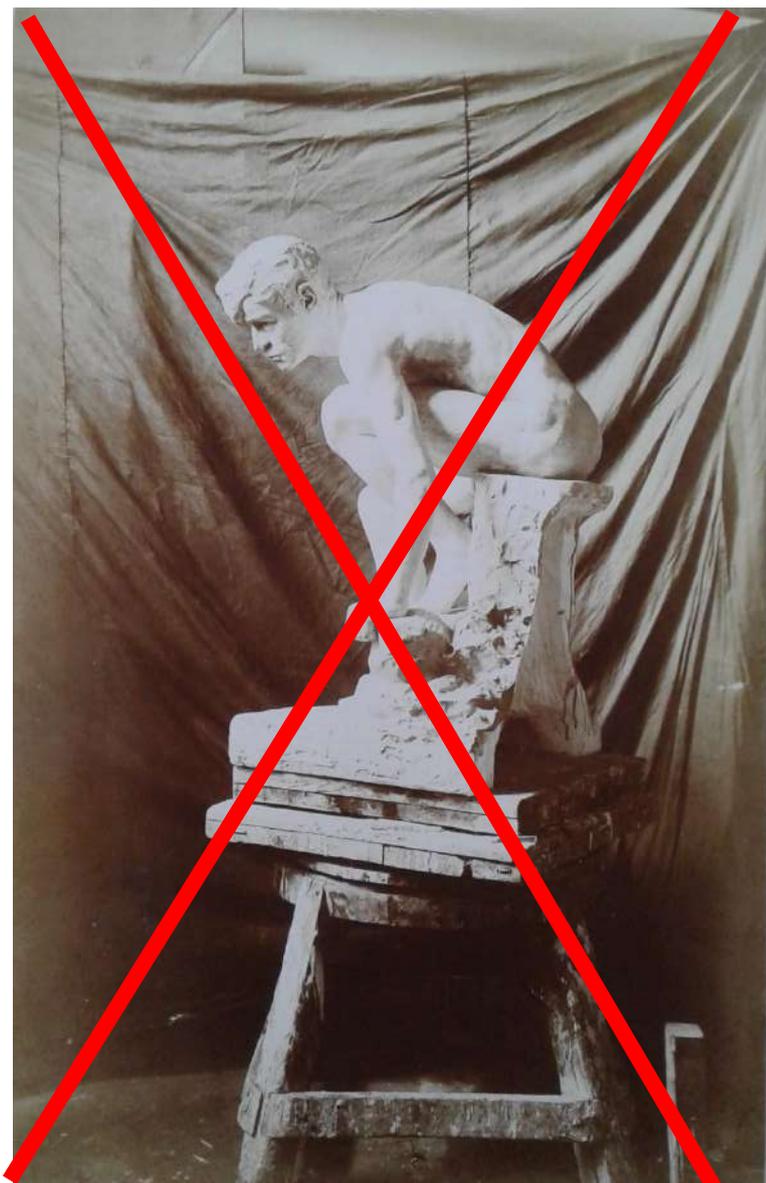


Fig. 111 Victor Garino, *La acción* 1906, fotografías, Fondo Schiaffino, Legajo 3342, Sala VII, AGN departamento Documentos Escritos



Fig. 112 Víctor Garino, *Estudio de niño*, 1906, fotografías, Fondo Schiaffino, Legajo 3342, Sala VII, AGN departamento Documentos Escritos



Fig. 113 Victor Garino, proyecto para monumento funerario, 1906, fotografías, Fondo Schiaffino, Legajo 3342, Sala VII, AGN departamento Documentos Escritos

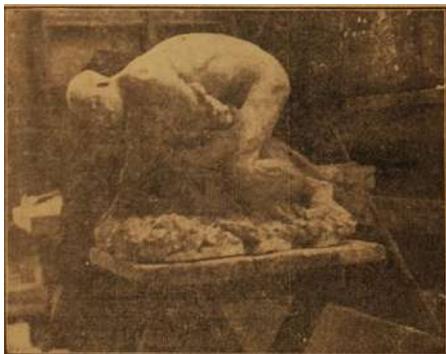


Fig. 114 Juan M. Ferrari, *La insidia*, publicada en Raffaele Simboli "Honremos a nuestros grandes artistas. Recuerdos de la permanencia en Roma de Juan Ferrari", *El Imparcial*, Montevideo, 08/08/1925 (CMPC, 1.2.2/500-99997-1067)



Fig. 115 Juan M. Ferrari en su taller de Roma, publicada en "Artistas sudamericanos en Roma", *Caras y Caretas*, n.359, 19/08/1905

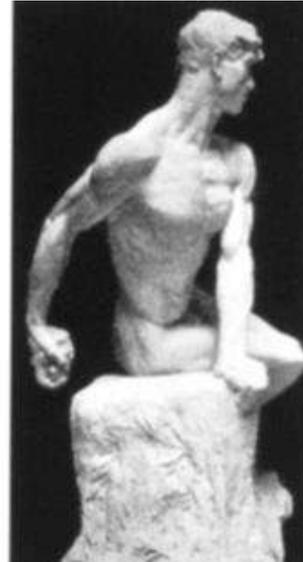


Fig. 116 Giovanni Nicolini, *Vinto* (izq.) y *Risveglio* (der.), 1903, yesos de pensionato, reproducidos en Damigella 2008 p.118

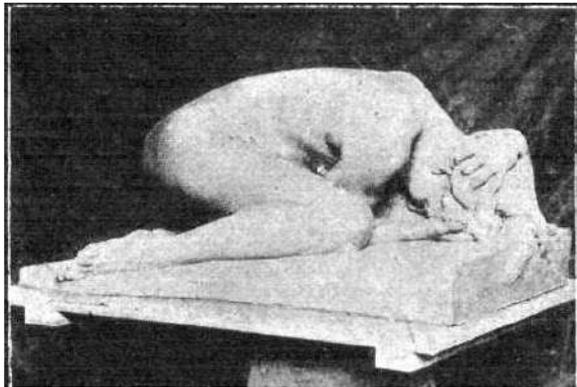


Fig. 117 Víctor Garino, *Arrepentimiento*, publicada en “La bohemia europea de los artistas criollos”, *Caras y caretas*, n.464, 24/08/1907

Fig. 118 Arturo Dresco, *La pena*, 1904 [1906], 55x84,5x91 cm., ©MNBA, inv. 3657 (original en yeso ejecutado en Roma, pasado al mármol en 1906 en Buenos Aires, cf. legajo obra)





Fig. 119 Julio Oliva, *Caín*, publicada en “Un escultor tucumano Julio A. Oliva”, *Fray Mocho*, n.99, 20/03/1914



