



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

IDAES

Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

TESIS DE MAESTRÍA:

**La producción literaria, pictórica y gráfica del artista Augusto
Ballerini en tiempos de la construcción de un arte nacional.**

ALUMNO:

Jorge Alberto Santucho

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Laura Malosetti Costa

LUGAR Y AÑO:

Buenos Aires, 2023



Fotografía de Augusto Ballerini (dedicada a Belisario Montero)

Incluida en el libro Ensayos sobre filosofía y arte, s/p

ÍNDICE

Introducción	p. 4
Presentación.....	p. 5
Criterios metodológicos.....	p. 10
Estado del arte.....	p. 12
Marco teórico.....	p. 22
Objetivos e hipótesis.....	p. 27
 Capítulo I	
Apuntes biográficos	p. 30
 Capítulo II	
Proyecto de creación de un Museo de Bellas Artes (Venecia, 1886)	p. 67
 Capítulo III	
Ballerini pintor e ilustrador	p. 95
Producción pictórica realizada entre 1873 y 1892.....	p. 96
Producción pictórica realizada entre 1893 y 1902.....	p. 121
Ilustrador gráfico.....	p. 146
 Capítulo IV	
Fortuna crítica (1893-1902)	p. 165
Críticas sobre el Primer Salón del Ateneo (1893).....	p. 170
Críticas sobre el Segundo Salón del Ateneo (1894).....	p. 173
Crónicas sobre sus nuevas producciones (1895).....	p. 179
Críticas sobre el Tercer Salón del Ateneo (1895).....	p. 182
Críticas sobre el Cuarto Salón del Ateneo (1896).....	p. 191
Críticas sobre la Exposición de Pintores Argentinos (1901).....	p. 199
Críticas sobre la Exposición Internacional (1901).....	p. 203
Críticas sobre su Exposición Individual (1902).....	p. 205
Escritos sobre su fallecimiento y Exposición Individual (1902).....	p. 207
 Capítulo V	
Augusto Ballerini en la temprana historiografía del arte argentino	p. 211

Augusto Ballerini en la obra de Eduardo Schiaffino.....	p. 216
Augusto Ballerini en la obra de José León Pagano.....	p. 220

Capítulo VI

Adquisiciones del MNBA / Mercado del arte en su época y en el presente.....	p. 227
--	---------------

Obras de Augusto Ballerini en el MNBA.....	p. 229
--	--------

Mercado del arte en su época y en el presente.....	p. 242
--	--------

Conclusiones.....	p. 257
--------------------------	---------------

Artículos periodísticos, bibliografía, sitios web, archivos y legajos consultados.....	p. 264
---	---------------

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN

En los últimos veinticinco años del siglo XIX comenzaron a surgir en la Argentina una serie de artistas plásticos que pertenecieron a la llamada *Generación del 80* y cuya producción conformó una parte sustancial de la génesis del arte nacional argentino. Muchos de ellos fueron estudiados por nuestra directora de tesis, Laura Malosetti Costa, quien los denominó *Los primeros modernos*, cambiando así su percepción en la historiografía del arte argentino.

Escultores y pintores muy populares, como Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori, iniciaron sus estudios en el país (y en Europa) cerca del comienzo de ese período cronológico. Sin embargo, otros artistas que también se formaron en dicho momento y que fueron parte del mismo grupo, son poco conocidos fuera del ámbito de los estudiosos e investigadores. Entre otros, se pueden citar a Severo Rodríguez Etchart, Reinaldo Giudici Arturo Dresco, Mateo Alonso y, el protagonista de esta tesis, Augusto Ballerini.

Algunos de los artistas citados en el párrafo anterior, populares o no, han sido estudiados por diferentes historiadores a lo largo del tiempo (y muchas de esas investigaciones culminaron en ediciones bibliográficas).¹ Ballerini no fue la excepción, pero los trabajos redactados específicamente sobre él y su producción se limitan a una obra en particular o a una parte de su hacer artístico. Por poseer tales características, esos escritos no lo presentan en su totalidad y solo proporcionan un conocimiento fragmentario sobre su arte. Incluso, las primeras obras historiográficas que lo mencionan, por su carácter enciclopédico, debieron dedicarle un apartado bastante acotado. Una excepción es la tesis de Paola Melgarejo, quien estudió en profundidad su producción pictórica paisajística. En nuestro trabajo nos proponemos continuar los estudios iniciados por la investigadora recién citada y presentar una mirada más abarcadora tanto de su producción pictórica y gráfica como de su contribución teórica al pensamiento de su época, con la

¹ Entre otras, podemos citar las investigaciones de Laura Malosetti Costa (que concluyeron en el libro *Los primeros modernos*, entre muchos otros, donde se estudia la producción de Sívori, Schiaffino, Della Valle, Giudici, De la Cárcova, etc.), Ana Canakis (*Malharro*), Tomás Ezequiel Bondone (*Caraffa*), Guiomar de Urgell (*Ángel Della Valle*), Georgina Gluzman (*Trazos invisibles*, obra en la que se estudia la producción de artistas mujeres activas en Buenos Aires entre 1890 y 1923), Patricia Viviana Corsani (*Hacer esculturas*, libro que se enfoca en la producción de los escultores activos en la misma ciudad entre 1880 y 1904), etc.

propuesta publicada en Venecia en 1886 para la creación de un museo nacional de bellas artes.

En otras palabras, en la presente tesis nos proponemos investigarlo de manera más amplia e integral para complementar los estudios ya iniciados sobre el artista. Por ende, profundizaremos sobre:

1. Su vida, su formación académica, sus maestros, amigos y mecenas que lo acompañaron y promovieron su desarrollo artístico.
2. Sus aportes críticos y teóricos referidos al arte nacional y su proyecto de creación de un museo nacional.
3. Su prolífica y variada obra pictórica, presentando aquellas que lo muestren en los diversos géneros en que incursionó.
4. Y sus innumerables aportes en la divulgación de obras de arte en los medios gráficos de su tiempo, aportes que tuvieron como objetivo contribuir a la educación estética del pueblo argentino.

Asimismo, consideramos que esos datos quedarían incompletos si no los relacionáramos con:

1. Las opiniones de los críticos de arte de su época.
2. Los puntos de vista de los primeros historiadores y de la historiografía crítica de los últimos años.
3. Lo ocurrido en el mercado del arte de su tiempo y del presente.

En consecuencia, cada uno de estos temas contará con un lugar destacado dentro de nuestra investigación para conocerlo de un modo abarcativo, sin dejar aristas que obstruyan el entendimiento adecuado de su arte y su forma de actuar dentro del campo artístico argentino, campo que, en esas fechas, aún estaba en formación y que nuestro artista y sus colegas colaboraron a consolidarlo.

Como veremos más adelante, exponer su biografía será sinónimo de hablar de diversas instituciones (la Sociedad Estimulo de Bellas Artes y su Academia de Dibujo, El Ateneo, La Colmena Artística, etc.), de miembros de la elite literaria, social, política y cultural (Roberto J. Payró, Rafael Obligado, Rubén Darío, José Prudencio Guerrico, Aristóbulo del Valle, Bartolomé Mitre, etc.), de críticos de arte de diversos periódicos

(Sixto J. Quesada, Alejandro Ghigliani, Ernesto Quesada, etc.) y de reconocidos artistas extranjeros (Cesare Maccari, Giacomo Favretto, Mariano Fortuny y Marsal, etc.) y nacionales (por ejemplo, todos los anteriormente citados). En síntesis, exponer su vida y legado artístico será disertar sobre el momento en que se gestaron las grandes instituciones que colaboraron con el desarrollo cultural del país, citar a personas que acompañaron y promovieron dicho desarrollo, y convocar a artistas que trabajaron no solo para catapultarse hasta las más altas esferas de su profesión, sino también para dejar una profunda huella que coopere con la divulgación y el afianzamiento del gusto estético.

En esta tesis le daremos una prioridad especial al uso de fuentes periodísticas, ya que ellas suministran datos que favorecen un mejor estudio y comprensión de su producción. Por tal motivo, realizamos una exhaustiva investigación en hemerotecas para dar con los distintos diarios y revistas literarias que escribieron sobre su persona y sus obras mientras estuvo activo. Sin embargo, debemos manifestar que los artículos que disertan sobre sus obras, ideas y propuestas estéticas son numerosísimos. Para no excedernos en información que pudiese resultar superflua, decidimos hacer una selección del material y solo utilizaremos alrededor de ciento setenta crónicas.

También le daremos una preeminencia especial a las fuentes literarias cuyos autores lo hayan conocido. Básicamente, nos referimos al libro *Ensayos sobre filosofía y arte*, de Belisario Montero, y a las obras *La pintura y la escultura en la Argentina*, de Eduardo Schiaffino, y *El arte de los argentinos*, de José León Pagano. Esta elección, que tiene su raíz en el hecho de presentar y comparar las opiniones de estos escritores e historiadores que fueron sus contemporáneos, nos permitirá saber qué fue lo que más le importó exponer a cada uno de ellos sobre su vida y su obra.

Para completar y complementar la información, recurriremos a ejemplares publicados en los últimos años que presenten estudios profundos sobre su producción, a los que hayan investigado las características culturales de su tiempo, a los que contengan minuciosas pesquisas y que aporten datos relevantes del contexto y la situación del arte argentino de aquel momento, y a aquellos que nos ayuden a complementar toda la información antes citada. A todas estas obras y sus respectivos autores, los citaremos unas páginas más adelante, en el espacio dedicado al estado de la cuestión.

Conforme a lo recién dicho, nuestra tesis contará con un apartado donde se presentarán sus ideas precursoras para la gestación de un museo de bellas artes, ideas que planteó en un ejemplar publicado en Europa en el año 1886, es decir, diez años antes de que se inaugure el Museo Nacional de Bellas Artes porteño. Este trabajo, que el artista

tituló *Idea general para la formación de un Museo de Bellas Artes y Escuela de Arte Decorativa e Industrial en la República Argentina*, todavía no ha sido estudiado en profundidad. En virtud de ello, con su exposición y análisis brindaremos un elemento nuevo a la discusión acerca de las ideas que contribuyeron a la gestación del MNBA, además de las ya estudiadas de Eduardo Schiaffino y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA).²

En lo referente a su producción pictórica, remarcaremos que su hacer fue múltiple y que se desconoce el paradero de varias de sus pinturas. Por estos motivos, investigaremos aquellas obras que fueron comentadas en la prensa de su tiempo (tanto positiva como negativamente), las profundizadas en las bibliografías contemporáneas y las que pudimos contemplar personalmente para presentar piezas de todos los géneros, técnicas, formatos y soportes en los que el artista incursionó.

Con el propósito de dar una idea integral sobre la aceptación y/o rechazo de sus trabajos, también examinaremos las diversas críticas que se escribieron en su tiempo y su fortuna historiográfica a lo largo de los años. Consideramos que su inclusión es completamente necesaria, ya que los juicios emitidos por escritores, periodistas, literatos e historiadores debieron haber influido de manera notoria en los gustos de los coleccionistas y en las adquisiciones que estos hicieron tanto en su época como en el presente.

En otras palabras, en el estudio y exégesis de la producción cultural y artística de Augusto Ballerini encontramos el área de vacancia ideal para nuestro tema de tesis, y, con su realización, contribuiremos con la continuidad de los estudios historiográficos del arte argentino del siglo XIX. Por otra parte, insertaremos el comentario de que somos conscientes de que las tesis que se consagran al estudio de un solo artista son muy poco frecuentes; sin embargo, somos de la opinión de que muchos otros plásticos aún aguardan una investigación seria y concienzuda sobre sus trabajos para complementar los estudios académicos ya iniciados en esta área y período.

Dicho esto, esta tesis podría ser entendida como una «exposición retrospectiva» del artista, tanto literaria como pictórica, en la que se buscará exponer y sistematizar su

² Entre otros investigadores que estudiaron estos temas, podemos citar a: Ángel Navarro y su escrito titulado “Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)” (en: *120 años de Bellas Artes*); Patricia Corsani y Paola Melgarejo con su artículo “El primer museo de arte del país” (en: Ídem); Laura Malosetti Costa y el capítulo “La sociedad de los artistas” de su libro *Los primeros modernos*; y María José Herrera y su artículo “El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría” (publicado en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes).

producción para obtener un nuevo acercamiento a sus propuestas estéticas. O también podría ser vista como «el libro de Augusto Ballerini», según lo conversado alguna vez con nuestra directora.

De más está decir que este ensayo no procurará hacer una glorificación de su persona y su obra, sino que expondrá un estudio crítico y analítico de su producción, tratará de establecer los motivos que solaparon el protagonismo que tuvo mientras estuvo activo, e investigará las posibles causas que lo relegaron al status de un artista secundario comparado con el resto de los otros miembros de su grupo.

CRITERIOS METODOLÓGICOS

Al ser esta tesis una investigación monográfica, la relación existente entre los diversos capítulos exigirá el uso de una «redacción espiralada», estrategia literaria cuya idea rectora consiste en que los temas que se estudien en un capítulo, se retomen y se profundicen en los siguientes. Este método nos permitirá no solo una mayor claridad en la exposición, sino también la posibilidad de obtener más y mejores conclusiones.

Las obras a las que hagamos referencia, se incluirán en un anexo de imágenes. Si bien esta elección obliga a colocar llamadas (en negrita) dentro del texto que interrumpen la fluidez de la lectura, ubicarlas en dicho apartado nos permitirá darles un tamaño mayor, lo cual posibilitará una correcta contemplación y análisis de los comentarios expuestos sobre ellas.

Las notas al pie de página incluirán diferentes tipos de información: datos de artículos de diarios y revistas, de libros y catálogos, como también una ampliación del tema que se esté tratando para exponer una visión más completa del panorama cultural y artístico.

Por una cuestión de claridad, los artículos de diarios y revistas se citarán del siguiente modo: nombre de los mismos (en mayúscula y en negrita), autor, publicación, año y número (si correspondiere), fecha, página y columna. Dicho orden se basa en que, por un lado, algunos de esos escritos aparecieron el mismo día y/o en el mismo periódico; y, por otro, muchos de ellos no poseen firma y sería engorroso indicarlos de la forma convencional. Asimismo, los datos técnicos de estos escritos (autor, diario, fecha, etc.) serán citados entre paréntesis. Esta última elección tiene su sustento en que varias notas mencionarán a muchos artículos y esto evitará que se entreveren entre sí.

Cuando a tales crónicas se las vuelva a incluir dentro de un mismo apartado, alternadamente con otras notas, se comenzará desde el nombre de la publicación, salvo que sea conveniente la repetición completa de sus datos.

Si en una misma nota señalamos dos o más artículos del mismo diario (o revista) y firmados por el mismo autor, suprimiremos (a partir del segundo) ambas denominaciones por «Ídem».

Para una adecuada uniformidad de estilo, los títulos de los ejemplares bibliográficos que se mencionen en las notas al pie de página, también se citarán en negrita.

Para evitar confusiones, la primera vez que se vuelva a citar o parafrasear alguna fuente o bibliografía en un nuevo apartado o capítulo, no colocaremos la leyenda *ob. cit.*, sino que repetiremos su título completo.

Las abreviaturas que utilizaremos serán: s/a (sin autor), s/f (sin fecha), s/m (sin medidas), s/t (sin técnica), s/p (sin página), s/d (sin datos) y s/e (sin editorial).

Solamente nos queda aclarar que, para una lectura más amena de las fuentes, hemos actualizado la acentuación y corregido omisiones y errores involuntarios de tipeo que pudiesen tergiversar su correcta interpretación.

ESTADO DEL ARTE

La investigación documental que debimos realizar para comprender analítica y críticamente todo aquello que se escribió sobre Augusto Ballerini, exigió tanto la recopilación del material editado mientras estuvo activo como la reunión del corpus historiográfico y crítico producido tras su muerte. Así, pues, debimos pesquisar las primeras fuentes periodísticas e historiográficas que lo mencionan, los ejemplares en los que se reseña una historia general del arte argentino, las investigaciones académicas que se llevaron a cabo entre finales del siglo pasado y el vigente, como también acopiar ejemplares recientemente publicados en los que se estudia a los literatos y artistas plásticos de la *Generación del 80*. Para contextualizar las características generales de esta última, recurrimos a diversas bibliografías; una de ellas, la escrita por Noé Jitrik, se dedica íntegramente a este tema y, por este motivo, acudimos a la misma para exponer datos sobre los rasgos culturales y los ideales institucionales de sus miembros.³ Asimismo, también fue necesario complementar la información sobre las estrategias llevadas a cabo por los miembros de esta *Generación* con algunos de los estudios y conclusiones de Ana María Telesca y Marcelo Pacheco.⁴ Sin embargo, como lo citaremos más adelante, para este tema fue fundamental recurrir a las diversas investigaciones llevadas a cabo por Laura Malosetti Costa y María Isabel Baldasarre.

Como lo mencionamos con anterioridad, la franja cronológica en la que debemos ubicar su producción se sitúa en el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, se conservan una veintena de trabajos de su adolescencia, realizados entre 1873 y 1874, y otros pertenecientes a los dos últimos años de su vida (1901 y 1902). Las fuentes primarias sobre este período, las conforman los artículos periodísticos. Los diarios *La Nación*, *La Prensa*, *Tribuna*, *El País*, *La Crónica*, *El Diario*, *El Tiempo*, etc., publicaron tanto breves como extensas notas en las que se anoticiaba sobre la producción de los artistas y su participación en diversos eventos. En el caso de Ballerini en particular, estas crónicas disertan sobre algunos aspectos de su vida, sus inicios en el arte del dibujo, sus primeras

³ El ejemplar es: JITRIK, Noé. *El 80 y su mundo*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez s.a., 1968. Su estudio es de vital importancia para conocer las características políticas, económicas y culturales del período comprendido entre 1879 y 1887.

⁴ Los datos del trabajo de investigación de estos autores, son: PACHECO, Marcelo y TELESKA, Ana María. *Aproximación a la Generación del 80. Antología documental*, Universidad de Buenos Aires, 1988. Por la fecha de su realización, este pequeño ejemplar es uno de los pioneros en informar sobre algunas de las crónicas artísticas publicadas entre 1893 y 1894.

exhibiciones, las obras que pintó en el extranjero y que expuso en sus retornos temporarios al país, y sus opiniones personales para la renovación estética de la Plaza de Mayo.⁵ Asimismo, varios artículos se explayan sobre la producción que presentó en los cuatro salones del Ateneo, en otras exposiciones colectivas y en su muestra individual de 1902.⁶

Reconocidísimos artistas, escritores, periodistas y críticos de arte fueron los encargados de narrar dichas notas.⁷ En algunas de ellas se notificaba al público sobre la apertura de esas muestras, las características de los trabajos exhibidos y las subastas que se realizaban tras su clausura. Otras, tuvieron como objetivo primordial informar sobre la gestación y la evolución de sus trabajos,⁸ hecho que las convierte en una herramienta fundamental para nuestra investigación.

Tarea similar llevaron adelante las revistas literarias de la época; por ejemplo, la *Revista Nacional*, *La Ilustración Argentina*, *Buenos Aires*, *La Ilustración Sud-Americana*, *La Nueva Revista*, *Caras y Caretas*, etc.⁹ Ballerini apareció citado en todas ellas. Incluso, algunas de las notas publicadas ayudan a recuperar información (aunque sea parcial) acerca de su colaboración artística para obras de teatro y sobre cómo llegaron algunos trabajos suyos a diversas instituciones.¹⁰

Solo unas pocas notas periodísticas de ese entonces contuvieron críticas adversas sobre sus obras (y las de muchos de sus colegas). Las mismas indican que no todos los

⁵ Entre otros, se pueden citar los siguientes artículos: **CRÓNICA DE ARTE. Ballerini.** (s/a, *La Crónica*, domingo 28 de octubre de 1883, p. 1, c. 5-6 y p. 2, c. 1), **EL REGRESO A LA PATRIA.** (s/a, *El Nacional*, lunes 1 de octubre de 1883, p. 1, c. 6) y **CARTAS DE A. BALLERINI Y E. SCHIAFFINO. Sobre cuestiones ediles.** (*La Nación*, viernes 16 de febrero de 1894, p. 5, c. 6-7).

⁶ Algunas de esas crónicas, fueron: **EL SALÓN DEL ATENEO.** (s/a, *Tribuna*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 2, c. 2), **LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ARGENTINOS. Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino, Sívori.** (s/a, *El País*, domingo 8 de septiembre de 1901, p. 3, c. 6-7) y **LA EXPOSICIÓN BALLERINI. Un éxito criollo.** (s/a, *El Diario*, jueves 24 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

⁷ Por ejemplo, Martín Malharro fue cronista de *El Diario*; Ernesto Quesada, Roberto J. Payró y Sixto J. Quesada escribieron para *La Nación*; Alejandro Ghigliani hizo lo propio para *El Tiempo*, etc.

⁸ Por ejemplo, **UN CUADRO DE BALLERINI.** (s/a, *La Nación*, martes 3 de septiembre de 1895, p. 3, c. 7) y **SALÓN DE 1895. Los que pintan. Augusto Ballerini.** (S. A. Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2-3).

⁹ Algunas crónicas publicadas en estas revistas, fueron las siguientes: **COLABORACIÓN. Augusto Ballerini. (Reseña biográfica).** (Domingo D. Martinto, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 13, c. 2 y p. 14, c. 1), **NOTAS ACERCA DE LA EXPOSICIÓN.** (B. A., *Revista Nacional*, Segunda serie, Tomo XVIII, 1893, pp. 63-65), **ARTE NACIONAL. Dos necesidades: el ambiente y el mercado.** (Carlos Orte, *La Nueva Revista*, Año II, N° 29, sábado 21 de julio de 1894, pp. 33-35), **EL SALON DEL ATENEO.** (Fix, revista *Buenos Aires*, Año II, N° 81, domingo 25 de octubre de 1896, pp. 1-6) y **AUGUSTO BALLERINI. La exposición de sus últimas obras.** (s/a, *Caras y Caretas*, N° 187, sábado 3 de mayo de 1902, s/p).

¹⁰ Por ejemplo, **LOS QUE PINTAN DECORACIONES.** (Rodolfo de Puga, *Caras y Caretas*, N° 773, sábado 26 de julio de 1913, s/p) y **RECONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO DE LA PIEDAD.** (Alfonsina Masi Elizalde, *Caras y Caretas*, sábado 2 de enero de 1932, s/p).

censores de turno estaban de acuerdo con las propuestas pictóricas que los artistas adoptaron en ese momento.¹¹ Estos artículos nos permitirán pensar, confrontar y sopesar sus palabras para confirmarlas o refutarlas.

En 1922 Belisario Montero publicó un libro¹² en el que le dedica todo un capítulo a Augusto Ballerini. Si bien este ejemplar presenta un recorte temporal bastante acotado (ya que solo narra las vivencias de cuando ambos estudiaron en Italia), el mismo es fundamental porque registra muchos datos que no se habían editado hasta ese momento, convirtiéndolo en una fuente insoslayable.

Cronológicamente, nuevas referencias sobre el artista aparecieron en la década de 1930, decenio en que se publicaron dos fuentes literarias imprescindibles para cualquier investigación sobre arte argentino. Nos referimos a *La pintura y la escultura en la Argentina*, de Eduardo Schiaffino, y *El arte de los argentinos*, de José León Pagano.¹³ El apartado consagrado a Augusto Ballerini en la primera de estas obras contiene diez páginas; el de la segunda, solo nueve. A pesar de lo sucinto de su extensión, ambos trabajos son primordiales para proponer un estudio crítico sobre su producción, ya que manifiestan diferencias muy marcadas en sus respectivos relatos. Para expresar claramente estas diferencias, fue necesario abreviar, entre otros, de los estudios historiográficos de José Emilio Burucúa y de Sebastián Vidal Mackinson, quienes aportan datos fundamentales sobre las doctrinas filosóficas a las que Schiaffino y Pagano adhirieron para redactar sus respectivas obras. Además, un estudio de Marina Aguerre aporta datos sobre el pensamiento de Schiaffino al que debimos apelar para comprender sus ideas sobre el rol que debía cumplir el MNBA.¹⁴

Por otra parte, ya que recién mencionamos a José Emilio Burucúa, interpolaremos el comentario de que también debimos acudir a otra de sus investigaciones, esta vez realizada en conjunto con Ana María Telesca. En ella, los autores se explayan, principalmente, sobre las características que el impresionismo adquirió en la Argentina,

¹¹ Las notas en las que más se ataca su producción (y la de otros artistas argentinos) se publicaron en los diarios *El Tiempo* y *El Correo Español* y sus autores las firmaron con los seudónimos «Un profano» y «El licenciado Véritas», respectivamente.

¹² El ejemplar se titula *Ensayos sobre filosofía y arte*, Buenos Aires, Talleres gráficos de Schenone Hnos. y Linari, 1922. El capítulo que trata sobre Ballerini es el cuarto y se denomina “Almas de artistas”.

¹³ El primero se publicó en Buenos Aires en 1933; el segundo, en la misma ciudad entre 1937 y 1940. Ambas son ediciones de autor.

¹⁴ Estos trabajos son: BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; y VIDAL MACKINSON, Sebastián. “José León Pagano”. En: SZIR, M. Sandra y GARCÍA, María Amalia (editoras). *Entre la Academia y la crítica*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 33-53; y AGUERRE, Marina. “Eduardo Schiaffino”. En: SZIR, M. Sandra y GARCÍA, María Amalia (editoras). ob. cit., Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 21-31.

lo cual nos permitió establecer reflexiones sobre los posibles motivos por los que Ballerini decidió no adoptar las estrategias de esta corriente estética.¹⁵ Asimismo, otro estudio de Ana María Telesca, que trata sobre los diversos proyectos para la creación de un museo de bellas artes en la Argentina, nos permitió realizar algunas relaciones con la propuesta ideada para tal fin por Ballerini.¹⁶

Entre las décadas de 1930 y 1960 comenzaron a realizarse exposiciones que procuraron reinsertar en la escena artística a los plásticos argentinos del pasado. Sus catálogos, por tanto, permiten apreciar qué artistas y qué obras fueron seleccionadas para participar de los diversos guiones curatoriales. Como era de esperarse, Augusto Ballerini y el resto de los miembros de su grupo fueron convocados para participar de estas muestras y con varias obras.¹⁷ Claro está que, por su formato, estos escritos expresan pocos datos sobre su producción, aunque sí permiten saber cuáles fueron los criterios de selección (o los gustos personales) de sus curadores.

La gran mayoría de las publicaciones editadas entre la década de 1950 y el año 2000 tuvieron como objetivo la divulgación del arte argentino y, por su carácter intrínseco, presentan pequeños o medianos apartados sobre los diversos artistas, dando mayor espacio a quienes sus autores consideraban más importantes. Esa flamante información que difundían, con el tiempo resultó extremadamente insuficiente para conocerlos en su totalidad.

Por citar solo algunos de esos ejemplares, señalaremos que uno de los primeros en aparecer fue el diccionario de Adrián Merlino,¹⁸ el cual contiene muy pocos datos sobre Ballerini; quizás, el aporte más significativo en su tiempo haya sido la mención de algunas instituciones museísticas que poseían sus obras, aunque nunca se detuvo a mencionar cuántas tenían ni cuáles eran. A principios de los 60, Francisco A. Palomar publicó un libro¹⁹ que aportó información sobre los eventos artísticos de finales del siglo

¹⁵ BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María. “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”. En: *Estudios e investigaciones del Instituto de Historia de las Artes “Julio E. Payró”*, N° 3, 1989, pp. 67-112. Esta investigación es de gran importancia para comprender las características y las modificaciones incorporadas por los artistas argentinos que adhirieron a las estrategias del Impresionismo.

¹⁶ TELESCA, Ana María. “Buscando arte para abrir un museo. Crónica de un siglo de esfuerzos”. En: *En 200 años*, Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación, N° 125, 2010, pp. 57-73.

¹⁷ Por ejemplo, en la exposición *Un siglo de arte en Argentina* (1936) se expusieron seis obras suyas y en la exhibición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* (1952-1953) pudieron verse cuatro trabajos producidos por sus pinceles. Otras muestras de este período que contaron con sus óleos y acuarelas fueron *Cien años de arte rioplatense* (1947) y *Primer centenario de la declaración de julio* (1958).

¹⁸ El ejemplar en cuestión es: *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos 18-19-20*, Buenos Aires, edición del autor, 1954.

¹⁹ El mismo se titula *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, 1962.

XIX. Su trabajo, si bien fue ampliamente superado, tiene el valor de remitir a los investigadores a diversas fuentes de la época y de iniciar los estudios en un área muy poco abordada. Por su parte, el crítico de arte Julio Eduardo Payró también divulgó en diversos ejemplares a los artistas de la *Generación del 80*, pero poco aporta al conocimiento de la obra de Ballerini. Por ejemplo, en su libro *23 pintores de la Argentina (1810-1900)*²⁰ solo lo menciona en un cuadro sinóptico donde detalla la actividad de artistas nacionales y extranjeros en nuestro país durante el siglo XIX, es decir, en ningún momento lo incorporó dentro del grupo al que hace alusión en el título de la obra. Y, en uno de sus aportes para la colección *Historia general del arte en la Argentina*,²¹ cita varios datos sobre los pintores del período, pero muy escasa es la información que proporciona sobre él.

Empero, Julio E. Payró no fue el único que lo pasó por alto en sus escritos. Por ejemplo, Ángel Osvaldo Nessi, en su libro *Malharro*,²² da toda una síntesis cronológica de los eventos más importantes y los artistas de su generación, pero en ningún momento lo nombra. Jorge López Anaya hizo exactamente lo mismo tanto en su *Historia del Arte Argentino* como en el apartado que escribió para *Argentina en el arte*.²³ Quien sí lo mencionó en este último ejemplar (de manera breve, aunque positiva) fue el crítico de arte Samuel Oliver; lo hizo en el capítulo denominado “El retrato en el siglo XIX”.²⁴

Todas estas publicaciones y sus sugerentes omisiones dejaron un vacío en la historiografía del arte argentino que debía ser llenado. Así fue como, a finales del siglo XX y a principios del XXI, comenzaron a editarse ensayos más específicos que, en algunos casos, dejaron en desventaja a las antiguas ediciones.

En 2001 se publicó el libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, de Laura Malosetti Costa.²⁵ Este ejemplar se transformó en un material de lectura obligatorio para todos los futuros investigadores de arte argentino.

²⁰ Buenos Aires, Eudeba, 1962. Los artistas de la Generación del 80 convocados para esa obra, fueron: Ernesto De la Cárcova, Ángel Della Valle, Martín Malharro, Graciano Mendilaharsu, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívorí. Sin embargo, la p. 8 de esa obra, dice: “Los principales artistas que desarrollaron actividad en el siglo XIX son treinta y tres, de los cuales once están representados en este libro”. Esto permitiría inferir que Ballerini podría estar entre los veintidós restantes no convocados para dicha edición.

²¹ Tomo VI, capítulo: “La pintura”, pp. 131-170.

²² La Plata, Ediciones del Ministerio de Educación, 1957.

²³ En el primero de estos libros (Buenos Aires, Emecé, 1997) López Anaya solo lo cita en la p. 55, cuando menciona los apellidos de los becarios que habían vuelto de Europa para 1893. En el segundo, únicamente lo nombra para decir que formó parte de los expositores de la primera exhibición de la SEBA. Lo hace en el capítulo “La generación del 80”, p. 64. En: PARGAGNOLI, Hugo (Dir.). *Argentina en el Arte*, Buenos Aires, Viscontea, s/f., pp. 50-66.

²⁴ Este capítulo se encuentra en las pp. 34-49 del último ejemplar recién citado.

²⁵ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Como su trabajo abarca casi el mismo período cronológico de nuestra pesquisa, su lectura es imprescindible para la obtención de datos sobre las instituciones existentes, sus actores principales, las becas otorgadas a los artistas, la situación de estos tras su regreso del viejo continente, las exhibiciones en que participaron, las muestras que curaron, etc. Tanto este libro como muchos otros en los que Malosetti Costa participó antes y después, (por ejemplo, su capítulo “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario” del libro *Nueva Historia Argentina*)²⁶ como los catálogos de las exhibiciones curadas por ella (por ejemplo, *Primeros modernos en Buenos Aires –2007–*), son esenciales para el entendimiento de las manifestaciones estéticas de finales de ese siglo.

Además, debemos remarcar que muchos son los libros y artículos publicados por Malosetti; algunos de ellos, realizados en colaboración con otras investigadoras (por ejemplo, con Marta Penhos y Ana María Telesca). Todos estos escritos brindan diversos tipos de información; entre otros, sobre la crítica de arte en el momento en que Ballerini estuvo activo; acerca de los debates en torno al arte nacional; sobre los rasgos de modernidad implementados por los artistas de la *Generación del 80*; acerca de las instituciones artísticas que estos crearon; sobre los destinos elegidos por los artistas para estudiar en Europa; acerca de la importancia de dichos viajes de estudios; sobre el paisaje nacional, etc.²⁷

En 2005 Patricia Corsani estudió una obra de Ballerini: el *Viacrucis*.²⁸ Se trata de un breve trabajo en el que investigó la adquisición de este conjunto religioso por parte de la Basílica Nuestra Señora de la Piedad. Los datos obtenidos por Corsani nos permitirán

²⁶ En: BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 161-216.

²⁷ Los artículos y libros de Malosetti Costa a los que debimos recurrir para dar una visión integral de la época y del contexto político, social y cultural en el que Augusto Ballerini realizó su producción literaria, gráfica y pictórica, fueron: “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*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 17-41); “Arte e historia” (En: CASTILLA, Américo (comp.). *El museo en escena. Po-lítica y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 71-88); *Cuadros de Viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)* (Buenos Aires, FCE, 2008); “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires” (En: WECHSLER, Diana Beatriz (compiladora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142). En colaboración con Marta Penhos: “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa” (En: *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 195-204); y en colaboración con Ana María Telesca: “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX” (En: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, 1996, pp. 20-31).

²⁸ “Al rescate de un remate o “La Vía Crucis” de Augusto Ballerini”. En: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, N° 10, 2005, pp. 71-77.

complementar nuestro trabajo y ubicarlos junto a todos los otros que hallamos sobre la venta de sus obras en el mercado secundario del arte.²⁹ Al margen de este trabajo, otro de sus escritos proporciona información sobre lo ocurrido con los escultores que participaron la Segunda Exposición del Ateneo (1894) y que permite establecer una serie de relaciones con los óleos presentados por nuestro artista.³⁰

Al año siguiente se editó *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*.³¹ Su autora, María Isabel Baldasarre, expone información muy valiosa sobre lo sucedido en el mercado del arte de finales del siglo XIX y principios del XX. La obra resulta particularmente rica para nuestro estudio porque diserta sobre las apetencias de los coleccionistas de la época, el poco interés y las escasas inversiones que estos (y el gobierno) realizaban en arte nacional y, como consecuencia, pone en evidencia la vulnerabilidad económica que atravesaron algunos de los artistas de dicho período.

Al igual que Malosetti Costa, la investigadora recién citada también publicó muchas otras investigaciones sobre este y otros temas a los que debimos acudir. Por ejemplo, sus escritos sobre el surgimiento de museos en la Argentina; acerca de las ideas de los artistas de la *Generación del 80*: sobre los retratos, autorretratos y las fotografías de los artistas; sobre la figura de Eduardo Schiaffino (junto a Florencia Battiti); sobre los estudiosos que se dedicaron a investigar los caminos del coleccionismo en la Argentina (trabajo en colaboración con Talía Bermejo); y sobre los precios que se pagan en las subastas (redactado en compañía de Ana Clara Gianini), etc.³²

²⁹ El mercado primario es aquel que se lleva a cabo directamente entre los artistas (y/o sus galeristas) y los consumidores (coleccionistas, inversionistas, etc.). El mercado secundario es aquel en que los propietarios de diversos productos artísticos los ofrecen para la venta a través de casas de subastas; aunque dicha transacción también puede llevarse a cabo en instituciones oficiales que rematan obras de arte (por ejemplo, entidades bancarias).

³⁰ Este trabajo se titula: “Hacer y permanecer. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894”. En: HERRERA, María José (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 81-100.

³¹ Buenos Aires, Edhasa, 2006.

³² Las investigaciones de Baldasarre que nos ayudaron a complementar toda esta información, fueron: “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina” (En: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, núm. 1, junio, 2006, pp. 293-321, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil); “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX” (En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, núm. 100, 2012, pp. 171-203, Instituto de Investigaciones Estéticas, Distrito Federal, México); “Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina” (En: *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Centro Argentino de Investigadores de Arte*, N° 3, diciembre de 2013. En: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=131&vol=3); “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada” (En: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80) y “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina” (En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires,

Asimismo, cabe acotar que, con respecto al coleccionismo y la adquisición de obras, los estudios de Marcelo Pacheco fueron de gran ayuda para integrar la información obtenida.³³

Hubo que esperar hasta el año 2013 para que se hiciese la primera investigación dedicada exclusivamente al artista. Su autora, Paola Melgarejo, la tituló *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*. Al inicio de su trabajo declara que su investigación procurará “el estudio crítico de la pintura de paisaje dentro de la producción del artista, aún no abordada en los estudios historiográficos actuales”.³⁴ Con este trabajo, que se enmarca dentro de su tesis de maestría en historia del arte argentino y latinoamericano, y en el que también adjuntó un catálogo razonado de sus obras, Melgarejo abrió la puerta al estudio de la producción de Ballerini en profundidad. Sin embargo, como lo aclara en la introducción de su ensayo, el tema central de su investigación fue su pintura *au plein air*. Además, en ese mismo año, también redactó un escrito sobre las obras presentadas por el artista en el Salón del Ateneo de 1894 donde, entre otros datos, incluyó algunas de las críticas que recibió por parte de la prensa.³⁵

Al margen de las investigaciones de Melgarejo (que desconocíamos completamente al momento de elegir nuestro tema de tesis) y los otros autores que fuimos mencionando, aún quedan muchos aspectos pendientes por estudiar de su producción. Por este motivo, nos propusimos realizar una investigación que aborde de forma integral su legado artístico.

En el año 2017 Roberto Amigo curó la muestra *El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del bicentenario*, realizada en el Museo Franklin Rawson de la provincia de San Juan. En ella, Ballerini participó con dos óleos. Esta exposición y su catálogo lo reinsertaron una vez más en la escena artística contemporánea en medio del contexto de las conmemoraciones del bicentenario del cruce de los Andes y en el debate por los modos de representación de los próceres en la pintura de historia.

EDUNTREF, 2011-2012, pp. 235-263). Además, junto a Florencia Battiti redactó el libro *Eduardo Schiaffino* (Buenos Aires, Aguilar, 3024); con Talía Bermejo escribió el artículo “La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte en la Argentina” (En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 201-208); y con Ana Clara Gianini publicó la investigación denominada “Cuánto vale una obra de arte” (En: WILKIS, Ariel (Editor). *El poder de (e)valuar*, Buenos Aires, UNSAM EDITA, 2018, pp. 185-201).

³³ Su obra se titula: *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario* (Buenos Aires, Edición del autor, 2011).

³⁴ MELGAREJO, Paola, ob. cit., p. 2.

³⁵ Este último trabajo está incluido en: HERRERA, María José (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 101-117.

También debemos destacar que Amigo escribió hace varios años un trabajo (aún inédito) sobre una de sus obras: *La última voluntad del payador*. Su estudio fue de vital importancia para nuestra tesis porque menciona muchas fuentes a las debimos recurrir. Asimismo, otra de sus investigaciones en la que estudia la cultura de bazar, nos ayudó a conocer un el rol de estos lugares en los que el artista expuso algunas de sus obras.³⁶

A finales de 2020 se publicó el libro *Roberto J. Payró. Crítico de Arte*,³⁷ de Jorge Enrique Severino, ejemplar en cual tuvimos la posibilidad de colaborar. Este ensayo también es esencial para los investigadores del arte argentino de finales del siglo XIX porque estudia en profundidad las críticas redactadas por Payró sobre los trabajos presentados por varios artistas (entre ellos, Augusto Ballerini, Emilio Caraffa, Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle, Martín Malharro, Severo Rodríguez Etchart, Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino) en las exposiciones del Ateneo y en diversos salones del año 1901. Además, el libro también contiene un detallado estudio sobre artistas y muestras europeas de principios del siglo XX. La participación en este último trabajo marcó el puntapié inicial para la materialización de esta tesis, ya que el estudio propuesto por Severino nos puso en contacto con las crónicas de Payró. notas en las que percibimos el destacado número de obras presentado por Ballerini en las diversas muestras.³⁸ En otras palabras, las búsquedas que realizamos para dicho ensayo nos motivaron a investigar al artista en todos sus aspectos, para darlo a conocer de forma íntegra.

En el año 2021 se presentaron dos tesis de doctorado que nos permitieron completar datos fundamentales. Una de ellas, escrita por Giulia Murace,³⁹ nos posibilitó incorporar algunas características sociales y pictóricas del período de formación del artista en Italia; la otra, producida por Larisa Mantovani,⁴⁰ colaboró con información

³⁶ El primer trabajo mencionado es: “El bazar y la pampa. Augusto Ballerini: La última voluntad del payador”. En: Seminario *Una Nueva Historia del Arte Latinoamericano (Temas y Problemas)*, Querétaro, México, noviembre de 1997 (mimeo). Disponible en línea: <https://xdoc.mx/preview/texto-completo-6041bd2e53bd0> Última visita: 29 de abril de 2022. El segundo: “El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y violencia”. En: *Razón y Revolución*, N° 4, Otoño de 1998, reedición electrónica. En: <chrome-extension://oemmnndcblldboiebfnladdacbfmadadm/https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyl iteratura/ryr4Amigo.pdf>. Última visita: 16 de enero de 2023.

³⁷ Buenos Aires, Dunken, 2020.

³⁸ Generalmente, era el que más obras exhibía. Solo lo superó Severo Rodríguez Etchart en el Salón del Ateneo de 1893, quien presentó nueve óleos. En aquella oportunidad, Ballerini había enviado solo seis trabajos (divididos entre acuarelas y óleos). Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 319.

³⁹ *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Vol. 1. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, 2021.