Fig. 120 Hernán Cullen Ayerza, *Remordimiento*, 1905, bronce (fundido en Roma por Nelli), 120×80×55cm, MNBA inv.3654, fotografía Archivo José León Pagano (agradezco a Larisa Mantovani por brindarme la reproducción)

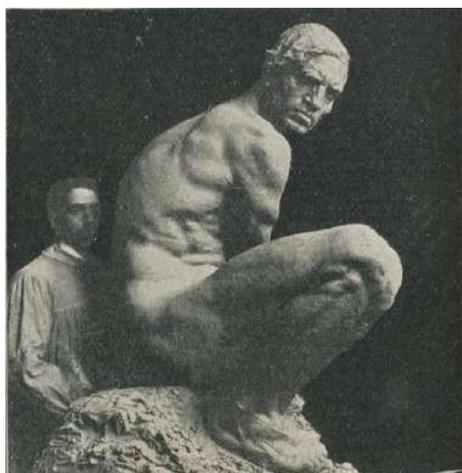


Fig. 121 Julio Oliva, *El esclavo*, publicada en “Un escultor tucumano Julio A. Oliva”, *Fray Mocho*, n.99, 20/03/1914



Fig. 122 Domenico Trentacoste, *Caín*, 1902, bronce (fundido por S. de Thièlout Frères, París), 111×89×95cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

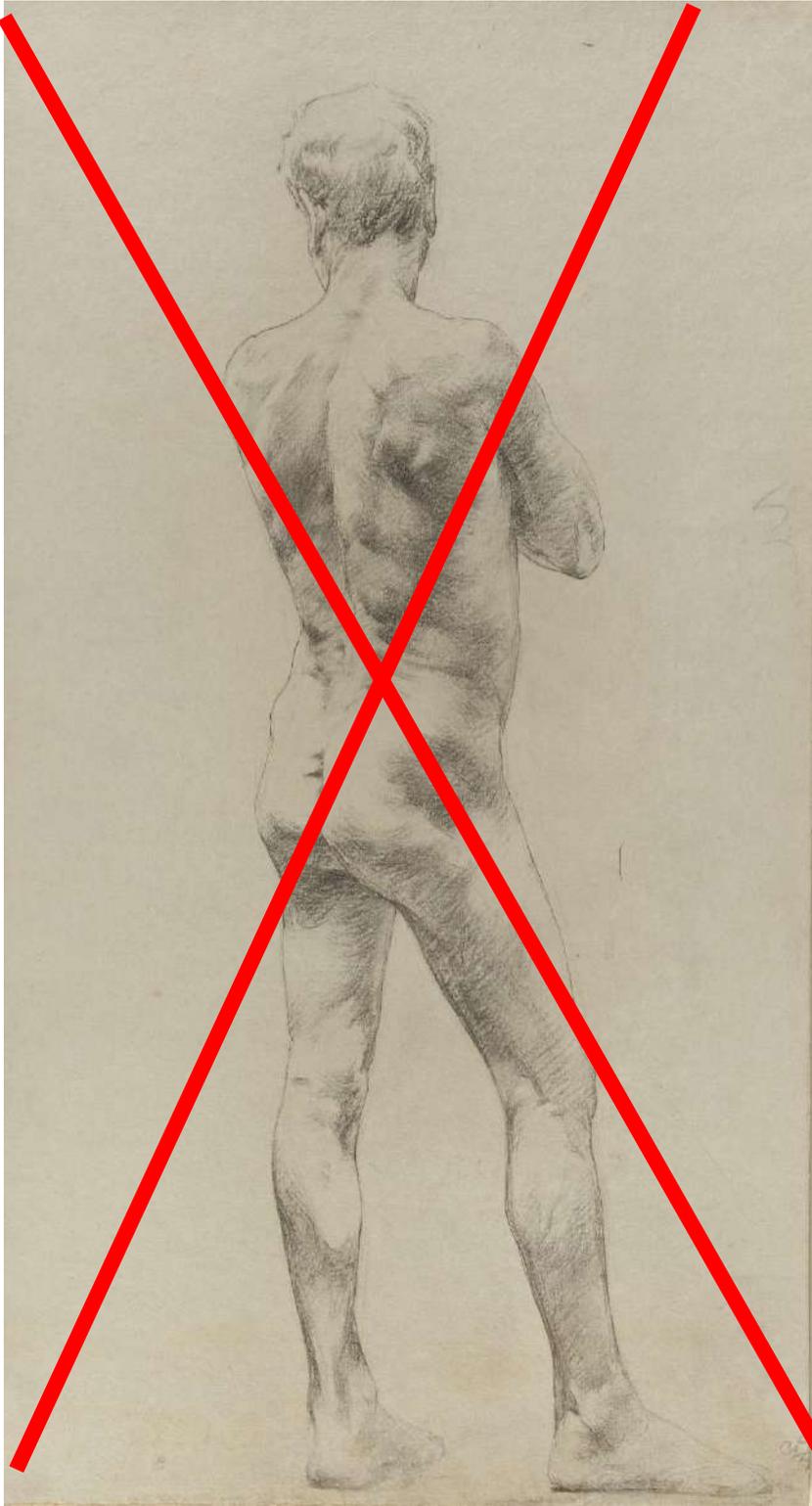


Fig. 123 Carlos P. Ripamonte, *Desnudo*, 1900, dibujo a lápiz, 56,5×30cm, ©MNBA, inv.1442

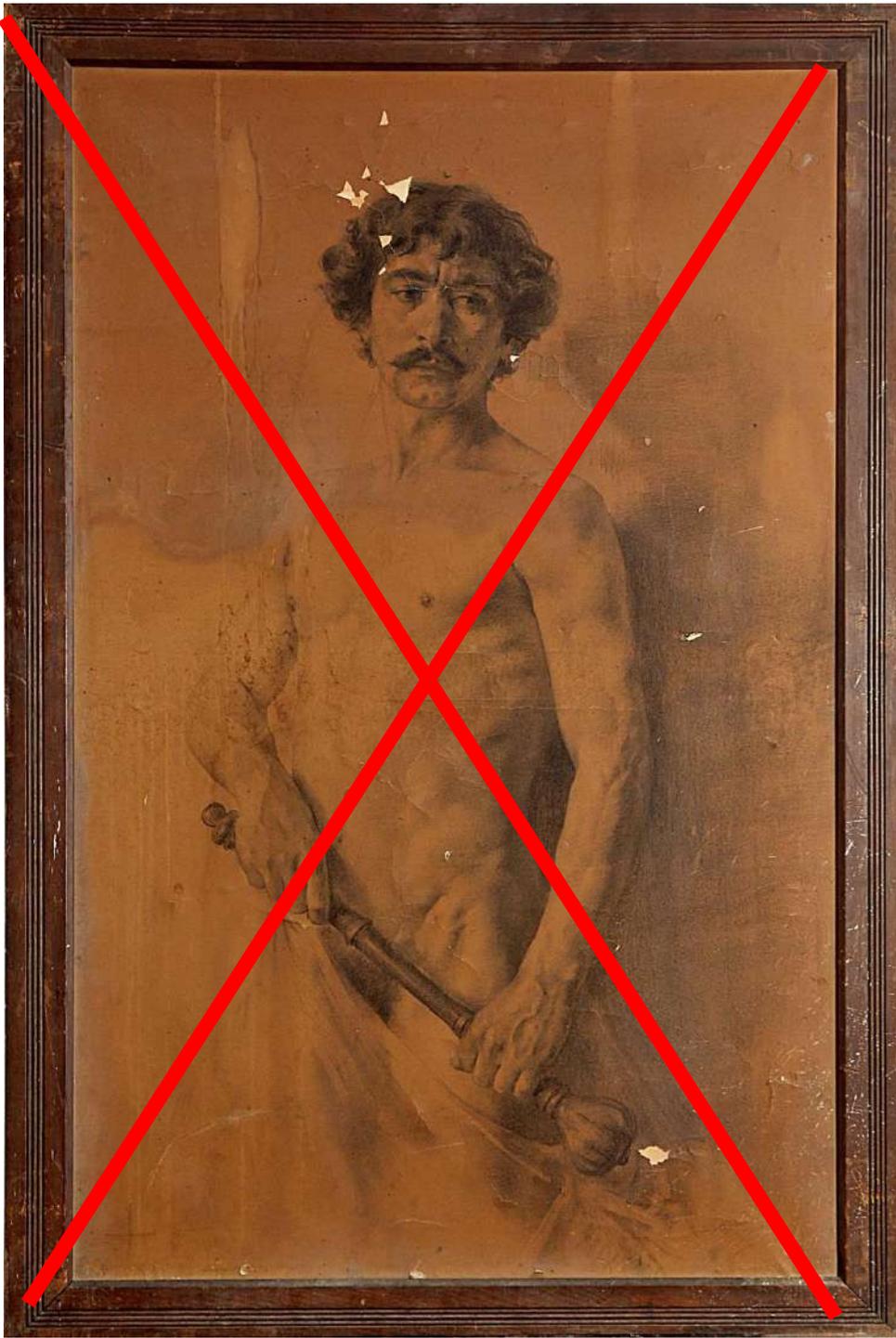


Fig. 124 Carlos P. Ripamonte, *Desnudo de hombre*, 1900 (?), dibujo a lápiz, 130×180cm, ©PNA 500-52/6

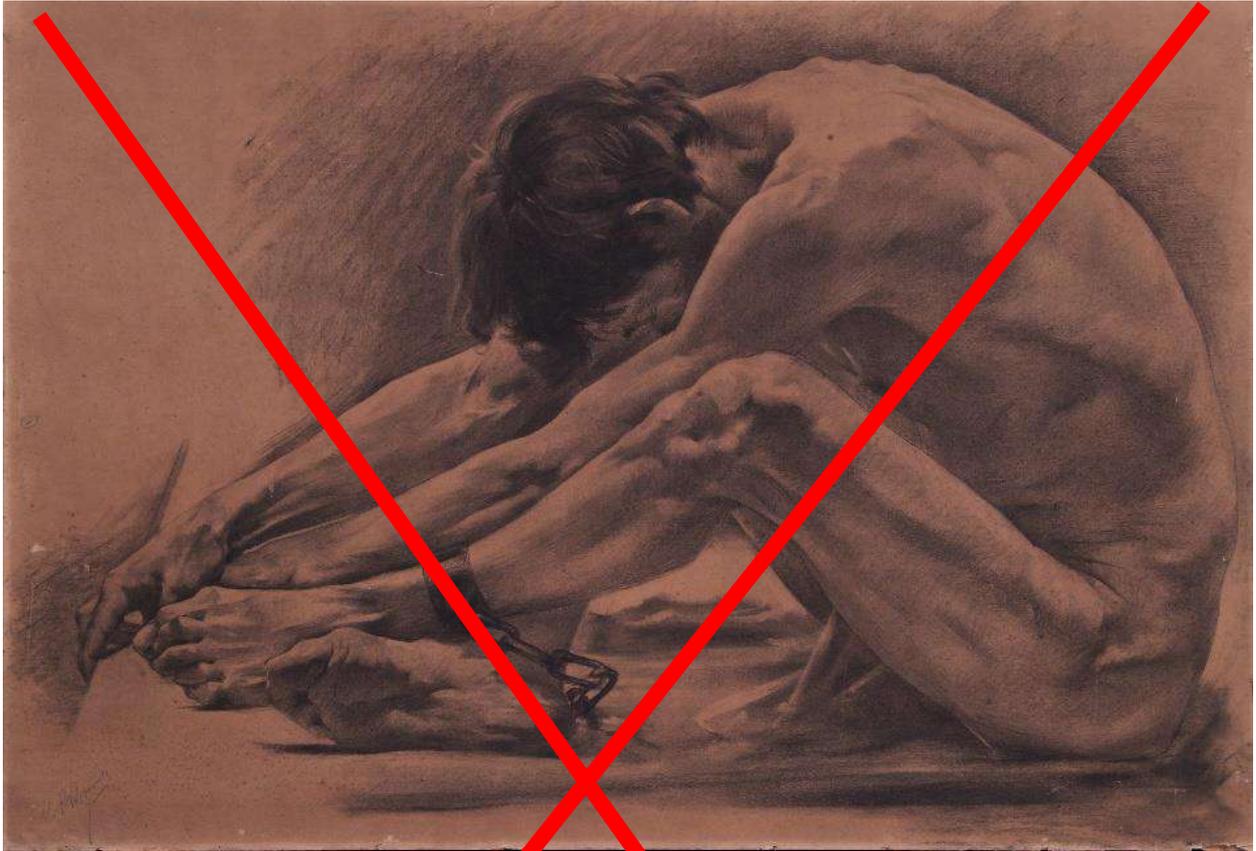


Fig. 125 Carlos P. Ripamonte, *Desnudo de hombre*, 1901, dibujo a lápiz, 67×100, ©PNA, inv.500-52/3