⁴⁰ *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, 2021. En:

relacionada con la institucionalización de las artes aplicadas en el país, artes que Ballerini consideraba fundamentales para el progreso de la nación. Asimismo, en ese mismo año se publicó un libro de Pablo Fasce,⁴¹ también producto de su tesis de doctorado, al que debimos apelar para obtener datos concretos sobre las obras que el MNBA cedió a museos del interior del país; y Milena Gallipoli defendió su tesis doctoral en la que diserta, entre otros temas, sobre los calcos escultóricos adquiridos por esta última institución; piezas objetuales que Ballerini consideraba imprescindibles para la colección de este museo.⁴²

Esta tesis tomará como punto de partida a gran parte del corpus historiográfico y crítico citado, ya que nos permitirá saber qué se sabe y qué no sobre su vida y producción. Sus autores fueron los principales investigadores que indagaron sobre su obra, fueron quienes establecieron relatos, ideas y conceptos esenciales sobre el arte de su tiempo, y los que propusieron diversas teorías e hipótesis que prevalecen actualmente. Por lo tanto, tener en cuenta sus pesquisas resultará más que necesario para saber qué preguntas se plantearon y qué metodología implementaron. Dicho de otra manera, mediante el análisis, la revisión y la interpretación de estas fuentes, documentos y bibliografías, más todos los datos que podamos obtener de la lectura y la observación directa de sus obras, pondremos de manifiesto el fecundo legado de Augusto Ballerini. Y, al final de esa exposición, enunciaremos nuestros propios puntos de vista.

<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1684> Última visita: 3 de noviembre de 2022. De Mantovani también consultamos una investigación anterior: “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”. Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. En: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm Última visita: 3 de noviembre de 2022.

⁴¹ *Del taller al altiplano*, Buenos Aires, UNSAMEDITA, 2019.

⁴² La tesis de Gallipoli se denomina: *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 doctoral, IDAES/UNSAM, 2021. En: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1654> Última visita: 1 de febrero de 2023.

MARCO TEÓRICO

Como nuestra tesis estará centrada, principalmente, en la producción artística de Augusto Ballerini uno de los enfoques historiográficos en los que orientaremos nuestro trabajo se vincula con la cuestión de la modernidad en relación con los géneros pictóricos abordados por el artista en el momento en que se configuraba el arte nacional. Será preciso, como lo señala Laura Malosetti Costa, encaminar conceptualmente nuestras pesquisas hacia “Cuestiones tales como el valor de la modernidad, las articulaciones entre lo «nacional» y lo «moderno», la reflexión de los propios artistas acerca de su papel en la construcción de una nación civilizada, de su lugar social como artistas y su vinculación con otros ámbitos de la vida intelectual”. Empezar de esta forma el estudio de sus óleos y acuarelas, y los diversos modos de expresión que priorizó en esa construcción del arte nacional, será fundamental para comprender las características de su producción y el proyecto de nación al que adhería. En busca de estos objetivos, nuestra tesis se encauzará dentro de la denominada historia social del arte para, siguiendo las reflexiones de Timothy J. Clark citadas por Malosetti, encontrar respuestas a “los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes... y procesos históricos más generales”.⁴³

Asimismo, señalaremos que también será de suma utilidad seguir algunos de los métodos y herramientas conceptuales propuestos por la investigadora sobre los aportes y las características más sobresalientes de varios de los artistas de la *Generación del 80*, quienes inauguraron “una política artística a partir de sus intereses y pretensiones, orientada al modelo de nación que imaginaban. Por otra parte, una mirada atenta a las discusiones y la diversidad de sus decisiones y elecciones, así como a la cuestión de la recepción de las obras realizadas por ellos, pondrá de manifiesto, la coexistencia de diferentes «espíritus de la época», sus tensiones y enfrentamientos”.⁴⁴

Así, la continuidad de los estudios que propondremos se situará en el lugar que el artista decidió ocupar con sus obras durante el proceso de construcción de la nación y del arte nacional. En este sentido, también será necesario pensar su producción desde los postulados propuestos por Tomás Pérez Vejo, quien sostiene que la idea de nación no la

⁴³ MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 26-27.

⁴⁴ Ídem, p. 26.

construyeron solamente los políticos, sino también los “Literatos, historiadores, periodistas, profesores, funcionarios de las nuevas burocracias estatales... Es en ellos, en sus obras y en sus estrategias en donde debe buscarse el cómo y el cuándo se construyó la nación”.⁴⁵ Desde esta perspectiva, se puede percibir fácilmente el alto poder de persuasión que tuvieron las artes visuales de finales del siglo XIX, sobre todo la pintura de historia, de paisaje y costumbrista, géneros a los que adhirió el protagonista de nuestra tesis y que jugaron un rol fundamental en dicha construcción.

Como recién lo señalamos, no solo Ballerini sino muchos otros artistas recurrieron a la pintura de paisaje y costumbrista como configuradoras de un arte nacional. Para englobar a estos géneros como pilares de dicha configuración, consideramos que será oportuno tener en cuenta las premisas aportadas por Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quien sostiene que ese tipo de obras fueron destacadas protagonistas “en la producción artística americana de los siglos XIX y XX, e indudablemente sirven de eje referencial para entender no solamente los caminos del arte en el continente, sino la formación de basamentos territoriales y la consolidación de tradiciones que fueron sustentando los temas de la nación”.⁴⁶ En otras palabras, dirigiendo nuestra atención a cavilar por qué el artista priorizó estos y otros géneros, podremos distinguir algunas de sus ideas acerca de la nación y su forma de construirla con su arte. Dicho de otra manera, y siguiendo también las reflexiones de Rita Eder, será preciso considerar el estudio de sus obras “como una construcción y no como una representación”, ya que de ese modo se podrá “enriquecer la articulación de significados y reconceptuar lo ideológico en su presentación”⁴⁷ asociando sus objetivos plásticos con su sistema de pensamiento cultural y nacional.

En esta línea de trabajo, nuestra tesis buscará poner en evidencia la activa participación de Augusto Ballerini dentro del “entramado de discursos y debates que se multiplicaron a lo largo del período en el campo intelectual y político en términos de pensar la nación”;⁴⁸ por ejemplo, los realizados en el Ateneo,⁴⁹ institución a la que el

⁴⁵ PÉREZ VEJO, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, pp. 294-295. En: *Historia Mexicana*, vol. LIII núm. 2. México, El Colegio de México, octubre-diciembre de 2003; pp. 275-311.

⁴⁶ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El papel de las artes plásticas en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, p. 355. En: Ídem; pp. 341-390.

⁴⁷ EDER, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar un nacionalismo mexicano”, p. 341. En: EDER, Rita (coordinadora). *El arte en México. Autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁴⁸ MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 16.

⁴⁹ En 1894 el diario *La Nación* publicó algunas de las conferencias que se leyeron allí en torno al arte nacional. Entre ellas, **SOBRE EL ARTE NACIONAL**. (Rafael Obligado y Calixto Oyuela, *La Nación*, sábado 30 de junio de 1894, p. 1, c. 2-6); **CUESTIONES DE ARTE. (Réplica a Rafael Obligado)**.

artista adhirió desde sus inicios, y que fueron analizados por diferentes investigadores; entre ellos, por Miguel Ángel Muñoz,⁵⁰ cuyo trabajo pone de manifiesto las posiciones antagónicas de los protagonistas de esas polémicas en torno a la cuestión del arte nacional.

Por otro lado, debido a que parte de nuestra tesis se explayará sobre la recepción de su producción pictórica en el campo artístico local, otro enfoque historiográfico a abordar será el de fortuna crítica. El desarrollo y la comparación de las crónicas de los diversos medios gráficos de su época resultará de suma importancia para reconocer el grado de valoración y aceptación de los periodistas que debían escribir sobre ellas; y, en consecuencia, la forma en que el público pudo haber contemplado sus obras. Por este motivo, nuestro trabajo se nutrirá de numerosas fuentes periodísticas. A su vez, las perspectivas recién citadas serán de suma importancia para abordar el apartado donde presentaremos el modo en que algunos artistas que también asumieron el rol de críticos, y que luego se instituyeron en padres de la historiografía del arte argentino (Eduardo Schiaffino y José León Pagano), plantearon sus escritos en sus respectivas obras, quienes encararon dos relatos historiográficos diferentes en lo que se refiere a la producción de Ballerini; a veces, con marcadas posturas antagónicas. Con respecto a estas diferencias, José Emilio Burucúa explica que las posturas adoptadas por cada uno de ellos varían por causa de las corrientes estéticas y filosóficas a las que adhirieron: el primero redactó su libro influenciado por la sociología positivista y los estudios realizados por Hyppolite Taine, mientras que el segundo incorporó un sesgo espiritualista y la mirada historiográfica de Benedetto Croce.⁵¹

Con todo, emprender el estudio de la fortuna crítica de las obras de Ballerini resultará imprescindible para esclarecer ciertos puntos de vista contradictorios sobre por qué él y algunos otros miembros de su grupo no adoptaron los modos, formas, estrategias y técnicas del impresionismo para la pintura de paisaje, siendo que habían estudiado en Europa en el momento de su máxima expresión. Jorge López Anaya sostuvo que no lo hicieron porque “no pudieron consumir estéticamente esa pintura que representa el

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, domingo 29 de julio de 1894, p. 1, c. 3-6); y **LA RAZA EN EL ARTE**. (Calixto Oyuela, *La Nación*, sábado 18 de agosto de 1894, p. 1, c. 4-7).

⁵⁰ MUÑOZ, Miguel Ángel. “El pintor frente al poeta. La polémica Schiaffino-Obligado”. En: *IV Jornadas – 2000. Estudios e Investigaciones. Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 165-178. Por otra parte, y aunque remite a un período cronológico posterior, también recurrimos a otro de sus estudios en el que retoma estos temas para dar una visión integral de lo ocurrido con las artes plásticas. El mismo se titula: “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 (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998; pp. 43-82.

⁵¹ Cfr. BURUCÚA, José Emilio. *Nueva historia argentina*, Tomo I, p. 23.

espíritu de la nueva época”⁵² y Jorge Romero Brest opinó que el problema radicó en que “no pudieron adecuar esas formas a las vivencias de una sociedad como la propia, tan distante de ser moderna”.⁵³ Ante esta y otras controversias estéticas que se promovieron sobre las obras de estos artistas, será sustancial seguir las argumentaciones de Laura Malosetti Costa quien, en su libro *Los primeros modernos*, deja claro que, en ningún caso, sus elecciones se atuvieron a anacronismos propios de la relación centro-periferia, sino que, conociendo perfectamente las tendencias y debates que se llevaban a cabo en Europa, consideraron oportuno y necesario encarar la pintura del modo en que lo hicieron. Desde la enunciación de sus postulados y los resultados de sus investigaciones, partieron los futuros estudios que se realizaron en esta materia.⁵⁴

Incluso, sobre este y otros conflictos similares, también será ilustrativo recordar los axiomas de Fausto Ramírez con respecto a la modernidad plasmada en las obras los artistas latinoamericanos de esta época. El investigador señala que ellos adoptaron y se apropiaron del modernismo reinante en Europa y su “voluntad de renovación”, solo que, tras culminar sus estudios y regresar a sus países de origen, utilizaron “medios de expresión análogos” a los que se estaban dando en Europa “para conseguir una más intensa y auténtica interpretación estética de las nuevas realidades”, la cual, con el tiempo, terminó adoptando características propias en cada país.⁵⁵ Estas consideraciones expresan la necesidad de proseguir las investigaciones críticas planteadas hasta el momento sobre la producción de aquellos artistas que (como en el caso de Augusto Ballerini) contribuyeron a forjar un arte nacional mediante los diversos géneros que aprendieron en el viejo continente, géneros que modificaron para adaptarlos a los requerimientos y necesidades de su propio proyecto y su patria.

Por otro lado, como nuestro ensayo también contendrá información sobre la producción gráfica del artista, será necesario apoyarnos en otro concepto: el de cultura e imagen impresa, el cual fue ampliamente estudiado por Sandra Szir, quien explica que durante el siglo XIX surgieron “nuevos procedimientos técnicos que habilitaron y

⁵² LÓPEZ ANAYA, Jorge. “La generación del 80”, p. 64. En: PAPPAGNOLI, Hugo (Dir.). *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, s/f., pp. 50-66.

⁵³ ROMERO BREST, Jorge. “Los paisajes”, p. 69. En: Ídem, pp. 67-80.

⁵⁴ Por ejemplo, retomando las palabras de Malosetti, María Isabel Baldasarre dice que ellos “estaban al día de los debates y el derrotero del arte moderno europeo” y que los recursos plásticos a los que adhirieron remiten a una clara “posición estética deliberada”. BALDASARRE, María Isabel. “Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina”. En: *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Centro Argentino de Investigadores de Arte*, N° 3, diciembre de 2013. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=131&vol=3 Última visita: 29 de abril de 2022.

⁵⁵ Cfr. RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, pp. 14-16.

expandieron la capacidad de multiplicación de las imágenes”.⁵⁶ Asimismo, los estudios de Szir especifican que la incorporación de tales imágenes en los diarios, libros y revistas literarias derivó en una cultura gráfica que obtuvo un lugar de preeminencia. En el caso de una de las publicaciones en que colaboró nuestro artista, *La Ilustración Argentina*, sus investigaciones nos revelan que los escritos que acompañaron sus dibujos a pluma, tendieron a “apuntalar el discurso nacional” de sus colaboradores literarios,⁵⁷ es decir, los textos e imágenes publicadas en dicha revista reflejaron los pareceres de sus autores en lo que respecta a sus ideas sobre el arte nacional.

En síntesis, siguiendo todos estos lineamientos acotaremos nuestro trabajo al estudio de las causas, el contexto y los intereses de la producción cultural y artística de Augusto Ballerini. Este criterio de presentación nos llevará a exponer la fortuna crítica que recibió a lo largo de los años, la aceptación y/o rechazo de sus obras por parte del público y su consecuente posicionamiento en el mercado del arte de su tiempo y del presente. Procediendo al uso de esta metodología, procuraremos enunciar todos sus aportes a la cultura y al arte nacional argentino.

⁵⁶ SZIR, Sandra. *Ilustrar e imprimir: una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. p. 13.

⁵⁷ Cfr. SZIR, Sandra. “Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX”, p. 14. Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], *Imágenes, memorias y sonidos*. En: <http://nuevomundo.revues.org/70851> Última visita: 29 de abril de 2022.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Como ya lo señalamos, todavía no se ha realizado un trabajo que abarque de forma integral la producción cultural y artística de Augusto Ballerini. Ante esta falta historiográfica, nuestra tesis se propone los siguientes objetivos:

1. Exponer una extensa biografía sobre el artista que abarque datos personales, formación académica local y extranjera, mentores que propiciaron el desarrollo de sus habilidades pictóricas, instituciones con las que más se vinculó, exhibiciones en las que participó, conflictos en los que se vio involucrado, exposiciones en las que actuó como curador, y su rol como jurado en exposiciones nacionales y en la Comisión Nacional de Bellas Artes.
2. Enunciar y analizar sus olvidados aportes teóricos para la creación de un museo de bellas artes en la República Argentina y su vinculación con el que, diez años más tarde, daría lugar a su creación; anexando, también, otros proyectos análogos.
3. Discurrir sobre su profusa actividad pictórica, mencionando los diversos géneros en los que incursionó, las técnicas que privilegió, y los formatos y soportes que más utilizó.
4. Estudiar las diversas crónicas y críticas de arte referidas a sus obras en los medios gráficos de su época.
5. Visibilizar, recuperar y revalorizar la producción gráfica realizada para diversos periódicos, revistas y ejemplares bibliográficos.
6. Analizar la fortuna crítica e historiográfica del artista y su obra a lo largo del tiempo.
7. Presentar y describir el interés suscitado por sus obras en el mercado del arte de su tiempo y del presente, y exponer datos sobre el acopio de sus óleos y acuarelas por parte del Museo Nacional de Bellas Artes.

La posibilidad de alcanzar los objetivos anteriores, nos lleva a plantear las siguientes hipótesis:

1. Augusto Ballerini tuvo una esmerada preparación artística y participó activamente de los salones y exposiciones más destacadas de su época. Además, junto a los otros artistas de su grupo, sentó las bases para el desarrollo del arte nacional.
2. Asimismo, formó parte de las instituciones más renombradas y su producción fue ampliamente comentada en todos los medios gráficos de su tiempo.
3. Algunos conflictos en los que estuvo implicado y ciertas críticas de arte tendenciosas generaron incertidumbre sobre el valor real de su producción y ocasionaron descrédito en su capacidad creadora.
4. Hacia el final de su carrera incorporó nuevas experimentaciones y estrategias para su arte. Estos nuevos recursos estéticos fueron ampliamente aceptados por el público, la crítica y los coleccionistas.
5. Sin embargo, algunos relatos historiográficos publicados a lo largo del tiempo, tal vez influenciados por los debates y controversias suscitadas en torno a su producción en el pasado, decidieron darles prioridad a otros artistas de su grupo. Así, su legado a la cultura y el arte nacional argentino quedó opacado y olvidado.

[El arte]
es un placer... personal y desinteresado,
fácil y profundo,
que pone en juego y satisface al mismo tiempo,
nuestras más nobles y dulces facultades:
la imaginación y el juicio,
la necesidad de emoción y la de meditación,
los arrebatos de la admiración y los instintos de su crítica,
nuestros sentidos en fin, y nuestra alma.

(AUGUSTO BALLERINI)

Capítulo I

APUNTES BIOGRÁFICOS

El artista Augusto Ballerini nació en Buenos Aires el 20 de agosto de 1857 y falleció en la misma ciudad el 28 de abril de 1902. Como su apellido lo indica, su familia era de origen italiano. Pocos son los datos que se conocen de su vida privada; sin embargo, podemos decir que hacia el final de su vida vivía con su madre y que tenía varios hermanos.⁵⁸ Lo que sí se sabe con certeza es que, a diferencia de algunos otros artistas de su época, su familia no solo no pertenecía a la aristocracia, sino que a lo largo de su vida sufrió de constantes necesidades económicas.⁵⁹

En lo que habilidades artísticas se refiere, Ballerini presentó desde edad temprana una inclinación natural hacia el arte del dibujo, afición que comenzó a manifestarse cuando estudiaba en el Colegio San Martín y que fue prontamente captada por sus padres, quienes hicieron todo lo posible para que su hijo se dedicara por completo a su vocación. De acuerdo con algunas fuentes, a sus ocho años ya lo dominaba hábilmente. Tan popular se hizo esta prematura virtud, que

algunos *amateurs* inteligentes... consiguieron que se dedicara por entero a ese arte para que más tarde pudiera manejar el pincel y la paleta.⁶⁰

Así fue como, cumplidos los diez años de edad, comenzó a estudiar dibujo bajo la guía del pintor, fotógrafo y arquitecto italiano Benito Panunzi (1816-1894).

En la biografía que Martín Malharro (1865-1911) incluye en uno de sus artículos, comenta que luego de tomar clases con el profesor recién citado, continuó sus estudios con Antonio Gazzano (1845-¿?), Francisco Romero (1840-1906) y Ernest Charton (1816-1877).⁶¹ Con el primero, argentino, seguramente aprendió a realizar pintura de temática

⁵⁸ José León Pagano menciona que visitó al artista en su casa, donde convivía con su madre y donde tenía su taller, ya que no contaba con medios para alquilar uno fuera de su hogar (Cfr. PAGANO, José León. *El arte de los Argentinos*, p. 360). Con respecto a sus hermanos, el sector de documentación del MNBA conserva un certificado donde figura que uno de ellos, de nombre Mario, años después de la muerte del artista, le vendió a este museo su *Autorretrato* por \$ 600,00 m/n (Cfr. Legajo «Autorretrato», Folio 3/1996, Sector de documentación del MNBA). Además, otro documento cita que otro de ellos, llamado Ernesto, le vendió a la misma entidad museística el *Retrato del pintor Manzoni* por \$ 400,00 m/n (Cfr. Legajo «Retrato del pintor Manzoni», Folio 5/1996 y Folio 3/1996, Sector de documentación del MNBA).

⁵⁹ Ejemplos de artistas mejor posicionados económicamente, fueron Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino. Ellos pertenecieron a familias de prósperos comerciantes. Incluso, ambas familias (de origen genovés) llegaron a unir sus empresas y se dedicaron al comercio marítimo. Por otra parte, el padre de Schiaffino fue uno de los fundadores del Banco de Italia. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, p. 113. En: WECHSLER, Diana Beatriz (compiladora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142.

⁶⁰ Cfr. SALÓN DE 1895. **Los que pintan. Augusto Ballerini.** (S. A. Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2). El artículo no menciona los nombres de estos “amateurs”.

⁶¹ Cfr. **EL PINTOR BALLERINI. Ayer.** (Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 5).

gauchesca, pintura por la cual fue muy reconocido;⁶² con el segundo, italiano radicado en la Argentina entre 1871 y 1893, muy probablemente aprendió a realizar retratos, único género al que, de acuerdo con Eduardo Schiaffino (1858-1935), se dedicó en nuestro país; y, con el tercero, francés de nacimiento e instalado temporariamente en nuestro territorio entre 1871 y 1876, es muy factible que haya estudiado el género costumbrista.⁶³

En junio de 1875, es decir, a sus diecisiete años, expuso veintiocho obras en el almacén naval Fusoni Hnos. y Maveroff. Las muestras que él y otros artistas realizaron en este local como en otros bazares, foyers de teatros, etc., se debieron a la inexistencia de espacios exclusivos para la realización de exhibiciones artísticas. Así fue como estos lugares, que aparecieron en Buenos Aires hacia 1860, se transformaron en el lugar de exposición y venta de obras de arte.⁶⁴ María Isabel Baldasarre comenta que el hecho de que las obras de artistas argentinos y extranjeros se exhibiesen y vendiesen en bazares dio como resultado la denominada *cultura de bazar*, término acuñado por el investigador Roberto Amigo.⁶⁵ Este último investigador, además, advierte que si bien estos locales actuaron como intermediarios en dichas operaciones, fue mucho mayor la exposición de arte europeo que local y que las piezas importadas que allí se exponían eran, por lo general, atribuciones y no obras originales.⁶⁶

⁶² Cfr. <https://www.museofranklinrawson.org/obras/naturaleza-muerta-2/> Última visita: 29 de abril de 2022.

⁶³ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. “El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto)”, pp. 87-88. En: *La Biblioteca*, Año I, Tomo II, 1896, pp. 78-93.

⁶⁴ Cfr. BALDASARRE, María Isabel. “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, pp. 297-298. En: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, núm. 1, junio, 2006, pp. 293-321, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Además, en su libro *Los dueños del arte* menciona que para la década de 1890 existían numerosos bazares. Entre otros, cita al local de Burgos, Quesnel, Gallu, Bossi, Repetto y Nocetti. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, p. 37.

⁶⁵ Cfr. BALDASARRE, María Isabel. “El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina”, p. 238. En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 235-263. En otro trabajo publicado en este mismo ejemplar, María Isabel Baldasarre y Talía Bermejo describen a los diversos investigadores que estudiaron el consumo y la circulación de obras de arte. Allí vuelven a citar a Roberto Amigo para decir que fue él “quien reconstruyó la actividad y estrategias de los primeros bazares dedicados a la venta de arte en el Buenos Aires”. BALDASARRE, María Isabel y BERMEJO, Talía. “La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte en la Argentina”, p. 203. En: ob. cit. pp. 201-208.

⁶⁶ Estos locales estaban ubicados en la calle Florida, pero había otros en las vías aledañas. Por ejemplo, las casas Ripamonti y Cía., Casa de Comisiones Casá, Altos del Teatro Nacional, La Granja Nacional, Casa Costa, etc. Además, Amigo expresa que estos locales fueron “el resplandor de un brillo propio e irradiación del centro luminoso ubicado material e idealmente en Europa”. Cfr. AMIGO, Roberto Amigo. “El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y violencia”. En: *Razón y Revolución*, N° 4, Otoño de 1998, reedición electrónica. En: chrome-extension://oemmnndcbldboiebfnladdacbfmadadm/https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyl iteratura/ryr4Amigo.pdf. Última visita: 16 de enero de 2023.

Entre las obras exhibidas en aquella oportunidad, algunas estaban pintadas al óleo y otras eran dibujos a lápiz. Entre las primeras, se encontraba *El abrazo entre San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto* y un par de cuadros de género costumbrista; entre las segundas, un *Retrato del general D. Manuel Belgrano*, un retrato de su hermano y algunas vistas de Maldonado.⁶⁷ A estas últimas las había realizado durante su visita a Uruguay entre 1873 y 1874. Muchas de ellas, como por ejemplo *Cerro. Pelado (D. de Maldonado)* (**Imagen 1**), se conservan en el Museo Histórico Nacional (MHN) del país vecino.

En su libro *La pintura y la escultura en la Argentina*, Eduardo Schiaffino comenta que Ballerini realizó un viaje a Roma a sus dieciocho años y que el motivo del mismo consistió en acompañar a una delegación cristiana que llevaba una ofrenda económica al Vaticano.⁶⁸ En otras palabras, si bien ese primer viaje no fue para estudiar, nos demuestra que el artista presentaba una clara adhesión al cristianismo desde su juventud, la cual se manifestará futuramente en diversas obras de género religioso.

De igual modo que aquellos «*amateurs* inteligentes» promovieron el inicio de sus estudios artísticos, años más tarde otros mecenas se encargaron de patrocinar los viajes a Europa que consolidarían sus habilidades pictóricas. Entre 1876 y su establecimiento definitivo en Buenos Aires en 1891,⁶⁹ se embarcó en diversos vapores con destino al viejo continente para estudiar y perfeccionar su arte. Los mismos contaron con becas otorgadas tanto por particulares (la Sra. Francisca Ocampo de Ocampo y el Sr. Leonardo Pereyra – uno de los fundadores de la Sociedad Rural–)⁷⁰ como por el gobierno de la provincia de Buenos Aires. No obstante, quien inició y lideró la propuesta de la primera beca fue el Dr. Aristóbulo del Valle (1845-1896), quien admiraba el talento que el artista poseía desde su infancia.⁷¹ Al margen de lo recién expresado, Sixto J. Quesada comenta en uno de sus escritos que fue su profesor Francisco Romero quien lo animó a abordar la travesía inicial.⁷²

Estos viajes de estudio eran fundamentales para la formación profesional de los artistas, pero no eran muchos los que podían solventar los gastos que los mismos

⁶⁷ Cfr. **EXPOSICIÓN DE CUADROS**. (s/a, *La Tribuna*, miércoles 16 de junio de 1875, p. 1, c. 8).

⁶⁸ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 275.

⁶⁹ Paola Melgarejo dice que retornó en el otoño de 1891. Cfr. “El pintor Augusto Ballerini en la exposición del Ateneo de 1894”, p. 101. En: HERRERA, María José (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 101-117.

⁷⁰ Además de solventar junto con su esposa los gastos de estudio de Ballerini en Roma, Leonardo Pereyra también fue uno de los socios que ayudaba económicamente a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Cfr. PACHECO, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*, p. 127.

⁷¹ Cfr. *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2.

⁷² Cfr. **BELLAS ARTES. Exposición Giudici en la casa R. Bossi y Ca.** (Sixto J. Quesada, *La Nación*, jueves 16 de junio de 1881, p. 1, c. 3).

requerían. Las investigaciones de Laura Malosetti Costa demuestran que la mayoría de los jóvenes que viajaron a Europa lo hicieron a través de becas concedidas por el Estado nacional, ya que, por lo general, se trataba de familias de inmigrantes que no podían solventar la totalidad del gasto:

... esos periplos europeos rara vez eran solventados exclusivamente por las familias o el trabajo propio... El viaje de estudios de un artista requería en general de algún tipo de beca o subsidio, ya que era necesariamente largo, de varios años, e implicaba la asistencia a academias y talleres libres.⁷³

Antes de emprender el primero de esos viajes, la prensa pregonaba sus virtudes artísticas aún en potencia. Al ver las bondades del boceto de *El abrazo entre San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto*, un periodista afirmó:

No dudéis, Ballerini alcanzará la gloria, a pesar de sus alas deslumbradoras, porque hay en él, la estofa de un pintor de inspiración...
Augusto Ballerini, hijo de Buenos Aires... en la sonrosada primavera de la existencia, es decir, a los diecisiete años de edad, ya hace vaticinar al artista laureado y famoso que será una de las glorias más positivas y brillantes del porvenir...⁷⁴

El primer destino elegido fue Roma. Una vez instalado en dicha ciudad, y tras haber registrado en una acuarela el cuarto en que se hospedó (**Imagen 2**), ingresó a la Academia Real de San Lucas donde, en tan solo tres años, cursó y aprobó lo que al resto de los estudiantes les llevaba seis. Incluso, dicha institución lo galardonó por la calidad de algunos de sus trabajos:

... ganó dos premios de figura y ornato. El primero consistía en una medalla de oro con diploma y una pequeña suma de dinero, que servía para estimular al estudiante, facilitándole una ayuda pecuniaria y destinada, sobre todo, a evitarle las preocupaciones que pudieran distraerlo de sus estudios.⁷⁵

⁷³ Solo unos pocos, como por ejemplo Eduardo Sívori o Martín Malharro, viajaron por sus propios medios. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Cuadros de Viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, pp. 16-17.

⁷⁴ Artículo sin datos. Hallado en el sector de documentación del Museo Mitre. Registrado como: Ballerini, Augusto. Recorte de diario con artículo sobre El abrazo de Yatasto. Impreso, 1 hoja, Armario 8, Caja 8, Número de documento 16466, Fondo B. Mitre-Privado.

⁷⁵ *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2.

Siempre en Roma, y tras completar el programa de formación de la Academia, continuó sus estudios en el taller de César (o Cesare) Maccari (1840-1919), quien había sido profesor suyo en dicha *Accademia*. Con este maestro italiano, quien era muy reconocido tanto en su país como en el resto de Europa, también estudió el joven Reinaldo Giudici (1853-1921). Maccari fue un artista sienés de un amplísimo conocimiento. No solo fue pintor, también fue grabador y escultor. En lo que respecta al arte de la pintura, la realizó tanto al óleo como al fresco y, dentro de los variados géneros que ejecutó, sobresalió en la pintura de historia, con la que ornamentó muchos de los edificios más notables de Roma. Por ejemplo, para el Palazzo Madama, sede del senado de la República, pintó la denominada *Sala Maccari*, donde representó cinco escenas del antiguo senado romano.⁷⁶ Por otra parte, es muy conocida la amistad que tuvo con el pintor español Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), quien había elegido la ciudad de los cesares como última residencia.

De este último período datan los primeros óleos y acuarelas que Ballerini envió a Buenos Aires y que fueron muy bien recibidos por la crítica. Por la notable calidad de sus acuarelas, algunos medios gráficos llegaron a afirmar que se transformaría en el futuro Fortuny argentino.⁷⁷ Es muy probable que César Maccari lo haya estimulado para que estudie los trabajos de Fortuny y que allí haya surgido su pasión y dominio de esta técnica, que tanto lo distinguió del resto de sus compañeros y que tantos reconocimientos le trajo a lo largo de su carrera.

De acuerdo con las investigaciones de Giulia Murace, el lenguaje estético de Fortuny fue una gran influencia para Ballerini (como también lo fue para Reinaldo Giudici); sobre todo, en las acuarelas que pintó entre 1877 y 1880. La autora expresa que absorbió dicha influencia en los lugares que frecuentaba; entre otros, en la *Accademia di Gigi*.⁷⁸ Fue allí donde comenzó a relacionarse con el ambiente internacional de la ciudad y donde, quizás, también haya compartido clases con Giudici.

Si bien la mayoría de los pensionados elegía a Italia como destino para sus estudios, es posible que él haya optado por este país no solo porque era el más clásico y el preferido por la generalidad de los estudiantes, sino por la posible influencia de su

⁷⁶ Para mayor información sobre estas obras, se puede visitar la página oficial del senado italiano: https://www.senato.it/3049?documento=25&voce_sommario=15 Última visita: 29 de abril de 2022.

⁷⁷ Cfr. *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2.

⁷⁸ En relación a las visitas a esta *Accademia*, la autora destaca que su acuarela *El tambor* presenta, bajo la firma, la leyenda «(Acc. Gigi)», lo cual confirmaría su asistencia a la misma. Cfr. MURACE, Giulia. *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, pp. 102-104.

profesor Romero. También podría rastrearse la causa de esta elección en su temprana preferencia por la pintura histórica, la cual fue estimulada aún más a través de su estrecha relación con Maccari.

En estos viajes trabó amistad con otros pensionados que en el futuro se transformarían en grandes artistas; entre ellos, el ya mencionado Reinaldo Giudici y los escultores Francisco Cafferata (1861-1890) y Lucio Correa Morales (1852-1923). De los dos últimos Ballerini hizo retratos, no solo movido por la amistad que tenía con ellos, sino también para practicar los conocimientos adquiridos en la Academia y en el taller de César Maccari.

Gracias al *Retrato del escultor Francisco Cafferata* sabemos que el pintor estuvo en Florencia en el año 1878. No podemos afirmar si se estableció allí para estudiar o si solo fue a conocer sus portentosas obras de arte, pero fue en esta ciudad donde lo realizó. Al menos, así lo indica la dedicatoria que estampó al pie de la obra: «Al amigo Cafferata. Florencia '78».⁷⁹

Su primer regreso de Italia se dio a finales de 1880. Al año siguiente fue convocado para dibujar la portada del primer ejemplar de *La Ilustración Argentina*, revista con una fuerte impronta nacionalista y que fue dirigida por Pedro Bourel hasta 1883. El motivo iconográfico elegido para dicha ilustración fue una *Alegoría de la República Argentina ofreciendo al mundo los frutos de su inteligencia*. Además, en ese mismo número colaboró con un dibujo a pluma que acompañaba un poema de Domingo D. Martinto (1860-1899); y, para la edición extraordinaria correspondiente a la tercera entrega de esa revista, realizó un *Retrato alegórico de Rafael Obligado*. Los tres trabajos fueron impresos en una cartulina especial coleccionable. Laura Malosetti Costa y Ana María Telesca observan que estas impresiones especiales podrían ser interpretadas como una clara intención de la revista para promover la colección de estampas entre sus lectores.⁸⁰ En este sentido, podemos pensar que el tanto Bourel como los colaboradores

⁷⁹ Los dos retratos recién citados fueron pintados en 1878 y en la misma ciudad: Florencia. Por otra parte, la investigadora Patricia Corsani menciona que Lucio Correa Morales había llegado a esta ciudad en 1874 por medio de una beca del gobierno, mientras que Francisco Cafferata había arribado recién en 1877 gracias al apoyo económico de su familia. Cfr. CORSANI, Patricia V. "Hacer y permanecer. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894", p. 83. En: (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 81-100.

⁸⁰ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura y TELESCA, Ana María. "El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX", p. 22. En: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*, 1996, pp. 20-31. En este escrito, entre otros contenidos, se señala que la cercanía de Ballerini a las ideas de Obligado y Martinto fue la que influyó tanto en su activa participación en los primeros números de esta revista como a situarlo como una de las promesas del arte nacional.

literarios recién citados, procuraban promocionar al joven Ballerini dentro de la escena artística local y posicionarlo como un pintor de asuntos nacionales. Por otra parte, ser el autor de la alegoría de la tapa de dicha revista, también pudo haber resultado operativa para el artista, ya que esa visibilidad pública podría beneficiarlo en la gestión que estaba realizando para renovar su beca de estudios. De estas y otras colaboraciones en esta publicación, nos encargaremos en el apartado correspondiente a Ballerini Ilustrador Gráfico.

En mayo de 1881 expuso sus obras en la Casa Bossi & Ca. En esa ocasión pudieron verse óleos, acuarelas, bocetos y estudios de paisajes. Entre los primeros, se encontraban *Vendedora de frutas*, *Florista veneciana*, *El preferido* y *Patio de la abadía vieja en Venecia* (también llamado *Interior de patio. Las lavanderas*). Entre las segundas, *Cardenal del 1500*, *Venecia en el siglo XVIII*, *La tumba del condestable* y *Las dos familias*. Además, se expusieron tres obras realizadas en 1875, es decir, antes de iniciar su viaje estudios. Esta muestra fue comentada, entre otros, por Sixto J. Quesada en las columnas de *La Nación*, quien afirma que en esos trabajos

se ve en todo su esplendor la escuela moderna, la escuela de la verdad y de la luz
...
Sus cuadros tienen la luz y la franqueza de toque, frescura de color y comprensión perfecta de los tonos.⁸¹

Un día antes de la publicación de esta nota, apareció otra en *La Patria Argentina* que guarda semejanza con las palabras del crítico de *La Nación*. No obstante, expresa que a Ballerini aún le faltaba mejorar el dibujo, al cual, según el cronista, lo terminaría de perfeccionar en su próximo viaje a Europa,⁸² viaje que, de acuerdo con otro artículo publicado en el mismo diario unos días después, se iniciaría prontamente, ya que el gobierno le había renovado la beca para continuar sus estudios.⁸³ En uno de sus escritos, Laura Malosetti Costa señala que este último artículo, que apareció sin firma, provenía de la pluma de Carlos Gutiérrez. Además, acota que fue uno de los críticos más importantes del período y que sus notas periodísticas solían ser anónimas, pero, debido a ciertas polémicas que se suscitaron, debió firmar algunos de ellos.⁸⁴

⁸¹ Ídem.

⁸² Cfr. ARTE. (s/a, *La Patria Argentina*, martes 3 de mayo de 1881, p. 1, c. 3).

⁸³ Cfr. POR EL ARTE. (s/a, *La Patria Argentina*, miércoles 11 de mayo de 1881, p. 1, c. 5).

⁸⁴ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. "Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires", p. 19. En: WECHSLER, Diana (coord.). *Desde la otra vereda*.

El 15 de marzo de 1882 se inauguró la *Exposición Continental de artes e industrias*, realizada en un edificio construido para la ocasión en la Plaza 11 de septiembre. Muchos jóvenes artistas argentinos que se encontraban estudiando en el viejo continente expusieron sus trabajos en la Sección de Bellas Artes (entre otros, Reinaldo Giudici, Graciano Mendilaharsu y Augusto Ballerini). El último participó con varias acuarelas,⁸⁵ entre ellas, *Civilización y barbarie*, trabajo cuyo paradero se desconoce. En ese mismo evento, el pintor montevideano Juan Manuel Blanes se presentó con veinte obras, siendo el que más piezas expuso. La investigadora recientemente citada señala que esta exposición tuvo como antecedentes la Exposición de Córdoba de 1871 y la de Buenos Aires de 1877, y explica que las mismas proveyeron de nuevos ámbitos de circulación para las obras producidas por artistas argentinos. En lo que respecta a la sección de bellas artes de la Exposición de 1882, la autora resalta la repercusión que esta tuvo en los medios gráficos.⁸⁶

Su participación (y la de sus compañeros) en esta muestra, como en otras anteriores y posteriores, debe pensarse como una estrategia de los artistas de esa generación para comenzar a hacerse visibles y para gestar un campo artístico aún inexistente en la ciudad. Esto, a su vez, debería conducir a lo que todo artista plástico desea: colocar sus obras en el mercado de arte.

Por esas fechas, el mercado del arte argentino recién se estaba gestando y Ballerini y otros jóvenes de su generación comenzaron a ocupar un espacio que se hallaba vacante: el del artista argentino cuyas producciones con temas europeos podía captar las apetencias de los consumidores de arte locales. Sus trabajos fueron ampliamente aceptados por la burguesía porteña y la elite política, quienes querían demostrar su apertura y gusto por las nuevas tendencias estéticas. Hasta José P. Guerrico contaba en su colección particular

Momentos en el debate por un arte moderno, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 17-41. Consultar este trabajo para mayores datos sobre los artículos redactados por este periodista entre 1881 y 1882 (sobre todo, los escritos con respecto a las obras presentadas por Blanes en la Exposición Continental). No obstante, también se explaya sobre los vínculos del escritor con la SEBA.

⁸⁵ Cfr. PALOMAR, Francisco A. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, p. 79.

⁸⁶ Con respecto al último punto, dice: “*La Nación, El Nacional, El Diario, La Libertad* y otras publicaciones dedicaron extensos artículos a la sección de Bellas Artes de la exposición, pero resultan notables la extensión y el carácter de la larga serie de notas que le dedicaron *La Patria Argentina y La Prensa*”. MALOSETTI COSTA, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, p. 182. En: BURUCÚA, Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina*, Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 161-216. Para mayores datos sobre la Exposición de Córdoba de 1871 y la Exposición Continental de 1882, ver su libro *Los primeros modernos*, pp. 121-125 (para la primera) y pp. 135-157 (para la segunda).

con una de sus obras: *La primera comunión*.⁸⁷ En ese entonces, muchas de sus acuarelas eran promocionadas en la prensa como piezas que enaltecían al naciente arte nacional.⁸⁸

Con respecto a esas pinturas con temas europeos que Ballerini realizaba en Italia, Rafael Obligado comentó:

Ballerini es ante todo argentino, y a las pocas palabras que se cambien con él, se comprende que los atractivos de Europa, donde ha estudiado, si bien los aprecia en su valer, no se han apoderado de su espíritu americano... Tengo la convicción de que Ballerini, una vez terminados sus estudios... no se dará a esas imitaciones del extranjero, siempre infecundas, en las cuales nuestra juventud amante de las letras ha derrochado mil veces sus talentos.⁸⁹

Recordemos que Obligado apostaba a que Ballerini se transformase en un pintor de temas nacionales. Su postura sobre la literatura y el arte requerían de una mano que plasmase esos ideales en lienzos y publicaciones gráficas, y Augusto Ballerini era su gran esperanza. Más adelante veremos que tanto en Europa como una vez asentado en el país, el artista no lo defraudó y retomó con fuerza los asuntos nacionales.

Para el segundo viaje de estudios, nuevamente eligió a Italia como destino. De su estancia en suelo romano y otras ciudades de la península, como de las actividades estudiantiles realizadas en ellas, nos anoticia Belisario J. Montero (1857-1929) en un capítulo de su libro *Ensayos sobre filosofía y arte*. Este escritor coincidió más de una vez con el artista en dicho país, ya que ambos fueron pensionados del gobierno; característica que lo convierte en una fuente de primera mano. Consideramos que el hecho de que tuviesen la misma edad, los mismos anhelos de conocimiento e idénticos gustos artísticos los hizo estar muy unidos en esos viajes.