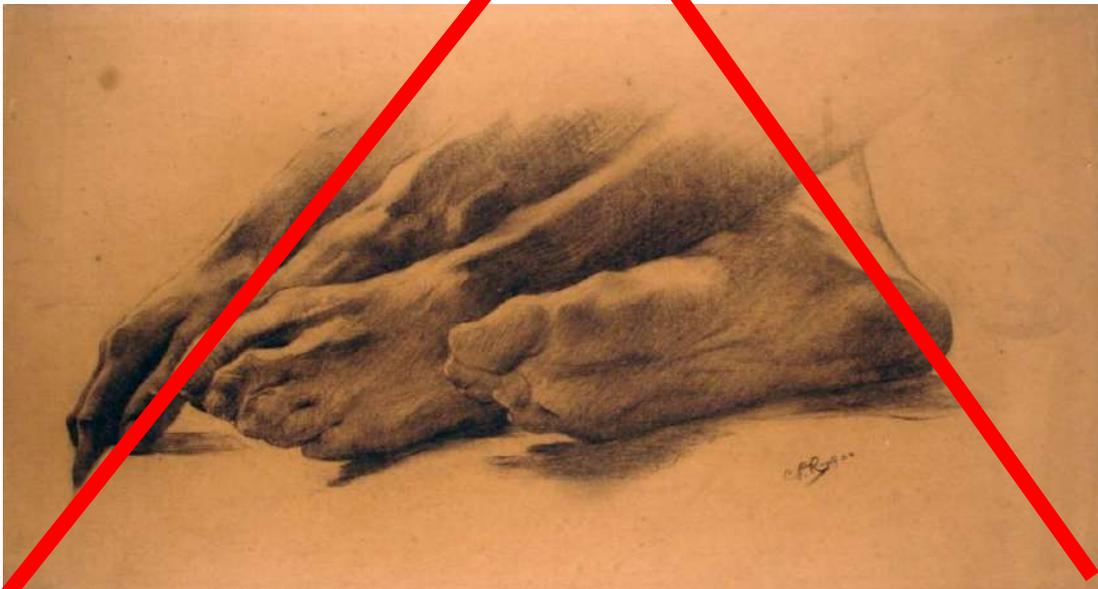


Fig. 126 Carlos P. Ripamonte, *Estudio de pies y manos*, 1900, dibujo a lápiz, 60×26cm ©MNBA, inv.1582

Estos dos dibujos muestran cómo a lo largo del primer año de pensionado Ripamonte se había dedicado a perfeccionar la representación anatómica de la figura humana.



Fig. 127 Faustino Brughetti, *Motivo decorativo*, acuarela, a.a. 1897-1898, fotografía de obra, b/n SFB-Espigas



Fig. 128 Pio Collivadino, *Modelo*, 1904, acuarela, 34×22,5 cm, CMPC 2.1.2/500-028-010

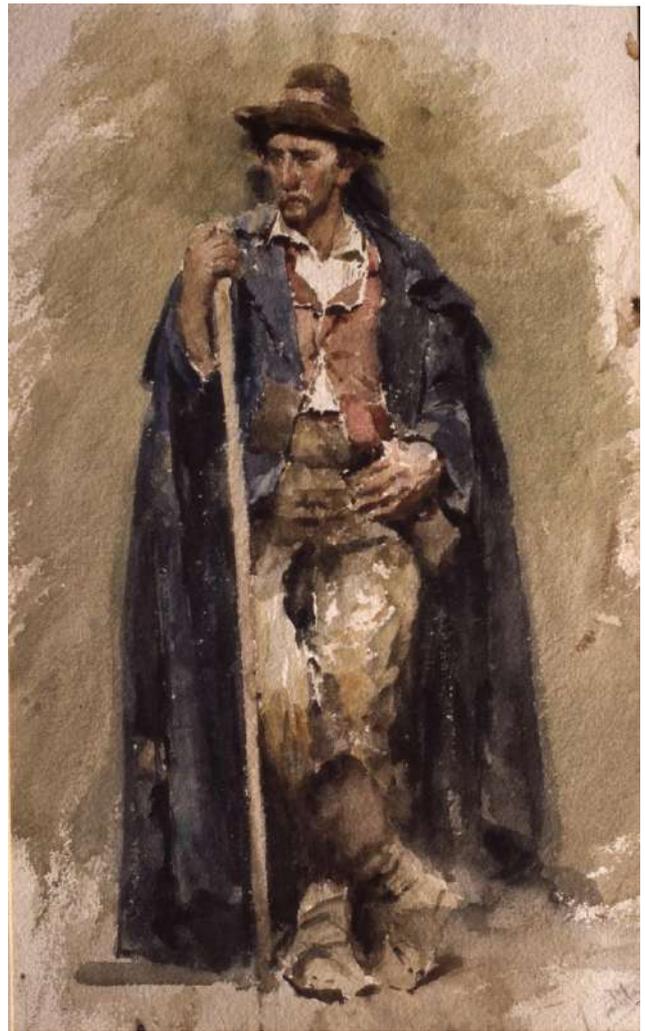


Fig. 129 Pio Collivadino, *Campesino*, s/f, acuarela, 53,5×33 cm, CMPC 2.1.2/500-028-003



Fig. 130 Carlos M. Herrera, *Ciociaro*, 1897, pastel sobre papel, 50×36cm, pasado por subasta Castells, Montevideo, lote 47, 15/05/2019



Fig. 131 Salvador Puig y Sauret, *Estudio* (Anticoli Corrado), 1904, óleo s/tela, 115×75 cm, ©MNAV, inv.106

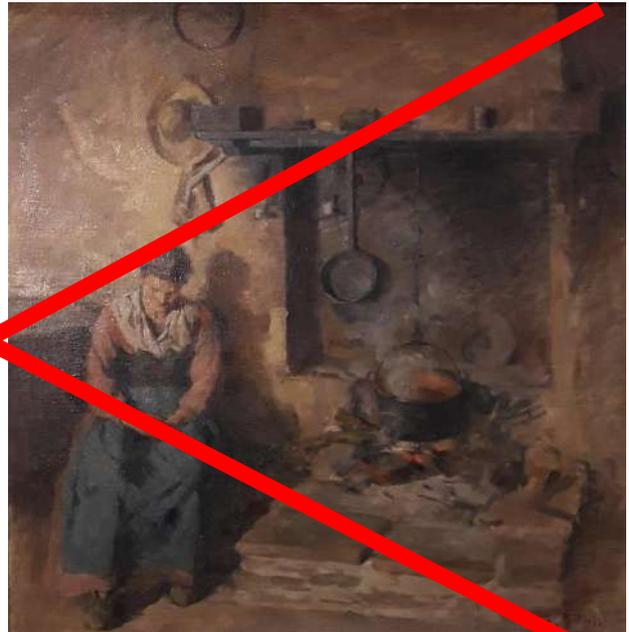


Fig. 132 Salvador Puig y Sauret, *Estudio*, s/f, óleo s/tela, 71×66 cm, ©MNAV, inv. 107



Fig. 133 Faustino Brughetti, *Redención por el dolor*, reproducida en Brughetti 1946.

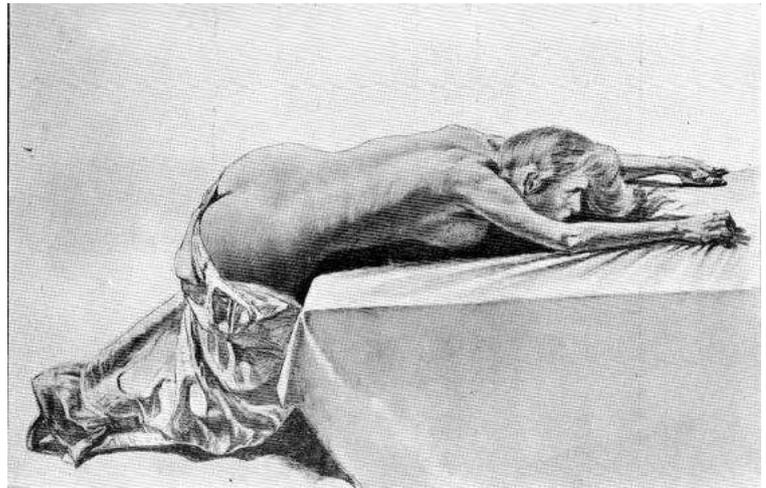


Fig. 134 Faustino Brughetti, *Hora fatal*, dibujo reproducido en "Faustino Brughetti", *Ideas y Figuras*, n.6, 29/06/1909



Fig. 135 Faustino Brughetti, *Las pasiones*, óleo s/tela pegada sobre cartón, 26,3×38cm, MNBA, inv.6748

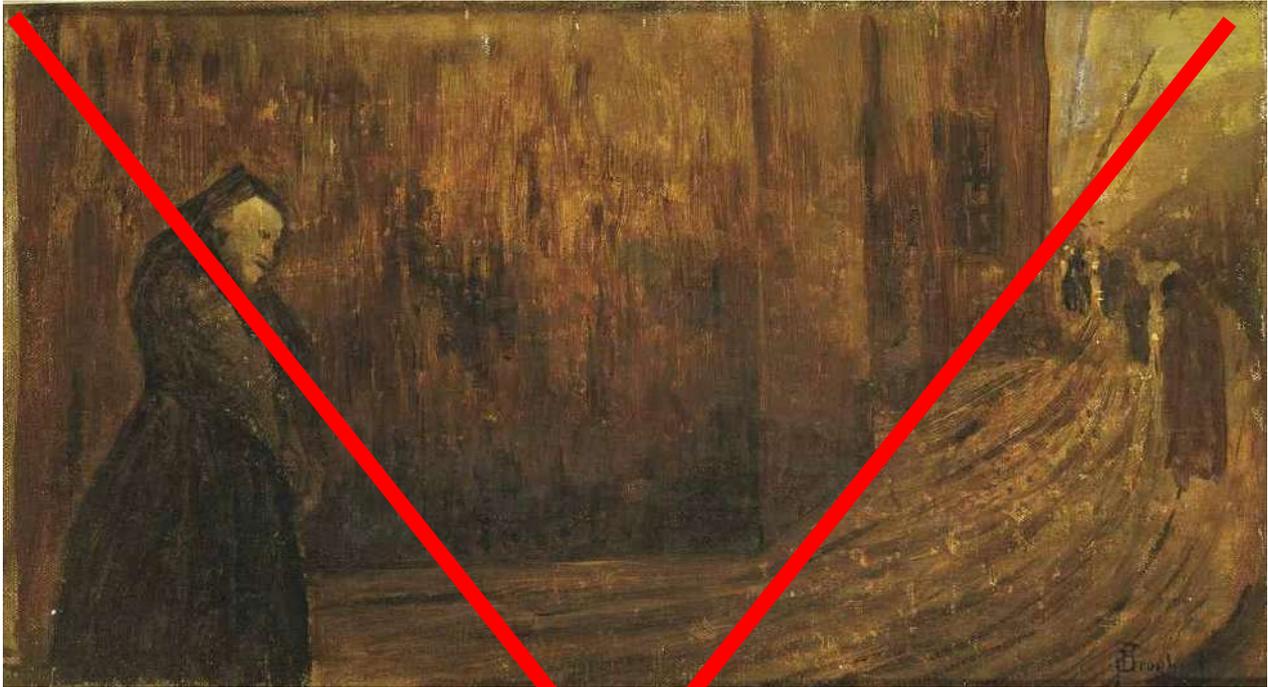


Fig. 136 Faustino Brughetti, *Procesión*, 1903, óleo sobre tela montada sobre cartón, 22,7×41,4 cm, ©Malba, inv. 2001.44



Fig. 137 Faustino Brughetti, *Figuras en el paisaje*, 1906, óleo s/tela, 81×120 cm, Rosario, ©Castagnino+Macro, inv.1605



Fig. 138 Zonza Briano el origen de las pasiones (reproducido en “Pedro Zonza Briano”, *Pallas*, n.4, 1912, p.81)



Fig. 139 Emiliano Gómez Clara, *Corrientes humanas*, reproducido en “El pintor cordobés Gómez Clara”, *Chantecler*, Córdoba, a. I, n.7, 16/08/1912. Agradezco a Marta Fuentes por haberme brindado la nota periodística.



Fig. 140 Arturo Alippi, *Retrato*, pastel (?), firmado Roma 1909, colección familiar. Agradezco a Alicia Sosa de Alippo por haberme enviado la fotografía de la obra.



Fig. 141 Giacomo Balla, *La Madre*, 1901, pastel y temple sobre papel, 119×93cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma



Fig. 142 Emiliano Gómez Clara, *Piazza del popolo*, 1913, óleo s/tela, 150×200cm, ©Museo Emilio Caraffa, inv.820



Fig. 143 Ripamonte en su taller de Roma, AGN, Departamento fotográfico, inv. 80239. Se pueden observar varias obras que retratan el paisaje y sobre todo en posición más relevante, está puesto un cuadro típico de la representación de la Campagna Romana, con un *buttero* y sus buyes y que traza muchas similitudes con la obra expuesta en Nexus, aquí abajo, que podemos suponer se trate de una obra romana.



Fig. 144 Carlos P. Ripamonte, *El boyero*, 1920, óleo s/tela, 68×108cm, ©Galería Zurbarán, Buenos Aires. Agradezco a Javier Zenteno por haberme brindado la fotografía en alta resolución.