En Roma, Montero y Ballerini se hospedaron en una residencia ubicada en el monte Esquilino, lugar muy cercano a la basílica Santa Maria Maggiore y otros sitios emblemáticos. El escritor inserta el comentario de que la belleza de la ciudad y la posibilidad de reunirse con diversos artistas y literatos, hizo que la estadía fuese de lo más

⁸⁷ Cfr. AMIGO, Roberto. "El bazar y la pampa. Augusto Ballerini: La última voluntad del payador", pp. 2-6.

⁸⁸ Cfr. **EXPOSICIÓN ARTÍSTICA EN EL REMATE DE HÉCTOR C. QUESADA**. (Santos Vega, *El Nacional*, martes 3 de julio de 1883, p. 3, c. 4).

⁸⁹ **BALLERINI**. (Rafael Obligado, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 15, c. 1 y 2).

amena y enriquecedora.⁹⁰ No es difícil imaginar las charlas que ese grupo de amigos tenía en lo que respecta al arte antiguo como a las nuevas tendencias del momento. Junto a ellos, Ballerini debió haber fortalecido sus conocimientos y hallado la inspiración que buscaba para la concreción de sus obras de arte. Con respecto a estas amistades y núcleos de intelectuales con los que Ballerini se reunió en Roma, Giulia Murace, quien estudió su estadía en Italia, señala que los artistas de toda la península se reunían con los plásticos extranjeros y crearon comunidades híbridas. Los cafés, las academias, los talleres, etc., fueron los lugares en los que se dieron estas redes de sociabilidad y desde donde los artistas americanos llevaron los nuevos conceptos artísticos a sus tierras de origen. Tomando como referencia una foto en la que se encuentra Martín Boneo, dos artistas mexicanos y Mariano Fortuny y Marsal junto a otros artistas españoles, la investigadora pone en evidencia la relación de la colonia española con la latinoamericana. Así, estos lazos se mantuvieron hasta la llegada de Ballerini, donde el artista se relacionó con los seguidores del acuarelista español y con ellos se nutrió de la pintura del artista nacido en Reus.⁹¹

Belisario Montero también proporciona ciertas características de su personalidad: lo cataloga como un artista soñador y como una persona que vivió de acuerdo con los valores morales a los que adhería; por ejemplo, la correcta aspiración hacia las cosas, la nobleza, la ingenuidad, la espiritualidad y la religiosidad. Sostiene que, según lo expresado por el propio artista, su hacer pictórico tenía como meta final a Dios, entidad cuyos máximos atributos son la belleza, la armonía, el poder y la generosidad.⁹²

También recuerda que la última vez que coincidieron en Roma fueron a una importante ceremonia en la basílica *Santa Maria Maggiore*, y que esta, más allá de su habitual y opulento aspecto, había sido decorada con toda la pompa para ese ritual. Poco y nada gustaron a Ballerini esos recursos artificiales con los que se buscaba impresionar

⁹⁰ Cfr. MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, p. 211. El autor menciona que, entre otros, se reunían con los escritores Eduardo Scarfoglio, Gabriel D'annunzio y Matilde Sera; con los pintores Salvador Sánchez Barbudo y Telémaco Signorini; y con el escultor Rodolfo Bernardelli.

⁹¹ Cfr. MURACE, Giulia. *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, pp. 99-101. Más adelante, menciona que las acuarelas que pintó entre 1877 y 1880 “testimonian de hecho la participación al lenguaje Fortunyano filtrado por los artistas españoles en la ciudad, pero también por algunos artistas romanos que tuvieron mucho éxito en la ciudad”; por ejemplo, Atilio Simonetti (1843-1925). (p. 103).

⁹² Cfr. MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, p. 208. También afirma que el artista no le concedía mucha importancia a sus trabajos y que siempre pensaba que le faltaba mucho por aprender. Por estos motivos, menciona que solía considerarse el de menor conocimiento entre los de su grupo.

a los fieles que asistieron a la celebración. Sus propias palabras con respecto al «espectáculo» religioso montado, fueron las siguientes:

Todo esto es bello en el dominio de los sentidos, pero no llega a las profundidades de la desolación donde reside la duda. Esa no es la plegaria al Altísimo en demanda de la verdad, sino una representación que tiene por teatro un templo. La verdad es toda hecha de armonía y de belleza, y su simple concepción ilumina y regocija el ánimo.⁹³

Ballerini y Montero también estuvieron en Venecia, Siena y Milán. Juntos, además de estudiar, visitaron muchos de los sitios icónicos de esas ciudades ampliando sus conocimientos sobre el mundo y el arte. En la ciudad de los canales, el artista asistió al taller de Giacomo Favretto (1849-1887) quien, entre los diversos géneros que pintaba, solía representar temas rurales y costumbristas con personajes pertenecientes a clases poco pudientes. De acuerdo con un artículo publicado en la *Guía quincenal* de la Comisión Nacional de Cultura, Ballerini no solo frecuentaba su taller, sino que trabajaba junto a él.⁹⁴ Con Favretto, también estudió Reinaldo Giudici. De acuerdo con Sixto J. Quesada, esa formación conjunta hizo que algunas de sus telas tuviesen características muy semejantes:

... 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... alguna deficiencia en el dibujo, cosa que perfeccionarán con los estudios que les falta hacer.⁹⁵

Es posible que el contacto con Favretto y otros artistas italianos lo haya influenciado para pintar las telas con asuntos europeos que antes mencionamos. Como lo señalamos, tras finalizar sus estudios en Europa, retomará con determinación los asuntos y paisajes nacionales. En otras palabras, los géneros aprendidos en el viejo continente no lo desviaron del abordaje de los temas vernáculos relacionados con la historia, la literatura

⁹³ Ídem, pp. 215-216.

⁹⁴ Cfr. **ARTES PLÁSTICAS. Augusto Ballerini.** (s/a, *Guía quincenal*, Comisión Nacional de Cultura, febrero-marzo de 1949, p. 47).

⁹⁵ **BELLAS ARTES. Exposición Giudici en casa de R. Bossi y Ca.** (Sixto J. Quesada, *La Nación*, miércoles 15 de junio de 1881, p. 1, c. 3).

y la geografía argentina, temas que, de acuerdo con las discusiones vigentes en la época, eran los que necesariamente debían pintarse.⁹⁶

En 1883 volvió temporariamente al país y expuso algunos de los trabajos que había pintado en Italia en el Teatro Nacional. La entrada a la exhibición se cobró 10 pesos m/n y la recaudación se destinó a la Sociedad *Damas de Beneficencia*.⁹⁷ Entre otros, se pudieron apreciar obras de género histórico, como *La apoteosis de Esteban Echeverría* y el (inconcluso) *Retrato alegórico de Mariano Moreno*, y otros de género costumbrista con temas europeos, como *Campesinos romanos limpiando trigo*. Antes de la inauguración, la prensa estimulaba a los futuros visitantes del siguiente modo:

El carácter y la extensión de los trabajos que ha llevado a cabo el joven artista, ofreciéndonos un noble tributo de amor patrio, a la vez que una prueba de sus vistas artísticas, harán de la próxima exposición un acontecimiento, pues hasta hoy no hemos tenido una Exposición de esas proporciones. El lugar elegido es el foyer del Teatro Nacional.⁹⁸

Mediante la elaboración de esos dos retratos alegóricos, el artista continuaba demostrando su interés por retratar a personajes ilustres de la patria. Como veremos más adelante, la ejecución del retrato de Echeverría estuvo emparentada con su adhesión a los ideales de Rafael Obligado. Además, haber retratado a Mariano Moreno, abogado y uno de los ideólogos de la Revolución de Mayo, refuerza su interés por representar a aquellos que pusieron los primeros cimientos en pos de la soberanía nacional.

Por esa misma fecha, y en relación con su llegada al país y la exposición de sus trabajos, se dio en la prensa un debate entre Carlos Gutiérrez y Eduardo Schiaffino. El primero, desde las columnas de *La Crónica*, elogió un trabajo que se exponía en el bazar de Burgos: *La llegada de una princesa a palacio*. Afirma que esa era la «obra más completa» presentada por los pintores argentinos hasta ese momento y que el artista había utilizado en ella una paleta muy correcta. Sin embargo, debido a la influencia de la escuela italiana en la que se había formado, Gutiérrez expresa que la pieza evidenciaba una cierta dureza en la ejecución. Acto seguido, comenta que ese defecto no era producto de la ineficiencia de su ejecutor, sino de la escuela a la que adhería, escuela de la cual se debía liberar:

⁹⁶ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 164-165.

⁹⁷ Cfr. NOTAS. **Los cuadros de Ballerini**. (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 32, domingo 20 de noviembre de 1883, p. 381, c. 2).

⁹⁸ **EXPOSICIÓN ARTÍSTICA**. (s/a, *El Nacional*, miércoles 24 de octubre de 1882, p. 1, c. 7).

Es que Ballerini recién empieza a volar solo, necesita sacudirse de todos los defectos de la escolástica dura y observar francamente la naturaleza con todos los cambiantes de la luz y las relaciones de la forma...

La composición del cuadro es buena, armónica en sus grupos de forma, equilibrada y fácil, sin violencia ni rebuscamiento.

Es una tela original sobre la que se ha estudiado mucho y *un cuadro*, en una palabra, siendo como tal que lo consideramos, al hacer estos apuntes ligeros de crítica.⁹⁹

Al día siguiente, Schiaffino le respondió a Gutiérrez desde las columnas de *El Diario*. En su artículo argumenta su total desacuerdo porque otros artistas argentinos, por ejemplo, Mendilaharsu y Giudici, ya habían presentado grandes obras. Incluso, el propio Ballerini, según su punto de vista, había expuesto mejores trabajos que esa escena galante. Por último, concluye diciendo que, exceptuando el fondo, ese trabajo no estaba bien logrado. Tras su réplica, expresó:

Somos severos con este compatriota, porque tenemos presente que ha tenido a su alcance envidiables elementos con que coronar una gloriosa carrera...

Antes de dar por terminada su carrera artística debería ir a París, a estudiar en su elemento a los pintores modernos.¹⁰⁰

Esta discusión muestra que Ballerini fue uno de los protagonistas del campo artístico de la época y que sus producciones eran dignas de ser polemizadas. El comentario de Schiaffino, quien fue uno de sus grandes amigos, no debe tomarse como una crítica negativa, sino como una forma de influir en el artista para que viajase a la ciudad donde él había encontrado la fuente de inspiración para su arte.

El marco en el que se dio este debate debe relacionarse con que en esos momentos estaba en vigencia la discusión sobre qué destino era mejor para estudiar, si lo era Italia o Francia.¹⁰¹ Como se pudo comprobar, si bien Carlos Gutiérrez alababa su obra galante,

⁹⁹ **CRÓNICA DE ARTE. Ballerini.** (s/a, *La Crónica*, domingo 28 de octubre de 1883, p. 1, c. 6 y p. 2, c. 1).

¹⁰⁰ **IMPRESIONES ARTÍSTICAS.** (Zig-zag, *El Diario*, domingo 28 y lunes 29 de octubre de 1883, p. 1, c. 3). Unos días más tarde, Schiaffino volvió a escribir otra réplica: **INTERMEDIO-ARTÍSTICO-FAMILIAR.** (Zig-zag, *El Diario*, miércoles 31 de octubre de 1883, p. 1, c. 3-4). Podemos agregar que Schiaffino inició su viaje de estudios en 1884. Luego de haber permanecido un año en Venecia, se trasladó a París donde tuvo por maestros a Raphaël Collin y Pierre Puvis de Chavannes.

¹⁰¹ Laura Malosetti Costa estudió los conflictos en torno a este tema en varios escritos; por ejemplo, en: “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En: WECHSLER, Diana Beatriz (compiladora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142.

sostenía que el artista debía separarse de los lineamientos de la escuela italiana para modernizar su pintura.¹⁰² En este punto, tanto él como Schiaffino sostenían que Francia era el mejor lugar para completar los estudios artísticos.

Un par de años más tarde, en 1885, cuando Belisario Montero y Augusto Ballerini coincidieron otra vez en Venecia, se encontraron casualmente con el Dr. Aristóbulo del Valle y su esposa. Juntos recorrieron la ciudad y visitaron museos y otros sitios destacados.¹⁰³ Amante del arte y la cultura como pocos, y con un gran sentido estético producto de su esmerada educación, Del Valle compró en el viejo continente objetos antiguos, obras de arte, curiosidades, armas, etc. Ballerini aprovechó para llevarlo al taller de Favretto porque el tribuno admiraba la producción de este artista y no quería partir de la ciudad sin una obra suya, aunque ya contaba con muy poco dinero para la transacción. Tras varias negociaciones, y con billetes prestados por su esposa, adquirió *Músicos ambulantes*.¹⁰⁴

Roberto Amigo destaca su elección de estudiar en Roma y Venecia, en lugar de Florencia. Dice que esta actitud fue muy positiva y que tuvo como objetivo el logro de

expectativas de mayor alcance que la realizada por la generación anterior de pensionados que habían optado por Florencia, en el taller de Antonio Cisari.¹⁰⁵

En 1886 Ballerini redactó un escrito en el que teoriza sobre la urgente necesidad de crear un museo de bellas artes en la República Argentina. Este trabajo fue escrito en Venecia y toma como arquetipos lo hecho por una serie de instituciones francesas e italianas para su creación.¹⁰⁶ Debido a su importancia y desconocimiento, todo un capítulo

¹⁰² Analizando un artículo de Carlos Gutiérrez sobre las obras de los artistas argentinos expuestas en la Exposición Continental de 1882, Malosetti destaca las palabras «sometimiento» y «yugo» que Gutiérrez emplea para remitirse a los trabajos de los artistas formados en la escuela italiana. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires”, p. 28. En: ob. cit., pp. 17-41.

¹⁰³ Belisario Montero, expresa: “Este encuentro casual nos proporcionó el encanto de renovar muchos días de armoniosa amistad con el gran tribuno”. Cfr. MONTERO, Belisario, ob. cit., p. 223.

¹⁰⁴ Para más datos sobre Del Valle, sus formas de adquisición, las fuentes directas que remiten a su persona y sus características como coleccionista, recurrir a: BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, pp. 161-173 y pp. 240-242.

¹⁰⁵ AMIGO, Roberto. ob. cit., p. 3. Algunos de los primeros becados por el gobierno para estudiar con Cisari, fueron: Martín Boneo, Antonio Gazzano, Roque Larguía, Claudio Lastra y Mariano Agrelo. Para mayores datos sobre sus becas y las de otros artistas, ver: MALOSETTI COSTA, Laura. “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En: ob. cit. pp. 89-142.

¹⁰⁶ Los datos de este ejemplar son: BALLERINI, Augusto. *Idea general para la formación de un Museo de Bellas Artes y Escuela de Arte Decorativa e Industrial en la República Argentina*, Venecia, Stabilimento Tip. C. Ferrari, 1886.

de esta tesis se encargará de hacer una exégesis de este libro. A modo de adelanto, agregaremos que en la presentación que hace de sí mismo en dicho ejemplar, se presenta como un pintor argentino que había estudiado en la Academia de Roma y, a modo de agradecimiento, cita que allí viajó becado por el gobierno provincial. También dice que era miembro corresponsal del Círculo Artístico Internacional de Roma, miembro honorario de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (de ahora en adelante SEBA) y socio del Centro Industrial Argentino. Además, expone que, hasta la fecha de edición del libro, había sido premiado por el Instituto Real de Bellas Artes de Roma, la Universidad de Buenos Aires y la Sociedad Científica Argentina. En lo que respecta a distinciones obtenidas en exhibiciones, cita la conseguida en la *Exposición Continental Sudamericana* y la *Exposición interprovincial de Mendoza*.¹⁰⁷ Vale recordar que, para esa fecha, contaba con tan solo veintinueve años de edad.

Como veremos en el capítulo correspondiente, la redacción de este ejemplar se relaciona con la preocupación que tuvieron los artistas de la Generación del 80 en crear instituciones modernas que estableciesen un clima propicio para el desarrollo de las artes plásticas, ya que veían que estas se encontraban en una notable desventaja con otras artes; como por ejemplo, la literatura y la música.¹⁰⁸

Obviamente, esta necesidad de crear instituciones culturales surgía de la carencia de las mismas en el país. Esos viajes a Europa les demostraba a los artistas lo atrasado que estaba la nación en esta materia y se propusieron la creación de las mismas para modernizar a la nación. Sobre este tema, Noé Jitrik dice que

los hombres del 80 asisten desalumbrados a los primeros pasos de las instituciones (Parlamento, Justicia, Presidencia, Ministerios, grandes organismos)...

Los hombres del 80 eran cultos... Probablemente habían absorbido toda la cultura de la época, literaria y científica. Algunos habían sido enviados a estudiar a Europa... Los viajes eran un buen proveedor de cultura...¹⁰⁹

¹⁰⁷ Cfr. Ídem, p. 2.

¹⁰⁸ Malosetti Costa advierte que los artistas de esta generación se preocuparon por ese atraso y se propusieron instaurar los estudios artísticos y el desarrollo de las bellas artes, ya que consideraban que estas colaborarían a lograr un “*status* de nación civilizada”. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, p. 164. En: ob. cit. pp. 161-216.

¹⁰⁹ JITRIK, Noé. *El 80 y su mundo*, p. 77. Políticamente hablando, el autor dice que la Generación del 80 se extendió entre 1879 y 1887, es decir, desde la Campaña del desierto hasta la ruptura de Juárez con Roca. Además, declara que en esta etapa la Argentina asistió al nacimiento de una nación moderna mediante el surgimiento y desarrollo de factores económicos, políticos y culturales. Por lo mismo, advierte que fue una etapa de transición o puente entre una época convulsiva a una organizada (p. 17). Para lograr este objetivo, señala que los dirigentes adhirieron a las doctrinas del liberalismo y el positivismo, y que las mismas “*tiñen*

En 1887 participó de la *Exposición de Bellas Artes*, organizada por la sociedad benéfica *Las Damas de la misericordia*. El evento, realizado en la antigua Bolsa de Comercio, fue inaugurado el día 23 de junio y contó con alrededor de doscientas cincuenta obras. La gran mayoría de ellas eran de artistas extranjeros; solo veintiocho pertenecían a artistas nacionales. Entre estos últimos, además de Ballerini, se encontraban el escultor Francisco Cafferata y los pintores Severo Rodríguez Etchart (1865-1903), Graciano Mendilaharsu (1857-1894), Reinaldo Giudici, Ángel Della Valle (1852-1903), etc.¹¹⁰

En el año 1889 pintó un óleo titulado *Noche de luna en Venecia* que obtuvo críticas dispares con respecto a su calidad. Si bien gran parte de la crítica la recibió con aplausos, un grupo reducido de cronistas sostuvo que era un trabajo de menor importancia.¹¹¹ Al margen de la excelencia o no de la obra, Ballerini se vio involucrado con este y otros trabajos dentro de un ambiente polémico que no solo lo hirieron, sino que también le provocaron un cierto decaimiento de su inspiración, hecho que, de acuerdo con algunos críticos de la época que estudiaremos posteriormente, se vio reflejado en una menor producción.

El problema de mayor trascendencia se dio entre 1889 y 1891. Todo comenzó cuando fue contratado para realizar un telón de boca para el Teatro Onrubia,¹¹² ubicado en la esquina de la calle Victoria (hoy Hipólito Irigoyen) y San José, cuyo propietario era el entrerriano José Felipe Emilio Onrubia. Se comenzó a rumorear que dicho telón, en el que estaba representado *El triunfo de Apolo*, no había sido pintado por él. Tal fue la magnitud del conflicto, que terminó en los tribunales porteños. La resolución judicial falló a favor del artista, pero el agravio ya estaba hecho y de allí en adelante le fue muy difícil revertir la opinión pública. Este suceso provocó que algunos coleccionistas quisieran desprenderse de sus obras y que los futuros compradores ya no pensarán en adquirirlas. Por ejemplo, el investigador Roberto Amigo señala que José Prudencio Guerrico fue uno de los que mandó a vender las obras que de él poseía. Si bien no es posible afirmar cuán importante fue el grado de daño moral y material que le supuso a Ballerini esta acción de

a partir de 1880 todos los gestos que se dan en todos los niveles y constituyen el aglutinante de la experiencia total que se inicia” (p. 47).

¹¹⁰ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., pp. 220-221.

¹¹¹ Cfr. **SALÓN DE 1895. Tercera exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas. Notables progresos. Los cuadros mejores. Impresiones y juicios. Las damas y los jóvenes. Vernissage.** (s/a, *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 4); **EL SALÓN. III.** (Rubén Darío, *La Prensa*, miércoles 23 de octubre de 1895, p. 5, c. 2); **UNA VISITA AL ATENEO. Notas milagrosas.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 13 de noviembre de 1895, p. 2, c. 3); **UNA VISITA AL ATENEO. Los premios.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, viernes 22 de noviembre de 1895, p. 2, c. 1).

¹¹² Esta sala se inauguró el 15 de mayo de 1889. Años más tarde, más precisamente en 1896, fue rebautizada con el nombre Teatro de la Victoria.

Guerrico, se supone que debió haber sido relativamente importante ya que él era uno de los principales coleccionistas de aquel entonces. Asimismo, el autor señala que ante la adversidad y las calumnias en la que se encontraba, su amigo Eduardo Schiaffino se convirtió en su defensor.¹¹³

En relación a este tema, también es necesario acotar que Marcelo Pacheco, en su investigación sobre la colección de José Prudencio Guerrico, observa que si bien el coleccionista estaba preocupado por los problemas de autenticidad de su colección, tampoco tuvo problemas en realizar cambios de autoría y que también encargó algunas réplicas.¹¹⁴ Estas aclaraciones de Pacheco permiten pensar algunas posibilidades sobre la actitud tomada por Guerrico; entre ellas, que el conflicto haya alcanzado gran notoriedad y que, por dicha causa, no deseara tener esa (o esas) obra(s), o quizás, como su colección estaba compuesta casi enteramente por arte europeo, simplemente decidió desprenderse de ella(s).

Debido a la gran trascendencia del litigio, el telón no llegó a utilizarse en aquella oportunidad. Muchos años más tarde, más precisamente en 1906, se lo exhibió por primera vez con motivo de la inauguración del Teatro El Nacional. En ese evento, Arturo Podestá, el primer actor de la compañía, lo presentó de este modo:

Señoras, señores: Al acto de inaugurar esta sala de espectáculos... se une otro muy significativo, podría agregar que muy conmovedor: el estreno de un gran telón de boca, obra del malogrado e ilustre pintor argentino D. Augusto Ballerini, en el que me cabe la alta honra de presentarlos.

En él, la Aurora coronada por Apolo, dios de las artes, ahuyenta con su sola presencia las tinieblas de la noche, mientras las nueve musas danzan en torno una celestial danza de triunfo.

Este es un símbolo y un augurio para nosotros.

Cuando este telón entró en la casa pareciónos que entraba con él un rayo de luz... ¡Mirad! El marco es pequeño para la admirable obra del artista. ¡Es que estaba ejecutada para un coliseo mayor que este!

Pero el destino, nuestro destino, quiso que esta obra pasara por mil dolorosas vicisitudes, para que el pintor nacional viniese por fin a triunfar, como triunfará sin duda en el teatro Nacional...

¡La noble sombra de Augusto Ballerini está satisfecha, lo aseguro!

Desde el más allá, viene a vincularse otra vez esta noche a los entusiastas esfuerzos del arte nacional, y esa era su pura, su santa inspiración.

¹¹³ Cfr. AMIGO, Roberto. ob. cit., p. 24. Por otra parte, el investigador no menciona si fueron una o más las obras que el coleccionista poseía de Ballerini.

¹¹⁴ Cfr. PACHECO, Marcelo. ob. cit., p. 144.

¡Señoras, señores! Os invito a honrar en su obra, la memoria de Augusto Ballerini.¹¹⁵

Ya radicado en Buenos Aires, en 1891 participó de la *Primera Exposición Colectiva*. Este evento, inaugurado el 28 de noviembre y promovido por la *Sociedad de beneficencia Nuestra Señora del Carmen*, contó con piezas de artistas extranjeros y congregó a los pintores y escultores nacionales que habían vuelto recientemente de Europa. Además de Ballerini, quien participó con su *Paso de los Andes*,¹¹⁶ estuvieron presentes Ángel Della Valle, Eduardo Sívori (1847-1918), Eduardo Schiaffino, Severo Rodríguez Etchart, Reinaldo Giudici, Graciano Mendilaharsu, Sofía Posadas (1859 - 1938) y Lucio Correa Morales. En esa oportunidad, el crítico y pintor español Maximiliano Eugenio Auzón (cuyo seudónimo era A. Zul de Prusia) sembró la sospecha en sus columnas del diario *Sud-América* de que algunas obras no habían sido elaboradas por los artistas firmantes; sin embargo, el denunciante nunca pudo demostrar su acusación. Además del gran revuelo que se gestó por el duelo entre Schiaffino y Auzón por este motivo, la muestra también cobró trascendencia en la prensa por la censura que las organizadoras hicieron de la obra *Idilio*, el torso presentado por Sofía Posadas, trabajo que fue muy mal criticado en los medios gráficos por considerarlo inapropiado.¹¹⁷ No obstante, como lo aclara Georgina Gluzman, sus compañeros de la muestra la apoyaron y la defendieron.¹¹⁸

En 1892 participó de la Expedición Niederlein, denominada así por el nombre del responsable a cargo de la misma: el naturalista Gustavo Niederlein. Organizada por el gobierno nacional, esta expedición se extendió durante cinco meses y tuvo el objetivo de registrar, seleccionar y recoger un «mustrario general» de todo lo visto a lo largo del viaje. También se encargó de la recolección de especies animales y formas de vida vegetales con la intención de ser exhibidas al año siguiente en la *Exposición Colombina*

¹¹⁵ **TEATROS Y CONCIERTOS. Teatro Nacional.** (s/a, *La Nación*, viernes 6 de abril de 1908, p. 8, c. 1).

¹¹⁶ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 299. Este óleo, pintado el año anterior, denota que el artista no desistía en la idea de representar a los grandes próceres de la patria y certificaría que uno de sus objetivos era dedicarse a la pintura de historia.

¹¹⁷ Para más datos sobre el enfrentamiento entre Eduardo Schiaffino y Maximiliano Eugenio Auzón por esta cuestión, como también sobre el conflicto de la obra presentada por Sofía Posadas, ver: USUBIAGA, Viviana. “Estados del arte: puestas en escena de construcciones históricas e imaginarias durante el Bicentenario en Argentina”. Cuadernos de Literatura 20.40 (2016): 155-180. En: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.eape>. Última visita: 29 de abril de 2022. Este tema también es tratado en: MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 330-337.

¹¹⁸ Cfr. GLUZMAN, Georgina. *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX*, Tesis doctoral, UBA, 2015, p. 175.

de Chicago. La excursión recorrió las provincias argentinas de Entre Ríos, Corrientes, Formosa, Chaco y Misiones navegando los ríos Paraguay, Alto Paraná e Iguazú. Además, visitó algunas localidades de Brasil y Paraguay.¹¹⁹ La mayoría de las obras que el artista realizó en este viaje fueron bosquejos de pequeño formato a la acuarela; sin embargo, la obra más destacable que ejecutó fue un óleo pintado el 25 de octubre de 1892: *La cascada del Iguazú*.¹²⁰

Muchos de los trabajos de este último viaje estuvieron expuestos durante un año en el hall del Instituto Geográfico de nuestra ciudad. Las cuarenta acuarelas exhibidas, excepto una que había sido adquirida por el general Julio A. Roca, fueron compradas por un europeo, el Barón de Halewy, para llevarlas al Museo de Bellas Artes de Berlín.¹²¹ Este hecho señala que, a pesar de que su trabajo fue apreciado por las autoridades locales, estas no se preocuparon por adquirirlo. En cambio, como lo señalan Martín Malharro y Roberto J. Payró, un extranjero que sí se percató de su valor estético y documental, decidió comprar, sin dudar, la totalidad de ellas para darles un destino donde serían justipreciadas.¹²²

En ese mismo 1892 nació una institución a la que Ballerini estuvo muy ligado: El Ateneo (cuya primera sede estuvo ubicada en Avenida de Mayo 291, según la antigua numeración). Participó de sus conferencias, de sus debates y, principalmente, de las cuatro exposiciones anuales de pintura, dibujo y esculturas (1893-1896). Incluso, fue vocal del jurado en las tres primeras y presidente en la última.¹²³ Una fotografía tomada

¹¹⁹ Cfr. **UNA EXCURSIÓN CIENTÍFICA POR LOS RÍOS PARAGUAY, ALTO PARANÁ E IGUAZÚ, EN 1892.** (*Revista Geográfica Americana*, 27 de diciembre de 1935. En: <http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica/ExpCientParaguay1892.htm>. Última visita: 29 de abril de 2022.

¹²⁰ Cfr. Legajo «La cascada del Iguazú», Folio 14/2015, Sector de documentación del MNBA. Allí se dice que la obra está firmada, titulada y fechada abajo a la derecha y del siguiente modo: Augusto Ballerini - IGUAZÚ, 25 de octubre/92. Estos datos, salvo el año, pueden comprobarse claramente al contemplar la obra. Más datos sobre esta obra se pueden consultar en la siguiente entrada del catálogo del MNBA: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1846/> redactada por Paola Melgarejo. Última visita: 5 de diciembre de 2022.

¹²¹ Cfr. **AUGUSTO BALLERINI. Ayer en esta capital.** (s/a, *La Prensa*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4).

¹²² Cfr. **LA EXPOSICIÓN DE CUADROS DE LOS ARTISTAS ARGENTINOS.** (Roberto J. Payró, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Tomo X, diciembre de 1901, p. 583); y **EL PINTOR BALLERINI. Ayer.** (Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 5).

¹²³ Por ejemplo, el artículo **SALÓN DE 1895. Tercera exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas. Notables progresos. Los cuadros mejores. Impresiones y juicios. Las damas y los jóvenes. Vernissage.** (s/a, *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 2) menciona que Ballerini fue parte del jurado del Ateneo y del conformado por el gobierno para la exposición anual de 1895. Con respecto a la exhibición del año 1896, hallamos el siguiente comentario: “El jurado de la 4ª exposición ha quedado constituido como sigue: Augusto Ballerini, presidente; Américo Bonetti, secretario...”. Esta cita aparece en **4ª EXPOSICIÓN ANUAL Y 1ª EXPOSICIÓN TRIENAL DEL ATENEO. Apertura el 15 de octubre.** (s/a, *La Nación*, domingo 2 de agosto de 1896, p. 3, c. 5).

por el Sr. Vargas (**Imagen 3**), y publicada en la portada de la revista *Buenos Aires* del 25 de octubre de 1896, dejó registrada una de las reuniones que los integrantes de ese órgano colectivo realizaron en tal año.¹²⁴ Puede pensarse a dicha imagen como un dispositivo legitimador de todos aquellos que la integraban y la entidad que representaban: el Ateneo. Además, la acción en la que fueron retratados, los posicionaba como personas autorizadas para emitir juicios acerca de la calidad de las obras y otorgar su aprobación, o no, para participar de ese y otros eventos artísticos. Asimismo, esa fotografía (como tantas otras) también les dio la posibilidad de hacerse visualmente conocidos. El hecho de que esta imagen haya sido incluida en la tapa de la revista, refuerza esta idea y los muestra como miembros de una sociedad e institución moderna.

En otras palabras, el nacimiento del Ateneo y la organización de sus actividades culturales fue todo un hito para el arte argentino. Para Ballerini (y el resto de los artistas recién llegados de Europa) representó tanto la posibilidad de legitimar sus trabajos como un lugar donde contribuir al desarrollo del gusto estético entre los argentinos. Como lo sostiene Ernesto Quesada, en esa fecha Buenos Aires sobresalía por ser un gran centro mercantil, y no se esperaba el nacimiento de una entidad de ese tipo ni que esta organizara exhibiciones de arte tan prontamente.¹²⁵

Sobre las obras presentadas por Ballerini (y otros artistas) en esos cuatro salones del Ateneo, la prensa publicó muchísimos artículos. La mayoría de ellos procuraron preparar al público para un mejor encuentro y entendimiento de las diferentes piezas. Sin embargo, otros escritos no poseyeron esas cualidades y, muchas veces, distorsionaron su valor y significado por el simple hecho de menospreciar las producciones. Como veremos más adelante, un periódico en particular, *El Correo Español*, publicó artículos desfavorables sobre su producción y la de varios de sus compañeros. El periodista que las firmaba se hacía llamar «El licenciado Véritas». Laura Malosetti Costa, quien estudió las críticas escritas para estos salones, califica sus palabras como «burla», «agresión», «dardos» y «ataques envenenados».¹²⁶

¹²⁴ En esa imagen aparecen, sentados de izquierda a derecha, E. Schiaffino, E. Sívori, E. de la Cárcova, A. Ballerini y M. Boneo; y de pie (también de izquierda a derecha), Á. Della Valle, L. Correa Morales y A. Bonetti.

¹²⁵ Ernesto Quesada le dedica todo un capítulo de su libro *Reseñas y críticas* al Salón de 1893. El mismo se titula “El primer “Salón” Argentino” y se encuentra entre las pp. 372 y 406. Este escrito es una fuente ineludible para conocer datos sobre este evento como del clima cultural porteño al momento de su inauguración.

¹²⁶ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 378 y 388.

Lo señalado en el párrafo anterior resulta de una importancia significativa, ya que muchos artistas y/o algunas de sus obras expuestas en aquellas ocasiones (Ballerini y su producción, sobre todo) se vieron afectados por ciertas críticas que, de acuerdo con Malosetti, los atacaban y ponían en duda la calidad de sus trabajos. En 1893, en el marco de la Primera Exposición del Ateneo, un periodista de *La Nación* escribió un artículo (que también podría servir como ejemplo para las tres ediciones posteriores) donde les pedía a los críticos erudición, criterio y objetividad para no dañar la imagen del evento y de sus participantes:

... llega el momento de juzgar la obra misma en detalle.

¿En dónde hallar jueces competentes para ello?...

¿Hay, por ventura, críticos de arte en nuestro país?...

Cual brotada de la tierra, surge de súbito una nutrida legión de escritores omnisapientes que... alineados enfrente de las mansas e inocentes telas... deciden emprenderla resueltamente con ellas.

Unos para matar con furia, otros para defender con ardor —estos para acariciar, aquellos para ver correr sangre—...¹²⁷

En lo que respecta a su relación con otras instituciones artísticas del país, señalaremos que también estuvo ligado a la SEBA, donde dieron clases, entre otros, Juan Camaña (1800-1877), Francisco Romero y José Aguyari (1840-1885). Ballerini estuvo vinculado a ella casi desde sus inicios; incluso, participó de su primera exposición permanente, inaugurada el 10 de noviembre de 1877.¹²⁸ Por otra parte, recordemos que en su libro de 1886 el artista se presentaba como miembro honorario de la misma. Esta institución, nacida en 1876 (aunque las reuniones ya se habían iniciado dos años atrás), fue la primera en poseer características modernas. Los artistas que formaron parte de ella iniciaron redes de sociabilidad y de integración, y marcaron el camino a seguir por las artes plásticas en la Argentina.¹²⁹ Para ello, organizaron exposiciones, crearon una escuela de dibujo (esta última en 1878), establecieron diversas instancias de legitimación y llegaron a publicar una revista que, aunque de vida muy efímera (un solo número), se

¹²⁷ CRÍTICOS DE ARTE. A propósito del “Salón” de 1893. (Adel, *La Nación*, martes 23 de mayo de 1893, p. 1, c. 6).

¹²⁸ Cfr. LÓPEZ ANAYA, Jorge. “La generación del 80”, p. 54. En: PARPAGNOLI, Hugo (Dir.). *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, s/f., pp. 50-66. Esta exhibición resultó ser un completo fracaso debido a la poca convocatoria de público y al desinterés de los coleccionistas en adquirir las piezas exhibidas. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, p. 182. En: ob. cit., pp. 161-216.

¹²⁹ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 88.

tituló *El Arte en el Plata*. En otras palabras, que Ballerini haya adherido a esta asociación debe entenderse como una forma de vincularse con la modernidad artística que se estaban instaurando en la ciudad a inicios del último cuarto del siglo XIX.

Además, fue uno de los integrantes de La Colmena Artística, institución que surgió como una suerte de reclamo al supuesto elitismo de las exhibiciones del Ateneo y al origen aristocrático de sus miembros. Al margen de las causas que generaron su aparición, se ve que no había restricciones o cláusulas que prohibieran a los artistas formar parte de ambas instituciones, porque no solo él sino otros (por ejemplo, los pintores Ernesto de la Cárcova (1866-1927) y Ángel Della Valle) participaron de sus actividades. Además, la Colmena también contó con la presencia de escultores, literatos, músicos, etc. Entre otras actividades, se daban clases de arte y se realizaban funciones a un precio muy accesible.¹³⁰

Unos días antes de la apertura del Primer Salón del Ateneo, más precisamente el 1° de mayo de 1893, el presidente de los Estados Unidos, Stephen Grover Cleveland, inauguró la *Exposición Mundial de Chicago*, realizada con el objeto de conmemorar el 400° aniversario del descubrimiento de América. La Argentina y otros cincuenta países participaron de ella. Artísticamente hablando, nuestro país estuvo representado, entre otros, por Emilio Caraffa (1866-1927), Ángel Della Valle y Augusto Ballerini. Sus trabajos, como otros productos no artísticos, fueron expuestos en el Pabellón de manufacturas. Ballerini participó con las acuarelas realizadas durante la Expedición Niederlein y con el óleo *La cascada del Iguazú*. Este último lienzo y *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, resultaron premiados con una medalla.¹³¹

A pesar de todas estas participaciones en exhibiciones nacionales e internacionales, ni él ni el resto de sus colegas argentinos lograban vender sus obras, ya que los coleccionistas aún preferían comprar piezas de artistas extranjeros.¹³² Por tal motivo, y al igual que muchos de sus compañeros, debió dedicarse paralelamente a la docencia para mejorar sus ingresos.

¹³⁰ Cfr. COLMENA REVUELTA. **Progresos artísticos. La ceremonia de ayer.** (Repórter, *La Nación*, lunes 17 de junio de 1895, p. 3, c. 6). Esta agrupación, que tuvo su sede en el Bon Marché (al igual que el Ateneo y el MNBA), llegó a organizar dos exposiciones: una humorística en 1896 y otra (ya no con esa característica) al año siguiente.

¹³¹ Cfr. MALOSETTI COSTA. Laura. ob. cit., p. 285. Por haber ganado dicha distinción, tanto Ballerini como Della Valle decidieron volver a mostrar estos óleos en la Exposición del Ateneo de 1894.

¹³² Las colecciones privadas se formaron en las últimas décadas del siglo XIX y muchas de las piezas que las conformaban fueron compradas en los viajes que los miembros de la aristocracia porteña realizaban al viejo continente. Allí priorizaban la adquisición de artistas españoles, franceses e italianos. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. "El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina", p. 238. En: ob. cit. pp. 235-263.

El gobierno, salvando alguna que otra excepción, tampoco compraba las obras de los artistas argentinos; ni aunque de temas históricos se tratase, como los que pintaba, entre otros, Ballerini. En ese mismo 1893 un periodista de la *Revista Nacional*, dirigida por Carlos Vega Belgrano, manifestaba:

Somos de los que piensan que el gobierno argentino se desentiende demasiado de los artistas nacionales, de esos artistas que él mismo contribuyó a formar. Al igual que los gobiernos de Europa y América, que se hacen un deber de ocupar a sus expansionados en todos los trabajos que son de su resorte, el nuestro debería acordarse de que existen, en vez de ocupar a otros que ni siquiera son argentinos, como es hasta ahora de antipatriótica práctica.¹³³

Este desinterés en la adquisición de obras nacionales, tanto del gobierno como de los coleccionistas privados, fue ampliamente estudiado por María Isabel Baldasarre en varios de sus escritos. En uno de ellos, la investigadora sostiene que Ballerini y los artistas de su época lucharon

una dura batalla, pues el primer coleccionismo de arte que se inició en Argentina en las últimas décadas del siglo XIX había expresado un claro favoritismo por la adquisición de arte europeo... Para estos hombres ilustrados, pioneros en la adquisición artística, el arte nacional aún no era válido para ser coleccionado, aunque sí algo que debía estimularse, ya que –para usar una metáfora común en la época– todavía estaba “en su infancia”.¹³⁴

Volviendo a las crónicas escritas en su época sobre esta desidia del Estado para con él y el resto de los artistas de su grupo, debemos decir que fueron muchas las que expresaron con indignación esta indiferencia. Un cronista que enarboló este conflicto fuerte y directamente, fue el ya citado Ernesto Quesada:

¿Se le ocurre al Gobierno decorar tal o cual salón de sus Palacios con cuadros que representen tal o cual hecho histórico, o con retratos de tal o cual personaje, o con pinturas murales? No se escatima el dinero: ¡se paga con munificencia, pero se recurre generalmente a algún fatticone cosmopolita, como si no

¹³³ NOTAS ACERCA DE LA EXPOSICIÓN. (B. A., *Revista Nacional*, Segunda serie, Tomo XVIII, 1893, p. 65).

¹³⁴ BALDASARRE, María Isabel. “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, p. 176. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 34, N° 100, Año 2012., pp. 171-203

existieran artistas nacionales! Pues bien, ese vergonzoso estado de cosas debe cesar.¹³⁵

En otras palabras, tanto Quesada como otros cronistas utilizaron el espacio editorial que se les asignaba para problematizar y hacer público este estado de situación. Sin embargo, las cosas no cambiaron prontamente.

A principios de 1894 Eduardo Schiaffino había propuesto a los artistas y a los miembros de la elite cultural que colaborasen con ideas tanto sobre las reformas a realizarse en la Plaza de Mayo como con proyectos para los monumentos que para ella debían erigirse.¹³⁶ Además, les solicitó sugerencias para la modificación del emplazamiento de los ya existentes (por ejemplo, el monumento ecuestre de Manuel Belgrano). Preocupado por el aspecto estético de los espacios públicos y simbólicos de la ciudad, Ballerini respondió a su iniciativa. A pesar de que sus ideas (como las de otros) no fueron tenidas en cuenta por las autoridades gubernamentales, expondremos brevemente sus puntos de vista con respecto a estos temas, ya que se relacionan con la creación de un arte íntimamente ligado a un espacio simbólico de la nación.