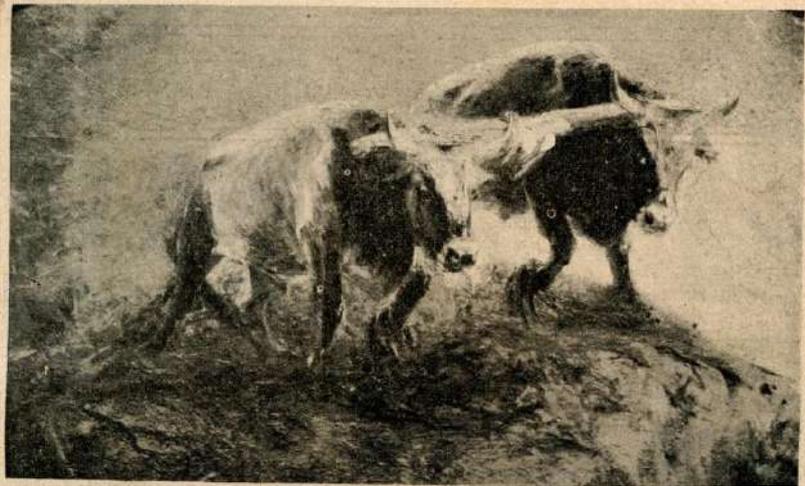


Fig. 145 Carlos P. Ripamonte, *En la huella*, reproducida en “Nuestros artistas. Exposición Nexus”, *Papel y Tinta*, 27/09/1907 (CMPC, Álbum de recortes, inv.2.8.1/1666h21)

Fig. 146 Giulio A. Sartorio *Butteri e bufali nell'Agro romano*, dibujo a lápiz Conté sobre cartón, 480×646mm, firmado G A Sartorio; en el reverso: sello de la R.a Dogana di Roma 3 nov. 00 (1900), Galleria Carlo Virgilio, Roma, <https://www.carlovirgilio.it/opera/collina-con-pecore-al-pascolo-butteri-e-bufali-nellagro-romano/>



Fig. 147 Carlos P. Ripamonte, *Pan*, reproducida en “Artistas argentinos en Roma”, *Caras y Caretas*, n.344, 06/05/1905

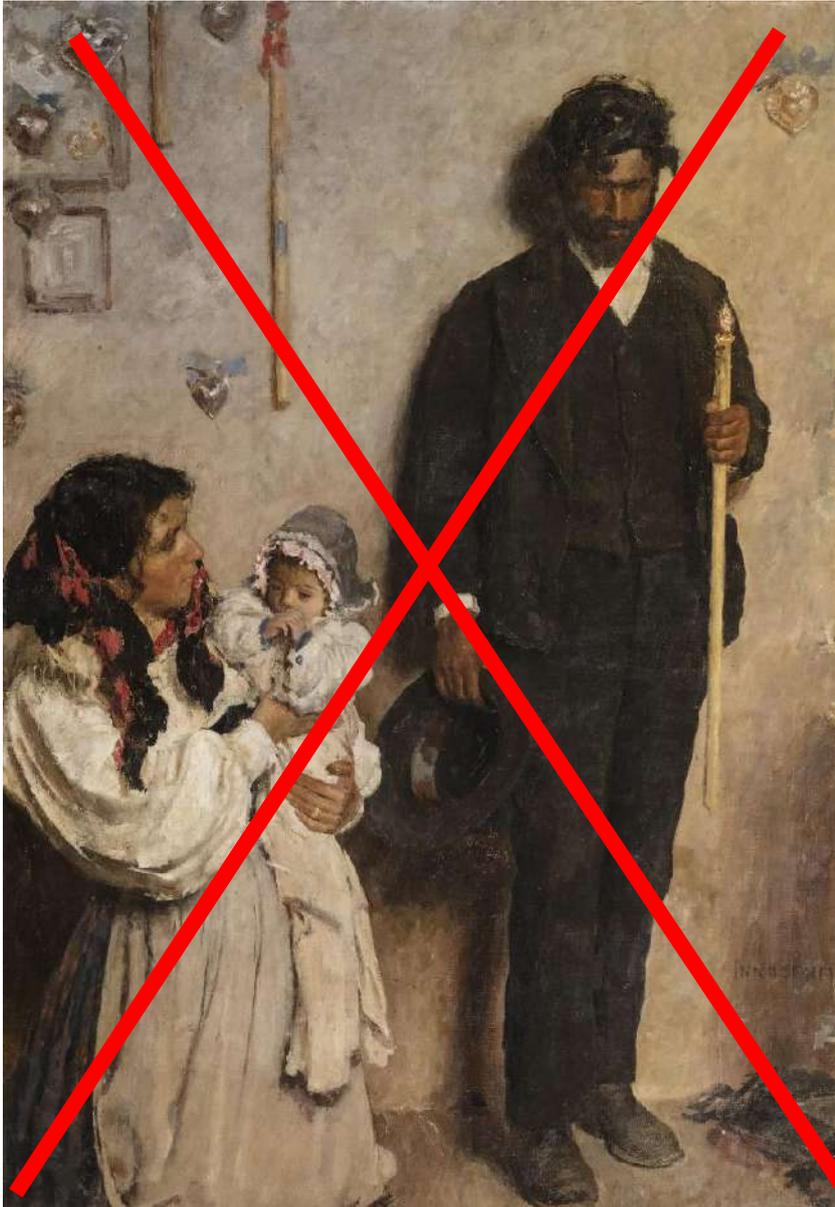


Fig. 148 Camillo innocenti
Al divino amore (Campagna
romana) o in chiesa,
1896ca,
oleo s/tela 174,5×121,5
pasada por subasta Minerva
Auction el 28/11/2017

(obra expuesta en Cardano,
Damigella (dir.) 2005, obra
n.15, ficha p.77)



Fig. 149 Umberto Coromaldi,
Ritorono dai campi, pastel sobre
papel, 42×44cm, colección
particular, publicada en Cardano,
Damigella (dir.) 2005, obra n.12,
ficha p.74.



Fig. 150 Pio Collivadino, *Paisaje*, 1892, óleo s/madera, 13,4×20 cm, CMPC 2.2.1/500-109-073



Fig. 151 Pio Collivadino, *Via Appia*, fotografía all'albumina, 17,5 x25,4cm, CMPC 2.7.1/263 [en el reverso de la foto apunte de Collivadino "Via Appia – Propiedad del Gral Roca"]



Fig. 152 Pio Collivadino – *Paisaje con ruinas*, acuaforte, 19×26,5cm, CMPC 2.3.2/1804. En el archivo existen también otros estados del mismo grabado (uno sin los detalles de las decoraciones arquitectónicas en primer plano a la derecha, otro sin el vuelo de cuervos y con menos claroscuro). Esta creo pueda ser considerado el estado final también por la inscripción “velata sotto” que debería referir a la veladura de la plancha, pasaje final de la impresión.



Fig. 153 Vittorio Grassi, *La Torre di Nerone*, 1907, aguafuerte y aguatinta coloreada, 18×26,6 cm, Galleria Principe, Roma



Fig. 154 Héctor Nava, *Roma*, 1909ca, 70×100cm, colección particular, reproducida en Trombadori, Nava Cellini (dir.) 1973, p.49



Fig. 155 Emiliano Gómez Clara, *Primeras luces*, óleo s/tela, 116×196cm, ©MNBA, inv.1776



Fig. 156 Duilio Cambellotti, *La falsa civiltà*, 1905ca, carbonilla s/papel, 55,4×51,3cm, publicado en Cardano, Damigella (dir.) 2005, p.100



Fig. 157 Pio Collivadino, *Hora del almuerzo*, 1903, óleo sobre tela, 160,5×252 cm, ©MNBA, inv.1779



Fig. 158 Alberto M. Rossi, *Buenos Aires*, 1912, óleo s/tela, 150×160cm, ©MNBA, inv. 5345



Fig. 159 Carlos P. Ripamonte, *Tristes presentimientos*, 1902, óleo s/tela, 205×105 cm. ©MNBA, inv.2877 [foto de archivo]



Fig. 160 Carlos P. Ripamonte, *Presentimiento*, s/f, óleo s/tela, 179×154cm, pasada por subasta Sarrachaga 12/11/2019 lote n.046

Obra expuesta en la muestra de Nexus de 1907, cf. “Exposición Artística Nexus”, *Caras y Caretas*, 28/09/1907 (CMPC, inv. 2.8.1/1666h21)



Fig. 161a y 161b Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Pescadores*, 1904, óleo s/tela, a: estudio I (izq), 95×145cm y b: estudio III (der.), 121×12cm; fotografías encontradas en Artnet pero obras reproducidas en b/n en Gutiérrez Zaladívar 1991, p.404.



Fig. 162 Joaquín Sorolla y Bastida, *El regreso de la pesca*, 1894, óleo s/tela, 265x403cm, Musée d'Orsay



Fig. 163 Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Pescadores o Recogiendo la red*, 1938, 193,8x326,5 cm, ©MNBA, inv. 2885

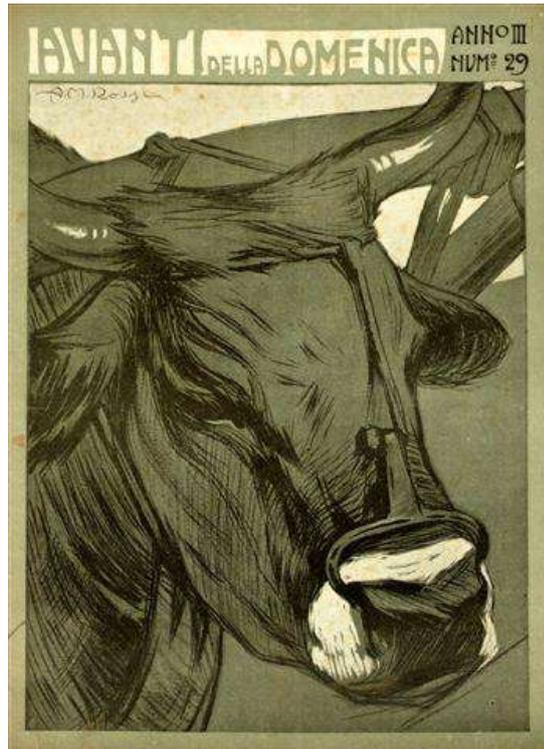


Fig. 164a, 164b, 164c Alberto M. Rossi, ilustraciones para *Avanti della domenica*. Arriba a la izquierda tapa del a. III, n.31, 06/08/1905; arriba a la derecha tapa para a. III, n. 29, 23/07/1905; abajo tapa para a. III, n. 23 11/06/1905, reproducidos en Bolpagni 2008



5. El arte como proyecto internacional



Fig. 165 Juan M. Ferrari, boceto del monumento a Garibaldi para Montevideo, publicada en “Artistas sudamericanos en Roma”, *Caras y Caretas*, n.359, 19/08/1905

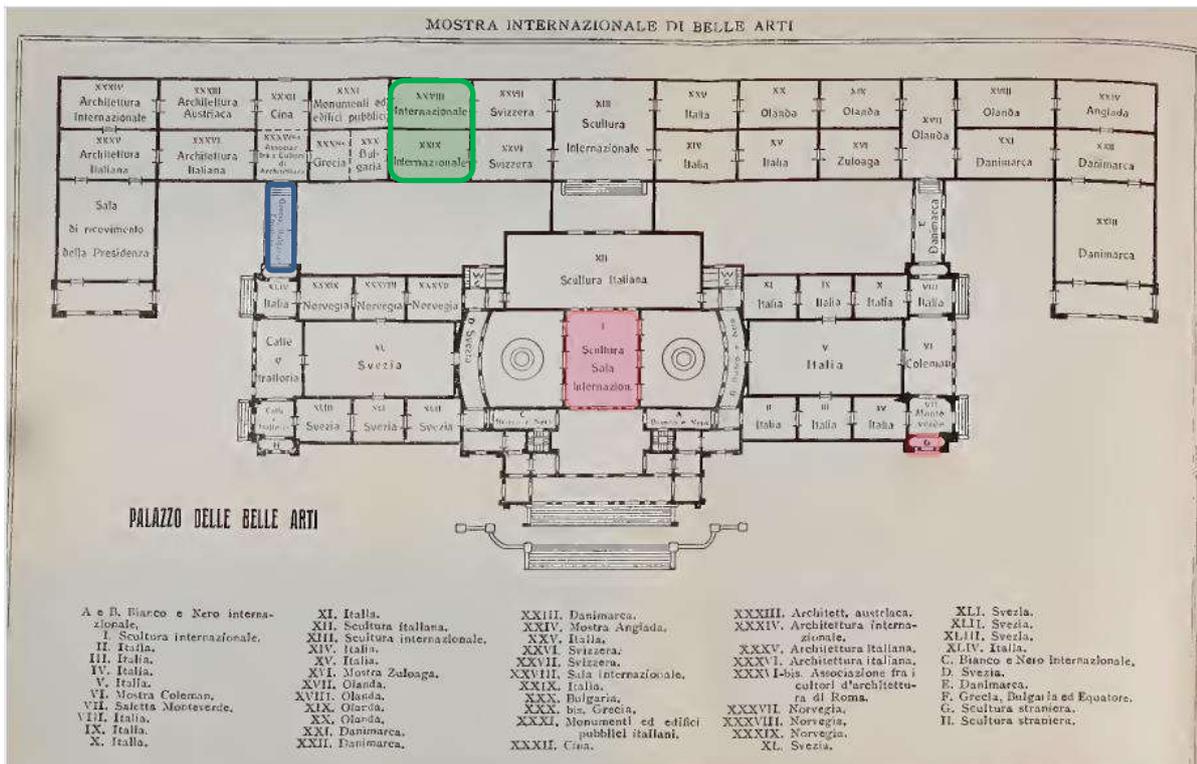


Fig. 166 Plano de la Exposición Internacional de Belle Arti, Roma, 1911 (del catálogo *Esposizione Internazionale di Roma. Mostra di Belle Arti*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche). En los cuadrados rosa están indicadas las salas en las que se expusieron obras de escultores argentinos, en los recuadros verdes las de pintores argentinos y en el recuadro azul la sala del Ecuador.