En una carta fechada el 10 de febrero de ese año propuso que los cambios a realizarse en dicha plaza deberían ser definitivos y estar pensados para albergar al monumento de la Independencia:

creo que desde el punto de vista estético y de la conveniencia urbana, esa plaza debería revestir la forma más simple, noble y despojada que conviene al carácter de un fórum, de un grande atrio de recepción, de una plaza mayor en fin; que si la necesidad de sombra reclama la presencia de árboles, aunque estos no agregaran a la belleza y seriedad del conjunto, se substituirían a las antiguas recovas que tan eficazmente sirvieron a ese objeto.¹³⁷

También opinaba que esos árboles deberían flanquear ocho vías pavimentadas que continuasen la línea de las ocho calles y avenidas (rectas y diagonales) que conducían a la plaza y a la fachada de la Casa de gobierno. Según su punto de vista, esa distribución la dotaría de una forma geométrica racional. Además, consideraba innecesaria y

¹³⁵ QUESADA, Ernesto. ob. cit., p. 393.

¹³⁶ Schiaffino retomará este y otros temas edilicios en su obra *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Gleizer, 1927.

¹³⁷ **CARTAS DE A. BALLERINI Y E. SCHIAFFINO. Sobre cuestiones ediles.** (*La Nación*, viernes 16 de febrero de 1894, p. 5, c. 6). Podemos agregar que muchas de las características que presentaba este lugar antes de sus remodelaciones pueden verse en diferentes grabados publicados en el libro *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*, publicado por Peuser en 1945.

artificiosa la inclusión de jardines, fuentes, estatuas, etc. Finalmente, sostuvo que en la rotonda central de la plaza, a la cual se llegaría por cualquiera de las ocho vías arboladas, se debería colocar el monumento a la Independencia.

A continuación, en esa misma misiva, recuerda que en 1880, estando en Roma, él fue uno de los primeros en proyectar dicho monumento con el asesoramiento del arquitecto Giuseppe Sacconi (1854-1905), quien en esa fecha era su compañero de estudios y quien, cinco años más tarde, diseñaría el *Monumento a Víctor Manuel II* de la Plaza Venecia de Roma, la obra arquitectónica historicista más importante de Italia. Menciona que le envió epístolas al general Bartolomé Mitre, al general Garmendia, a Aristóbulo del Valle, a Leonardo Pereyra, a Juan Cruz Varela y al Dr. Guillermo Rawson explicándoles su proyecto, y que todos ellos lo consideraron positivo. Algunos se lo manifestaron por escrito; otros, de forma oral. La carta que le envió al fundador del diario *La Nación* está fechada el 31 de octubre de 1880 y se conserva en el Museo Mitre de esta capital.¹³⁸

Reflexionando sobre los nombres de las personas a las que Ballerini escribió sobre su proyecto (las cuales podrían haber sido amistades, simples conocidos y/o personas que colaboraban en su proceso de formación profesional), estos podrían ser interpretados como una intención de establecer un sistema de redes sociales que le sirviese para legitimarse y obtener mayor reconocimiento a su regreso. En otras palabras, al hacer público en un medio gráfico el contacto con todas esas personas certificaba que desde muchos años atrás ya contaba con el apoyo y la confianza de esta élite política y cultural para sus proyectos. En síntesis, la epístola publicada en *La Nación* pudo haber tenido, entre otros fines, la idea de posicionarse y consolidarse mucho mejor en el campo artístico que se estaba gestando en la Argentina.

También sugirió que el monumento ecuestre de Manuel Belgrano debería tener un nuevo y mayor pedestal, y que sería fundamental su traslado a un centro de cuadra en la Avenida de Mayo (como también lo creía apropiado Schiaffino). En ese lugar, los transeúntes no podrían evitar dirigirle una mirada y, de ese modo, apreciarían sus virtudes estéticas.

Siguiendo esta preocupación por las características que debía tener el arte nacional, es muy probable que en ese mismo 1894 haya estado presente en los acalorados

¹³⁸ La misiva puede ubicarse mediante los siguientes datos: Sobre proyecto de obra artística. Homenaje a Belgrano y San Martín. M.O. 2 hojas, Armario 8, caja 28, documento N° 13360. Fondo B. Mitre-Privado, Museo Mitre.

debates que se dieron en el Ateneo y que tuvieron como protagonistas a Rafael Obligado, Eduardo Schiaffino y Calixto Oyuela.¹³⁹ Este tema fue estudiado, entre muchos otros, por Miguel Ángel Muñoz, sobre todo el enfrentamiento literario mantenido entre los dos primeros actores,¹⁴⁰ quienes debatieron sobre si el paisaje de la pampa poseía una belleza únicamente literaria (postura a la que adhería Schiaffino) o si también era un tema propicio para ser abordado por la pintura para representar el paisaje nacional (posición que mantuvo Obligado). En torno a este tema, podemos decir que Ballerini adhirió primeramente a la postura del último citado (muchos son los paisajes pampeanos pintados por el artista hasta 1895), pero luego, quizás por la cercanía y la influencia de Schiaffino, o simplemente por la necesidad de ampliar sus búsquedas paisajísticas, las extendió a la zona de las Cataratas del Iguazú, Tandil y Córdoba. En otra de sus investigaciones, Muñoz aclara que estas discusiones en torno al arte nacional habían comenzado quince años atrás y que las mismas deben ser consideradas

en el contexto de los debates y reflexiones sobre la nación y la nacionalidad que se originan a partir de los procesos de modernización que vive el país, sobre todo desde 1880.¹⁴¹

Así, pues, como artista plástico que era, fue con sus óleos y acuarelas como respondió a estos y otros debates posteriores. Fue con su pintura de historia, sus paisajes y sus obras costumbristas como decidió ocupar colaborar durante ese proceso de construcción de la nación y su proceso de modernización. En este sentido, de acuerdo con Tomás Pérez Vejo, puede decirse que no fueron solamente los dirigentes políticos quienes construyeron la idea de nación, sino también los literatos, periodistas, artistas, etc.¹⁴² En

¹³⁹ Los discursos pronunciados pueden leerse en diversos artículos publicados por el diario *La Nación*: **SOBRE EL ARTE NACIONAL**. (Rafael Obligado y Calixto Oyuela, *La Nación*, sábado 30 de junio de 1894, p. 1, c. 2-6); **CUESTIONES DE ARTE. (Réplica a Rafael Obligado)**. (Eduardo Schiaffino, *La Nación*, domingo 29 de julio de 1894, p. 1, c. 3-6); y **LA RAZA EN EL ARTE**. (Calixto Oyuela, *La Nación*, sábado 18 de agosto de 1894, p. 1, c. 4-7).

¹⁴⁰ Las investigaciones de Muñoz pueden leerse en: “El pintor frente al poeta. La polémica Schiaffino-Obligado”. En: *IV Jornadas – 2000. Estudios e Investigaciones. Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 165-178. También Malosetti brinda detalles sobre esta querrela. Los mismos pueden leerse en su libro *Los primeros modernos*, pp. 337-346.

¹⁴¹ MUÑOZ, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, p. 2. En: WECHSLER, Diana (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998; pp. 43-82.

¹⁴² El autor citado dice que “Es en ellos, en sus obras y en sus estrategias en donde debe buscarse el cómo y el cuándo se construyó la nación”. PÉREZ VEJO, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, pp. 294-295. En: *Historia Mexicana*, vol. LIII núm. 2. México, El Colegio de México, octubre-diciembre de 2003; pp. 275-311.

nuestro caso, y en relación al tema que venimos desarrollando, puede decirse que Rafael Obligado, Eduardo Schiaffino, Augusto Ballerini y tantos otros artistas, periodistas, profesores, funcionarios, etc., fueron algunos de los artífices que colaboraron con el desarrollo y la modernidad de la literatura y el arte nacionales.

También en 1894 Ballerini y Schiaffino organizaron la muestra retrospectiva de Graciano Mendilaharzu. Esta exhibición póstuma, inaugurada el día 26 de septiembre en los salones del Ateneo, reveló al público la variedad de géneros en los que el artista había incursionado. *La vuelta al hogar*, *La muerte de Pizarro* y *El retrato del poeta Gervasio Méndez* fueron algunas de las obras seleccionadas por los curadores para aquella ocasión.¹⁴³

R. J. Contell, en su escrito para *La Ilustración Sud-Americana*, felicita a los coordinadores de esa exhibición, aunque no menciona sus nombres. Sin embargo, se sabe que fueron los dos artistas quienes se ocuparon de llevarla a cabo. Una carta del propio Mendilaharzu, deja constancia de esa voluntad:

Schiaffino: haga el favor de ocuparse de la Exposición; puede usted hacerse ayudar por Ballerini...¹⁴⁴

Además, Contell celebra la realización de esa muestra porque sus organizadores procuraron con su accionar que el gusto estético se vaya instaurando en el pueblo argentino, ya que eso conllevaría a una mayor afinidad hacia el arte y sus exhibiciones, mitigando, por algunos breves espacios de tiempo, la atmósfera mercantil que invadía al Buenos Aires de aquella época.¹⁴⁵

A partir de agosto de 1895 se convirtió en el principal colaborador artístico del diario *La Nación*, puesto al que accedió gracias a la gestión del periodista y escritor argentino Roberto J. Payró (1867-1928).

Tanto como ilustrador gráfico como artista plástico, el dibujo fue para Augusto Ballerini una herramienta imperiosa para la concreción de sus obras. Sostenía que estas últimas se hacían

¹⁴³ Cfr. **GRACIANO MENDILAHARZU y la exposición de sus obras**. (Eduardo Schiaffino, *La Nación*, miércoles 26 de septiembre de 1894, p. 3, c. 4).

¹⁴⁴ SCHIAFFINO, Eduardo. ob. cit., p. 361. Esta fue la primera vez que se realizaba una exhibición individual tan importante en nuestro país. La misma se hizo en el marco de actividades del Ateneo y contó con noventa y siete piezas exhibidas. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, p. 199. En: ob. cit., pp. 161-216.

¹⁴⁵ Cfr. **EN EL ATENEO. EXPOSICIÓN MENDILAHARZU**. (R. J. C., *La Ilustración Sud-Americana*, martes 16 de octubre de 1894, Año II, N° 44, p. 460).

dibujando y volviendo a dibujar... aunque sin llegar al fin, porque la pincelada maestra y sin retoque no la tuvo en la inspiración primitiva ni el mismo Rembrandt.¹⁴⁶

Esta última cita nos indica que la capacidad que adquirió para dibujar rápidamente sus ilustraciones, como por ejemplo el *Retrato del Mayor Marcello Prestinari*¹⁴⁷ (**Imagen 4**), la obtuvo desde muy joven, practicando una y otra vez para dominar esa técnica tan necesaria para su profesión.

Como ya lo adelantamos, fue uno de los pioneros que más luchó por la creación de un museo de bellas artes. A finales de 1896, cuando se realizó la fiesta de inauguración del mismo, se le encargó la confección de un diploma que sería obsequiado por artistas y hombres de cultura a su director: Eduardo Schiaffino. Además, conjuntamente con Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori, pintó las ilustraciones del menú de la cena en honor de este último (**Imagen 5**). Si bien no sabemos cómo se gestó la idea para que Ballerini fuese el encargado de diseñar el diploma, es posible que lo hayan elegido, entre otras causas, por su estrecha cercanía a Schiaffino o por haber sido uno de los que había ideado un proyecto para la creación del museo.

Malosetti menciona que la gestación del MNBA comenzó bajo el entorno de la SEBA, que cobró fuerza con los esfuerzos de los integrantes del Ateneo, pero que la figura fundamental de todo el proceso fue Eduardo Schiaffino.¹⁴⁸ Dada la cantidad de años que llevó su concreción, debe entenderse que el proceso no fue fácil y que se trató de un proyecto que requirió de la presencia, contactos y gestiones constantes.

Que Ballerini estuviese vinculado a estas asociaciones, que fuese muy cercano a Schiaffino y que haya escrito un ideario para la creación de un museo, expresa su preocupación e interés por estar cerca de personas e instituciones culturales que propiciaran e incentivasen el crecimiento y desarrollo de las artes plásticas en el país, lo cual debe entenderse como otro rasgo de modernidad. Como lo señala Miguel Ángel Muñoz, el sendero

más efectivo para generar un ambiente favorable a la actividad artística y cultural es la creación de instituciones. De esta manera, y contemporáneamente al

¹⁴⁶ MONTERO, Belisario. ob. cit., p. 210.

¹⁴⁷ Este grabado apareció en el artículo **EL MAYOR PRESTINARI**. (s/a, *La Nación*, martes 21 de abril de 1896, p.6, c.1).

¹⁴⁸ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. "Arte e historia", pp. 77-80. En: CASTILLA, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 71-88.

reclamo de los artistas e intelectuales, se asiste en Buenos Aires a un intenso proceso de institucionalización de la actividad artística. Este proceso, que comienza con iniciativas privadas, como la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876, pronto es protagonizado por el estado nacional con la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, la nacionalización de la Academia en 1905, la Exposición Internacional de Arte del Centenario en 1910 y el primer Salón Nacional de Bellas Artes en 1911. En un período relativamente breve de tiempo, el estado nacional, con la creación de estas instituciones, genera las condiciones para el desarrollo profesional de la actividad artística y para la constitución de un “campo artístico” relativamente autónomo y moderno. Esta circunstancia nos parece fundamental a la hora de reflexionar sobre nuestra modernidad artística.¹⁴⁹

En 1897 elaboró una serie de bocetos para los futuros telones que decorarían el escenario de la ópera *Pampa*, del compositor sanjuanino Arturo Berutti (1862-1938). Esta obra de tres actos, basada en el *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, se estrenó en el Teatro Ópera el 27 de julio de ese año y fue la primera de género criollista en la que los personajes centrales eran gauchos. Debido a su temática, los críticos teatrales tenían serias dudas sobre su buen recibimiento y muchísima incertidumbre con respecto a su puesta en escena. Sin embargo, un cronista que había asistido al ensayo general realizado el día anterior al estreno, comentó:

Éramos de los que cuando se anunció ese estreno, pensamos que no dejaba de tener peligros y de no escasa monta, esto de llevar a la escena lírica... una leyenda, más que popular populachera... pero hoy, después de haber presenciado el ensayo general que tuvo lugar ayer es deber nuestro declarar que gracias a los inteligentes esfuerzos del maestro [Berutti] y su colaborador artístico, Sr. Augusto Ballerini, ha sido atenuado tanto y con tanta eficacia todo lo que chocante podía haber, para un público culto, en el desarrollo y presentación escénica de una acción de esa especie, que el espectáculo resulta ameno, interesante y pintoresco.¹⁵⁰

Llegados a este punto de su biografía, es preciso reflexionar sobre el abanico de actividades que realizó desde su llegada al país en 1891: participó de exposiciones de beneficencia, fue miembro de una excursión en la que se encargó de registrar el paisaje

¹⁴⁹ MUÑOZ, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, p. 5. En: ob. cit. pp. 43-82.

¹⁵⁰ ÓPERA. El estreno de “Pampa”. (s/a, *La Nación*, martes 27 de julio de 1897, p. 3, c. 3). Ese día se publicó en el mismo diario otro artículo sobre esta obra: “PAMPA”. (Guido Borra, *Ídem*, p. 6, c. 6-7).

nacional del noreste del país, actuó como socio fundador de varias de las instituciones culturales que se crearon, participó de las exposiciones fundantes del arte nacional, dio a conocer las características de diversas obras de arte en periódicos de la época, y, como acabamos de señalar, también incursionó en el arte decorativo para obras de teatro. Todo esto nos lleva a pensar que, a pesar de su corta edad (apenas 30 años cumplidos), Ballerini se mostraba como una persona culta y preparada, y con las cualidades necesarias para ocupar un lugar destacado en la escena artística del país. Todas estas diversas capacidades, aunque relacionadas con el mundo del arte, hacen recordar al enciclopedismo que, de acuerdo con Noé Jitrik, poseían algunos de los miembros de la Generación del 80.¹⁵¹

En 1898 realizó varias ilustraciones para el libro *La Australia Argentina*, de Roberto J. Payró. Este ejemplar, antes de ser editado en dicho formato, fue publicado en *La Nación* en un total de 97 folletines entre los días 15 de mayo y 26 de septiembre de 1898, donde también se incluyeron sus dibujos.¹⁵²

Además, en ese año hizo un retrato de Domingo F. Sarmiento que fue publicado en *El Nacional*. En esta oportunidad se dudó del parecido físico del prócer. Para eliminar cualquier sospecha, se le consultó a su nieto Augusto Belín Sarmiento y este confirmó que el trabajo de Ballerini era una obra de excelencia y que tuvo como fuente de inspiración un daguerrotipo de 1852 que era propiedad de Andrés Lamas.¹⁵³

Siempre en 1898, y dentro del marco de la Exposición Nacional de ese año, Ballerini fue designado (junto a Ángel Della Valle y Ernesto de la Cárcova) miembro de dos jurados: el de admisión de obras y el encargado de premiar a los concursantes.¹⁵⁴

En 1899 actuó como miembro del jurado de la Comisión Nacional de Bellas Artes, la cual se encargaba de otorgar becas a los futuros pensionados en Europa.¹⁵⁵ Certifica esa función una fotografía conservada en el Archivo Schiaffino del Archivo General de la Nación (**Imagen 6**),¹⁵⁶ aunque también lo corroboran diferentes escritos de Martín Malharro, Eduardo Schiaffino y José León Pagano (1875-1964).

¹⁵¹ El autor cita, entre otros, a Wilde, Mansilla y Cané. Cfr. JITRIK, Noé. ob. cit., p. 86.

¹⁵² Cfr. SEVERINO, Jorge E. *Roberto J. Payró. Crítico de Arte*, nota 31, p. 42.

¹⁵³ Cfr. GLUZMAN, Georgina. ob. cit., p. 185.

¹⁵⁴ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura [et al]. *Ernesto de la Cárcova*, p. 176.

¹⁵⁵ Esta comisión se creó en 1897 con la intención de planificar concursos públicos y conceder becas oficiales. Previo a su aparición, se habían dado fuertes discusiones parlamentarias con respecto al otorgamiento de becas para dichos viajes de estudio. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 17.

¹⁵⁶ Una exégesis de dicha fotografía, realizada por María Isabel Baldasarre, permite comprender que los retratados eligieron un vestuario, pose, escenario, etc., con los que procuraron legitimarse como miembros de la sociedad artística local. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. "Representación y autorrepresentación en el

Lo mencionado en los dos últimos párrafos es de relevancia, ya que haber sido miembro de estos dos jurados (recordemos que también lo fue en las exposiciones del Ateneo) significa que, como lo remarca Paola Melgarejo, Ballerini había obtenido el reconocimiento de sus colegas.¹⁵⁷ Puede decirse, entonces, que tanto él como sus compañeros ostentaron puestos de poder y ejercieron la toma de decisiones en diversos eventos y comisiones que rigieron los destinos artísticos del país.

A partir de 1899 comenzó a viajar a las sierras de Tandil, lugar por el que quedó cautivado debido a la gran amplitud de las vistas y su atmósfera luminosa. En sus estadías en esa región bonaerense produjo varios paisajes a la acuarela. Más adelante, estudiaremos las características de estas obras (como las que realizará unos años más tarde en la provincia de Córdoba); por ahora diremos que estas piezas, al haber sido pintadas *au plein air* y con la técnica de la acuarela, presentan un notable rasgo de modernidad.

En septiembre de 1901 participó de la *Exposición de pintores argentinos*, realizada en la casa de Freitas y Castillo. Sus trabajos, sobre todo paisajes a la acuarela pintados en los viajes a Tandil, fueron expuestos junto a otros de Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Sívori y Schiaffino. El gran ausente en dicha ocasión fue Ernesto de la Cárcova.¹⁵⁸

En noviembre de ese mismo año exhibió algunos trabajos en *La Exposición Internacional*, llevada a cabo en la misma casa. Esta vez estuvo acompañado tanto de artistas extranjeros (Fortuny, Mayol, Paolillo, Boninfanti, Foreignano, Dalbono, Carrier-Belleuse, Morelli, etc.) y nacionales (Mendilaharzu, Schiaffino, Sívori, etc.). Con respecto a los paisajes nacionales presentados por él en esta oportunidad, *La Nación* sostuvo:

Ballerini es el pintor del paisaje criollo, entusiasta de las poesías de las soledades, el que sorprende a la inmensa planicie su armonía secreta, que nos dice la poesía ruda y salvaje del paisaje serrano, o de los bosques y de las riberas de nuestras Misiones. Es un revelador de la belleza panorámica argentina, que se inspira en

arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, p. 174. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 34, N° 100, Año 2012.

¹⁵⁷ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 2.

¹⁵⁸ Esta ausencia es remarcada por Roberto J. Payró en el artículo **LA EXPOSICION DE CUADROS DE LOS ARTISTAS ARGENTINOS**. (Roberto J. Payró, Revista de Derecho, Historia y Letras, Tomo X, diciembre de 1901, p. 585).

sus fuentes más puras, y que llega a una feliz originalidad partiendo de la inspiración segura de nuestra naturaleza.¹⁵⁹

A principios de 1902 viajó a Córdoba, lugar donde, artísticamente hablando, tuvo su «revelación definitiva». Al tiempo de estar allí, se reencontró con su amigo Eduardo Schiaffino y juntos visitaron, entre otras, las localidades de Tanti, Jesús María, Ascochinga y Capilla del Monte. En esta última ciudad se alojaron en la chacra de Pío Olmos, de quien Ballerini hizo un retrato.¹⁶⁰ Llegar a esta última estancia fue bastante complicado; sin embargo, se hicieron todos los esfuerzos necesarios, ya que el sitio en que estaba enclavada contenía todos los accidentes naturales que el artista quería pintar. Incluso, el sector de documentación del MNBA conserva un registro fotográfico de los dos artistas y el dueño de la chacra escalando una montaña (**Imagen 7**). En Ascochinga, los dos pintores se hospedaron en la casa de los hermanos Allende; en Capilla del Monte, también se alojaron en la de Justo Balmaseda; y, en Córdoba capital, fueron recibidos en la casa de Marcelo Schiaffino, hermano de Eduardo,¹⁶¹ aunque también pararon en la residencia de la familia González.

Schiaffino cuenta que antes de emprender el viaje para las sierras de Córdoba, tanto Roberto J. Payró como el médico de Ballerini le contaron sobre una avanzada enfermedad cardíaca que el artista padecía. También señala que era muy probable que el artista infiriese que no viviría mucho tiempo y que, por ese motivo, pintara incansablemente. Además, comenta que mientras estuvieron en la localidad de Tanti el artista tuvo una crisis, por suerte, pasajera.¹⁶² Por su parte, Belisario Montero señala que el origen de esta enfermedad debería buscarse en la falta de reconocimiento tras su retorno al país, y agrega que no solo padecía de problemas cardíacos, sino que también adolecía de la envidia ajena.¹⁶³

En ese mismo 1902 tuvo su exhibición individual en los salones de Freitas y Castillo, donde exhibió los trabajos pintados en la provincia de Córdoba. En relación a las obras expuestas en esta muestra, otros paisajes nacionales realizados previamente y

¹⁵⁹ **LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL. En lo de Freitas y Castillo.** (s/a, *La Nación*, lunes 18 de noviembre de 1901, p. 5, c. 4-5).

¹⁶⁰ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. ob. cit., p. 278.

¹⁶¹ En su tesis de maestría, Paola Melgarejo incluye el contenido de una carta que Marcelo Schiaffino le envió a su hermano Eduardo en la que le notifica que le había organizado al artista una serie de viajes por diferentes localidades de la provincia para que pueda pintar sus diversos paisajes. Cfr. MELGAREJO, Paola. ob. cit., p. 66

¹⁶² Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. ob. cit., p. 278.

¹⁶³ Cfr. MONTERO, Belisario. ob. cit., p. 238.

las características de su producción pictórica en general, la revista *Caras y Caretas* sostuvo que

Desde edad temprana fue un sacerdote de la belleza, y desde el regreso de Italia, donde completara su educación artística, ninguna hermosura como la de los paisajes de la tierra subyugó tanto la exquisita delicadeza de su percepción, expresada en sus cuadros de Misiones y, sobre todo, en las acuarelas cordobesas que todos admiramos... y que el gobierno, en homenaje justísimo, ha distinguido, adquiriendo para el museo de bellas artes una de las mejores, haciendo lo propio para su colección particular el presidente de la república.¹⁶⁴

Tras años de trabajo, tras años de lucha contra los detractores y difamadores, y tras haber encontrado la pintura con la que se sentía plenamente realizado, 1902 parecía ser el año de la consagración o al menos el que revertiría los pesares económicos y artísticos por los que había pasado, ya que la exposición en curso estaba teniendo toda la repercusión que él esperaba desde muchos años atrás. Sin embargo, cuando la fortuna al fin parecía sonreírle, Augusto Ballerini falleció de un paro cardíaco, tomando por sorpresa a la gran mayoría de sus conocidos. Solo sus familiares y unos pocos amigos muy cercanos estaban al tanto de su enfermedad. Su deceso ocurrió el día 28 de abril en las primeras horas de la tarde (3.30 p.m.).

A día siguiente, el diario *La Nación* despidió a su colaborador artístico con una extensa necrológica. Esa nota, además de darle el pésame a su familia, estuvo acompañada de una foto del pintor y un escrito de su amigo Roberto J. Payró.¹⁶⁵ A la mañana siguiente, otro artículo del mismo diario transcribe las palabras que este último leyó al pie de su tumba.¹⁶⁶

Muchos fueron los colegas y los miembros de la elite cultural que asistieron al velorio en la casa del artista y a su entierro en el cementerio de la Recoleta. Entre ellos, se puede citar a Severo Rodríguez Etchart, Víctor De Pol, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Ángel Della Valle, Manuel Mayol, Ernesto Quesada, Carlos Vega Belgrano,

¹⁶⁴ **AUGUSTO BALLERINI. La exposición de sus últimas obras.** (s/a, *Caras y Caretas*, N° 187, sábado 3 de mayo de 1902, s/p).

¹⁶⁵ Cfr. **AUGUSTO BALLERINI. Ayer.** (s/a, *La Nación*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4-5). Además, la nota comenta que sus amigos decidieron hacerse cargo de los gastos del sepelio y el entierro, y que la SEBA había resuelto realizarle una mascarilla con el fin de modelarle un busto. Asimismo, se informa que sus restos descansarían en el cementerio de la Recoleta y que en la ceremonia de inhumación darían discursos Carlos Zuberbühler (en nombre de la SEBA) y Eduardo Schiaffino (en nombre del MNBA).

¹⁶⁶ Cfr. **EL SEPELIO DE BALLERINI. Ayer en la Recoleta.** (s/a, *La Nación*, miércoles 30 de abril de 1902, p. 5, c. 7 y p. 6, c. 1).

Carlos Zuberbühler y José S. Álvarez (Fray Mocho). Otro de los presentes fue Martín Malharro quien, incluso, escribió una nota muy emotiva para *El Diario*.¹⁶⁷ También fueron varias las instituciones representadas en aquella ocasión (el MNBA, El Ateneo, el Círculo de Obreros Católicos, la SEBA, etc.).¹⁶⁸

Mientras este infausto evento se llevaba a cabo, las puertas de su muestra aún seguían abiertas. Los organizadores decidieron incorporar en ella su *Autorretrato (Imagen 8)* rodeado de crespones, óleo que había pintado en Italia cuando contaba con veintitrés años de edad.

A modo de homenaje póstumo, al año siguiente se realizó una exhibición de sus trabajos: la *Exposición Ballerini*, realizada en el Salón Castillo y organizada por Eduardo Schiaffino. Por cuestiones espacio, solo se pudieron exhibir ciento treinta y dos obras. Su curador había dicho que podría juntar cerca de cuatrocientas para dicha ocasión; sin embargo, se vio en la obligación de restringir el número de trabajos a exponer. Tanto fue así que, de las catorce estaciones de su *Viacrucis*, solo pudieron exhibirse seis.¹⁶⁹

Luego de esa muestra, sus trabajos volvieron a verse en la *Exposición Universal de Saint Louis* (1904),¹⁷⁰ en la exposición *Un siglo de arte en Argentina* (1936)¹⁷¹ y en *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* (1952-1953);¹⁷² estas últimas realizadas en el MNBA.

Además, por esas mismas fechas, varios de sus óleos y acuarelas pudieron verse en otras exhibiciones menores.¹⁷³ Y, años más tarde, uno de sus trabajos, *El indio José*

¹⁶⁷ Cfr. *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 4-5.

¹⁶⁸ Cfr. **EL ENTIERRO DE BALLERINI. Elocuente demostración.** (s/a, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

¹⁶⁹ Cfr. PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*, Tomo I, p. 366.

¹⁷⁰ Tres fueron los trabajos de Ballerini expuestos en esa ocasión: los óleos *Coro dei Frari* (N° 5 del catálogo) y *La cascada del Iguazú* (N° 6 del catálogo), y la acuarela *Panorama de Ascochinga* (N° 82 del catálogo). Cfr. *Official catalogue of exhibits. Department of art.* St. Louis, U.S.A. 1904. Apartado “Argentine, west pavilion, galleries 95 y 96”, pp. 91 y 93. Para un mayor estudio sobre lo ocurrido en esta muestra con la premiación de los artistas argentinos, ver el artículo **LA EXPOSICIÓN DE SAN LUIS. La sección artística argentina. Reminiscencias**, escrito por Eduardo Schiaffino y publicado en *La Nación* el día 14 de febrero de 1905. Laura Malosetti Costa lo incluye en su libro *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)* en las pp. 213-226. En dicha crónica puede leerse que Ballerini no fue premiado porque los artistas fallecidos se encontraban fuera de concurso.

¹⁷¹ Allí se exhibieron el *Retrato de Belisario Montero*, un *Retrato de mujer*, su *Autorretrato*, el *Retrato del escultor Cafferata*, *Riacho Chía* y *Laguna Ipacaray*. Estas obras figuraron con los N°s 36 al 41 del catálogo. Cfr. *Catálogo de la Exposición Un siglo de arte en la Argentina*, p. 19.

¹⁷² En esta oportunidad se expusieron *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*, su *Autorretrato*, el *Coro dei Frari* y el *Retrato del escultor Cafferata*. Cfr. *Catálogo Exposición de la pintura y la escultura argentinas de este siglo*, p. 41.

¹⁷³ Por ejemplo, la muestra *Primer centenario de la declaración de julio*, realizada en Tucumán, donde se exhibió su acuarela *Panorama de Ascochinga* (Cfr. Legajo «Augusto Ballerini», Folio 8/2015, Sector de documentación del MNBA) y la exposición *Viejos maestros argentinos*, llevada a cabo en 1958 y organizada por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Avellaneda. En la misma se expuso el óleo

escultor, se exhibió en la muestra *Raíces italianas en el arte argentino*, la cual tuvo lugar en la galería *Estudio de Arte*.¹⁷⁴

En 2007, y en el MNBA, se realizó la exhibición *Primeros modernos en Buenos Aires*, curada por Laura Malosetti Costa, la cual contó con su acuarela *Mi cuarto en Roma* y el óleo *La cascada del Iguazú*.¹⁷⁵

A finales de 2012 se inauguró en el Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino la muestra *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, en la que sus curadores (Laura Malosetti Costa, María de la Paz López Carvajal y Pablo Montini) exhibieron el *Retrato del Escultor Lucio Correa Morales*.¹⁷⁶

En 2017 se realizó la muestra *El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del bicentenario*, curada por Roberto Amigo y realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson (San Juan). Para esa ocasión, su curador convocó a *La sombra del general San Martín* y el *Paso de los Andes*.¹⁷⁷

En ese mismo año se llevó a cabo la muestra *Fundacional. De cómo se formó la colección inicial del Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Pedro E. Martínez" de Entre*

Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630 (Cfr. Ídem, Folio 1/1997). Otra exhibición en la que se solicitaron sus obras fue *Cien años de arte rioplatense*, realizada en el Museo Municipal de Buenos Aires en el año 1947.

¹⁷⁴ Cristina Rossi menciona a esta galería en uno de sus escritos. Más precisamente, lo hace en el apartado «Directorio de Galerías» donde cita a aquellas que desarrollaron su actividad entre los años 1974 y 2000. Cfr. ROSSI, Cristina. *Una aproximación a la historia del galerismo en Buenos Aires. 1974-2000*, p. 79. Entre las cuarenta y siete obras exhibidas en esta exposición, el trabajo de Ballerini (que contaba con una foto en el folleto) estuvo junto a otros de Lino Enea Spilimbergo, Fortunato Lacámara, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Raúl Soldi, Emilio Pettoruti, etc.

¹⁷⁵ La idea rectora de esta muestra fue, según las propias palabras de su curadora, realizar: “un recorrido que permita asomarse al cruce de distintos ámbitos... en los que se libraron las primeras batallas por la modernidad artística en Buenos Aires”. MALOSETTI COSTA, Laura. *Catálogo de la exposición Primeros modernos en Buenos Aires*, pp. 10-12.

¹⁷⁶ El eje de esta exhibición estribó en una nueva aproximación a las colecciones de arte europeo y argentino del siglo XIX del museo Castagnino. A su vez, a las piezas seleccionadas se las hizo dialogar con diversas obras del patrimonio del Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. Bajo esta curaduría, se procuró presentar a dichas colecciones en el marco de la gestación de una escena artística moderna en Rosario. MALOSETTI COSTA, Laura [et al.]. *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, p. 11. Asimismo, en la página 166 de este catálogo se brinda una muy sucinta biografía de Ballerini.

¹⁷⁷ La primera pieza citada es propiedad de la Biblioteca y Museo Popular Juan N. Madero. Por problemas estructurales del edificio en el que se encuentra emplazada la biblioteca, la obra no se volvió a colgar desde su regreso de San Juan y siempre se la mantuvo guardada con el embalaje que los organizadores de la muestra le colocaron. Excepcionalmente, el sábado 4 de diciembre de 2021 se nos permitió observarla en todos sus detalles y pudimos constatar su buen estado de conservación. La otra pintura convocada para esta exhibición, el *Paso de los Andes*, fue pintada en 1890 y pertenece a una colección privada. Se trata de una copia homónima que el artista había pintado en 1890. Roberto Amigo dice que, en este último tipo de iconografía, su obra es una de las mejores logradas. Cfr. AMIGO, Roberto. Catálogo de la Exposición *El cruce de los Andes*, p. 26. En: https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_el_cruce_de_los_andes/11 Última visita: 4 de diciembre de 2022. Además, apoyándose en las declaraciones de Eduardo Schiaffino, dice que la pieza pintada en 1890 fue originalmente concebida como un boceto para un telón de boca.

Ríos 1925-1936. Allí se exhibió *El Cerro de la piedra movediza (Efecto gris)*, acuarela prestada en 1924 por el MNBA (a través de la Comisión Nacional de Bellas Artes - CNBA-) para que formase parte de su colección inaugural.¹⁷⁸

Finalmente, en el año 2022 se expuso por última vez una de sus obras: *Origen Milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. Fue en el contexto de la muestra *Bellas Artes / Bon Marché*, curada por Patricia Corsani y Paola Melgarejo. Esta exhibición tuvo como finalidad reconstruir los vínculos que unieron al MNBA con su primer espacio de exhibición y contó con cuarenta obras destacadas del acervo de este museo.¹⁷⁹

¹⁷⁸ En esa muestra se exhibió una selección de las piezas cedidas por el MNBA, de las adquiridas en 1930 en el contexto del Primer Salón de Bellas Artes de Paraná, algunas de las compradas por el gobierno provincial durante 1925 y 1936 y, finalmente, las cedidas por la familia del Dr. Pedro Ernesto Martínez tras su fallecimiento en 1936. Cfr. <https://noticias.entrieros.gov.ar/notas/se-exhibir-una-coleccin-fundacional-y-los-inicios-del-bellas-artes-en-una-muestra-histrica.htm> Última visita: 4 de noviembre de 2022.

¹⁷⁹ Entre esas cuarenta piezas se encontraban miniaturas, medallas, pinturas y esculturas realizadas por artistas nacionales y extranjeros. Como complemento, también se exhibieron catálogos, fotografías, folletos y publicaciones de la época. Cfr. <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/bellas-artesbon-marche-en-el-centro-cultural-borges/> Última visita: 10 de noviembre de 2022.

Capítulo II

**PROYECTO DE CREACIÓN DE UN
MUSEO DE BELLAS ARTES
(VENEZIA, 1886)**

Además de dibujante, artista plástico, curador, etc., Ballerini también se dedicó a la escritura. En su biografía mencionamos la localización de una obra suya titulada *Idea general para la formación de un museo de Bellas Artes y Escuela de Arte Decorativa e Industrial en la República Argentina*. Al estudio de este trabajo (**Imagen 9**), impreso en la ciudad de Venecia por el Stabilimento Tip. C. Ferrari en el año 1886, le destinaremos este capítulo. El ejemplar consultado se encuentra en la Biblioteca Nacional y está dedicado a mano por «El Autor» al «Dr. don A. J. Carranza» (Ángel Justiniano Carranza).¹⁸⁰

Preferimos comenzar por este ideario, y no por los aspectos y las características de su obra pictórica, para suministrar datos completamente desconocidos de su actividad como teórico en la formación de instituciones culturales modernas. Asimismo, este breve ejemplar (contiene un total de 23 páginas) debe ser entendido como una forma de expresar sus preocupaciones personales en lo que respecta a la construcción de un campo propicio para el desarrollo del arte nacional. Además, evidencia los rasgos de su erudición y pone de manifiesto su amor por su país de origen, patria a la que, según leeremos a continuación, quería ver sólida, en crecimiento y con instituciones que la ennoblezcan.

Por otra parte, este trabajo no ha sido estudiado en detalle hasta el momento en ningún ensayo. Tiempo después de encontrarlo, leímos una breve mención sobre su existencia en un escrito de Roberto Amigo, cuyas únicas palabras sobre el mismo fueron:

Acorde con la idea de apropiación de conocimientos técnicos europeos para favorecer el desarrollo local, Ballerini proyectó un museo donde poder realizar copias para fomentar el arte y la enseñanza con fines industriales.¹⁸¹

Así, pues, en los siete capítulos que contiene su libro, desarrolla toda una exposición sobre la importancia de que nuestro país contase con un museo de bellas artes para que en este se iniciasen con urgencia todas las actividades educativas necesarias para formar a los futuros artistas argentinos. Seguidamente desarrollaremos los enunciados de cada uno de ellos; pero, antes de hacerlo, resumiremos los contenidos de la obra subrayando los siguientes ítems:

¹⁸⁰ Datos para su localización en Biblioteca Nacional: N° topográfico: 52152. N° de sistema: 000201276.

¹⁸¹ AMIGO, Roberto. “El bazar y la pampa. Augusto Ballerini: La última voluntad del payador”, p. 8.

1. Necesidad de la creación de un museo de bellas artes y una escuela de arte industrial en el país.
2. Beneficios que la nación obtendría en el caso de contar con dichas instituciones artísticas.
3. Ejemplo de lo hecho en otros países europeos y objetivos logrados.
4. Exposición de la estructura académica y cátedras dictadas en las escuelas de arte de París y Venecia.
5. Medidas a tomar por el gobierno argentino para la materialización de las instituciones mencionadas en el punto uno.
6. Departamentos, colecciones y materiales que debería poseer el museo de bellas artes.

En la primera página del libro, Ballerini expone un breve currículum profesional donde menciona que había estudiado en la Academia de Roma becado por el gobierno provincial, que era miembro corresponsal del Círculo Artístico Internacional de Roma, miembro honorario de la SEBA y socio del Centro Industrial Argentino. Además, cita que había sido premiado por el Instituto Real de Bellas Artes de Roma, la Universidad de Buenos Aires y la Sociedad Científica Argentina. Asimismo, agrega que había obtenido una distinción en la *Exposición Continental Sudamericana* y la *Exposición interprovincial de Mendoza*. Según Malosetti Costa, la mención de instituciones y premios obtenidos, podría relacionarse con que estos viajes también convertían a los artistas plásticos en intermediarios de la cultura europea, ya que en esas travesías habían establecido relaciones sociales con diversas academias, talleres y artistas, y habían obtenido premios que ponían de manifiesto la aprobación del saber adquirido y el valor real de los mismos.¹⁸²

A su vez, al citar su pertenencia a la SEBA, se posicionaba como miembro de la primera asociación artística del país. Sobre la importancia de esta agrupación para la historia del arte argentino, la autora recientemente citada dice:

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes, cuya primera reunión “oficial” se realizó en una confitería de la calle Florida en 1876, fue decisiva para el desarrollo futuro de las artes plásticas en la ciudad. Además de proponerse y lograr sostener durante largos años con escaso o nulo apoyo del gobierno, una escuela o

¹⁸² Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, pp. 14-21.

academia de enseñanza artística en Buenos Aires, organizó exposiciones y — sobre todo— proporcionó un marco de discusión, de pertenencia y referencia, a aquellos que se sentían llamados a desarrollar un arte nacional y moderno.¹⁸³

Por lo recién expresado, podría pensarse que la participación en distintas actividades organizadas por la SEBA dejaron en el artista una profunda huella a la hora de pensar y realizar este ideario. En otras palabras, es presumible que el origen de este escrito haya tenido su origen en las charlas y debates que sus integrantes mantuvieron con respecto a la función del arte y las instituciones que se debían erigir para promocionarlo.¹⁸⁴ En síntesis, este proyecto podría entenderse como una continuación y perfeccionamiento de las premisas pensadas y dialogadas en dicha asociación.

Volviendo a la presentación que Ballerini hace de sí mismo, debemos decir que, además de tener su propio justificativo por ser el autor de la obra, esta también podría vincularse con la necesidad de autolegitimarse ante la élite cultural porteña a su regreso a la Argentina. En otras palabras, es probable que este libro haya sido editado en Venecia con la intención de ser traído al país para que aquí fuese leído por todos aquellos que quisiesen participar de su propuesta. De ahí que el ejemplar esté escrito en español, aunque haya sido editado en la península itálica. Por otra parte, cabe agregar que no hemos encontrado ningún documento que constate quién se hizo cargo de los gastos de la edición (si fue el propio autor o algún mecenas) y de cuántos ejemplares fue dicha tirada.

Ballerini inicia el primer capítulo de su libro afirmando que el mismo tiene por objeto esclarecer la utilidad que puede obtenerse del arte. Sostiene que su base radica en el estudio del dibujo y que este ayudaría notablemente al desarrollo de las diversas industrias. Para justificar estas palabras, y otras ideas que seguirán en su exposición, comenta que pondrá como ejemplo lo sucedido en otras naciones. Además, aclara que formulará su proyecto

¹⁸³ MALOSETTI COSTA, Laura. “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, p. 113. En: WECHSLER, Diana Beatriz (compiladora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142.

¹⁸⁴ Florencia Battiti señala que la SEBA fue creada con el fin de “establecer un punto de partida hacia la conformación de una escena que, por entonces, no ofrecía mayores atractivos en materia de artes visuales”. Cfr. BALDASARRE, María Isabel y BATTITI, Florencia. *Eduardo Schiaffino*, p. 15.

de modo fácil e inmediato para fijarlas [las artes] entre nosotros, abriendo en tal modo nuevos e importantes rumbos a la actividad nacional.¹⁸⁵

Asevera que, al momento de la redacción de su libro, la educación artística de los jóvenes argentinos era escasa por dos motivos:

1. Porque los obreros europeos que se encontraban en el país acaparaban la totalidad de las necesidades de las clases aristocráticas.
2. Porque esos mismos obreros extranjeros no se encargaban de capacitar a los jóvenes argentinos, ya que consideraban que no poseían la capacidad intelectual necesaria para realizar esa actividad.

Debido a este estado de situación, señala que era necesario emanciparse de ellos, prescindir de su labor, para que el monopolio que ostentaban pasara a manos de artistas nacionales. Sin embargo, expresa que para que eso ocurriese era necesaria la educación de los futuros artistas, formación que requería de una pronta e imprescindible ayuda del gobierno.

También explica que los progresos no iban a notarse con celeridad y que al principio las ganancias serían pocas, pero serían seguras, porque su fundamento tendría una base sólida. Asimismo, agrega otro gran beneficio:

... un Museo de Bellas Artes y Arte Industrial, sería el foco en donde el pueblo familiarizándose con las obras de arte, sentiría nacer nuevas ideas y deseos de actividad que aplicaría en los laboratorios nacionales, disponiéndose antes a un aprendizaje gradual del Dibujo...

Y daría al país honra y provecho, como a los otros países que no han titubeado en poseerlos a costa de grandes sacrificios.¹⁸⁶

Finaliza esta primera parte comentando que esas naciones hicieron el gran esfuerzo de implementar el estudio de las artes porque sabían que era fundamental para el florecimiento cultural y económico del país y de sus habitantes, tanto a corto como a mediano y largo plazo.

¹⁸⁵ BALLERINI, Augusto. *Idea general para la formación de un museo de Bellas Artes y Escuela de Arte Decorativa e Industrial en la República Argentina*, p. 5.

¹⁸⁶ Ídem.

Como puede observarse, Ballerini estaba al tanto de las necesidades culturales de la nación y proponía una modernización del Estado por medio del nacimiento de instituciones culturales que promoviesen su desarrollo económico y cultural. En otras palabras, su proyecto de museo aparece en sintonía con los postulados que señalan Marcelo Pacheco y Ana María Telesca sobre las inquietudes políticas, económicas y culturales de los miembros de la Generación del 80:

El marco de referencia esbozado por la Generación del 80 para el desarrollo de las artes plásticas en Buenos Aires es, sin duda, coherente con el proyecto implantado a nivel nacional.

Así como un grupo de hombres políticos organizó la administración del Estado argentino, determinó los lineamientos económicos, y definió la educación y estableció un modelo para nuestra historia y hasta una identidad nacional, así también un grupo de hombres, intelectuales y artistas, se dedicaron a crear instituciones, una crítica, colecciones y un gusto; todos elementos que influyeron en el desarrollo futuro de nuestras artes plásticas.¹⁸⁷

Al comienzo del segundo capítulo apunta que conocer y apreciar los productos artísticos es un requisito fundamental para el desarrollo y enriquecimiento nacional, ya que

el gusto y la inteligencia en el arte, forman en todos los países civilizados, la primera condición de su industria y la mejor razón de su riqueza.¹⁸⁸

Esta idea de la educación del gusto como requisito para formar una nación civilizada, fue uno de los temas que más se debatía en aquella época. Se consideraba que no solo era fundamental para el presente del país, sino también para su futuro. Malosetti Costa menciona que el concepto de civilización fue clave en el proyecto de los artistas de la Generación del 80, Incluso, sostiene que hasta los viajes que los artistas realizaron a Europa se entendieron como actos civilizatorios, ya que durante su estadía en el viejo continente ellos adquirirían un capital simbólico que colaboraría con un mayor desarrollo

¹⁸⁷ PACHECO, Marcelo y TELESKA, Ana María. *Aproximación a la Generación del 80. Antología documental*, p. 9. Este escrito, realizado en 1988 y concebido como material de estudios para la carrera de historia del arte de la UBA, contiene una recopilación de artículos periodísticos (parcialmente transcritos por los autores) sobre instituciones culturales, coleccionistas y exposiciones llevadas a cabo entre 1893 y 1894.

¹⁸⁸ Ídem.

y crecimiento de la nación.¹⁸⁹ En ese sentido, este ideario también podría entenderse como la apropiación de lo visto, escuchado y aprendido en Europa, y, a su vez, como una preocupación por una inmediata implementación en su patria a su regreso.

El país que Ballerini cita como ejemplo paradigmático en ese segundo capítulo, es Francia, nación que había creado diversas escuelas gratuitas de dibujo, tanto en las grandes urbes como en los pequeños pueblos.

La actitud tomada por Francia fue imitada por muchos otros países, ya que su gran crecimiento y superioridad económica se debió, en gran medida, a la implementación de la enseñanza de arte. Tal preeminencia se vio manifestada concretamente en la Exposición Universal de Londres de 1851, cuya denominación original fue *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*.

Fue precisamente en esta exhibición cuando otros países europeos se convencieron de la necesidad de crear instituciones en las que se implementasen estudios artísticos no solo para igualar a Francia, sino incluso para superarla. Por ejemplo, en 1852 Inglaterra creó el Museo de South Kensington, Austria hizo lo propio diez años después al dar nacimiento al Museo Imperial de Arte e Industrias de Viena (inspirado en el modelo inglés) y Rusia inauguró el Museo de Arte e Industria de Moscú en 1868. Por su parte, Italia y Alemania hicieron lo propio en diferentes ciudades de sus territorios.

La creación de las instituciones recién mencionadas no hubiera sido posible sin el apoyo y la financiación de sus respectivos gobiernos. En otras palabras, los mandatarios de turno se dieron cuenta de que esos flamantes museos servirían tanto para formar más y mejores profesionales como para educar a sus ciudadanos en el gusto artístico. En otras palabras, esa formación y educación traerían el esplendor económico y cultural buscado con anhelo desde mucho tiempo atrás.

En sintonía con los avances que las distintas naciones buscaban mostrar en las exposiciones universales, Larisa Mantovani menciona que las primeras señales de la Argentina a la hora de mostrar los propios (dentro de las fronteras del país) deben ser buscados en la Exposición Nacional de Córdoba de 1871. En esta última, las artes y las artesanías fueron exhibidas junto a la maquinaria industrial.¹⁹⁰ Por otra parte, la misma

¹⁸⁹ Cfr, MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 31 y 44. Asimismo, sostiene que Ballerini y sus compañeros pretendieron establecer el concepto de civilización mediante la producción y difusión de sus piezas. Menciona que con ellas procuraron inculcar ideas, educar el gusto (como requisito para erradicar la ignorancia), propagar verdades provenientes del espíritu y eliminar “hábitos violentos de un pasado bárbaro”. (p. 55).

¹⁹⁰ Cfr. MANTOVANI, Larisa. “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”. Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun.

autora señala que las primeras exposiciones universales en las que la Argentina participó, fueron las de París de 1855 y 1867.¹⁹¹

En el tercer capítulo, Ballerini señala que las escuelas de arte francesas dependían del Ministerio de Instrucción Pública. La institución paradigmática que pone como ejemplo es la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París (o *École Nationale des Arts Décoratifs*). Explica cómo era su estructura y adelanta que luego la comparará con su par de Venecia, la cual, aun siendo mucho más modesta que la escuela parisina, buscaba idénticos objetivos, es decir, procuraba instaurar el progreso nacional mediante los estudios artísticos industriales.

Esta escuela estaba constituida por un Instituto de Bellas Artes dividido en dos secciones: una de arquitectura, escultura y pintura, y otra de dibujo. A su vez, la última sección citada contaba con un museo industrial como anexo, cuya finalidad era mejorar aún más los estudios inherentes a esa disciplina.

José Emilio Burucúa y Ana María Telesca señalan que el año anterior a la edición de este ejemplar (1885) Eduardo Schiaffino ya había comentado algunas de las características de esta escuela (y también de la escuela de Bellas Artes) en un artículo publicado en *El Diario*. Entre otros datos, recuerdan que el artista expresó que en la Escuela de Artes Decorativas de París se enseñaba arte aplicado a la industria y que se realizaba una Exposición anual de Artes Decorativas costeadas por el gobierno mediante la implementación de una lotería.¹⁹² No es posible precisar si Ballerini leyó ese artículo porque se encontraba en Italia; sin embargo, sí es posible que las características organizativas y pedagógicas de esta escuela hayan sido comentadas en su círculo de allegados (profesores, compañeros de estudio, otros becarios, etc.). No obstante, Paola Melgarejo asevera que ambos artistas mantuvieron una red epistolar durante esta época¹⁹³ y, quizás, por medio de estas cartas se haya enterado de los escritos de Schiaffino.

2016. En: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm Última visita: 3 de noviembre de 2022.

¹⁹¹ Cfr. MANTOVANI, Larisa. *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, 2021, p. 34. En: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1684> Última visita: 3 de noviembre de 2022.

¹⁹² El artículo en el que Schiaffino da esta información se publicó el día 18 de marzo de 1885. Cfr. BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María. “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, p. 70. En: *Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, N° 27 y 28, Universidad de Buenos Aires, 1989-1991.

¹⁹³ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 42.

Ballerini sostiene que esta escuela francesa podría servirle de modelo a nuestro país, debido al éxito logrado. Además, al no tener ninguna de estas instituciones, la Argentina también podría imitar su idónea estructura y organización para no perder tiempo en cómo idearla. Esta fue la actitud de Italia, país que la tomó como ejemplo para renovarse y estar a la altura de las demás naciones. Agrega que si la Argentina hiciese lo que Italia, es decir, fundar una Academia de Bellas Artes y una Escuela de Arte Aplicada, lograría un doble provecho: estaría iniciando a los argentinos en el gusto de lo bello y, a la vez, la nación se beneficiaría enormemente de esa educación.

La Escuela Nacional de Artes Decorativas de París fue fundada en el año 1766 por el pintor y escritor Jean-Jacques Bachelier (1724-1806);¹⁹⁴ sin embargo, su apertura oficial se produjo al año siguiente por una carta real de Luis XV. Se la creó con la intención de desarrollar, mejorar y aumentar la calidad de los productos industriales.¹⁹⁵ Sus clases eran gratuitas y se dictaban en dos turnos (mañana y vespertino). Los alumnos podían permanecer en ella fuera del horario de clases y en cualquier época del año. Estaba administrada por un director y un presidente de la asamblea de profesores.

En el cuarto capítulo, Ballerini comenta que en ella se impartían cátedras de:

1. Dibujo (lineal y geométrico, de arquitectura y perspectiva, de flores y ornato, de figuras y animales, modelación, estatua y natural).
2. Matemáticas.
3. Historia del arte y composición del ornato.
4. Historia general e historia de la industria.
5. Anatomía comparada.
6. Escultura.
7. Arquitectura y construcción.

Además, para completar y complementar la información, inserta el comentario de que esta escuela contaba con

¹⁹⁴ Bachelier también fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de París y director de la Manufactura de porcelanas de Sèvres.

¹⁹⁵ Cfr. <https://www.ensad.fr/lecole/histoire> Última visita: 29 de abril de 2022.

talleres de aplicaciones decorativas... curso de reproducciones industriales... curso de legislación artística e industrial y de la construcción... [y un] curso preparatorio para recibir el diploma de Profesor de Dibujo.¹⁹⁶

Asimismo, añade que algunas cátedras contaban con un solo profesor y otras con dos. Y, dependiendo de la complejidad de la asignatura, podían tener un docente adjunto, un preparador y un repetidor.

En el quinto capítulo, el artista comienza a hablar de la Escuela de Arte Aplicada a la Industria de Venecia (o *Scuola d'arte applicata all'industria*). Comenta que en la misma

el concepto general de la enseñanza... es vasto y racional y se adapta a llevar gradualmente al discípulo hasta las más altas cumbres de su arte.¹⁹⁷

Agrega que el pilar fundamental en que basaba sus estudios era la geometría, disciplina que servía

como buena y severa educación de la mano, del ojo y de la mente... [para] reproducir con facilidad y exactitud las primeras formas que ve, como más adelante, aquellas que la fantasía bien guiada y nutrida le sugiere.¹⁹⁸

Fue establecida Escuela Nacional en el año 1876, pero ya se la había fundado el 1 de enero de 1873 con la intención de evitar la decadencia que amenazaba a las diversas industrias artísticas de esa ciudad. Fue por medio de un decreto real del rey Víctor Emanuel II (Vittorio Emanuele II), datado el 25 de febrero de 1876, que se determinó su reordenación para adecuarla a los nuevos objetivos educativos.

La enseñanza de dibujo fue un eje de vital importancia para esta institución. Su instrucción se llevaba a cabo mediante la realización de copias de figuras de todos los tipos: poligonales, lineales, espiraladas, rectas, curvas, etc. Asimismo, se consideraba de suma importancia el aprendizaje del claroscuro y el ornato. No obstante, al último solo se lo enseñaba una vez que los alumnos dominaban a la perfección la geometría, la ejecución de las figuras y la técnica del claroscuro.

¹⁹⁶ BALLERINI, Augusto. ob. cit., pp. 10-11.

¹⁹⁷ Ídem, p. 11.

¹⁹⁸ Ídem, pp. 11-12.

Al igual que la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París, esta institución también estaba administrada por un director y contaba con varios docentes. Sin embargo, el artista no aclara si, como en aquella otra, poseía profesores adjuntos, repetidores y preparadores. Ballerini remarca un elemento muy positivo de esta escuela: la instrucción a cada uno de los alumnos de acuerdo con la disciplina que futuramente desarrollarían a nivel profesional.

Tras desarrollar las características de estas dos escuelas, en el sexto capítulo señala que la Argentina, para empezar a asemejarse a las potencias europeas, debía construir un amplio edificio que sirviese como sede de la escuela de arte y del museo de bellas artes. Agrega que dicha construcción debería ser primorosa, para que también sirva de ornamento a la ciudad.

Como nuestro país no contaba con obras originales, la colección del museo a crear debería estar compuesta por copias exactas para un mejor estudio y comprensión del alumnado. De acuerdo con su exposición, las secciones (o departamentos) de ese museo deberían ser cuatro: una de pintura, otra de escultura, otra de arquitectura y, finalmente, otra de arte industrial.

1. Museo de Pintura

Ballerini anota que la colección de este museo debería estar compuesta por copias de las obras maestras de todas las nacionalidades, tanto las del pasado como las de su época. Preferentemente, debían ser del tamaño original para propiciar un mejor conocimiento de dichas piezas y de sus proporciones.

También debería contar con una colección fotográfica de esas obras, catalogada cronológicamente para favorecer la claridad y la comprensión de los estudios de historia del arte, dibujo y composición.

Al igual que lo dirá con las otras secciones, manifiesta que es necesario que dicha colección esté dividida en «series» o áreas de estudio (aquí, en un total de nueve) divididas por países (o regiones) y por períodos cronológicos.

La idea de reunir la mayor cantidad de copias posible en esas nueve «series» (ya sean al óleo, a la acuarela, estampas o fotografías), guarda relación con la intención de

que el museo contase con una historia completa de la pintura de todas las naciones y épocas cronológicas.

Entre otros maestros de la pintura a estudiar, cita a Cimabue, Fra Angélico, Giovanni Bellini, Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Hans Memling, Velázquez, Rembrandt, Nicolas Poussin, Théodore Géricault y Eugène Delacroix.

2. Museo de Escultura

La colección de este museo debería estar formada, mayoritariamente, por calcos vaciados en yeso para favorecer la enseñanza. Entre otros, debería contar con bustos, esculturas de bulto, relieves y monumentos sepulcrales.

Al igual que el museo de pintura, este también debería dividirse en «series». En total, deberían ser catorce, para poder abarcar todos los períodos. Esa conformación serviría no solo para favorecer el conocimiento del origen y evolución de este arte, sino también para comprender sus diversas transformaciones. Entre otros datos, debe destacarse que en la primera de esas series considera necesario el acopio de todos los materiales utilizados en el «Arte de la escultura» y de modelos que permitan advertir la forma en que fueron empleados; y, en la segunda serie, propone el estudio de la estatuaria oriental, aunque sin dar ningún tipo de indicaciones sobre la zona de preferencia.

En su tesis de doctorado, Milena Gallipoli comenta que fue durante la gestión de Eduardo Schiaffino cuando se adquirieron los primeros calcos para crear la sección de Escultura comparada. Tras un viaje a Europa (iniciado en agosto de 1903) y luego de realizar un informe para el Ministerio de Instrucción Pública, este organismo gubernamental aprobó (en 1906) un nuevo viaje a dicho continente para que el director del museo encargase piezas por un total de \$ 50.000,00 m/n, suma que equivalía a unos 110.000 francos. Al año siguiente, Schiaffino también compró otros calcos al alemán August Gerber (entre los que se encontraban antigüedades grecolatinas y obras de Miguel Ángel). Además de calcos, en 1904 ya había encargado algunas reproducciones de terracota a la Manufactura de Signa. Una selección de los calcos adquiridos (catorce piezas en total) fue expuesta por primera vez en el museo a partir del 30 de junio de 1908

con motivo de la inauguración de la muestra “VI Ensanche, Adquisiciones de 1906, efectuadas en Europa por la Dirección”.¹⁹⁹

Por otra parte, Gallipoli comenta que también Ernesto de la Cárcova tuvo la iniciativa de reunir una colección de calcos con fines educacionales durante su dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes. Su proyecto, destinado a formar un Museo de Escultura y Arquitectura Comparada, quedó completo en el año 1927 (aunque recién abrió sus puertas en 1932) y contó con el pleno apoyo del Ministerio de Instrucción Pública. En sintonía con las ideas de Ballerini, la colección pensada por De la Cárcova incluyó calcos europeos de diversos períodos y copias de la estatuaria oriental; por ejemplo, de las cultura caldea, asiria y egipcia.²⁰⁰

3. Museo de Arquitectura

El artista enuncia que sería fundamental que este museo contuviese modelos arquitectónicos de los diferentes períodos y regiones. Además, propone la necesidad de las siguientes colecciones:

- a. Materiales utilizados en todas las épocas y modelos de sus posibles aplicaciones.
- b. Planos y calcos en yeso (parciales y/o totales) de los edificios más emblemáticos.
- c. Registro fotográfico de dichos edificios, tanto en su estado original como moderno. Si estos se encontrasen en estado ruinoso, también debería incluirse un registro que así lo atestigüe.

¹⁹⁹ Gallipoli menciona que Schiaffino no realizó un registro sistemático de las compras efectuadas y que en el AGN y en el MNBA solo se conservan facturas de compra al Museo del Louvre, el Trocadéro, Gerber y Signa. Cfr. GALLIPOLI, Milena. *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 doctoral, IDAES/UNSAM, 2021, pp. 170-240. En esta última página, la autora cita las catorce piezas que se exhibieron. Por otra parte, cabe acotar que muchos de los calcos adquiridos en aquella oportunidad se encuentran actualmente en el Museo de calcos y escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”.

²⁰⁰ Cfr. GALLIPOLI, Milena. “En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística”, pp. 64-65. En: MALOSETTI COSTA, Laura [et al]. *Ernesto de la Cárcova*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 62-67. La autora también comenta que entre 1905 y 1906 De la Cárcova ya había adquirido en Europa otros calcos destinados a la Academia Nacional de Bellas Artes y la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires para ser usados con fines educativos; más precisamente, para los cursos de dibujo. Además de este artículo y su tesis de maestría y doctorado, Gallipoli retoma el tema de los calcos escultóricos en varios escritos; por ejemplo, en “La temporalidad del canon y su construcción en la historia del arte a través del museo de copias en el siglo XIX”. En: *Historiografías*, 19 (Enero-Junio, 2020): pp. 106-121.

Este museo debería estar organizado en quince series (o áreas). Debe resaltarse que en la cuarta, quinta, sexta y doceava serie se incluye el estudio de la arquitectura de Asia Central, de algunas ciudades de la antigua Mesopotamia (Babilonia, Nínive y las de los pueblos medos y persas), de la zona de Asia Menor (Anatolia) y de la arquitectura islámica, aunque solo para los estudiantes que se dediquen futuramente a esas regiones geográficas.

4. Museo de Arte Decorativo e Industrial

Este museo debía incluir tanto a las artes industriales como a las artes decorativas. Entre otras, cita a la tapicería, ebanistería, cerámica, joyería, fundición en metales, vidriería, etc.

Si bien su colección debería estar compuesta por copias de las piezas más sobresalientes de estas artes, también debería incluir la mayor cantidad posible de obras originales. Además, como ya lo propuso en algunos de los museos anteriores, este debería contener copias de todos los materiales con los que se hayan fabricado esos objetos (metal, madera, etc.) para brindarle a los alumnos una idea más completa y cercana de la historia de las diferentes artes industriales y decorativas como de su progreso y evolución a lo largo del tiempo.

En el último capítulo declara que intentó formular sus ideas de la manera más sucinta posible y considera que sus enunciados eran más que suficientes para dar una idea de la necesidad de crear prontamente un museo de bellas artes por los beneficios que podría brindarle al país y al pueblo argentino.

Como dato importantísimo, agrega que dicha institución no acarrearía muchos gastos al Estado nacional si se tomara en cuenta la relación costo-beneficio de su existencia. Además, expresa que las personas adineradas no dudarían en colaborar con su manutención y que podrían donar obras (temporaria o definitivamente) para acrecentar la colección de los diferentes departamentos.

Para motivar a los políticos de aquel entonces, o al menos hacerles tomar conciencia de su necesidad, escribió estas palabras:

... creemos que con el patriotismo de quienes lo decretarán, y la buena voluntad y erudición de quienes lo organizarán, el país podría contar muy en breve con una nueva institución que haría gloria de su gobierno y sería fuente perenne de ilustración y riqueza nacional.²⁰¹

En otras palabras, con este ideario el artista manifiesta que la instauración de los estudios artísticos y el museo que propuso crear para tal fin, serían una de las fuentes del futuro progreso del país. Y en este punto, se asume como miembro activo de los intelectuales de la Generación del 80, ya que, como lo señala Laura Malosetti Costa, ellos tuvieron, como rasgo original, inaugurar una serie de estrategias artísticas que tuvieron como objetivo desarrollar el modelo de nación que tenían pensado.²⁰²

Y esto de pensar un modelo de nación y tratar de llevarlo a la práctica mediante la redacción de una propuesta escrita para la creación de un museo, vinculaba al artista (y a sus compañeros) con el ambiente político y social, ya que en la hipotética creación de dicha institución estarían involucrados activamente tanto la elite gubernamental (que sería la que sancionaría y costearía su creación) como los futuros artistas y el pueblo; los primeros, teniendo un lugar dónde formarse y/o perfeccionarse; los segundos, adquiriendo conocimientos artísticos que, de acuerdo con el pensar de los hombres de esta generación, mejoraría la calidad de sus vidas.

Sobre estos cambios y mejoras sociales que los miembros de la Generación del 80 se propusieron, Noé Jitrik dice:

los hombres del 80 vivieron su proyecto con una enorme dosis de socialización: creían en una sociedad a la que iban a transformar y en ese impulso modelaban también sus personalidades. Lo social inunda todos los recovecos, todos los pliegues y repliegues de la conducta de los hombres del 80.²⁰³

Aunque no son las últimas palabras que menciona en su libro, creemos que, a modo de conclusión de sus ideas, debemos citar un significativo párrafo donde se refiere al valor del arte y la importancia de propiciar su desarrollo entre los argentinos:

²⁰¹ Ídem, pp. 21-22.

²⁰² La autora señala que el signo más distintivo y original de los artistas de esta generación, fue inaugurar “una política artística a partir de sus intereses y pretensiones, orientada al modelo de nación que imaginaban”. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 26.

²⁰³ JITRIK, Noé. *El 80 y su mundo*, p. 76.

[El arte] Es un placer... personal y desinteresado, fácil y profundo, que pone en juego y satisface al mismo tiempo, nuestras más nobles y dulces facultades: la imaginación y el juicio, la necesidad de emoción y la de meditación, los arrebatos de la admiración y los instintos de su crítica, nuestros sentidos en fin, y nuestra alma.²⁰⁴

Además de su ideario para la formación de un museo de bellas artes, recordaremos aquí el proyecto de ley del senador Bernabé Demarúa (presentado al Senado y la Cámara de diputados de la provincia de Buenos Aires), la propuesta de Juan Benito Sosa (formulada ante el Ministerio de Instrucción Pública) y el proyecto de ordenanza del intendente Federico Pinedo (entregado y sometido al juicio del Consejo Deliberante Municipal). Esta última iniciativa, presentada en marzo de 1894, fue rechazada, entre tantos absurdos motivos, por ser considerada perjudicial e inútil. Ante tanta mediocridad, Eduardo Schiaffino reaccionó redactando el artículo *Triunfos de la rutina*, publicado en *La Nación* y, muchos años después, en su libro *La pintura y la escultura en la Argentina*.²⁰⁵

La cita de estos proyectos de ley permite reflexionar sobre el estatus del escrito de Ballerini. En principio, como no fue presentado al gobierno para que se tratase como proyecto de ley, podríamos entenderlo como su autor lo denominó, es decir, como un ideario que pretendía despertar el interés de la élite intelectual y política argentina para crear un museo de bellas artes tomando como referencia lo hecho por las naciones europeas. En este sentido, su alcance debe ser entendido como una propuesta que el artista traía y que, si obtenía el apoyo de las personas influyentes de aquella época, podría haberse transformado en proyecto de ley.²⁰⁶ Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones que dicha elite pueda haber tenido para que esta propuesta de Ballerini prosperase, es posible que la crisis de 1890 haya provocado la desestimación sus ideas.

Por otra parte, ya que mencionamos esos otros proyectos, creemos conveniente hacer una breve descripción de los mismos para luego, de manera sucinta, realizar una comparación entre ellos y el ideario propuesto por Ballerini.

²⁰⁴ Ídem, pp. 22-23.

²⁰⁵ El proyecto de Bernabé Demarúa y el de Juan Benito Sosa pueden leerse en: SOSA, *Juan Benito. Proyecto nacional de bellas artes*, Buenos Aires, Peuser, 1889. El del intendente Pinedo, los motivos de su rechazo y el artículo *Triunfos de la rutina* pueden encontrarse en SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, pp. 349-351. Quienes prefieran leer este artículo en el diario mencionado, deben buscarlo como: **TRIUNFOS DE LA RUTINA**. (Eduardo Schiaffino, *La Nación*, sábado 9 de junio de 1894, p. 1, c. 5-6).

²⁰⁶ Decidimos utilizar la denominación «propuesta» tomando como referencia la primera acepción que la RAE le da a esta palabra: “Proposición o idea que se manifiesta y ofrece a alguien para un fin”.

El proyecto de Bernabé Demarí se encuentra incluido en el libro de Juan Benito Sosa a modo de apéndice. El mismo fue presentado a la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires el 20 de septiembre de 1877 y contó con 18 artículos. En los primeros nueve expresa que se debía nombrar una comisión honorífica de tres personas que se encargasen de la creación de un museo de pintura y de elegir el terreno en el que se erigiría el edificio que lo albergase. Asimismo, se señala que las tareas de construcción no debían exceder los cinco años y que los gastos no tendrían que superar los tres millones de pesos. El artículo 10 menciona la necesidad de nombrar a un director (que debía ser pintor) y a un secretario, ambos con un sueldo mensual no especificado. Los artículos 11 a 14 expresan las sumas que el museo debería recibir del Estado luego de concluidas las labores de construcción, y la obligación de catalogar y enmarcar las obras de la colección. También se dice que estas deberían contener una chapa nomencladora con el nombre del donante y que el secretario debería realizar una ficha técnica de las mismas que incluya el título, tema, autor y precio abonado (en caso de haber sido adquirida). El artículo 15 señala que las oficinas públicas debían entregar al museo las obras que el director solicitase; el 16, las responsabilidades a contraer por este último; mientras que el 17 consigna que los gastos generados durante el período de ejecución de este proyecto de ley se deberán imputar a reglas generales.²⁰⁷

Por su parte, Juan Benito Sosa comenta que su proyecto se entronca estrechamente con el de Bernabé Demarí, porque el que este último presentó en 1877 tenía como base las obras que él mismo (Sosa) había donado a la Provincia de Buenos Aires con la intención de que sirviesen de base para la creación del museo de pintura en la ciudad de La Plata.²⁰⁸ Sin embargo, aclara que el suyo es más detallado, de mayores alcances y con algunas modificaciones. Menciona que lo presentó al Ministerio de Instrucción Pública en noviembre de 1886 y que fue rechazado por falta de recursos. Su proyecto consta de 31 artículos. Los 11 primeros citan la necesidad de nombrar una Comisión honorífica que se encargase de adquirir el terreno y de dirigir las labores de construcción del museo. Los artículos 12 a 17 expresan que se debía nombrar dos directores, tres profesores y un secretario. De destacar, es que el primer director debía ser representante del gobierno nacional y tendría que encargarse de manejar los gastos a realizar con el dinero del Estado, mientras que el segundo (nombrado por el poder ejecutivo) tendría entre sus funciones la de ser conservador y restaurador de las futuras colecciones. Los artículos 18 a 20 expresan

²⁰⁷ Cfr. SOSA, Juan Benito. ob. cit., pp. 143-150.

²⁰⁸ Cfr. Ídem, pp. 109.

la necesidad de abrir una escuela pública nacional de bellas artes donde los profesores convocados enseñasen pintura, escultura y arquitectura. Los artículos 21 a 28 citan que copias se debían adquirir, la libertad de los alumnos para elegir los modelos a estudiar, las conferencias a dictar, y los eventos y premiaciones a realizar. Además, en ellos se detallan los inventarios a realizar y la selección objetiva de las donaciones. El artículo 29 expresa que, una vez finalizadas las gestiones de construcción del museo, el primer director ya no será necesario y solo se deberá continuar con el director conservador y restaurador. Al igual que el proyecto de Demaría, el artículo 30 cita que los gastos ocasionados durante la gestión del proyecto de ley deberían someterse a reglas generales. Para sellar su exposición, afirma que si el museo se llevara a cabo, se estaría erigiendo una de las obras más sobresalientes de la nación y que la misma sería de gran utilidad para la población del presente y del futuro.

Del proyecto de ley impulsado por del intendente Pinedo, Schiaffino solo incluye la carta que lo acompañaba y aclara que se trató de una iniciativa presentada al Consejo Deliberante el día 11 de marzo de 1894. La carta en cuestión comienza diciendo que la ciudad de Buenos Aires, debido a su condición de capital, requería de la urgente creación de un museo de bellas artes donde el pueblo pudiese apartarse de las cuestiones materiales y donde se pueda instruir a los futuros artistas. También sostiene que el museo debería estar formado por obras originales (las cuales serían adquiridas mediante donaciones de particulares y el dinero otorgado por el gobierno) y por copias de todos los maestros posibles (compradas con los fondos recaudados en diversos eventos organizados por el museo).

A continuación, haremos unas breves comparaciones entre los proyectos recién mencionados y la propuesta del protagonista de este escrito.

1. Como pudo leerse, el proyecto de Bernabé Demaría difiere en gran medida del de Ballerini porque se centra en cuestiones puramente legales y organizativas. Habla de sumas de dinero establecidas para la construcción del edificio del museo, de tiempos máximos para su construcción y de salarios que deberían cobrar el director y el secretario, es decir, desarrolla temas nunca abordados por el pintor. Otros puntos que este último no menciona, pero sí lo hace Demaría, son: que las oficinas públicas debían entregar las obras que posean para que estas formasen parte del acervo del museo, la necesidad de una pronta catalogación de las mismas y diserta sobre las sumas de dinero que el gobierno

nacional debería aportar para su manutención. Sin embargo, ambos proyectos sí se emparentan en la necesidad de construir un edificio especial para el museo y que este debería estar compuesto por obras donadas y compradas.

2. Por su parte, el proyecto presentado por Juan Benito Sosa, al estar emparentado con el de Demaría, presenta las mismas semejanzas y divergencias mencionadas en el punto anterior. Las diferencias más notables radican en lo referente a la organización directiva. Sin embargo, en lo que concuerda plenamente con la propuesta de Ballerini, es en la necesidad de crear una escuela de bellas artes para la formación de los artistas nacionales, la libertad de elección de cátedras, el estudio mediante el uso de copias, y en el beneficio cultural y económico que dicho museo traería a la nación.
3. Finalmente, podemos decir que el proyecto de Pinedo se emparenta con el de Ballerini, entre otros, con la idea de que el museo contenga piezas originales y copias de todos los maestros posibles (y de todos los tiempos), de que sea un lugar donde el pueblo pueda cultivarse y donde los futuros artistas puedan encontrar una institución donde formarse profesionalmente.

Al margen de los proyectos mencionados, es preciso remarcar que Ana María Telesca señala que, probablemente, el primero que propuso la creación de una galería de pinturas en Buenos Aires haya sido el suizo José Guth en 1826, año en el que formuló el *Proyecto del establecimiento de un Museo en la capital de las provincias Unidas del Río de la Plata*. Además, señala que Guth proponía

interesantes innovaciones en la enseñanza de las artes plásticas, como por ejemplo el uso de modelo vivo y calcos de yeso y no simplemente la copia mecánica de grabados, y también pensiones y becas a alumnos para los alumnos destacados, [y] sostenía la importancia de elegir adecuadamente los objetos museísticos que servirían de modelo a los alumnos.

Guth se inscribía en la concepción iluminista que consideraba al museo como una institución civilizadora, una herramienta educativa.²⁰⁹

²⁰⁹ Sin embargo, su propuesta fue desestimada por la guerra que se estaba llevando a cabo con Brasil. Cfr. TELESCA, Ana María. “Buscando arte para abrir un museo. Crónica de un siglo de esfuerzos”, p. 60. En: *En 200 años*, Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación, N° 125, 2010, pp. 57-73. Consultar este trabajo para más información sobre las diversas iniciativas para dotar al país de un museo de pintura hasta la concreción del MNBA. A algunas de ellas, ya las hemos citado en este capítulo recurriendo directamente a los documentos originales en que se las describe.

Finalmente, el museo soñado por Ballerini (y otros amantes y defensores del arte) comenzó a manifestarse en el primer semestre del año 1895. El primer paso para su materialización fue dado por el Ateneo el 4 de junio de ese año. En aquella jornada, el Dr. Carlos Vega Belgrano (director de dicha institución), el Dr. Calixto Oyuela y Eduardo Schiaffino le presentaron formalmente al ministro de Instrucción Pública, Dr. Antonio Bermejo, una nota en la que pedían que se les concediera las obras donadas al gobierno argentino para instalarlas, registrarlas, conservarlas y exponerlas en un espacio que dependiese del Ateneo o en el sitio que dicho ministro proporcionase para tal fin.²¹⁰ Por lo tanto, puede decirse que esta institución surgida tres años atrás, y que había logrado importancia y trascendencia pública gracias a la organización de sus salones anuales, conferencias, conciertos, etc., condujo a sus integrantes a tomar las riendas en pos de la creación del tan deseado museo de bellas artes.

Eduardo Schiaffino logró interesar en este asunto al ministro, quien prontamente dio su respuesta favorable. Tras el acuerdo comenzó la catalogación de las obras pertenecientes a las donaciones de Adriano Rossi y Juan Benito Sosa.²¹¹ La gran mayoría de las piezas donadas por el primero se encontraban en la Biblioteca Nacional, mientras que las del segundo se hallaban casi en su totalidad en el Museo de La Plata.²¹²

En uno de sus artículos periodísticos, Roberto J. Payró comenta que las telas que se habían pedido para el museo se hallaban no solo en esas dos instituciones, sino también en otras oficinas públicas. Además, menciona que el Dr. Bermejo y Schiaffino visitaron las colecciones de la Biblioteca, la del museo citado y la del Sr. Andrés Lamas, la cual estaba ofrecida para la venta por aquel entonces.²¹³

²¹⁰ Cfr. **BELLAS ARTES. Plausible iniciativa del Ateneo.** (s/a, *La Nación*, viernes 7 de junio de 1895, p. 5, c. 4).

²¹¹ Para más datos sobre las colecciones de Juan Benito Sosa y Adriano Rossi, como de sus donaciones al gobierno, ver: BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, pp. 124-130 (el caso de Sosa) y pp. 131-134 (el de Rossi). Asimismo, una fuente periodística que habla del legado de Rossi para la conformación de un museo de bellas artes es: **ADRIANO ROSSI.** (s/a, *La Nación*, lunes 13 de febrero de 1893, p. 1, c. 6). Por otra parte, la fuente primaria para conocer la donación de Sosa y el consecuente proyecto presentado por Bernabé Demaría es un extenso artículo titulado **MUSEO PÚBLICO DE PINTURA.** (s/a, *Revista de la biblioteca pública de Buenos Aires*, Tomo IV, 1882, pp. 449-477).

²¹² Cfr. **EL MUSEO NACIONAL DE PINTURA. Los primeros pasos.** (s/a, *La Nación*, viernes 14 de junio de 1895, p. 3 c. 6-7).

²¹³ Cfr. **NOTAS ARTÍSTICAS. Una obra de Correa Morales. La sección de pintura y escultura del Ateneo. El tercer salón. La aduana y las obras de arte. El museo nacional de pintura.** (s/a, *La Nación*, lunes 8 de julio de 1895, p. 5, c. 5). Sobre la venta de la colección de Andrés Lamas, consultar el artículo **NOTAS PICTÓRICAS. La galería Lamas. Una exposición de cuadros.** (s/a, *La Nación*, sábado 20 de abril de 1895, p. 3, c. 3-5). El uruguayo Andrés Lamas había fallecido en el año 1891 y sus obras fueron subastadas dos años más tarde. El remate de 1895 se relaciona con el de 1893 porque en la primera oportunidad un comprador anónimo adquirió un gran lote de pinturas que mandó a restaurar y, una vez

Casi un mes y medio más tarde, más precisamente el día 16 de julio, el presidente de la Nación, Dr. José Evaristo Uriburu, firmó el decreto de creación del museo, el cual contó con cinco artículos en los que, entre otros datos, se nombraba a Schiaffino como su director y se dejaba constancia de que tanto el director de la Biblioteca Nacional como el del Museo de La Plata debían entregarle las

pinturas, dibujos, esculturas y objetos de arte... que no formen parte de galerías especiales...

[Además, el gobierno entregaría al director del flamante museo un importe de \$ 5.000,00 para] gastos de instalación, seguridad y alquiler del local.²¹⁴

Su primera sede estuvo ubicada en un departamento del primer piso del Bon Marché, edificio ubicado en la calle Florida al 700.²¹⁵ Originalmente, fueron ciento nueve las obras con las que contó: ochenta y una pertenecientes a la donación de Adriano Rossi, considerada la base para su formación, veintiuna donadas por José Prudencio Guerrico y otras siete pertenecientes a diversas oficinas del gobierno nacional.²¹⁶

A principios de enero de 1896 la revista *Buenos Aires* publicó un simpático e irónico artículo en el que su autor (quien firmó con el seudónimo «Afectus») visitaba el flamante museo. Esta nota, que iba acompañada de tres imágenes de las instalaciones, menciona al proyecto de Ballerini y afirma que el gobierno no lo tuvo en cuenta en su momento. Sin embargo, antes de citar su escrito, el cronista primero expone el lento proceso del crecimiento del arte en la Argentina y luego incluye un diálogo que tuvo con un crítico de arte del diario «más intelectual» del país, aunque no menciona ni el nombre de uno ni del otro.

concluido el proceso de restauración, las volvió a ofrecer para su venta. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. ob. cit., p. 54.

²¹⁴ **EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Decreto de creación.** (s/a, *La Nación*, miércoles 31 de julio de 1895, p. 4, c. 6-7).

²¹⁵ Para mayores datos sobre el Bon Marché, la cantidad y características de las salas ocupadas por el museo, y otras instituciones y talleres de artistas que allí se encontraban, consultar: CORSANI, Patricia y MELGAREJO, Paola. “El primer museo de arte del país”. En: *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, AAMNBA, 2016, pp. 11-33.

²¹⁶ Cfr. **MUSEO DE BELLAS ARTES. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado.** (s/a, *La Nación*, viernes 17 de enero de 1896, p. 3, c. 3-4). Por otra parte, la lista con el total de donantes y la cantidad de obras cedidas por ellos para el museo puede leerse en el decreto de creación. Años más tarde, otras colecciones particulares fueron donadas al MNBA; entre ellas, la de Parmenio Piñero, en 1907; la de Ángel Roverano, en 1910; la de Madariaga Anchorena y la de Manuel Güiraldes, ambas donadas en 1911. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. ob. cit., p. 254.