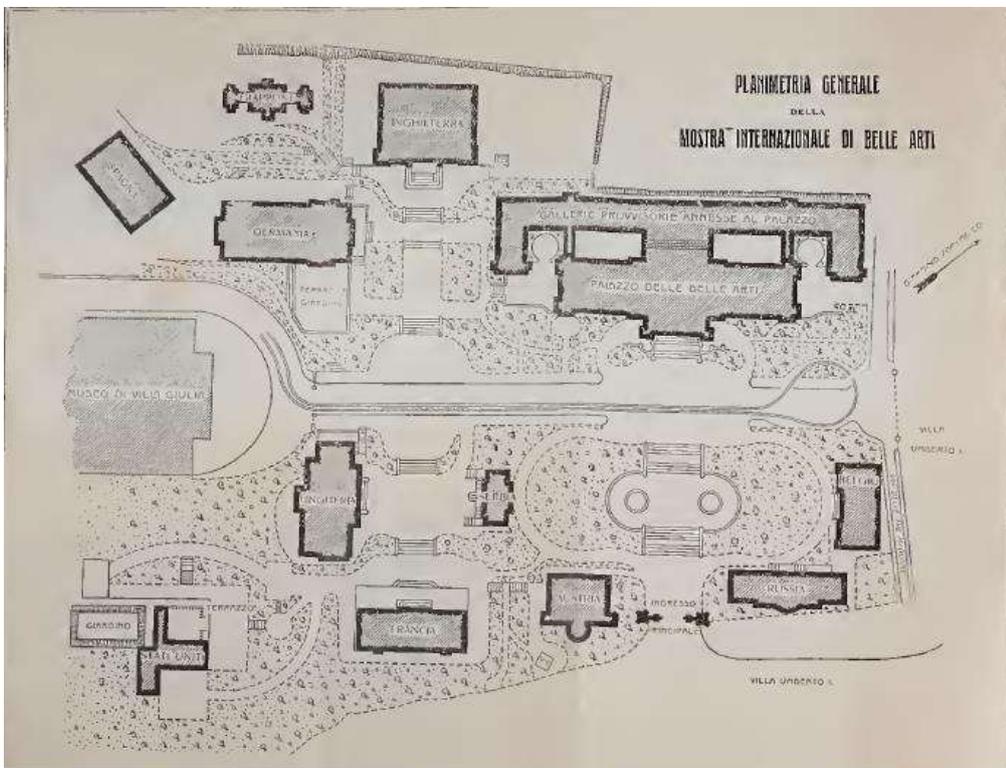


Fig. 167 Planimetría general de la exposición internacional de bellas artes (reproducida en catálogo *Esposizione Internazionale di Roma. Mostra di Belle Arti*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche). De todos los pabellones que se erigieron solo el de Inglaterra permaneció y se convirtió en la British Academy.



Fig. 168 Hernán Cullen Ayerza, *Manantial*, 1909-1910, yeso, ubicación desconocida. Fotografía perteneciente al Archivo José León Pagano, Buenos Aires (carpeta Cullen Ayerza). Agradezco a Larisa Mantovani para haberme cedido la imagen.



Fig. 169 Hernan Cullen Ayerza, *El pibe*, 1910ca, bronce (¿?), 34×22×22cm, MNBA, inv. 5752 [en préstamo en el Museo Provincial de Tucumán desde 1927]

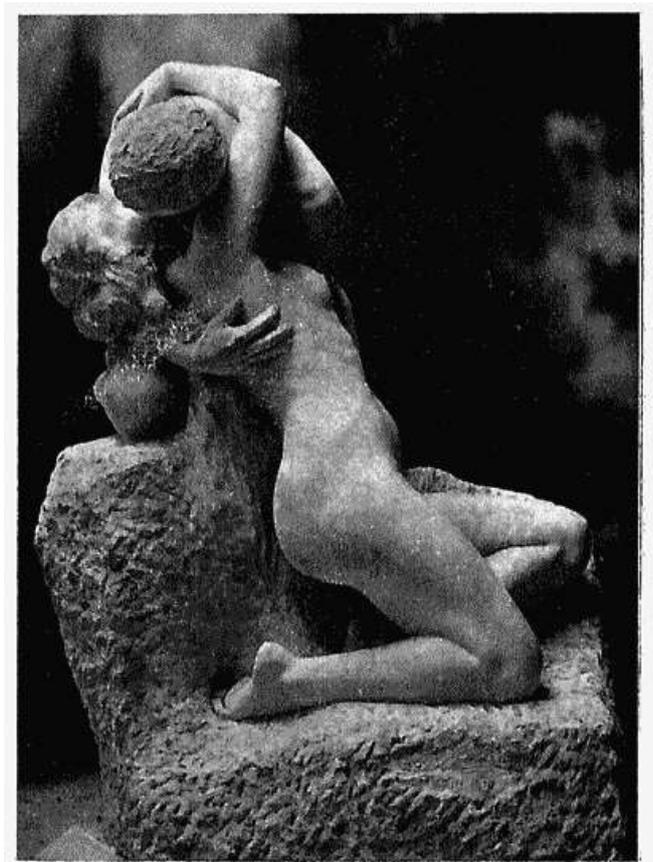


Fig. 170 César Santiano, *Sub luminis solis fiat!*, yeso (publicada en: V. de Liguoro "Lo scultore argentino Cesar Santiano", *L'artista moderno*, a. XII, n.4, 25/02/1913, p.64)



Fig. 171 Pedro Zonza Briano, *Pensamiento helénico*, 1910, yeso (reproducido en Oilita Leunam Irropaich “Pedro Zonza Briano”, *Pallas*, n. 4, agosto 1912, p.98)



Fig. 172 Hernán Cullen Ayerza, *Indio a caballo (monumento al aborigen)*, 1910, mármol, Plaza España, Buenos Aires (foto Giulia Murace)