La conversación que ambos tuvieron, charla que «Afectus» juró que no publicaría, ironiza con respecto a las mezquinas donaciones efectuadas por el gobierno y por algunos coleccionistas. Por ejemplo, se dice que Guerrico podría haber donado obras de mayor valor en lugar haber colaborado con la «morralla» que había en su colección. En cambio, sí se alaba el legado de Adriano Rossi y las donaciones realizadas por el Dr. Del Valle y el senador Igarzábal.²¹⁷ A continuación, conversan sobre la ayuda patrocinada por el gobierno para su creación y, en ese momento, se cita su proyecto:

Ballerini lanzó la idea hace muchos años, estando en Italia, y hasta hizo un folleto con un vasto plan: sumas crecidas destinadas a las mejores copias de las mejores obras existentes, un edificio monumental, —me parece que toda una manzana— con galerías, salas y salones, una asignación mensual de varios miles para adquirir obras y atender a las necesidades inmediatas... Era esto en nuestro segundo imperio, en el momento en que hacíamos una nueva capital, y edificábamos palacios y tirábamos millones. La idea era buena, pero no se hizo por... que daría muy poca ganancia al contratista: más lucrativo era regalar palacios. ¡Bueno! Aquello resultó irrealizable porque vino la crisis y tuvimos, como se dice, que limitarnos a estirar los pies a donde alcanzaban las sábanas.²¹⁸

En lo que respecta a «regalar palacios», es probable que el cronista se refiera al exorbitante precio pagado por el gobierno argentino (casi 1.300.000 francos) para la construcción del Pabellón argentino de la Exposición Universal de París de 1889, diseñado por el arquitecto francés Albert Ballu (1849-1939).²¹⁹ Por otra parte, algunos de los datos mencionados en la nota permiten inferir que el artista había programado todo un presupuesto para su manutención no incluido en su libro y que, debido a la crisis económica de 1890, sus ideas no consiguieron materializarse.²²⁰

Hacia el final de la charla, se habla del ministro Bermejo. Se le agradece su colaboración, pero se expresa que pudo haber hecho mucho más, ya que lo que se logró fue tan solo un ensayo de museo.²²¹

²¹⁷ En mayo de ese mismo año (1896), Miguel Cané también había criticado la donación de Guerrico y ensalzado la de Del Valle en sus crónicas del diario *La Prensa*. Cfr. Ídem, p. 255.

²¹⁸ **EL MUSEO DE BELLAS ARTES.** (Afectus, revista *Buenos Aires*, Año II, N° 41, domingo 19 de enero de 1896, p. 3, c. 1).

²¹⁹ Cfr. **PABELLÓN ARGENTINO. El edificio que vino de París a la plaza San Martín.** (Pablo Chiesa y Adolfo Brodaric, *La Nación*, 23 de abril de 2019). En: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/pabellon-argentino-el-edificio-vino-paris-plaza-nid2236338/> Última visita: 29 de abril de 2022.

²²⁰ Para más información sobre las causas y consecuencias de la crisis de 1890, ver: JITRIK, Noé. ob. cit., pp. 111-114.

²²¹ Cfr. revista *Buenos Aires*, Año II, N° 41, domingo 19 de enero de 1896, p. 3, c. 2.

Dejando de lado esa nota, agregaremos que el MNBA se inauguró formalmente el 25 de diciembre de 1896 con una ceremonia en la que se escucharon discursos de Eduardo Schiaffino, el Dr. Antonio Bermejo, el senador Rafael Igarzábal y Ernesto de la Cárcova. *La Nación* publicó los ofrecidos por el director del museo y el ministro de instrucción pública.²²² Al día siguiente se ofreció un banquete de inauguración. Entre los disertantes de esta gala, se puede citar a Roberto J. Payró, Rubén Darío, Carlos Vega Belgrano, Augusto Belín Sarmiento y Julio Dormal.²²³

En este último evento se le regaló a Schiaffino un diploma conmemorativo (**Imagen 10**) que contenía una alegoría dibujada por Augusto Ballerini, un soneto de Rubén Darío y las firmas de aquellos que colaboraron para su creación.²²⁴

Dicha alegoría (**Imagen 11**) muestra a un niño (el estado de maduración de nuestro arte en esas fechas) tratando de avivar una pequeña llama (símbolo de la intención de despertar el interés por el arte entre los argentinos) para que la arquitectura, la escultura y la pintura (representados por un plano, un busto, una paleta, pinceles, etc.) pudiesen desarrollarse.

En lo que respecta a la primera curaduría elegida para la exposición de las pinturas, María José Herrera comenta que las diversas escuelas de la colección inaugural (flamenca, francesa, italiana, española y argentina) no se ubicaron bajo ningún criterio didáctico en particular, es decir, no se ubicaron ni por género, origen, orden cronológico, etc., lo cual llevó a que escenas religiosas se expusieran conjuntamente con naturalezas muertas y paisajes. Pocos años después, a principios del 1900, Eduardo Schiaffino decidió incorporar un nuevo guion por géneros pictóricos. Herrera sostiene que esta última medida fue innovadora, ya que, por un lado, se diferenciaba de las curadurías adoptadas por los museos europeos que habían elegido montajes cronológicos; y, por otro, porque la nueva forma de exhibición permitió que no se notaran los «evidentes baches» de la colección.²²⁵

²²² Cfr. **MUSEO DE BELLAS ARTES. Su inauguración. Una fiesta significativa.** (s/a, *La Nación*, sábado 26 de diciembre de 1896, p. 3, c. 3-6).

²²³ Cfr. **MUSEO DE BELLAS ARTES. El banquete de anoche.** (s/a, *La Nación*, domingo 27 de diciembre de 1896, p. 4, c. 7).

²²⁴ La firma de Ballerini se encuentra en la parte más baja del diploma, del lado derecho. Es la más pequeña y la más imperceptible de todas.

²²⁵ Cfr. HERRERA, María José. “El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría”, p. 18. En: *Museo Nacional de Bellas Artes: colección*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, pp. 16-35. Además, tomando como referencia lo expresado en la guía Baedeker conservada en el MNBA, Herrera cita que la nueva curaduría resultó “teórica y prácticamente la más lógica de todas”.

Para finalizar los comentarios sobre el surgimiento del MNBA, citaremos un extracto del discurso que Eduardo Schiaffino pronunció en la ceremonia inaugural. Mediante su lectura, se podrá comprobar que sus palabras presentaron una completa afinidad con las ideas que Augusto Ballerini había expresado diez años antes en su libro:

En las palabras que debo —en calidad de director del Museo de Bellas Artes— al distinguido auditorio que sanciona con su presencia esta inauguración... [me extenderé] especialmente sobre una de las más importantes funciones inherentes al arte del dibujo y lo considere en sus aplicaciones industriales, como factor eficientísimo para el fomento de la riqueza pública.

... este Museo... lo debemos, señores, a la iniciativa particular, a la generosidad de nuestros aficionados... y ha encontrado en la ilustración del Gobierno el apoyo oficial necesario para afirmarse en forma definitiva.

...

Los museos modernos... datan de la Revolución Francesa; en 1793 la Convención junta en el Louvre las colecciones reales con la intención de librarlas al público para su enseñanza; desde entonces hacen camino, se multiplican prodigiosamente no solo en Francia sino en toda Europa y en América, y cunde de tal manera el convencimiento de su utilidad, que en todas partes la iniciativa privada se distingue por el afán que manifiesta en difundirlos.

...

En el año 1851, en la Exposición universal de Londres, los productos franceses de arte aplicado a la industria, alcanzaron el más ruidoso de los triunfos; los gobiernos se inmutaron, nombraron comisiones investigadoras; los informes respectivos fueron publicados y todos coincidieron: la superioridad enorme de los productos franceses dependía única y exclusivamente de la difusión de las escuelas de dibujo en el territorio de la Francia, de la protección que el gobierno venía prestando a la enseñanza del dibujo.

...

Este Museo, de apariencia modesta... devolverá con creces al gobierno de la nación y al pueblo argentino los sacrificios que se hagan para mantenerlo y engrandecerlo; es bien probable que antes de un par de años haya redoblado su importancia y sea ya el gran Museo a que todos aspiramos; las colecciones todas se han hecho en la misma forma, paulatinamente y por selecciones sucesivas: empero, ya desde hoy aporta consigo uno de sus más bellos florones a la diadema de la cultura nacional, y en cuanto empiece a llenar su misión de museo, comenzará a ensanchar en el espíritu argentino la zona radiante de una benéfica influencia.²²⁶

²²⁶ *La Nación*, sábado 26 de diciembre de 1896, p. 3, c. 3-5.

Como se pudo apreciar, mucho de lo expresado por Schiaffino en aquel evento guarda relación con los ideas de Ballerini. Por ejemplo, la instauración de cátedras de dibujo con fines industriales para la obtención de riquezas públicas, que la colección del museo esté formada por obras compradas y donadas, la necesidad del apoyo de particulares y del gobierno nacional, que su inauguración permitiría al pueblo rodearse de obras de arte que regocijen su espíritu y que, a través de dicho contacto, se materialice el bienestar general de la población. Asimismo, Schiaffino y Ballerini concuerdan en la supremacía del modelo francés en la formación de obreros y artistas, y que fue la exposición de Londres de 1851 la que hizo que los gobiernos de otras naciones europeas reaccionaran ante dicha superioridad instaurando diversos modelos de educación artística.

Por otra parte, algo que Ballerini no menciona y que Schiaffino sí destaca, es la presencia de academias de bellas artes y museos en los Estados Unidos gracias a las donaciones de particulares.

Además, casi al final del discurso, Schiaffino expresa con desagrado (como lo había hecho Ballerini) que muchas obras de arte solicitadas por el gobierno hayan sido encargadas a artistas extranjeros, y exige que esa preferencia debía erradicarse para que la Argentina (según sus palabras) se convirtiese en una nación eminentemente artística. Hacia el cierre de su disertación, también concuerda con Ballerini en que los gastos y sacrificios efectuados por el gobierno nacional para la apertura del flamante museo serían devueltos prontamente y con creces, ya que la cultura que brindaría a la población traería aparejada riqueza y enaltecimiento a toda la patria.

Por su parte, la investigadora Marina Aguerre, quien retoma el discurso de Eduardo Schiaffino en uno de sus escritos, menciona que las palabras pronunciadas por el flamante director presentaron un tono discursivo casi provocador, ya que centró su disertación en una misión patriótica en lugar de priorizar un lenguaje relacionado con las bellas artes:

Y es que para Schiaffino y sus correligionarios, el museo persigue un objetivo que trasciende la colección de obras y así lo explicita: su misión —análoga a la de las bibliotecas— es la educación del pueblo. Sin embargo, tienen una especificidad, educar el gusto tanto en un concepto amplio de público como en la clase obrera. Aquí se aúnan la expectativa del desarrollo productivo nacional

—basándose en las escuelas de oficio propuestas por los modelos francés e inglés— y la formación de artistas nacionales.²²⁷

Por otra parte, es preciso destacar que Ballerini también realizó (conjuntamente con Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori) un menú para la cena en honor del flamante director del museo. Este trabajo está fechado el día 27 de septiembre de 1895 y presenta la dedicatoria «A Eduardo Schiaffino. Director del Museo de Bellas Artes.²²⁸ Sus amigos». La alegoría pensada por el protagonista de esta tesis (**Imagen 14**) se relaciona con el nacimiento de la institución y los objetivos que esta debería lograr: el artista pintó a una cigüeña que sostiene con su pico una canasta que transporta a un niño recién nacido, cuyo nombre (*Museo*) aparece inscripto en una pequeña cartela. Además, entre una de las patas del ave se encuentra una serpiente, que, en este caso, es un símbolo de la ignorancia artística que dicha institución venía a erradicar.

En lo que respecta al camino hacia la institucionalización de las artes aplicadas, decorativas o industriales,²²⁹ Laura Malosetti Costa señala que, para 1899, la Academia de la SEBA (denominada para esa fecha Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas) ya tenía un plan de estudios aprobado por una Comisión Directiva que incluía cursos vespertinos de carpintería artística y de construcción, herrería, marmolería, mecánica, ebanistería artística, etc. Incluso, investigando un artículo de Roberto J. Payró de años atrás (1892), la autora señala que en ese año la institución ya dictaba clases de dibujo ornamental aplicado a la arquitectura y las actividades industriales, y que contó con un programa de becas para alumnos con bajos recursos económicos.²³⁰

²²⁷ AGUERRE, Marina. “Eduardo Schiaffino”, p. 22. En: SZIR, M. Sandra y GARCÍA, María Amalia (editoras). *Entre la Academia y la crítica*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 21-31. Además de recuperar el discurso, la autora también incluye una síntesis biográfica del artista y una lista de sus publicaciones editoriales.

²²⁸ Schiaffino continuó siendo director del museo hasta 1910, año en el que fue exonerado de su cargo por el ministro Naón. Sobre los conflictos suscitados por dicha exoneración, ver: MUÑOZ, Miguel Ángel. “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 (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998; pp. 43-82.

²²⁹ En su tesis de doctorado, Larisa Mantovani señala que los límites entre estas artes fueron difusos y que “su enseñanza se realizó en establecimientos análogos y sus impulsos tuvieron por objetivo formar artistas-trabajadores que pudieran contribuir a la rama industrial, ampliando sus posibilidades laborales en la profesión. De este modo, se puede decir que artes decorativas, enseñanza e industria fueron ejes que funcionaron de modo articulado”. Cfr. MANTOVANI, Larisa. ob. cit., pp. 9-10.

²³⁰ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 101-102. Además, la autora remarca que en esta escuela no había ningún tipo de división jerárquica en las diversas artes que la integraban. Asimismo, en las pp. 102-104, recoge otros datos sobre esta academia publicados en el libro de Schiaffino

Continuando desde ese 1899, y en lo referente a la profesionalización de la enseñanza de las estas artes, Larisa Mantovani menciona que en ese año Otto Krause fundó la primera escuela de enseñanza industrial (llamada en aquel momento Escuela Industrial de la Nación y que hoy es la actual Escuela Técnica N° 1), que en 1902 se fundó Sociedad de Educación Industrial (SEI) de la que dependían diversas escuelas técnicas (entre ellas, la Escuela Nocturna de Dibujo para Obreros -1902-, la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas y la Escuela de Plástica Ornamental -1909-) y que, para 1910, el país contaba con 30 escuelas profesionales para mujeres (cinco de ellas en la ciudad de Buenos Aires).²³¹

Entre las fechas citadas en el párrafo anterior, habría que destacar que en 1905 se nacionalizó la Escuela de Bellas Artes fundada por la SEBA en 1878. Siguiendo siempre a Mantovani, la autora señala que la misma poseía una Escuela de Artes Decorativas e Industriales de la que casi no se tienen noticias en el presente.²³²

En lo que respecta a la presencia de estas artes en exposiciones y salones a lo largo de la década de 1910, la misma investigadora señala que si bien hubo una representación de objetos de arte aplicados a la industria en la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario (1910)²³³ y que los primeros Salones Nacionales también incluyeron una sección para las artes decorativas, hubo que esperar hasta la creación de la Sociedad Nacional de Arte Decorativo (1917) y la organización del primer Salón Nacional de Artes Decorativas (1918) para que la exhibición de estas artes se emancipara del Salón Nacional.

En cuanto a la importancia de las diversas instituciones dedicadas a formar artistas especializados en artes decorativas y aplicadas que fueron surgiendo, Mantovani señala que estas

(La pintura y la escultura en Argentina) e incluye recuerdos de Martín Malharro sobre sus días de estudiante en ella.

²³¹ Para mayores datos sobre sus estructuras, programas de estudios, objetivos, directores, cantidad de alumnos, vicisitudes en su funcionamiento, etc., ver: MANTOVANI, Larisa. ob. cit. pp. 68-86.

²³² Al margen de lo dicho, la autora menciona que dentro de su plan de estudios contaba con las asignaturas *Artes decorativas* (dictada por Arturo Dresco) y *Plástica Ornamental* (cátedra a cargo de Juan Arduino). También menciona que durante los primeros tres años desde su nacionalización (1905-1908) la institución no presentó grandes cambios, pero estos sí comenzaron a manifestarse luego de la asunción de Pío Collivadino como director (1908), quien implementó reglas más rigurosas en lo que refiere al presentismo como notables modificaciones en el plan de estudios y en el sistema de evaluaciones. Para más datos sobre estos temas, ver: Ídem, pp. 86-97.

²³³ En esta exposición, las artes decorativas no fueron expuestas por una cuestión de espacio. Sin embargo, se le dio libertad a las diversas naciones para erigir pabellones donde exponer estas artes. Así fue como Francia construyó el Palacio de Artes Aplicadas. Las otras naciones que expusieron artes decorativas fueron Argentina, Italia, Suecia y Austria-Hungría. Cfr. MANTOVANI, Larisa. Ídem, pp. 45-46.

ocuparon un lugar importante en todo el país y a nivel regional. Pueden mencionarse las escuelas de artes y oficios de Tucumán y Catamarca, el proyecto para fundar una escuela de artes aplicadas en Rosario, la Escuela Profesional N°5 de Artes Decorativas y Aplicadas a la Industria Femenina en Buenos Aires, entre otras... [Además, remarca que] El caso de la Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales resulta fundamental dada la relevancia que tuvo la institución.²³⁴

Finalmente, el rasgo más visible de la institucionalización de estas artes se dio en 1937 con el nacimiento del Museo Nacional de Arte Decorativo; siendo su primer director Ignacio Pirovano; y su sede, el Palacio Errazuriz, edificio adquirido por el Estado Nacional en ese mismo año.²³⁵

Para cerrar este capítulo, simplemente diremos que llama la atención que el proyecto de Ballerini solo haya sido mencionado en el artículo de la revista *Buenos Aires* ya citado. Tampoco el propio Schiaffino hace alusión al mismo en su libro; no obstante, hay que recordar que él solo mencionó a los proyectos de ley que se habían presentado. El ideario de Ballerini era tan solo una propuesta que el artista trajo desde el viejo continente y no sabemos cuánto lo habrá divulgado o cuál fue el grado de repercusión que pudo haber tenido. Unos años más tarde, tras el nacimiento del Ateneo, sus ideas se unieron a la de otros protagonistas de la época y, probablemente, se contentó con ser parte del grupo que dio nacimiento al MNBA. Por otra parte, podría pensarse que el reconocimiento a sus ideas precursoras se haya plasmado en el encargo del Diploma de Inauguración del Museo y, quizás también, en la adquisición del óleo *Noche de luna en Venecia*, la primera obra adquirida por el MNBA.

²³⁴ MANTOVANI, Larisa. ob. cit. En: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm#_ednref28 Última visita: 3 de noviembre de 2022.

²³⁵ La adquisición de este palacio se dio en el marco de las compras y expropiaciones que el gobierno nacional realizó tras el comienzo la crisis de 1929, crisis que afectó a muchas familias que se dedicaban a la economía agroexportadora. Por tal motivo, la creación de este museo fue “producto de una contingencia que logró cerrar un camino iniciado en el Centenario: la posibilidad de comprar la colección y el palacio en que había vivido la familia Errázuriz, acompañado de la necesidad de evitar la dispersión del patrimonio de esas elites interesadas en el arte europeo... Fue así que, a pesar de lo que indica su nombre, la institución se consolidó como una “casa museo”, como una cristalización de una época pasada, una suerte de mausoleo que condensaba esa riqueza de las elites del Centenario y que se planteaba como un lugar que eventualmente brindaría a nuevos sectores sociales la posibilidad de conocer su belleza”. MANTOVANI, Larisa. ob. cit., p. 219.

Capítulo III

BALLERINI PINTOR E ILUSTRADOR

PRODUCCIÓN PICTÓRICA REALIZADA ENTRE 1873 Y 1892

Como su nombre lo indica, el propósito de este apartado es dar a conocer las características de las obras que Augusto Ballerini produjo y expuso entre estas dos décadas. Haciendo este recorte cronológico presentaremos varias de las obras que el artista realizó durante su adolescencia, su estadía en Europa y en la Expedición Niederlein, entre otras.

Consideramos conveniente finalizar este apartado en 1892 porque ese nació el Ateneo, agrupación con la que el artista estuvo muy vinculado; sobre todo, en la organización de sus cuatro salones anuales (en los que exhibió gran cantidad de obras). Además, como mucho se dijo en la prensa sobre los trabajos que presentó en esas exposiciones, consideramos que sería más beneficioso agruparlas y comentarlas posteriormente.

Debido a lo copioso de su producción (y a que algunas obras que pintó entre esas fechas están perdidas), la metodología a emplear será la de exponer los datos más relevantes (características, temáticas, influencias, objetivos plásticos, etc.) de las principales obras que produjo a lo largo de los años citados.

Los primeros trabajos que de él se conservan son, casi en su totalidad, dibujos de cuando era un adolescente. Uno de ellos es un boceto que hizo en su época de estudiante en el Colegio San Martín;²³⁶ los otros, son vistas urbanas y costeras de Montevideo y Maldonado (Uruguay), lugares visitados entre junio de 1873 y mayo de 1874.²³⁷ Si bien no hallamos documentos que atestigüen el motivo de la elección de estas dos localidades, una hipótesis podría vincularse con la recomendación de sus profesores de estudiar o, al menos, recibir consejos estéticos de Juan Manuel Blanes.²³⁸ Incluso, como se verá más adelante, muchas de sus obras presentan temas abordados por el artista uruguayo.

²³⁶ El MHN de Buenos Aires conserva un trabajo titulado *Tranway central* en el que Adolfo Carranza escribió: “Este dibujo me lo hizo Ballerini en el Colegio San Martín en 1871”.

²³⁷ Fechas inferidas por la firma que estampó en algunas de estas obras: “Junio 25 de 1873. Montevideo. A. B.” y “MO. 18-1974 A. B.”. Información cedida y enviada por el Museo Histórico de Uruguay en archivo PDF a través de correo electrónico.

²³⁸ Artista que gozaba de gran popularidad en Buenos Aires por esas fechas tras la extraordinaria recepción de *Un episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires* (1871). Además, Blanes pintó al año siguiente un cuadro de tema sanmartiniano la *Revista de Rancagua*, obra que se conserva en el MHN. Es probable que su vínculo temprano con la producción de Blanes haya motivado su interés en la pintura de historia; no

De su estancia en Montevideo, el artista dibujó vistas de la aduana, de la confluencia de las calles Juncal y Paraná, del cerro, de la Isla de las ratas, etc. En la localidad de Maldonado, encontró su inspiración en el cuartel general, en el puerto, en los cerros de los Caballeros y Mavorquina (aledaños a la Laguna del Sauce), etc. Sin embargo, también experimentó diferentes escenas interiores; por ejemplo, un baile en el salón del colegio de Maldonado durante las fiestas de carnestolendas, hombres sentados en el restaurante de un hotel, el interior de la iglesia de Maldonado mientras se estaba dando el sermón de Semana Santa, etc. Todos estos trabajos son dibujos a lápiz y se conservan en el Museo Histórico de Uruguay. Analizando la documentación que nos envió este museo, corroboramos que allí se conservan otras dos obras: un boceto de la *Iglesia y comandancia de Maldonado* (**Imagen 13**) y el óleo homónimo definitivo (**Imagen 14**). Como generalmente ocurre, entre la idea inicial y la obra concluida el artista modificó no solo el número de personas representadas, sino también la perspectiva y el espacio destinado a las arquitecturas para darle un mayor protagonismo al paisaje. Este cambio, que denota una revisión de lo visto en primera instancia y lo reflexionado para el trabajo final, dio como resultado una escena en la que el artista pintó a algunos ciudadanos retirándose de la iglesia luego de haber asistido a una ceremonia religiosa.

Reflexionando sobre las características de las obras realizadas en lápiz en Uruguay, Paola Melgarejo destaca la importancia que tuvo el dibujo para Ballerini. Declara que el modo en que usó las líneas finas y gruesas le sirvieron para practicar la técnica del claroscuro y la incorporación de texturas, lo cual pone de manifiesto su previa preparación. En lo que respecta a las escenas confeccionadas en espacios exteriores, señala que el artista prefirió abarcar grandes vistas que podrían, en parte, relacionarse con las que hará al final de su vida en las provincias de Buenos Aires y Córdoba.²³⁹

En uno de los dibujos antes citados, *Carnestolendas en Maldonado en 1874 - Baile en el salón del colegio* (**Imagen 15**), puede observarse su manejo de la perspectiva y la composición a sus diecisiete años. Es necesario recordar que, para el momento de su ejecución, aún no había viajado a Europa. Dicho de otro modo, este y otros trabajos similares fueron los que generaron grandes expectativas en su futuro, y promovieron el mecenazgo privado y estatal que derivó en sus diversas travesías por el viejo continente.

obstante, queda pendiente para futuras investigaciones indagar sobre el verdadero motivo de su estadía en estos lugares.

²³⁹ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, pp. 24-25. Las obras que pintó en Buenos Aires y Córdoba serán estudiadas en el próximo apartado.

En lo que respecta a sus búsquedas e indagaciones sobre los paisajes y temas nacionales, las primeras composiciones llevadas a cabo por su pincel tuvieron como protagonistas a la pampa y sus gauchos.²⁴⁰ Una obra de esta temática, realizada en 1875, es *Escena campera* (**Imagen 16**), también conocida como *La cebadora de mate* y que forma parte del acervo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.²⁴¹ Cinco son los personajes representados en ella: la cebadora, su hijo (el cual, asustado por el perro que quiere jugar con él, busca la protección de su madre) y tres gauchos. En todos ellos, especialmente en estos últimos, se percibe la intención de ejecutar diversas posturas y actitudes.

Estas escenas de la pampa y de sus habitantes pueden ser entendidas como historias en imágenes que ayudan a conocer «la relación hombre naturaleza en suelo americano».²⁴² Así, pues, esta pintura, que presenta simples actividades de la vida cotidiana rural, procuraría mostrar cómo era la vida de aquellos pobladores y su relación con el medio que habitaban; aportando, además, datos sobre las costumbres, las vestimentas y las características de los ranchos (a pesar de que en este caso no se vea en su totalidad). Por otro lado, y aunque no pueda distinguirse en la fotografía que incluimos en el anexo, Ballerini enriqueció su trabajo mediante el uso de texturas tanto en la vegetación como en el fogón, lo cual denota la intención de incorporar mayor realismo en la pieza. Por otra parte, es probable que haya sido su maestro Antonio Gazzano quien le haya enseñado a representar esta temática gauchesca.²⁴³

A pesar de sus diferencias, este trabajo recuerda algunas elecciones compositivas de otras escenas similares de años atrás; por ejemplo, *Idilio criollo* y *El asado* (de Juan León Pallière, 1861 y 1865) y *Escena campera* (de Juan Manuel Blanes, s/f). Al igual que en el óleo de Ballerini, en la primera se ve parte de un rancho; en la segunda, varios

²⁴⁰ Para un estudio sobre las diversas representaciones pictóricas de la pampa a lo largo de la historia, ver: MALOSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”. En: *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 195-204.

²⁴¹ Fue adquirida en el año 1934 por \$ 2.000,00 m/n. Dato brindado por el sector de documentación del museo.

²⁴² Artistas que reflejaron a la pampa en escenas similares o en acciones laborales o recreativas fueron Prilidiano Pueyrredón, Juan León Pallière, José Aguyari, etc. Además, la otra iconografía muy utilizada en aquella época fue plasmar este territorio se emparentaba con los enfrentamientos con los indios para conquistas sus territorios. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”. En: ob. cit., pp. 195-204.

²⁴³ En la biografía que se expone en el siguiente link del Museo Franklin Rawson, se dice que Antonio Gazzano fue uno de los primeros artistas nacionales y que se destacó por sus pinturas gauchescas, las que ejecutó con “habilidad técnica y dibujo preciso”. Cfr. <https://www.museofranklinrawson.org/obras/naturaleza-muerta-2/> Última visita: 29 de abril de 2022.

personajes participando de un almuerzo en torno a un costillar; y, en la tercera, algunas personas sentadas junto a un fogón. Es probable que el artista haya tenido contacto con estos y otros trabajos semejantes y que los haya tomado como fuente de inspiración para su óleo.

Roberto Amigo afirma que todos los personajes de esta pintura están emparentados con un cuadro que Ballerini pintará nueve años más tarde: *La última voluntad del payador*. El investigador sostiene que ellos, salvando las diferencias lógicas debido a la distancia cronológica y al asunto tratado en el segundo cuadro, poseen características análogas. Podría decirse que solo falta el payador para que estén todos los personajes del otro trabajo. Sin embargo, una diferencia entre ambos óleos es que esta *Escena campera* ocurre fuera del rancho.²⁴⁴

Del mismo 1875 es *El abrazo entre San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto*, obra de género histórico cuya escena rememora el encuentro entre ambos próceres en la provincia de Salta, más precisamente el 18 de enero de 1814. Esa fue la primera vez que los dos líderes militares se vieron personalmente; antes de esa jornada, solo habían mantenido contacto mediante una red epistolar.

Esta obra (y otras del mismo género) indica que el artista presentaba una inclinación por la pintura de historia. Aunque no es posible asegurarlo, es muy probable que su primer viaje de estudios a Europa haya tenido como finalidad primera adquirir los conocimientos que lo habilitasen para ocupar, futuramente, un lugar destacado como pintor de temas históricos.

Como todas las obras, esta también comenzó con un boceto (**Imagen 17**) en el que artista ensayó su idea original y que le presentó al gobierno de la provincia de Buenos Aires para que este evaluase la posibilidad de adquirir la pintura que realizaría sobre el mismo. Además, con la intención de que se conociesen las características del futuro óleo, este boceto fue expuesto en los salones de la casa Fusoni Hnos. & Maveroff. Un artículo de la época sostuvo que este dibujo, en el que los próceres se dan la mano en lugar de abrazarse, le sirvió a Ballerini

para esbozar su concepción ligando con gusto y frescura de colorido, las diversas fracciones de un todo armónico, rasgo que muestra la originalidad indisputable y talento vigoroso del autor...

²⁴⁴ Cfr. AMIGO, Roberto. “El bazar y la pampa. Augusto Ballerini: La última voluntad del payador”, nota 55, p. 33.

La figura atlética de San Martín, es tan exacta, tan animada, que puede sostenerse *a priori*, y sin haber conocido el original, con su nariz y mirada de águila que la semejanza es resaltante...

A su vez, la del general Belgrano, ese gran patriota, cuyos hechos fueron tan dignos del cedro y del oro hallase dibujada con gracia y *esprit*...

El paisaje es sentimental y de buen efecto pictórico, ayudado cual fue por el arte de la seducción y el privilegio del gusto con que se ha manejado la degradación paulatina de las tintas.

No obstante esos primores de ilusión óptica para el espectador profano, nuestro joven compatriota es todavía una esperanza lisonjera, que con el estudio, la meditación y la escuela de los grandes maestros, llegará a ser una realidad envidiable en la pintura.

Lo que describimos ahora, admirando su composición atrevida, es apenas un ensayo en la primera aurora de su vida artística.²⁴⁵

El óleo final (**Imagen 18**), que se conserva en el MHN porteño, sí muestra a los dos próceres abrazándose. Sin embargo, la posta de Yatasto, que pertenecía a Vicente Toledo y que se ve claramente en el boceto, ha desaparecido; pero se sobreentiende que el evento está ocurriendo allí, porque fue a ese lugar donde San Martín se había trasladado para relevar a Belgrano de sus funciones de jefe del ejército, debido a su frágil estado de salud. La composición ideada por el artista, muestra a los dos protagonistas en el centro de la obra. A sus laterales, algunos soldados observan el fraternal abrazo que se están dando mientras otros cuidan de sus monturas. Más lejos, y representados de un modo muy difuso, puede divisarse a los granaderos a caballo. En el centro y arriba, sobrevolando las cumbres montañosas, un cóndor, símbolo de América del Sur, glorifica el encuentro de ambos próceres y, además, sirve de eje compositivo.

Este óleo, titulado por el diario *La Tribuna* como *La entrega del mando del ejército libertador por el general Belgrano al general San Martín*,²⁴⁶ fue uno de los primeros en los que evidencia su interés en registrar a los forjadores de la nación. Se lo expuso por primera vez (junto a otras veintisiete piezas) en el almacén de Fusoni Hnos. & Maveroff en junio de 1875. En otras palabras, el boceto inicial y el óleo concluido fueron exhibidos al público en la misma casa.²⁴⁷

²⁴⁵ Artículo sin datos. Hallado en el sector de documentación del Museo Mitre. Registrado como: Ballerini, Augusto. Recorte de diario con artículo sobre El abrazo de Yatasto. Impreso, 1 hoja, Armario 8, Caja 8, Número de documento 16466, Fondo B. Mitre-Privado.

²⁴⁶ Cfr. **EXPOSICIÓN DE CUADROS**. (s/a, *La Tribuna*, miércoles 16 de junio de 1875, p. 1, c. 8).

²⁴⁷ El boceto también se conserva en la reserva técnica del MHN de Buenos Aires. Allí pudimos observarlo detenidamente y comprobar su perfecto estado de conservación. Nos llamó la atención que Ballerini lo haya titulado *El abrazo de Yatasto*, a pesar de que ambos próceres solo se están saludando con un apretón de

En 1876 Ballerini viajó a Italia para obtener conocimientos directos de maestros y artistas europeos. Por los comentarios de Belisario Montero sobre los saberes adquiridos por nuestro artista en el viejo continente, es muy probable que en la Academia de San Lucas haya estudiado varios conceptos fundamentales para lograr una nueva y mejor técnica para la realización de sus obras. El autor habla sobre sus estudios de dibujo, geometría, anatomía, perspectiva, color, observación directa, etc., y de sus arquetipos a seguir: Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.²⁴⁸ Por este motivo, es muy probable que con Maccari (y sus otros maestros) haya perfeccionado los secretos de la perspectiva (*costruzione legittima*), composición (*composizione*), dibujo (*disegno*), color (*colorire*), modelo (*esempio*), la representación plástica e ilusoria de los cuerpos (*rilievo*), esfumado (*sfumare*), naturalismo (*naturale*) –usado para indicar el parecido con la cosa representada–, y manera (*maniera*) –denominación que hace referencia al toque personal e individual ejecutado por un artista.

Belisario Montero señala que, tras aprender en Italia estos conceptos fundamentales, Ballerini siempre iniciaba sus obras desde la realidad del objeto, persona o paisaje a representar; y que luego, tras hacer una reflexión introspectiva, modificaba (en parte) el trabajo inicial para insuflarle una cierta idealización con la cual tamizar las imperfecciones de la realidad, aunque siempre dentro del marco de la verdad.²⁴⁹ Una obra en la que puso en práctica estas características es *Vendedora de frutas* (**Imagen 19**), pintura de género costumbrista que fue muy bien recibida por la crítica. Por ejemplo, desde *La Ilustración Argentina* se opinó que el dibujo estaba correctamente realizado y que las facciones que le había dado a la vendedora eran de lo más atractivas, llenas de vida y ánimo:

¡Qué líneas deliciosas aquellas! ¡Qué naturalidad en la acción! ¡Cómo incitan a la caricia esas turgencias juveniles, esas mejillas más frescas que las manzanas de su comercio! ¡Qué importa que venda sandías maduras a la fuerza, si da gratis sus miradas límpidas como el cielo del Adriático, soñadoras como el alma de un poeta! A la verdad, si Bión o Teócrito la hubieran conocido, la literatura contaría a la fecha un idilio más.²⁵⁰

manos. Al pie de la obra, una leyenda certifica que el artista lo donó a esta entidad museística: “Al Museo Histórico Nacional. El autor. (1901)”.

²⁴⁸ Cfr. MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, p. 209.

²⁴⁹ Ídem, p. 210.

²⁵⁰ BALLERINI. (Rafael Obligado, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 15, c. 1).

Giulia Murace destaca que esta obra (como otra fechada en el mismo año: *Las lavanderas*) presenta un notable acercamiento a la escuela veneciana. Además, agrega que, aunque no se cuente con fuentes que lo certifiquen, Ballerini seguramente frecuentaba la ciudad de los canales y estaba en contacto cercano con los venecianos Giacomo Favretto y Luigi Nono.²⁵¹ En otras palabras, si bien se sabe que para 1885 ya conocía y asistía al taller del primero de los mencionados, podría inferirse que desde su primer viaje el artista se encargó de tejer redes de sociabilidad que excedían la enseñanza académica recibida en Roma. Además, como veremos a continuación, también visitó otro de los grandes centros artísticos italianos.

En 1878 pintó los retratos de Francisco Cafferata (**Imagen 20**) y Lucio Correa Morales (**Imagen 21**). Observando las características de estos trabajos, se advierte que su origen radica en la idea de perfeccionar obras de dicho género. Y para dicha práctica, nada mejor que hacerlo con sus amigos, ya que, entre otros beneficios, y de acuerdo con el pensamiento de Roberto Amigo, esto le evitaba el pago de modelos.²⁵²

En lo que a parentesco formal se refiere, ambos retratos están inscriptos dentro de una figura oval y en los dos aparece la misma dedicatoria (“Al amigo Cafferata” y “Al amigo Morales”). Sin embargo, a diferencia del óleo del primero, donde el pintor dejó plasmada tanto la fecha como la ciudad en la que lo hizo (1878, Florencia), el del segundo solo indica el año. Otras diferencias radican en que el rostro de Cafferata está de perfil y el de Morales de frente, en la elección de ropaje claro para uno y oscuro para el otro, y en el mayor tamaño del segundo retrato. Por causa de la posición escogida para su rostro, el autor de *La esclavitud* se distancia de la mirada del espectador, mientras que el del realizador de *La cautiva* presenta una mayor empatía con este debido a la posibilidad del contacto visual y la sutil sonrisa que el artista le imprimió. Es probable que la manera en la que los pintó manifieste dos posibilidades: así lo desearon ambos escultores o el artista necesitaba practicar diferentes posiciones y abarcar la mayor cantidad de pigmentos de su paleta. Para ambos casos, es seguro que Ballerini haya contado con una tácita y sobreentendida aprobación por parte de ambos retratados.²⁵³

²⁵¹ Asimismo, agrega que es posible que viajara a esta ciudad en periodo estival, cuando las clases de la Academia habían finalizado. Cfr. MURACE, Giulia. *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, p. 106.

²⁵² Cfr. AMIGO, Roberto. ob. cit., p. 25.

²⁵³ El *Retrato del escultor Cafferata* se conserva en la reserva técnica del MNBA desde que fue donado por su familia a principios del siglo pasado. Por su parte, el *Retrato del escultor Lucio Correa Morales* se encuentra en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (Rosario) desde que fue cedido por el arqueólogo y crítico de arte argentino Francisco de Aparicio (1892-1951) en el año 1931. Este último

Esta idea de cómo los propios artistas elegían o querían ser vistos (o recordados) mediante sus retratos (o fotografías), fue materia de investigación de María Isabel Baldasarre. La autora remarca que ellos sabían y decidían cómo posar, qué prendas vestir, qué gestos adoptar, etc., porque estaban acostumbrados a trabajar con modelos. Por lo mismo, la autora remarca que las imágenes que nos quedaron de ellos fueron minuciosamente premeditadas. Sin embargo, algo que no acompaña a ninguno de los dos retratos que venimos reseñando, pero que sí Ballerini utilizará luego para su propio autorretrato, es el uso de ciertos «clichés» que asocian al personaje representado con las bellas artes (pinceles, paleta, caballete, cinceles, modelos, etc.).²⁵⁴

De acuerdo con el crítico de arte Samuel Oliver, Ballerini realizó el *Retrato del escultor Cafferata* mediante una técnica muy distinta a la que empleará dos años después en su *Autorretrato*:

En el pequeño retrato de su amigo... se vale, en cambio, de otra técnica pictórica: utiliza una materia delicadamente texturada con veladuras de color y un empaste directo que recuerda a los primeros “macchiaioli”; no en vano la obra está fechada en Florencia, en 1878.²⁵⁵

En relación a la influencia de los artistas de esta corriente estética, Paola Melgarejo menciona que uno de los pintores *macchiaioli* por el que Ballerini se interesó fue Giovanni Fattori. Incluso, comenta que el pintor argentino tenía una obra suya en su colección particular.²⁵⁶

Para finalizar los comentarios sobre estos dos trabajos, es preciso acotar que la figura oval en la que ambos retratos se encuentran inscriptos, no se ve de forma completa. Lo más probable es que esto se vincule con las tareas de restauración a las que fueron sometidos: la tela del primero se encuentra adherida a una madera mientras que el

estaba casado con Cristina Correa Morales, una de las hijas del escultor. Lo más probable es que, tras la muerte de su padre (1923), ella lo haya heredado y así llegó a manos del arqueólogo.

²⁵⁴ Cfr. BALDASARRE, María Isabel. “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, p. 47. En: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

²⁵⁵ OLIVER, Samuel, Jorge. “El retrato en el siglo XIX” p. 46. En: PARPAGNOLI, Hugo (Dir.). *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, s/f., pp. 34-49.

²⁵⁶ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 33. Además, expresa que “El estudio del paisaje al aire libre, el claroscuro y la descomposición del color, reflejan la influencia de esta pintura en su propia obra”. (p. 21). Un poco más adelante, concluye que la pintura producida en esta época presenta una síntesis del aprendizaje que recibió en la academia más lo incorporado de las escuelas veristas y manchistas (p. 34).

segundo necesitó ser reentelado. En otras palabras, si bien ambos trabajos se conservan en buen estado, sus soportes textiles debieron ser intervenidos en el pasado para una mejor conservación y esto derivó en que ya no se pueda contemplar su forma original.

Entre 1879 y 1880 Ballerini realizó dos obras muy atípicas con respecto al resto de su producción, pero que claramente responden a ejercicios que César Maccari le solicitó como parte de sus estudios: *El africano* (**Imagen 22**) y *Negro en el Cepo* (**Imagen 23**). Nuestra deducción de que fueron tareas que le encargó su maestro se basa en que, al dorso de la segunda pieza, figura la frase «Acad. Maccari. Roma 1880». A su vez, podemos conjeturar que el ejercicio consistió en representar a dos habitantes del mismo continente, uno en libertad y el otro cautivo. De este modo, el artista podría practicar diferentes actitudes, miradas y posturas debido a su situación.

También es probable que la tarea haya incluido realizarlos en distintos tamaños y técnicas: mientras el primero es una acuarela de 54 cm de altura, el segundo fue pintado al óleo y mide casi un metro de alto. Si bien ambas obras presentan buenas condiciones, nos parece que *Negro en el cepo* es más interesante; no solo porque la técnica empleada le permitió incorporar varias pinceladas espesas para generar texturas en su parte inferior, sino también porque el recurso de adelantar la pierna izquierda y de dejar los brazos caídos a los costados del cuerpo por causa del pesado cepo, hicieron que el personaje no pierda su dignidad apareciendo totalmente desnudo. Además, es posible que el momento escogido sea aquel en que el joven está siendo ofrecido para su compra en algún mercado de esclavos. En otras palabras, la dramática situación elegida, el volumen dado al piso del lugar mediante la aplicación de empastes y el tratamiento liso de la figura y el fondo, dotaron a esta obra de un mayor efecto visual y psicológico.²⁵⁷

En relación a las innovaciones plásticas mencionadas en el párrafo anterior, Marcelo Pacheco y Ana María Telesca sostienen que el uso de empastes, manchas y texturas, son rasgos de modernidad pictórica que implementaron los artistas de la Generación del 80.²⁵⁸

²⁵⁷ Este trabajo se conserva en la reserva técnica del Palais de Glace desde 1945. Antes de esta fecha se lo conservaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Fue mediante la gestión del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública que la obra llegó a esta institución. Los expedientes que certifican dicho traslado se conservan en el Palais de Glace.

²⁵⁸ Cfr. PACHECO, Marcelo y TELESCA, Ana María. *Aproximación a la Generación del 80. Antología documental*, p. 11. Por otra parte, cabe advertir que no era la primera vez que el artista recurría al uso de estas innovaciones plásticas: varios años atrás (1875) ya había aplicado texturas a algunos de sus óleos (por ejemplo, a *Escena campera*).

La incorporación de estas innovaciones pictóricas también fueron señaladas por Laura Malosetti Costa, quien menciona que la modernidad de los artistas de la Generación del 80 se vio manifestada tanto en su actitud reflexiva y de autoconciencia como en sus decisiones y elecciones estéticas.²⁵⁹

Como ya lo adelantamos, en 1880, y en la ciudad de Roma, pintó su *Autorretrato*²⁶⁰ (**Imagen 8**). Sobre los rasgos particulares que presenta este trabajo, Samuel Oliver apuntó:

Escasos años separan a esta obra de los últimos retratos de Pueyrredón, ¡pero cuánta deferencia en la concepción de la obra! El tema no es su retrato sino un estudio de contraluz. El pintor ha escamoteado su propia imagen en virtud de la búsqueda de un motivo plástico. Su faz aparece dentro de una sombra, aunque suficientemente transparente para distinguir sus rasgos fisonómicos. Se vale del significado de la figura para crear con una superficie oscura un primer plano único que se destaca sobre un fondo –fondo plateado, irisado, transparente, con una materia liviana–. La imagen sugiere, más que presenta, un asomo de sentimentalismo que proviene de la pintura por valores, es decir, por un medio válido, exclusivamente plástico. Otro será el sentimentalismo que inundará posteriormente al arte argentino y anegará en cursilería gran parte de nuestra producción cultural.²⁶¹

Como muchos otros, Ballerini optó por autorretratarse mientras realiza un óleo, con sus pinceles y paleta en su mano izquierda, lo cual recuerda el uso de «clichés» de que hablaba Baldassarre. En otras palabras, quiso que la posteridad lo recordase como pintor y por eso escogió hacerlo de un modo tradicional, haciendo una pausa en su labor de artista plástico para dirigir una mirada hacia el espectador. El recurso del fondo claro y el oscurecimiento parcial de su figura, tuvieron por finalidad lograr una atracción más directa hacia su persona. Podría decirse que su imagen está idealizada; sin embargo, Schiaffino y Pagano comentan en sus libros que poseía una gran belleza física y una atractiva personalidad.²⁶² Si a eso se le suma su juventud, el delicado atuendo que viste,

²⁵⁹ Incluso, apoyándose en palabras de Habermas, dice que ellos mismos se autoconsideraron el “resultado de una tradición desde lo viejo hacia lo nuevo”. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 88.

²⁶⁰ El artículo **AUGUSTO BALLERINI. Ayer.** (s/a, *La Nación*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 5) afirma que esta obra fue pintada en Venecia. Sin embargo, al pie de la obra puede leerse claramente la palabra Roma.

²⁶¹ OLIVER, Samuel. ob. cit., p. 46.

²⁶² Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, pp. 274-275; y PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*, p. 360.

la riqueza cromática y los juegos de luces y sombras incorporados, pronto se dará con el supuesto idealismo. Ballerini pintó este trabajo a sus veintitrés años, demostrando con el mismo los conocimientos aprehendidos durante su formación en Europa.²⁶³

En relación a lo que expresado recientemente, y con respecto a las obras de este género, María Isabel Baldasarre afirma que los autorretratos actúan como metáforas del

poder creativo como artista y del modo en que cada uno, en las coyunturas históricas específicas, entendió y volvió visible su estatus como creador...

Al estar bajo la entera decisión de los artistas, los autorretratos conllevan aún más tomas de posición de sus realizadores. Ellos no solo deben elegir la pose, el escenario y los atributos que mejor los representan sino –lo que es quizá más importante– discriminar dentro de su lenguaje distintivo aquellos recursos plásticos más funcionales para transmitir la subjetividad perseguida en cada retrato. Esta es una búsqueda que no se da completamente de forma consciente, pero en la que hay selecciones voluntarias que se juegan en el proceso creativo del artista y que terminan de configurarse a partir de los usos sociales que se abren en la circulación pública de las obras. Así, podemos pensar estas imágenes como parte de un proceso de construcción del estatus del artista que se inicia en el taller o en el estudio del fotógrafo teniendo en mente cuál será el público receptor de esa obra, pero que termina de configurarse en el momento en que la obra adquiere dimensión pública.²⁶⁴

Cabe acotar que, además de retratarse a sí mismo y de hacer lo propio con sus amigos escultores, también retrató a otros pintores; por ejemplo, al lombardo Ignacio Manzoni (1797-1888), quien estuvo activo en nuestra ciudad entre 1851 y 1881.²⁶⁵

Aunque no se trate de una obra pictórica, y aunque nunca llegó a concretarse, interpolaremos el comentario de que también fue en Roma (y en ese mismo 1880) cuando proyectó el Monumento para la Plaza de la Victoria que mencionamos en el primer

²⁶³ Si bien pertenece al acervo del MNBA, este *Autorretrato* fue prestado en comodato al Ministerio de Economía, lugar donde pudimos observarlo con detenimiento gracias a la gestión del Sr. Mario Naranjo, Coordinador de Patrimonio Cultural de dicho organismo.

²⁶⁴ BALDASARRE, María Isabel. “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, pp. 171-203. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 34, N° 100, Año 2012. Tomando como referencia los trabajos de Harry Berger y de Jean-Luc Nancy, la autora señala la importancia de la estrategia utilizada por los artistas para construir su imagen y el modo en que ellos pretendían ser vistos. Si bien este estudio trata en particular sobre fotografías de otros artistas, también analiza una (de 1899) en la que se ve a los miembros del jurado que se encargaba de otorgar becas para estudios en Europa, entre los que se encuentra Ballerini. Baldasarre menciona que los retratados eligieron representarse como miembros de una élite “que había asumido como propia la cruzada de crear un ambiente artístico en el país”. (p.174).

²⁶⁵ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. “El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto)”, p. 365. En: *La Biblioteca*, Año I, Tomo I, 1896, pp. 88-96 y 357-368. No incluimos una fotografía de esta obra en el anexo de imágenes debido a la extrema suciedad que presenta la capa pictórica.

capítulo. La carta que le envió al General Bartolomé Mitre (**Imagen 24**) en la que le comenta su idea,²⁶⁶ comienza diciendo que sentía una inmensa deuda y un enorme agradecimiento con la patria por la posibilidad de estudiar en Italia. A continuación, le comunica que fueron esos dos sentimientos los que lo motivaron a proyectar la construcción de un

Panteón que eternizaría la memoria de aquellos héroes que nos legaron nuestro país: Grande e Independiente y serviría de símbolo para solidificar la paz y la concordia entre las diversas Repúblicas de Sud-América.²⁶⁷

Luego de detallarle las características que tendría dicho monumento, de mencionar que había encontrado la cooperación de artistas italianos para realizar su proyecto, de opinar que sería oportuno ubicarlo en el lugar donde estaba el arco de la recova para erradicar todo vestigio de la dominación española, y de preguntarle su opinión sobre todo lo expuesto, culmina diciendo:

Aunque yo comprenda que no es este el momento oportuno para realizar mis propósitos; sin embargo, como las grandes ideas es menester fecundarlas con entusiasmo desde el principio, me he atrevido a llamar sobre ellas la ilustrada atención de V. S., persuadirlo que se dignara honrarme de su valiosa adhesión y palabra de aliento para que yo pueda perseverar en mi idea y que su patriótico corazón tomará, desde ya, bajo su amparo lo que fecundé con sentimiento de ciudadano agradecido.²⁶⁸

En ese mismo año, estando en Venecia, e inspirado por lo pintoresco y bello del lugar, incursionó en el género costumbrista produciendo varias obras; por ejemplo, *Interior de patio. Las Lavanderas* (**Imagen 25**). Sobre este trabajo, la prensa exaltó la habilidad y la destreza con la que el artista había ejecutado su composición y, además, ponderó tanto la belleza y el ademán de las figuras como el valor de los tonos utilizados. Asimismo, se sostuvo que la obra poseía

²⁶⁶ También le había enviado epístolas a Aristóbulo del Valle, Leonardo Pereyra, Juan Cruz Varela y al Dr. Guillermo Rawson explicándoles su proyecto. En el artículo que citaremos a continuación, el artista dice que todos ellos lo consideraron positivo. **Cfr. CARTAS DE A. BALLERINI Y E. SCHIAFFINO. Sobre cuestiones ediles.** (*La Nación*, viernes 16 de febrero de 1894, p. 5, c. 6).

²⁶⁷ La misiva puede ubicarse mediante los siguientes datos: Sobre proyecto de obra artística. Homenaje a Belgrano y San Martín. M.O. 2 hojas, Armario 8, caja 28, documento N° 13360. Fondo B. Mitre-Privado, Museo Mitre.

²⁶⁸ Ídem.

cualidades de primer orden. Las figuras se mueven, tienen vida. Una de ellas, la mujer que se destaca sobre el fondo blanco de una pieza de ropa bañada por el sol, es un *tour de force*...

El fondo y los demás accesorios del cuadro están concienzudamente estudiados y la perspectiva aérea perfectamente obtenida. Por el modo como están tratados, se asemejan mucho a los cuadros de Fortuny.²⁶⁹

En esa obra, como en muchas otras de esta época pintadas en Italia, se nota el influjo del movimiento estético conocido como *Verismo*, escuela desarrollada en Italia entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuya característica más distintiva fue la de plasmar escenas con un alto grado de naturalismo y una predilección por los asuntos pertenecientes a las personas de bajos recursos económicos. Paola Melgarejo también advierte esta influencia (temática y formal) y menciona que lo que más le interesó de esta corriente fue el uso de escenarios familiares donde los personajes eran representados en escenas de la vida cotidiana.²⁷⁰

Lo recién dicho sobre esta obra, y de otras similares estudiadas con anterioridad, lleva a la conclusión de que Augusto Ballerini no se conformó con lo aprendido en la academia y recurrió a otros talleres y academias para adquirir más y mejores conocimientos sobre las nuevas tendencias pictóricas. En otras palabras, como todo artista en proceso de formación, incursionó en las novedades estilísticas que estaban vigentes en la península y no dudó en incorporarlas a su producción.

Otra obra de género histórico y con un alto componente simbólico, es *La sombra del general San Martín (Imagen 26)*, pintada en Roma en 1881. Este óleo presenta al prócer de pie, con los brazos cruzados y con una clara actitud introspectiva y melancólica. El paisaje nebuloso que se divisa al fondo y abajo es de Perú, pero no se distingue bien no solo por estar alejado, sino por el humo generado en los enfrentamientos que allí se están sucediendo y que, necesariamente, le quitan nitidez. El general se halla al pie de su propia tumba (cubierta por la bandera argentina) y está siendo custodiado por una enigmática figura etérea que, de acuerdo con las fuentes periodísticas de la época (que citaremos unos renglones más abajo), se trataría de un ángel que lo acompaña y cuida de

²⁶⁹ **LOS CUADROS DE BALLERINI (expuestos en la Casa Bossi y Ca.)**. (Sixto J. Quesada, *La Nación*, miércoles 4 de mayo de 1881, p. 1, c. 4). Además, es preciso mencionar que la figura de Mariano Fortuny y Marsal “fue muy impactante en la escena artística romana, especialmente en sus últimos años de vida y después de su muerte (1874)”. En: MURACE, Giulia. *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, p. 102.

²⁷⁰ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 21. También menciona que el artista pintó una vista del Gran Canal que se conserva en una colección privada (p. 35 y 36).

su alma. Esta figura lumínica fue pintada mediante un juego de luces, sombras y pequeñas líneas, en las que se destaca el tratamiento que el artista le dio a su rostro (**Imagen 27**).

En octubre del año siguiente, el diario *El Nacional* publicó un artículo donde anuncia que la SEBA había donado este cuadro a la Cámara de Diputados y que dicha nota aparecía con motivo de su exposición en la Sala de Descanso de ese lugar. La crónica, sin firma, transcribe las palabras que un poeta (no se da el nombre, tal vez Domingo D. Martinto o Rafael Obligado) pronunció sobre este óleo:

Hay en la actitud de la sombra del gran capitán, toda la muda desesperación, toda la infinita tristeza de los dolores sin esperanza.

Aquella mirada sin luz, fija en un punto lejano, montón de ruinas humeantes, escombros de pueblos, reliquias de martirio, parece que horada las sombras y las pone en movimiento.

Es la noble y desgraciada tierra peruana convertida en pavesas.

San Martín se ha enderezado sobre el sepulcro, con el legendario elástico echado sobre la frente y la casaca de los granaderos a caballo, prendida como en un día de parada.

Arriba, sobre la cabeza del vencedor, se cierne algo como el jirón blanco de una nube, como las alas de un ángel, el ángel de la gloria que vela su sueño eterno.

El cuadro de Ballerini es una fantasía de mucho mérito y el obsequio hecho a la Cámara de diputados no puede ser más valioso.²⁷¹

En 1883, y estando en Italia, pintó *La apoteosis de Esteban Echeverría* y el *Retrato alegórico de Mariano Moreno*. Los trajo al país a bordo del *Orenoque*, embarcación que ancló en el puerto de Montevideo el 30 de septiembre de ese año. Poco podemos decir de ellos porque se desconoce su paradero; no obstante, gracias a otro artículo publicado en *El Nacional*, sabemos que eran de gran formato y que el artista pensaba vendérselos al gobierno nacional. Esa nota también comenta que el artista aún no sabía dónde exhibirlos debido a sus grandes dimensiones. Llama la atención la altura que el cronista menciona sobre estos cuadros: cinco metros. Como no existen, o al menos no se han conservado, cuadros alegóricos tan grandes en nuestro país, y al ser la única fuente en la que encontramos esta medida, citaremos sus palabras textuales:

²⁷¹ **LA SOMBRA DE SAN MARTÍN.** (s/a, *El Nacional*, miércoles 4 de octubre de 1882, p. 1, c. 7).

Y ya que nos ocupamos de Ballerini, agregaremos aquí que trae [de Europa] dos grandes cuadros, de cinco metros de altura, que no sabe por el momento donde ponerlos en exhibición, a causa de sus dimensiones.²⁷²

Finalmente, el lugar escogido fueron los salones altos del *foyer* del Teatro Nacional que daban a la calle Florida.²⁷³ También se sabe que a ambos trabajos les dio las últimas pinceladas tras su llegada al país, ya que quería cotejar sus rostros con los de otros retratos pretéritos que guardarán una veraz semejanza y, de esa forma, completar los bosquejos que había iniciado en el viejo continente.

En un artículo publicado unos días después, no se habla del tamaño de los cuadros, pero sí se menciona que el Retrato de Echeverría era «de vastas proporciones». Allí mismo, se sostuvo que esta obra poseía un alto grado de verdad de los aspectos fisonómicos, un adecuado equilibrio entre realismo e idealización, una ejecución moderna y una notable captación de los aspectos psicológicos. En relación al retrato de Mariano Moreno, expuesto sin concluir, se lo tuvo como una promesa de un gran trabajo que haría muy buen *pendant* con el del poeta:

El realismo de la bella figura del pensador, se destaca con la más grata impresión, a la idealización desenvuelta en el etéreo ambiente que lo circunda: el todo es llevado con una forma artística verdaderamente moderna.

El artista ha transmitido al rostro del gran poeta nacional, su afecto, su pensamiento, expresándolo con franca energía...

[Su] ejecución es de artista valiente y seguro. Todo es calculado con fina percepción, y todo se funde con la simpática impresión...

[Sobre] la apoteosis de D. Mariano Moreno... puede tenerse la seguridad de que también en este cuadro el autor sabrá infundir toda la potencia requerida por el difícil tema.²⁷⁴

Es muy posible que *La Apoteosis de Esteban Echeverría* haya tenido su origen en la cercana amistad que Ballerini tuvo con Rafael Obligado, quien colocaba a este literato como una de las figuras más paradigmáticas de la literatura argentina.²⁷⁵ Antes de

²⁷² Cfr. **EL REGRESO A LA PATRIA**. (s/a, *El Nacional*, lunes 1 de octubre de 1883, p. 1, c. 6).

²⁷³ Cfr. **LOS CUADROS DE BALLERINI**. (s/a, *El Nacional*, viernes 5 de octubre de 1883, p. 1, c. 8).

²⁷⁴ **ARTE Y ARTISTAS. Cuadros de Augusto Ballerini**. (J. Tamburini, *El Nacional*, miércoles 21 de noviembre de 1883, p. 1, c. 2-3).

²⁷⁵ Malosetti señala que Obligado se sintió “heredero del gesto romántico de Esteban Echeverría” y, como consecuencia, elevó a la pampa como símbolo del paisaje nacional, lo cual lo llevó a concebirla de un modo idealizado, sin ningún tipo de violencia. La autora concluye afirmando que “Su criollismo nacionalista encontraba en esa pampa desahistoriada, poetizada, idílica, el alma nacional”. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 164.

perderse, este óleo formó parte de la colección de la Escuela Nacional de Artes Decorativas y, previamente, también lo poseyó la Cámara de diputados de la provincia de Buenos Aires, ya que, agradecido por la beca que dicha provincia le estaba otorgando para perfeccionar su arte en Italia, decidió obsequiárselo a esa Honorable Cámara. Se conocen estos datos gracias a una carta manuscrita que el Dr. Alberto Ugalde (presidente de tal Cámara entre finales de abril de 1884 y el mismo mes de 1887) le envió al artista en la que le agradecía el presente. La misiva, escrita en una hoja con membrete de ese órgano gubernamental, se conserva en el Archivo General de la Nación, y dice:

La Plata, junio 9 de 1884.

Al ciudadano
Don Augusto Ballerini.

La Cámara que presido, en sesión de esta fecha, ha resuelto aceptar el cuadro “Apotheosis de Esteban Echeverría”, ejecutado por usted y con el cual obsequia a la Legislatura en testimonio de gratitud por la ayuda que le presta a sus estudios y me ha encargado expresarle su agradecimiento.

Dios guarde a usted.
Alberto Ugalde.²⁷⁶

La apotheosis de Esteban Echeverría y el *Retrato alegórico de Mariano Moreno*, junto a muchos otros proyectos²⁷⁷ y obras realizadas previa y posteriormente, formaron parte de un programa iconográfico de género histórico que el artista esperaba que el gobierno adquiriese para construir y perpetuar la memoria de los héroes nacionales; pero el Estado no se interesó en su compra, lo cual debió repercutir de forma negativa en Ballerini, ya que, de acuerdo con sus contemporáneos, poseía una personalidad muy sensible y le era imposible abstraerse del desdén y las desatenciones hacia sus trabajos.

²⁷⁶ No citamos la signatura topográfica de esta carta y otros documentos de este Archivo, porque el mismo se encuentra permanentemente cerrado por estar en proceso de mudanza de sede. Por otra parte, Reinaldo Giudici, también pensionado del gobierno, tuvo en ese mismo año una idéntica actitud de agradecimiento al obsequiar al gobierno de la provincia de Buenos Aires una alegoría de la República. Y, años más tarde (1899), donó al Congreso Nacional su obra *La presentación del general San Martín al Soberano Congreso de Buenos Aires el 17 de mayo de 1818*. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 301. La donación al Congreso Nacional también se la menciona en: LÓPEZ ANAYA, Jorge. “La generación del 80”, p. 57. En: PARPAGNOLI, Hugo (Dir.). ob. cit., Buenos Aires, Viscontea, s/f., pp. 50-66.

²⁷⁷ Cfr. **EL ARTISTA BALLERINI**. (s/a, *El Nacional*, miércoles 18 de diciembre de 1883, p. 1, c. 7).

Ejemplos cabales de obras que pensaba venderle al gobierno son los dos retratos recién mencionados y *La sombra del general San Martín*. Esta inferencia se basa en el gran formato de estos trabajos: los dos primeros medían cinco metros de altura (de acuerdo con el cronista de *El Nacional* ya citado); y el tercero, más de dos. Estas dimensiones hablan de la idea de ser colocados en un gran despacho o vestíbulo de la casa de gobierno o de alguna dependencia oficial destacada. Que el artista haya donado *La apoteosis de Esteban Echeverría* a la Cámara de diputados y que la SEBA haya hecho lo mismo con *La sombra del general San Martín*, podría relacionarse con la intención de que, una vez expuestos en ese lugar, los congresales se dejaran persuadir por la calidad de esos óleos y cambiaran su actitud para con sus trabajos. Para desgracia de las finanzas de Ballerini, esto no ocurrió.

Con respecto a esta apatía del gobierno sobre la adquisición de obras de los artistas argentinos, Ernesto Quesada expresa en sus escritos que ellos fueron ignorados por el gobierno nacional quien prefirió contratar a artistas extranjeros para que pintasen obras de ese género. Incluso, señala que se les pagaba sumas verdaderamente elevadas. A esta actitud del gobierno, la define como verdaderamente vergonzosa.²⁷⁸

En 1884 pintó *La última voluntad del payador (Imagen 28)*, cuya escena representa la muerte del gaucho Santos Vega. Con esta obra, como con muchas otras de las ya citadas, el artista continuó posicionándose con su arte en los temas que consideraba más convenientes para ser abordados por el arte y la literatura nacionales.

La fuente en la que el artista se inspiró para su obra, es literaria: el poema *Santos Vega*, de Rafael Obligado, escritor que, como lo expresamos con anterioridad, fue una gran referencia en el pensamiento del pintor. Por lo mismo, este óleo presenta una mirada melancólica e idealizada de esa zona. Malosetti Costa señala que esta región comenzó a pintarse de ese modo cuando se logró desactivar el peligro que suponían el desierto y sus habitantes, y la pampa terminó convirtiéndose en un símbolo que reflejaba las raíces de lo nacional.²⁷⁹ En el caso de Ballerini, no fueron pocos los óleos en los que la plasmó, tanto previa como posteriormente. Como veremos luego, será a partir de 1892 cuando el

²⁷⁸ Lo que el autor más lamenta de esta indiferencia, es que fue el propio gobierno el que becó a muchos de ellos para completar sus estudios en Europa. QUESADA, Ernesto. *Reseñas y Críticas*, p. 393.

²⁷⁹ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario", p. 166. En: BURUCÚA, Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina*, Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 161-216.

artista incursione en otro tipo de paisajes nacionales. Sin embargo, no abandonara del todo a los paisajes pampeanos.²⁸⁰

Los personajes de este óleo son: el payador agonizando, su hijo (o un poeta amigo, sentado y sosteniendo con su mano derecha la guitarra —símbolo poético-musical de la pampa por excelencia—²⁸¹ y con la otra cubriéndose el rostro sollozante), su nuera (o hija, atendiendo al payador), su pequeño nieto (en actitud medrosa, apoyado contra la pared), un joven parado en la puerta del rancho (mordiéndose el ala de su sombrero y sosteniendo al caballo del payador desde el filete de la cabezada) y un gaucho de pie (mirando y escuchando atentamente las postreras actitudes y balbuceos del moribundo).

Antes de concluir este óleo, Ballerini decidió exponer su boceto. La prensa, además de ponderar el tema elegido, resaltó el vigor de la composición, su correcta ejecución y la destreza del pintor al esbozar la que sería una de sus obras costumbristas más conocidas:

La última voluntad del payador señala un paso afortunado...

Es un cuadro esencialmente realista y local; pero en que se condensa, y este es su gran mérito, el carácter, la acción, la vida del personaje.

Aquí es donde brilla el numen, la creación y la inspiración del artista, sin salir de los límites de lo humano...

... más que un cuadro, es un poema de nuestra vida nacional, vaciado por primera vez en el lienzo.

Es un paso del artista hacia las cumbres.²⁸²

Por su parte, Roberto Amigo sostiene que a *La última voluntad del payador* se la podría incorporar dentro de un nuevo género: el costumbrismo criollista. Además, señala que con su elaboración, el artista adhería a las declaraciones de Rafael Obligado, para quien

el payador era la esencia del alma nacional y americana, era el amauta que resucitaba en la llanura pampeana.²⁸³

²⁸⁰ Por ejemplo, en 1895 pintó *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*, obra que presenta un paisaje pampeano que, como estudiaremos más adelante, fue muy elogiado por la crítica.

²⁸¹ Cfr. TAULLARD, A. *Nuestro Buenos Aires antiguo*, p. 288.

²⁸² LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL PAYADOR. (Ignotus, *El Nacional*, viernes 12 de septiembre de 1884, p. 1, c. 3).

²⁸³ AMIGO, Roberto. ob. cit., p. 14.

Como lo señalamos, de las versiones existentes sobre su muerte, Ballerini se basó en el poema de Obligado y por eso eligió representar un deceso pacífico del payador, ya que no era su intención que la imagen del gaucho, como tipo nacional, respondiese a un ideal de violencia. En otras palabras, su escena manifiesta una muerte idealizada. Además, la presencia del cuadro de la Virgen y la vela encendida pretenden mostrar una muerte cristiana, la cual le daría a Santos Vega la absolución de los pecados cometidos.²⁸⁴

Cuando el óleo fue concluido, se lo expuso en la casa de Burgos. En esa oportunidad, si bien se volvió a elogiar su composición, también se le hicieron algunas objeciones:

1. Las humildes prendas elegidas para el personaje femenino y su andar descalzo buscaban exaltar la pobreza en que ella vivía, pero dejaban al descubierto un doble error: uno de ejecución (pies desproporcionadamente grandes) y otro de realidad (no solo no existía tal miseria entre los gauchos en el tiempo situado en la obra, sino que gozaban de un comprobado bienestar económico).
2. Representar al payador sobre una cama en lugar de un catre. Este fue el desacierto más importante.

El artículo en que se mencionan estos yerros, también comenta que, artísticamente hablando, el cuadro era muy meritorio, pero que se resentía notablemente por dichas imprecisiones:

Así, con la misma justicia que aplaudimos la feliz inspiración a que dio forma en la tela, debemos censurar los errores y las falsedades de la ejecución.

Y esta censura es tanto más franca cuanto que hemos podido persuadirnos que estas faltas son susceptibles de enmienda, porque no proceden de falta de talento, sino de falta de cuidado, de estudio, de observación, tratando un tema de arte con la misma precipitación que César ganaba las batallas.²⁸⁵

Tras las críticas, Ballerini modificó estas inconsistencias y también incorporó algunos cambios; por ejemplo, al cuadro de la Virgen, que en el boceto estaba colgado en

²⁸⁴ Cfr. Ídem, pp. 16-17. En estas mismas páginas, el investigador sostiene que esa elección de Ballerini dista mucho “de la muerte del gaucho matroero asesinado por las partidas o muerto en el delirio de sus crímenes... [y, mediante esa forma de representación, el artista retoma] los valores establecidos por la pintura de historia para la muerte del héroe”.

²⁸⁵ **LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL PAYADOR. Un cuadro en el bazar de Burgos.** (s/a, *El Nacional*, lunes 10 de noviembre de 1884, p. 1, c. 4).

la pared de la cabecera del catre, lo ubicó sobre la mesita en la que se encuentra la vela encendida y encastrada en una pequeña botella. Además, añadió ropas tendidas dentro del rancho y unas ristras de cebolla enganchadas en el muro.

Resulta de interés remarcar que Ballerini haya incorporado modificaciones en su obra por las críticas recibidas. Esto demuestra que el artista no solo estaba al tanto de lo que se escribía sobre sus trabajos en la prensa, sino que también estaba dispuesto a realizar cambios en sus versiones definitivas para obtener una mejor recepción pública. Incluso, sobre los escritos que aparecían en los medios gráficos, el artista comentó:

En cuanto a la crítica sincera, considero que es respetable y que debe ser respetada. Sé bien que no depende de mí que me censuren, pero sé también que depende únicamente de mí el que lo hagan con razón.²⁸⁶

En 1889, cuando la construcción del edificio destinado a albergar al Museo de La Plata quedó concluida, se lo convocó para pintar una obra en la rotonda central.²⁸⁷ Fue Francisco Pascasio Moreno (1852-1919) quien lo contrató (junto a otros pintores) para decorar los ocho paneles de dicha rotonda, tanto los de la planta baja como los del primer piso.²⁸⁸

El programa iconográfico pensado para ese lugar tuvo por objetivo representar diversos paisajes de la geografía argentina con su vegetación autóctona, formas de vida animal y algunos pueblos originarios que las habitaban. Su trabajo, titulado *Selva misionera* (**Imagen 29**), se encuentra en la planta alta junto a *El ombú* (de F. Vecchiolli), *Incendio de campo y caza de ñandú* (de R. Giudici), *Alrededores del Volcán Tronador* (de J. Jorgensen), *La Quebrada de Lules* (mismo autor), *La alta Cordillera de los Andes en Mendoza* (de R. Giudici), *La vuelta de Torres, en el Delta del Paraná* (de E. Coutaret) e *Indios canoeros en el Delta, frente a las barrancas del Paraná* (de J. Bouchet).²⁸⁹ (**Imagen 30**).

Sobre su obra para esta rotonda, Federico A. Carden dijo:

Selva misionera... presenta con técnica suelta una vista panorámica del interior de la jungla. Aquí el horizonte desaparece tras los árboles y los desniveles del

²⁸⁶ Citado por SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 277.

²⁸⁷ Para mayores datos sobre la gestación de este museo, ver: PACHECO, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*, p. 134.

²⁸⁸ Cfr. MOROSI, Julio A. *Los creadores del edificio del Museo de La Plata y su obra*, p. 68.

²⁸⁹ Cfr. URGELL, Guiomar de. *Arte en el Museo de La Plata*, p. 33.

terreno. Sería imposible estimar las proporciones de este escenario si no fuera por la aparición serpenteante de una columna de expedicionarios, los únicos seres contemporáneos que se pueden encontrar en los murales, que se abre paso entre la vegetación.²⁹⁰

Pese a la importancia de los encargos, el área de documentación del museo no cuenta con ningún registro sobre contratos, pagos, técnicas, plazos de realización, etc.²⁹¹ Sin embargo, sí está claro que el Perito Moreno convocó este grupo de artistas por el reconocimiento que ellos gozaban en aquel momento.

En 1890 pintó el *Paso de los Andes* (**Imagen 31**), trabajo que pertenece al acervo del MHN y que conmemora el histórico cruce de los Andes del general San Martín y el Ejército Libertador entre enero y febrero de 1817, cruce que selló la independencia argentina, chilena y peruana. Es probable que Ballerini lo haya realizado con motivo de la reciente edición de los tres tomos de la *Historia de San Martín y de la Emancipación Sud-americana*, de Bartolomé Mitre (publicados por la imprenta La Nación entre 1887 y 1890). La traza ideada muestra a San Martín y su Estado mayor (montados a caballo) contemplando el cruce del ejército desde la provincia de Mendoza en dirección a Chile. Incluso, puede notarse cómo los numerosos soldados se pierden a la distancia entre medio del paisaje montañoso, cuyas cumbres nevadas se confunden con las nubes. Años más tarde, el artista hizo al menos una copia de este trabajo que actualmente se encuentra en una colección particular (**Imagen 32**). Roberto Amigo señala que la composición de Ballerini fue una de las más acertadas sobre este tema iconográfico. Afirma que

El aislamiento... y leve desplazamiento del centro de la figura de San Martín produce un doble efecto: aumenta la imponente de la naturaleza y sostiene al conductor militar por encima de la larga hilera de soldados.²⁹²

Como puede observarse, muchas fueron las obras de género histórico que el artista pintó hasta ese año. Esto confirma su predilección por estos temas y su intención de

²⁹⁰ CARDEN, FEDERICO A. “Los murales y su entorno”, p. 29. En: *Revista Museo* N° 19, 2005, pp. 23-29.

²⁹¹ Si tomamos como referencia las medidas y las técnicas que se mencionan en el escrito de la cita anterior para las obras de la planta baja, las del primer piso medirían 330 x 200 cm y habrían sido “pintados al óleo y su soporte son telas adosadas al muro o a paneles de chapas de zinc”. (Ídem, p. 26). Además, al inicio de su artículo, Carden dice que todos los murales se inauguraron en el año 1889.

²⁹² AMIGO, Roberto. Catálogo de la Exposición *El cruce de los Andes*, pp. 26-30. En: https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_el_cruce_de_los_andes/11 Última visita: 4 de diciembre de 2022. Además, dice que su composición fue tomada luego por otros artistas, “en especial por Frans Van Riel (1879-1950), tanto en una pintura de 1910, como en otra tardía de 1948” (p. 30).

retratar a personajes ilustres y a los próceres de la patria llevando a cabo actos heroicos. Como ya lo hicimos notar, el único posible comprador de estos trabajos, el Estado, no estaba interesado en ellos. Según Paola Melgarejo, este desinterés del gobierno hizo que el artista buscara nuevos rumbos para su arte refugiándose en la pintura de paisaje.²⁹³ Pero, para llegar a dedicarse a este género, y dejar (parcialmente) de lado las otras temáticas, alguna situación disruptiva debía ocurrir. La misma se daría dos años más tarde y, paradójicamente, vino de la mano del Estado.

En 1892 el gobierno decidió compensar su falta de interés por sus trabajos históricos convocándolo a participar en la Expedición Niederlein,²⁹⁴ para registrar con sus pinturas los lugares visitados. Su trabajo se materializó en una gran cantidad de acuarelas (**Imagen 33**) y el óleo *La cascada del Iguazú*. (**Imagen 34**).

Debido a la extrema frondosidad de la selva, a la expedición no le resultó nada fácil llegar a este último sitio: fue necesario talar varios árboles y construir algunos puentes. Una vez en el sitio preciso, tampoco le fue nada sencillo al artista pintar sus diversos trabajos: tuvo que ser subido a las copas de los árboles mediante el uso de cuerdas y, para no ser picado por insectos y jejenes, sus manos y su rostro debieron estar permanentemente cubiertos con tules.²⁹⁵

Eduardo Schiaffino dice que Ballerini pudo hacer esas obras con gran rapidez gracias a los constantes ejercicios realizados a lo largo de su carrera y a su maduración profesional. Y agrega que, en ese viaje, el artista reforzó su vocación paisajística, ya que la exuberancia de la selva dilató

sus venas, y el pintor, rejuvenecido y rescatado, vuelca sobre el papel la observación vertiginosa y la sensación exquisita de la hora.²⁹⁶

Por su parte, Laura Malosetti Costa comenta que sus trabajos sobre las cataratas fueron posibles porque, a la par de los paisajes pampeanos que se realizaban en esas fechas, los artistas comenzaron a buscar

²⁹³ Su reflexión personal sobre este tema, fue: “Aspiraba a transformarse en pintor de historia... Pero no logró interesar al Estado Nacional... y esta circunstancia lo motivó a volcarse al paisaje de pequeño formato”. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 2.

²⁹⁴ Cfr. AMIGO, Roberto. ob. cit., p. 28.

²⁹⁵ Cfr. ROHLAND, Regula. “Gustavo Niederlein y Adolfo Methfessel, visitantes de las cataratas del Iguazú en el siglo XIX”, p. 7. En: https://issuu.com/centrodiha/docs/niederlein_y_methfessel_r_rohland. Última visita: 29 de abril de 2022. El artículo publicado en este sitio web constituye la fuente primera para conocer lo ocurrido a lo largo de la expedición y los artistas que participaron de ella.

²⁹⁶ SCHIAFFINO, Eduardo. Ob. cit., p. 277.

otros escenarios para lo que se definiría como «paisaje nacional». Los artistas acompañaron expediciones científicas u organizaron expediciones artísticas a regiones de extraordinario interés paisajístico que habían quedado fuera de la iconografía nacional, fijada en la pampa y sus conflictos. Así surgió la serie de extraordinarias telas de Augusto Ballerini de las cataratas del Iguazú...²⁹⁷

Por estas mismas fechas inició una obra relacionada con el arte religioso: las catorce estaciones del *Viacrucis* (**Imágenes 35 y 36**), obra que pertenece a la basílica Nuestra Señora de la Piedad, fundada en el año 1769. Dicho conjunto religioso llegó a esta iglesia debido a las refacciones que decidieron hacerse, ya que presentaba grandes deterioros y una vieja y húmeda sacristía. Entre las remodelaciones que se efectuaron (trabajos que comenzaron en 1904 y se prolongaron por veintiocho años), se incorporó una nueva sacristía, el altar mayor, diversas tallas, el pórtico corintio, las puertas del frente y el *Viacrucis* de Ballerini.²⁹⁸

En el discurso que monseñor Roque F. Carranza pronunció el día 22 de noviembre de 1931 con motivo de la inauguración de la casa parroquial y de la sacristía, dijo que el reconocido artista Augusto Ballerini había sido contratado por un presidente paraguayo (no cita su nombre, pero se sabe que fue Juan Gualberto González Berges) para pintar las catorce estaciones del *Viacrucis* para la Catedral de Asunción. También comunicó que ese mandatario fue derrocado y que el nuevo jefe del poder ejecutivo decidió no hacerse cargo de las obras de arte solicitadas por su predecesor.²⁹⁹ Además, transmitió que el artista había tomado como fuente de inspiración el trabajo que los monjes benedictinos habían realizado para la Iglesia de Stuttgart, porque dichas obras contaron con un profundo estudio de los ropajes y costumbres del siglo I de nuestra era. En otras palabras, Ballerini no buscó un modelo de fácil imitación, sino el más adecuado y correcto en los detalles.

Las aseveraciones de monseñor Carranza pueden corroborarse en las palabras escritas por Rafael Barredas para la revista *Caras y Caretas* en marzo de 1907 (**Imagen 37**):

²⁹⁷ MALOSETTI COSTA, Laura. *Doscientos años de pintura argentina*, volumen I, p. 32.

²⁹⁸ Cfr. **RECONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO DE LA PIEDAD**. (Alfonsina Masi Elizalde, *Caras y Caretas*, sábado 2 de enero de 1932, s/p).

²⁹⁹ Cfr. PAGANO, José León. Ob. cit., Tomo I, p. 366. Tras dicho derrocamiento (ocurrido el 9 de junio de 1894), el *Viacrucis* quedó en posesión de Ballerini. Unos años después de su muerte, más precisamente en 1905, los clérigos de la Iglesia de la Piedad lo adquirieron y encargaron sus marcos a los talleres franceses de Lille.

Hace algunos años, el gobierno de Paraguay... le ofreció a Ballerini la parte decorativa de la Catedral de la Asunción.

Ballerini aceptó y meditando «su affaire», pensó en principiar su obra con... La Pasión del Señor.

Pero ¿dónde encontrar su «idealidad»?

¿Tomando de aquí y de allá?...

No, al plagio prefirió la copia; pero la copia «original», propia característica del que la hacía.

Recordó, entonces, que en la iglesia de Santa María de Stuttgart (Alemania) existía la más bella, la más pura de las concepciones... Una verdadera celebridad...

De ahí, pues, concibió su Vía Crucis.³⁰⁰

Para terminar los comentarios sobre este trabajo, es preciso detenerse en el hecho de que Ballerini haya sido contratado desde un país vecino para la realización de este conjunto religioso. Esto evidencia, por un lado, que su adhesión al cristianismo era ampliamente conocida; y, por otro, que se daba por entendida su habilidad para pintar no una, sino catorce telas tomando como arquetipo uno de los modelos más elaborados y mejor estudiados. Por otra parte, también habría que resaltar que este trabajo no fue solicitado por un comitente privado para una iglesia de pequeñas dimensiones y para una festividad menor, sino que fue encargado por la máxima autoridad política de ese país y para la iglesia más importante de la capital, donde sería detenidamente observado por los fieles en una de las festividades más importantes del calendario cristiano. Sin embargo, el tenso clima político del país vecino hizo imposible su llegada al recinto sagrado para el que estaba destinado.

Exceptuando este conjunto religioso y los ejercicios solicitados durante su época de estudiante, se observa que la mayor parte de la producción realizada entre 1873 y 1892 se relaciona con la construcción de un arte estrictamente nacional. Los próceres, artistas, paisajes y demás eventos y temas basados en la literatura que pintó (como los proyectos escultóricos y literarios que ideó), expresan que su preocupación primera fue la de promover y exaltar las bondades de su patria y su gente. Ballerini recurrió a estos géneros porque servían como configuradores de un arte nacional. Como lo sostiene Rodrigo

³⁰⁰ **VIA CRUCIS. Obra póstuma del pintor argentino Augusto Ballerini.** (Rafael Barredas, *Caras y Caretas*, Año X, N° 443, sábado 30 de marzo de 1907, s/p).

Gutiérrez Viñuales, este tipo de obras (sobre todo las que abordan temas costumbristas y paisajes) fueron las que, durante los siglos XIX y XX, colaboraron a formar «basamentos territoriales» y a consolidar tradiciones que sustentaron los temas nacionales.³⁰¹ En otras palabras, estas obras permiten articular su ideología cultural y nacional con los requerimientos y necesidades artísticas de su época. A su vez, con este posicionamiento dentro del incipiente campo artístico, el artista evidencia cómo logró asociar los géneros y estrategias aprendidos en el viejo continente con medios de expresión análogos para adecuarlos a objetivos plásticos locales.

³⁰¹ Cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El papel de las artes plásticas en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, p. 355. En: *Historia Mexicana*, vol. LIII núm. 2. México, El Colegio de México, octubre-diciembre de 2003; pp. 341-390.

PRODUCCIÓN PICTÓRICA REALIZADA ENTRE 1893 Y 1902

La producción pictórica realizada por Augusto Ballerini entre 1893 y 1902 también fue muy profusa. Algunas de esas obras están en museos y/o en colecciones particulares, aunque de otras se desconoce su paradero. La principal fuente a la que debimos recurrir para su conocimiento fueron los artículos periodísticos de la época, ya que estos escritos contienen mucha información sobre sus características generales. Asimismo, pudimos incluir muchos datos complementarios investigando los libros *La pintura y la escultura en la Argentina*, de Eduardo Schiaffino, *El arte de los argentinos*, de José León Pagano, y otras investigaciones y bibliografías contemporáneas (por ejemplo, de autores como Laura Malosetti Costa, María Isabel Baldasarre, Patricia Corsani, Paola Melgarejo, Giulia Murace, Marcelo Pacheco, etc.) para comprender mejor las causas de ciertas decisiones estéticas que el pintor incorporó en la realización de sus obras y, además, para conocer las instituciones que permitieron el crecimiento de las artes plásticas en el país.

Los óleos y acuarelas que produjo entre estos años fueron expuestos en diversas exhibiciones nacionales e internacionales. Al igual que en el apartado en que presentamos la producción pictórica realizada entre 1873 y 1892, aquí tampoco podremos detenernos en todas las obras expuestas, ya que (casi siempre) era el que más trabajos presentaba. Solo haremos comentarios sobre aquellas que fueron consideradas las más importantes y/o las más polémicas.

En casi todas esas muestras estuvo acompañado de los artistas más conocidos de la *Generación del 80* (Caraffa, Della Valle, De La Cárcova, Malharro, Rodríguez Etchart, Schiaffino y Sívori). La institución que los aglutinó fue el Ateneo, entidad nacida en 1892 y de la que Ballerini fue un activo participante. Las actividades que se llevaron a cabo en esta flamante asociación (por ejemplo, los debates estéticos, literarios y científicos), denotan un notable rasgo de modernidad. Como varias de estas discusiones, que se manifestaban a través de discursos, adquirieron gran notoriedad por haber sido publicadas en la prensa, sus protagonistas lograron una visibilidad pública nunca antes alcanzada.

Laura Malosetti Costa señala que el Ateneo surgió con la idea de ser un centro literario y que fue Ernesto Quesada quien tuvo la iniciativa de convocar tanto a músicos como artistas plásticos. Por otra parte, si bien el Ateneo surgió en 1892, recién fue al año

siguiente cuando abrieron su primer local en la Avenida de Mayo para realizar allí conciertos, conferencias y exposiciones. La inauguración de esta sede se llevó a cabo el día 25 de abril de 1893. Ya teniendo un lugar donde exhibir sus obras, los artistas no dudaron en organizar prontamente un Salón anual.³⁰² Así, pues, entre los años 1893 y 1896 sus nuevas producciones (y algunas pintadas con anterioridad) participaron en los salones organizados por esta institución.

Con respecto a la relevancia de las exposiciones llevadas a cabo por esta asociación, Carlos Ripamonte (1875-1956) afirma que ellas fueron de gran valor para el desarrollo del arte y de los artistas argentinos. Además, expresa que la aparición del Ateneo

aseguró la vida intelectual integrando, de entrada, a la lucha, al núcleo de pintores y escultores llegados del extranjero para afianzar en el terruño el vuelo de sus grandes ilusiones.³⁰³

En el Primer Salón del Ateneo, realizado en el local de Avenida de Mayo 291 y cuya inauguración se llevó a cabo el 17 de mayo de 1893,³⁰⁴ Ballerini presentó seis obras: una versión de *La Cascada del Iguazú*, *Toldería de indios tobas*, *el Salto del Guayrá*, *Boca del río Iguazú*, *Ruinas de Humaitá* y un *Paisaje de Pirapoytá*. Los nombres de las mismas denotan que todas ellas fueron producidas en el marco de la Expedición Niederlein del año anterior, y que el artista quería dar a conocer en ese primer Salón anual realizado en la Argentina.³⁰⁵

Como muchos de estos trabajos se perdieron y/o terminaron vendidos a particulares locales o extranjeros, desconocemos sus características y poco podemos decir sobre ellos. Las breves descripciones de los artículos periodísticos de la época son las únicas que permiten conjeturar o inferir cómo eran. Por ejemplo, sobre el *Paisaje de Pirapoytá* (N° 36 del catálogo) el diario *Tribuna* expresa que incluía un vaporcito que

³⁰² Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 353.

³⁰³ RIPAMONTE, Carlos. *Vida*, p. 27.

³⁰⁴ Erróneamente, algunos trabajos de investigación citan que su apertura fue el día 15 de mayo porque así lo menciona Eduardo Schiaffino en la página 319 de su libro *La pintura y la escultura en la Argentina*. Sin embargo, ese día solo se realizó una apertura especial para recibir a los miembros de la prensa. Esto se puede confrontar en **EL SALÓN. Éxito obtenido. Las primeras impresiones.** (s/a, *La Nación*, martes 16 de mayo de 1893, p. 3, c. 2). El vernissage se realizó el miércoles 17 de mayo y la apertura para el público en general se efectuó a partir del día siguiente. Cfr. **ATENEO. El vernissage. Apertura del Salón...** (s/a, *La Nación*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 3, c. 1).

³⁰⁵ Para más datos sobre esta expedición y los artistas convocados, ver la tesis de Paola Melgarejo, *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, pp. 52-57.

surca las tranquilas y transparentes aguas de un río que corre al pie de unas colinas, de suaves pendientes, cubiertas por montes. Los reflejos son muy justos; los horizontes y el agua muy bien tratados. La obra es de Ballerini, vale decir del pintor del aire y de la vida en la naturaleza.³⁰⁶

Por su parte, el diario *La Nación* anoticia muy escuetamente sobre el *Salto del Guayrá*:

Ballerini... ha contribuido con un boceto del estupendo salto del Guayrá, y por cierto que, aunque su colorido nos haya parecido un tanto convencional, creemos que es uno de los trabajos más originales e interesantes con que cuenta el salón.³⁰⁷

María Isabel Baldasarre señala que el cronista que redactó este artículo había vaticinado que los coleccionistas argentinos no iban a adquirir masivamente las obras expuestas en este Salón porque muchos de ellos habían visitado las galerías europeas y consideraban que la calidad de las obras participantes era inferior a las que habían visto o comprado en Europa.³⁰⁸ En efecto, fueron muy pocas las obras vendidas tras la clausura de esta primera exposición del Ateneo. Marcelo Pacheco menciona que Ballerini logró ubicar uno de sus paisajes, el cual fue comprado por el periodista, diplomático y escritor chileno Alberto del Solar.³⁰⁹ En otras palabras, ningún coleccionista argentino adquirió alguna pieza suya. Ni tampoco el gobierno, que fue quien lo contrató para formar parte de la expedición en que las pintó.

Más tarde, la gran mayoría de ellas sí fueron vendidas. Tanto el propio artista como la prensa se lamentaban de que su destino haya sido un museo alemán, ya que esas piezas debían ser consideradas registros visuales de la zona recorrida y, por lo mismo, deberían haber quedado en el país como parte de la construcción de un imaginario nacional.³¹⁰ En otras palabras, ni el gobierno ni los coleccionistas argentinos entendieron

³⁰⁶ **ATENEO. Exposición de pinturas. V.** (J. J. Réthoré, *Tribuna*, sábado 20 de mayo de 1893, p. 2, c. 5).

³⁰⁷ *La Nación*, martes 16 de mayo de 1893, p. 3, c. 2.

³⁰⁸ Cfr. BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, p. 52.

³⁰⁹ Cfr. PACHECO, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*, p. 230. También comenta que otros dos artistas que lograron colocar algunos de sus trabajos fueron Sívori y Schiaffino. Por su parte, Malosetti amplía este dato: tomando como referencia el libro *Momentos y aspectos de la cultura Argentina*, de Roberto Giusti, dice que Alberto del Solar, además del trabajo de Ballerini, compró dos pinturas de Sívori (artista vendió cuatro piezas en aquella oportunidad) y que Carlos Vega Belgrano adquirió *Vesper*, de Schiaffino. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura, ob. cit. p. 362.

³¹⁰ La queja de Roberto J. Payró puede encontrarse en el artículo **LA EXPOSICIÓN DE CUADROS DE LOS ARTISTAS ARGENTINOS**. (Roberto J. Payró, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Tomo X,

que esos trabajos, como lo señala Rita Eder, debían ser valorados «como una construcción y no como una representación».³¹¹ Si hubiesen reflexionado sobre su verdadero significado documental, los hubiesen adquirido, ya que en ellos el artista había logrado asociar los objetivos plásticos para los que fue contratado con su sistema de pensamiento cultural y nacional.

Para finalizar los comentarios sobre este primer salón, diremos que esta muestra contó con treinta esculturas y ciento seis lienzos. Apoyándose en los comentarios de Roberto Giusti, Laura Malosetti Costa menciona que el jurado fue muy benévolo en la selección de dichas obras y que esa actitud los benefició, ya que les permitió a muchos de ellos exponer obras realizadas varios años atrás y expuestas en diferentes ocasiones.³¹² Este no fue el caso de Ballerini, quien expuso seis obras pintadas unos meses atrás. Lo más probable es que su elección haya radicado tanto en una obligación como en un agradecimiento al gobierno por su contratación para participar de la Expedición Niederlein.

En el Segundo Salón, realizado en el local de Rivadavia y Reconquista (arriba del entonces Nuevo Banco Italiano), expuso nueve obras.³¹³ Ellas fueron: *Nanneta* (N° 17 del catálogo), *Pescadores venecianos* (N° 26 del catálogo), *Vista de Venecia* (N° 28 del catálogo), *El gran canal* (N° 41 del catálogo), *Coro de la Iglesia dei Frari* (N° 61 del catálogo), *La pampa* (N° 62 del catálogo), *La cascada del Iguazú* (N° 87 del catálogo), *Santa Cecilia* (N° 107 del catálogo) y *La hermana de la caridad* (N° 127 del catálogo).

Analizando los nombres de las obras presentadas, se deduce que algunas de ellas presentaron una influencia europea, otras se relacionaron con el arte religioso y una de ellas, *La cascada del Iguazú*, con la construcción del paisaje nacional. Tanto esta última como las primeras, no acapararon la atención del público y la prensa porque el artista ya había expuesto obras similares el año anterior y en otras oportunidades. No obstante, es preciso destacar que la causa por la que Ballerini decidió presentar esa versión de *La cascada del Iguazú* se vincula con que la misma había sido enviada a la Exposición de

diciembre de 1901, p. 583); y la del artista, en: **EL PINTOR BALLERINI. Ayer.** (Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 4-5). Por otra parte, el artículo **AUGUSTO BALLERINI. Ayer en esta capital.** (s/a, *La Prensa*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4) dice que Julio Argentino Roca había comprado una de esas acuarelas.

³¹¹ Cfr. EDER, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar un nacionalismo mexicano”, p. 341. En: EDER, Rita (coordinadora). *El arte en México. Autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³¹² Por ejemplo, Schiaffino, quien volvió a presentar sus óleos *Vesper* y *Reposo*. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 355.

³¹³ En total, este salón contó con 176 obras exhibidas. Así lo señala el catálogo de la muestra, editado por la Imprenta La Nación. Un ejemplar del mismo puede consultarse en la Biblioteca Nacional.

Chicago en 1893 (por lo tanto, no se trataba de la obra homónima que presentó el año pasado) y, como allí resultó premiada, decidió mostrarla al público local (postura que también adoptó Ángel Della Valle con *La vuelta del malón*).

En cambio, sí llamaron la atención sus obras religiosas porque, a la par de su valor artístico, revelaban el sentir espiritual de su autor. Por tal motivo, nos detendremos en ellas.

Es factible que la escena elegida para *La hermana de la caridad* (**Imagen 67**) se remonte al contexto de la última epidemia de fiebre amarilla padecida por nuestra ciudad entre los años 1870 y 1871. En este sentido, es posible encontrar un punto de relación entre este trabajo y la obra *Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes.³¹⁴ Ambos pintores, conmocionados por la dramática situación social y sanitaria, se preocuparon por dejar registradas en sus producciones algunas de las tristes escenas que se vieron en esos años. El primer propietario de esta obra fue el Dr. Aristóbulo del Valle, quien luego se la vendió al Dr. Diógenes Decoud. En 1933 Eduardo Schiaffino comentó que le fue imposible incorporar en su libro una imagen de este óleo porque, tras la muerte del Dr. Decoud, su familia la vendió y se le había perdido el rastro.³¹⁵ Años más tarde, este óleo reapareció y encontramos una fotografía en un sitio web donde se anuncia que había sido restaurado por Alicia Sáenz en agosto de 1959.³¹⁶

La hermana de la Caridad estuvo expuesta en la sala 3. Patricia Corsani comenta que a su lado se encontraba la *Cabeza de esclavo*, de Francisco Cafferata. Remitiéndose a una clasificación realizada por Schiaffino para las obras de este escultor, la autora señala que esta estatuilla de bronce pertenecía al grupo denominado «Imágenes que plasman el dolor».³¹⁷ Como el óleo de Ballerini también presenta una escena agónica, se lo podría

³¹⁴ Para más información sobre la recepción del público y la crítica periodística sobre el cuadro de Blanes en el momento que se expuso por primera vez y en la Exposición Continental, ver, entre otros: MALOSETTI COSTA, Laura. “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, pp. 100-101. En: WECHSLER, Diana Beatriz (compiladora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142; y MALOSETTI COSTA, Laura. “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires”, p. 19. En: WECHSLER, Diana (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 17-41.

³¹⁵ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. ob. cit., p. 281.

³¹⁶

Cfr.

https://www.reddit.com/r/RepublicaArgentina/comments/jfcyaf/fiebre_amarilla_augusto_ballerini_restaurado_por/ Última visita: 29 de abril de 2022. Allí se dice que la restauradora trabajaba para el Museo de arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

³¹⁷ Otra escultura de pequeñas dimensiones ubicada en la misma sala y que dialogaba con los trabajos de Ballerini y Cafferata (y que, por lo mismo, podría ser ubicada dentro de la misma clasificación de Schiaffino) fue el *Jesús en la columna*, de Mateo Alonso. Cfr. CORSANI, Patricia V. “Hacer y permanecer. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894”, pp. 92-96. En: (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 81-100.

incluir dentro de este grupo de obras e inferir que cuando se diagramó el guion curatorial de la muestra se decidió colocarlas juntas para que dialogasen.

Exceptuando esta pieza, que para la fecha de la exhibición ya era propiedad del Dr. Diógenes Decoud, el resto de sus trabajos aún no había sido vendido. Este dato vuelve a remarcar la imposibilidad de colocar sus obras en el mercado local. Sin embargo, para los posibles interesados en sus obras, como en las del resto de los expositores, el catálogo de esta exposición contaba con un listado de sus nombres y direcciones. De acuerdo con el folleto, a Ballerini se lo podía ubicar en la calle Larrea 1275 de esta capital.

Otra obra religiosa presentada en aquella ocasión fue *Santa Cecilia* (**Imagen 68**), pieza que remite a la tradición que cuenta que el prefecto de Roma, Turcio Almaquio, dictaminó la decapitación de Cecilia un 22 de noviembre por practicar el cristianismo en época pagana. Según la leyenda, el verdugo que debía ajusticiarla intentó cortar su cuello tres veces. Tras esos infructuosos hachazos, debidos a la falta de entereza por tener que ejecutar a la bella y joven mujer, huyó del lugar. Cecilia, gravemente herida, tardó tres días en morir. Muchos años más tarde se exhumaron sus restos, y su cuerpo, de acuerdo con la misma tradición, estaba intacto. El cuadro de Ballerini se relaciona con este último dato: el cajón de la santa acaba de ser abierto y su cuerpo yacente se encuentra en estado incorrupto. El cuello muestra las heridas de la frustrada decapitación y se encuentra rotado, lo cual imposibilita la visión del rostro. Además, sus manos presentan el siguiente simbolismo: una de ellas tiene tres dedos estirados y la otra solo uno, lo cual hace referencia a su fiel adhesión al dogma cristiano del Dios uno y trino.³¹⁸

A pesar de que fue pintada en Buenos Aires, fue en Roma donde el artista encontró la fuente de inspiración para este trabajo. Fue allí donde quedó deslumbrado con la escultura de mármol de esta santa realizada por Stefano Maderno (1576-1636) en el año 1600 y que se conserva en la Basílica de Santa Cecilia en Trastevere (**Imagen 69**). Seguramente, el escultor la ejecutó debido a la reciente canonización de la santa (1594) por el papa Gregorio XIII. Por otra parte, la obra de Maderno no solo lo inspiró a él: por esa misma fecha, el escultor francés Auguste Rodin también la tomó como punto de partida para *La fatiga*.³¹⁹

³¹⁸ Este lienzo forma parte del patrimonio artístico de la Iglesia y Convento Santo Domingo de esta capital. Allí se nos informó (verbalmente) que la pieza había sido donada por el arquitecto Iglesias Moli en la década del 90.

³¹⁹ Rodin esculpió esta obra entre 1890 y 1899. Cfr. GARCÍA PONCE DE LEÓN, Paz. *RODIN. Precursor de la escultura moderna*, p. 254.

Para el *Coro dei Frari* (**Imagen 70**), también pintado en Buenos Aires, Ballerini eligió mostrar en primer plano una de las escalinatas de acceso a la doble sillería del coro, los atriles más próximos a esta y parte de una pila bautismal. Al fondo pueden verse el vano de acceso desde la nave central y un par de columnas. Los tonos oscuros del maderamen y la tenue luz que presenta el óleo en general, tuvieron por objeto dotar a la obra de un halo de recogimiento espiritual. Además, mediante el uso de esta paleta, el artista apenas deja vislumbrar las tallas del coro gótico y a los hermanos franciscanos rezando. Solo uno de ellos es alcanzado por la leve luz solar que ingresa por una de las ventanas superiores, rayo de luz que también alumbra el arco de medio punto que remata el acceso posterior.

En el Tercer Salón, realizado (al igual que el siguiente) en los Altos del Bon Marché,³²⁰ también presentó nueve obras: *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630* (N° 98 del catálogo), el *Cristo de la Merced* (N° 51 del catálogo), *Mercado de Paraguay* (s/d), *Embarque de naranjas en Villeta* (N° 20 del catálogo), *La cascada del Ñacunday* (N° 171 del catálogo), el *Retrato del explorador Bertoní* (N° 137 del catálogo), *A gondolare* (N° 34 del catálogo) *Graciucca* (N° 151 del catálogo) y *Noche á Venezia* (N° 91 del catálogo). Las primeras seis eran de factura reciente y, por presentar temas locales, en esa fecha se las catalogaba como obras indígenas. Las tres últimas, datan del momento en que estudiaba en Italia y presentaban una influencia europea. Algunos de esos trabajos fueron pintados al óleo y otros a la acuarela.

De todos ellos, el más comentado fue *Origen Milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630* (**Imagen 71**). Luego veremos que lo que más agradó a los críticos fue el paisaje y lo que menos les gustó fue que las personas representadas parecían no haber sido tomadas de modelos o estar poco estudiadas. La mayoría de los escritos de la época coincidieron en que había logrado un excelente paisaje pampeano y que la obra reflejaba adecuadamente la tradición que narra el deseo de la Virgen María de tener un santuario en esa localidad. La escena de Ballerini transcurre al amanecer y muestra el momento en que los carreteros y algunos vecinos del lugar abren el cajón en que se encontraba la sagrada imagen y se prosternan ante ella.

Lo recién dicho permite observar que, a pesar del viaje realizado a las cataratas en 1892, una vez más Ballerini volvió a elegir el paisaje pampeano, ya que el mismo, además de ser un tema recurrente a la hora de representar el paisaje nacional, era el indicado por

³²⁰ En este salón se exhibieron un total de 180 obras pertenecientes a setenta y un artistas; dieciocho de los cuales eran mujeres. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 376.

ser el lugar en el que el prodigio se había dado. En otras palabras, podría pensarse que las discusiones llevadas a cabo en el Ateneo el año anterior, sobre todo los discursos pronunciados por Obligado, aún seguían presentes en su mente y sus pinceles seguían inclinando la balanza hacia ese paisaje rural que habían pintado varias veces. Laura Malosetti Costa explica que esta preferencia por la llanura pampeana tuvo diversos orígenes o razones: uno literario (basado en la figura de Esteban Echeverría) y otros relacionados con lo social y económico (en lo que a interés práctico se refiere),³²¹ Por su parte, Roberto Amigo dice que el cuadro de la Virgen es producto del:

entrecruzamiento de temática nacional de los tipos rurales y el paisaje pampeano con la propaganda católica.³²²

Conociendo datos de la personalidad del artista, el sesgo espiritual plasmado en esta obra podría ser reflexionado como una necesidad de expresar su sentir religioso, el cual ya había sido advertido por amigos y cronistas en sus libros y notas; entre ellos, Belisario Montero y Roberto J. Payró. Años más tarde, y como veremos en el apartado correspondiente, José León Pagano y Eduardo Schiaffino también se refirieron a su adhesión a la Iglesia Católica. Asimismo, es preciso recordar que esta obra y las otras de temática religiosa presentadas en el Salón anterior, no fueron las primeras donde aparecía una clara alusión al cristianismo: cabe recordar, entre otras, sus estaciones del vía crucis para la Catedral de Asunción y la imagen de la Virgen incluida en *La última voluntad del payador*.

Al igual que la obra anterior, *El Cristo de la Merced* (**Imagen 72**) también remite a una tradición religiosa. En este caso, la leyenda sostiene que un escultor indígena (de nombre Manuel) había llegado del norte argentino a Buenos Aires y que él esculpió un Cristo sedente partiendo de un tronco de naranjo, al que con el tiempo se lo denominó *Cristo de la humildad y de la paciencia*. En esta oportunidad, el momento elegido por el artista muestra al escultor a punto de terminar su obra en la sacristía de la iglesia, pero igual presta atención a las recomendaciones que le dan un par de sacerdotes.³²³

³²¹ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 174. Allí también dice que Eduardo Sívori fue quien más se comprometió con el paisaje pampeano y quien mejor logró captar y plasmar sus líneas esenciales.

³²² Cfr. AMIGO, Roberto. "El bazar y la pampa. Augusto Ballerini: La última voluntad del payador", p. 20.

³²³ En la actualidad, esta pieza escultórica se conserva en una de las capillas de la basílica Nuestra Señora de la Merced de esta capital. Se la exhibe dentro en un nicho con la denominación «Humildad y Paciencia» y está protegida por un vidrio frontal.

En relación con estos dos últimos óleos, señalaremos que la revista *Buenos Aires*, más precisamente en su ejemplar N° 30, publicó una serie de ilustraciones que, bajo la denominación *El Salón Cómico*, procuraron dar una nota alegre y jocosa de las obras presentadas en esa oportunidad. Varios de los trabajos de los artistas jóvenes (Javier Maggiolo, Carlos Ripamonte y José León Pagano), de las artistas mujeres (Allardice Graham de Witt y Diana Cid de García) y de los consagrados que ya citamos varias veces (Ballerini, De la Cárcova, Della Valle, Schiaffino, Sívori, etc.) fueron los protagonistas de las catorce caricaturas.³²⁴ Ballerini figuró con las dos obras recién estudiadas. En la correspondiente al *Cristo de la Merced*, el foco se centró en el supuesto diálogo que parecen estar teniendo los dos sacerdotes y la actitud del que está sentado tomando mate (**Imagen 73**); y, en la que hace alusión al cuadro de la Virgen de Luján, la atención se fijó en la postura de tres carreteros que, en lugar de estar adorándola, parece que van a atacarla (**Imagen 74**). Es evidente que lo que se buscó resaltar con estas dos caricaturas fueron las ambigüedades que estos trabajos presentaban a la vista del público y los críticos. Sin embargo, es importante remarcar que con ellas no se buscó satirizarlas ni menospreciarlas; solo se trató de una nota distendida de la revista, publicación que la semana anterior había incluido en su ejemplar N° 29 un importante y extenso artículo sobre el Salón.

El Mercado de Paraguay, el *retrato del explorador Bertoni*, la *Cascada del Ñacunday* y *Embarque de naranjas en Villeta* fueron trabajos que encontraron su inspiración durante la expedición Niederlein. No obstante, el último óleo citado, al que también se lo denomina *Cargando naranjas en el Paraguay* (**Imagen 75**) no fue pintado durante dicha travesía sino en ese mismo 1995, es decir, tres años después. Evidentemente, aún seguía cautivado con el paisaje y la gente de dicho país, y seguía experimentando y construyendo con su arte los paisajes sudamericanos. Esta pintura costumbrista presenta un muelle siendo atravesado por una serie de mujeres que transportan canastos con naranjas sobre sus cabezas. A pesar de lo autóctono del tema, la obra revela una reminiscencia de las copias de las procesiones griegas vistas por el artista en Italia durante su formación académica, procesiones en las que se ven

³²⁴ Cfr. **EL SALÓN CÓMICO**. (s/a, revista *Buenos Aires*, Año I, N° 30, domingo 3 de noviembre de 1895, pp. 9-11).

ropajes suaves y ligeros, [que] dejaban entrever las formas y seguir los movimientos de las canéforas, con sus canastillos floridos sobre la cabeza como los vemos reproducidos en los vasos antiguos.³²⁵

De las piezas con impronta europea presentadas en este Salón, se puede destacar a *Noche de luna en Venecia (Imagen 76)*, una marina que, en un ambiente nocturno y apacible, muestra una serie de embarcaciones amarradas a un muelle y las sombras de edificaciones aledañas. Tras la clausura del Salón del 95, Eduardo Schiaffino decidió comprar esta obra para el flamante MNBA. En otras palabras, este trabajo (que fue pintado en el año 1889) fue la primera adquisición que realizó el director del museo para que integrase la colección inicial junto con el resto de las piezas cedidas por el gobierno y donantes particulares. De acuerdo con las investigaciones de Paola Melgarejo, esta obra estuvo expuesta como parte de la colección permanente del museo desde su adquisición hasta 1910.³²⁶ Debe señalarse que ese fue el año en que Eduardo Schiaffino quedó desafectado de su puesto de director del MNBA, hecho que denota que la nueva gestión, a cargo de Carlos Zuberbühler entre septiembre de 1910 y 1911, decidió que la obra se guardase en la reserva técnica del museo.³²⁷ Allí quedó hasta el año 1943, fecha en la que fue prestada al recientemente inaugurado Museo provincial de Bellas Artes Ramón Gómez Cornet, de Santiago del Estero.

Reflexionando sobre las obras expuestas en este Salón, pareciera que el pintor decidió exponer una serie de piezas que resumiesen su labor de los últimos años. Con las pinturas de impronta europea, procuró mostrar qué fue lo que más lo inspiró en su época de estudiante; con las de género religioso, buscó mostrar su interioridad espiritual; y, con los paisajes realizados en el Paraguay, puso de manifiesto su nueva fuente de inspiración. Como conclusión, podría pensarse que decidió exhibir aquellas piezas que mejor lo definían tanto a nivel profesional como individual.

En el Cuarto Salón presentó seis obras: *Joven bresciana* (N° 19 del catálogo), *Academia Gigi en Roma* (N° 32 del catálogo), *Joven veneciana* (N° 67 del catálogo), *El*

³²⁵ MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, p. 230.

³²⁶ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 40. La imagen que este museo santiagueño nos envió de este óleo es de escasa calidad, pero, dada su relevancia, igual la incluimos en el anexo de imágenes.

³²⁷ Para mayor información sobre las gestiones que sucedieron a la dirección de Schiaffino, las políticas administrativas y curatoriales adoptadas, y las exposiciones llevadas a cabo por el MNBA, ver: HERRERA, María José. “El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría”. En: *Museo Nacional de Bellas Artes: colección*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, pp. 16-35. Asimismo, se puede consultar su libro *Cien años de arte argentino* (Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014).

Sargento Ponce (N° 72 del catálogo), *Puerta del atrio de San Marcos en Venecia* (N° 123 del catálogo) y el *Viaducto del Saladillo* (N° 143 del catálogo).

De todas ellas, nos interesa mencionar algunos datos de las dos que se relacionan con la construcción de un arte con impronta nacional. El *Retrato del Sargento Julián Ponce* (**Imagen 77**) es, sin dudas, un trabajo relacionado con sus obras de género histórico, ya que Julián Ponce (1795-1890) había sido el Trompa de Órdenes de San Martín. Oriundo de la localidad de Cosmes, provincia de Corrientes, participó en la Batalla de San Lorenzo y en las campañas de Chile, Perú, Brasil y Caseros. Por su parte, *El viaducto del Saladillo* (**Imagen 78**), lienzo que para el momento de la exposición era propiedad del general Julio A. Roca, fue pintado por Ballerini debido a la significación histórica que tuvo en el momento de su construcción, ya que permitió prolongar la red ferroviaria desde la provincia de Tucumán hasta la localidad de Metán, en Salta, mejorando tanto el traslado de la población civil como una ampliación de las rutas comerciales. Además de registrar en su obra cómo era el viaducto y el paisaje que atravesaba, en la parte inferior el artista incluyó detalles que permiten distinguir que las labores de construcción aún estaban vigentes y en su última fase. Este puente ferroviario, que tiene una longitud de 365 metros y 28 de altura, fue inaugurado en 1884.

Otra de las obras presentadas en esta oportunidad, *Academia Gigi en Roma*, fue estudiada por Giulia Murace. La investigadora destaca la influencia de Fortuny y, a su vez, la relaciona con una acuarela anónima titulada *Classe di costume nell'accademia di Gigi*, datada en el año 1865. Sobre la similitud entre ambas obras, concluye:

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 es 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 la vía Margutta que se había transformado en un lugar de encuentros 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.³²⁸

El desnudo de Ballerini se vincula con su proceso de formación profesional en el que debía pintar modelos vivos, práctica estudiantil que se permitió muy tardíamente a

³²⁸ MURACE, Giulia. *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, pp. 102-103.

las mujeres. Sobre esta limitación de la enseñanza profesional a las mujeres (a la que Linda Nochlin denominó una «discriminación automática e institucional» proveniente de las instituciones sociales de la época),³²⁹ consideramos que es más que probable que el artista haya estado en total desacuerdo. Nuestra inferencia se basa en la defensa pública que hizo (junto a otros colegas varones) a la artista Sofía Posadas cuando esta fue censurada por la exposición de su torso de espalda titulado *Idilio*. Recordemos que este suceso se dio en el marco de la *Primera Exposición Colectiva* (1891).³³⁰

Por otra parte, el artista también pintó otro desnudo (titulado *Desnudo en el jardín*) que, al igual que la *Academia*, no tiene fecha; sin embargo, también debió haber formado parte de su capacitación en Italia. Es posible que estas obras hayan sido compradas por coleccionistas de la época y, como veremos luego, también circularon en el mercado de arte secundario del presente. Por lo recién dicho, no sabemos quiénes fueron sus primeros compradores, las causas que motivaron su adquisición o la finalidad que le dieron a las mismas. Este tema tan importante para los estudios de género, fue abordado por Linda Nead, quien sostiene que

el funcionamiento de las imágenes del desnudo femenino depende solo parcialmente de la imagen misma; es, sobre todo, una cuestión de cómo y dónde es vista, quiénes tienen acceso a ella y cómo se comportan en su presencia.³³¹

Si se compara los pocos desnudos realizados por el artista con otros géneros que abordó con profusión (paisajes, retratos alegóricos, pintura histórica, religiosa, etc.), se infiere que no era uno de sus predilectos, pero sí se sobreentiende que era un género que necesariamente debía pintar durante su formación profesional. Sobre la obligatoriedad de pintar este tipo de obras, como los usos que podían darle sus posibles adquirientes, Laura Malosetti Costa señala que

El desnudo (en particular el femenino) estaba por un lado, instituido como el punto más alto del arte, la vara con que podía medirse la perfección en términos

³²⁹ La autora afirma que esta fue la causa que frustró la formación profesional de las mujeres y que las privó “de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente, como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente hicieron, restringirse a géneros “menores” de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta”. NOCHLIN, Linda. *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En: <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/npq/> Última visita: 31 de octubre de 2022.

³³⁰ A pesar de la censura y las críticas negativas recibidas en aquella oportunidad, la pintora volvió a presentar este pastel en la Primera Exposición del Ateneo (1893).

³³¹ Citado por PACHECO, Marcelo. ob. cit., p. 152.

académicos; por otro, era objeto de fantasías eróticas y, por ende, disquisiciones de orden moral.³³²

En el caso de nuestro artista, la fuente más directa que poseemos para opinar sobre la mujer en su pensamiento y en su obra, es el libro de Belisario Montero. Este autor incluye unas palabras sobre este asunto que pueden corroborarse en *Desnudo en el jardín (Imagen 100)*:

Ballerini era un aristócrata de la sensibilidad. Amaba la mujer como generadora de inspiración para su arte y su espíritu sincero detestaba las formas afectadas.³³³

Volviendo a las exhibiciones del Ateneo, diremos que esta institución tenía pensado hacer una quinta exposición en el otoño del año siguiente,³³⁴ pero la misma no pudo concretarse. Es probable que, en parte, esto se haya debido a las críticas recibidas por la conformación de los jurados³³⁵ y por desacuerdos entre los propios artistas.

En el año 1897 pintó una serie de bocetos para el escenario de la ópera *Pampa*, del maestro sanjuanino Arturo Berutti, quien la había compuesto el año anterior basándose en el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Estos bocetos luego debieron ser materializados en diversos telones por Darío Fiorani, el escenógrafo de ese teatro por aquel entonces. En otras palabras, Fiorani hizo su trabajo apoyándose en los diseños de Ballerini, los cuales habían contado con el visto bueno del maestro Berutti.

En la revista *Caras y Caretas* encontramos un artículo en el que se muestra un retrato suyo junto a uno de estos trabajos (**Imagen 79**). El autor del escrito, Rodolfo de Puga, anuncia que el mismo pertenecía a una escena del segundo acto. Este artículo, que se inicia con esas dos imágenes, tuvo como objetivo homenajear a los colaboradores artísticos de las obras de teatro:

Son los magos del escenario, son los que con papel, pintura y luces transportan al cuadro limitado de un palco... Gracias a su habilidad y a su arte, el límite del

³³² MALOSETTI COSTA, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”, p. 189. En: BURUCÚA, Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina*, Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 161-216.

³³³ MONTERO, Belisario. ob. cit., p. 214.

³³⁴ El artículo **4ª EXPOSICION ANUAL Y 1ª EXPOSICION TRIENAL DEL ATENEO**. (s/a, *La Nación*, domingo 2 de agosto de 1896, p. 3, c. 5), dice: “Por razones de importancia ha sido alterada la fecha de la 5ª exposición anual y sucesivas, las que han quedado fijadas para el 15 de mayo de 1897, etc.”.

³³⁵ Cfr. **EL SALÓN DEL ATENEO**. (Fix, revista *Buenos Aires*, Año II, N° 81, domingo 25 de octubre de 1896, p. 2, c. 2).

escenario se ensancha o se estrecha... *Caras y Caretas* ha querido dar sitio en sus páginas a los retratos y a algunas muestras del trabajo escenográfico de esos magos, condenados muchas veces injustamente al incógnito, cuando precisamente son, en infinidad de casos, los factores decisivos del éxito, y, sin embargo, nadie se acuerda de ellos en el instante inmediato del aplauso.³³⁶

En el año 1900 fue convocado para pintar diversos sectores de la Casa de gobierno de la provincia de Buenos Aires: el vestíbulo, los muros de la escalinata central y el Salón Dorado.³³⁷ La obra más destacada es la que hizo para el cielorraso de esta última estancia (**Imagen 80**), donde proyectó una alegoría que alude tanto a la creación y fundación de la ciudad de La Plata como al afianzamiento del Estado provincial (**Imagen 81**). Esa escena transcurre en el cielo, donde un sol radiante despeja las nubes permitiendo ver su color celeste habitual, el cual sirvió de escenario para la representación de la mayoría de las figuras. En el centro aparecen tres mujeres portando gorros frigos (**Imagen 82**). La del medio, que tiene como fondo al astro rey, y está sentada en un trono, simboliza a la República Argentina; las de los laterales, son personificaciones de la provincia de Buenos Aires y de su flamante capital (la primera sostiene una rama de olivo y carga en su espalda un saco lleno de riquezas; la segunda, exhibe su acta de fundación. Ambas portan sus correspondientes escudos y están siendo saludadas y aprobadas por la República). A sus costados, Ballerini hizo todo un despliegue iconográfico con muchas otras alegorías; entre ellas, una serie de personajes femeninos que portan una rueda (la industria), una hoz (el trabajo), un libro (la cultura, la literatura, la historia, la educación), una balanza (la justicia), etc. En uno de los extremos laterales incluyó pinturas que simbolizan las campañas libertadoras; y, del otro, pueblos originarios que se incorporan a la población del país.

Inmediatamente debajo de esta escena, una serie de ángeles sostienen una cartela con dos leyendas: una dice «Ley 1° de Mayo de 1882» (la cual hace referencia a la ley N° 1463, cuyo primer artículo establecía al municipio de Ensenada como capital de la provincia, y el segundo ordenaba la inmediata fundación de La Plata), mientras que la otra reza la fecha «19 de noviembre de 1882» (día en que el gobernador Dardo Rocha la fundó oficialmente). Bajo estos ángeles y cartela, como también de los ángeles

³³⁶ **LOS QUE PINTAN DECORACIONES.** (Rodolfo de Puga, *Caras y Caretas*, N° 773, sábado 26 de julio de 1913, s/p).

³³⁷ Cfr. PASSARELA, Luciano. Capítulo “Arte y pensamiento”, p. 138. En NAVAS, Carlos; SALVUCCI, Carlos Antonio Jorge y PIERONI, Alberto. *Casa de gobierno. Provincia de Buenos Aires*, Salvucci Ediciones, 2007, pp. 133-156. Algunos de los comentarios que expondremos a continuación sobre los trabajos de esos sectores, fueron tomados de dicho capítulo.

trompeteros que anuncian el magnánimo evento y, a su vez, representan una alegoría de la victoria, puede verse parte de la casa de gobierno. Esta obra, la principal del Salón Dorado, cuenta con su signatura y año de ejecución: «Augusto Ballerini. 1900».

Además, él y su grupo de colaboradores, entre ellos el artista platense José Speroni (1875-1951), también pintaron los veinte escudos que se encuentran inmediatamente debajo del cielorraso y que hacen alusión a las diferentes instituciones que conforman el estado provincial. El otro trabajo que se le encargó para este sitio, consistió en pintar los catorce tondos ubicados en la parte más elevada de los muros con los retratos de diversos próceres; entre ellos, San Martín, Belgrano, Rivadavia y Sarmiento (**Imagen 83**).

En lo que respecta a las decoraciones de las paredes, columnas y pilastras del hall o vestíbulo de entrada, diremos que allí predominan los motivos geométricos (grecas) y fitomorfos realizados mediante la técnica del estarcido, es decir, pintando sobre una superficie el dibujo de una plantilla perforada. Mediante este proceso, el artista elaboró toda una ornamentación de patrones fijos, prolijos y simétricos (**Imagen 84**).

La pintura mural que más se destaca en la pared principal de la escalinata central, es una alegoría que se denomina *Pro Patria* (**Imagen 85**), trabajo que, gracias a su juego de luces y sombras, presenta un notable *trompe-l'œil*. Sus cuatro personajes alegóricos aparecen inscriptos dentro un marco arquitectónico y están vestidos a la antigua costumbre romana: la mujer de pie, con gorro frigio y que porta el escudo nacional y una espada, simboliza a la República Argentina; la mujer sentada que sostiene los fasces, la pretérita insignia de los cónsules romanos, representa la unidad y la autoridad; el hombre sentado con una espada en sus manos, alude al descanso de los ejércitos luego del triunfo obtenido en el combate; y el niño enarbolando una hoja de palma, remite al futuro crecimiento del país. Cabe acotar que algunas de estas alegorías ya habían sido utilizadas por el propio Ballerini (por ejemplo para uno de sus dibujos de *La Ilustración Argentina*) y, entre otros, por su amigo escultor Francisco Cafferata.³³⁸ A principios de octubre de 2021 el Centro TAREA y la Secretaría General de la Provincia de Buenos Aires comenzaron a relevar y diagnosticar el estado de conservación del patrimonio artístico de la Casa de gobierno bonaerense. Hasta el momento solo se hicieron cateos en algunas paredes del vestíbulo con el objetivo de encontrar la pintura original (algunas de las zonas

³³⁸ Patricia Corsani menciona que Cafferata había incorporado escudos, gorros frigios, etc., en una *Alegoría de la República Argentina* y en un *Soldado argentino* (trabajos expuestos en el Salón de 1894). También señala que dichos símbolos se empezaron a utilizar tras la Revolución francesa como ideales democráticos y republicanos. Cfr. CORSANI, Patricia V. "Hacer y permanecer. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894", p. 97. En: ob. cit., Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 81-100.

analizadas pueden verse en la **Imagen 84**). Con este trabajo se detectaron distintas capas de repintes que, en algunos casos, cubrieron por completo la labor del artista y sus colaboradores. Las investigaciones pronto incluirán la evaluación del estado de conservación de las pinturas murales de la escalinata principal y las correspondientes al Salón Dorado. Asimismo, esta iniciativa arrojará luz sobre las técnicas utilizadas por Augusto Ballerini en este edificio y, en caso de llevarse a cabo las restauraciones necesarias, quizás sea posible reintegrar a estas obras parte de su aspecto prístino.

Al igual que el Museo de La Plata, la Casa de gobierno de esa ciudad capital tampoco cuenta con ninguna documentación sobre contratos, pagos, programas iconográficos pactados, técnicas, nombres de los colaboradores, plazos estipulados, etc.

Como corolario de estos trabajos, debe destacarse que, finalmente, el gobierno de Buenos Aires accedió a darle cielorrasos y muros interiores para que plasmase las alegorías y decoraciones que antes mencionamos. En otras palabras, y como años atrás, Ballerini retomó sus pinceles y su paleta para realizar pinturas con un alto grado de componente simbólico, como lo había hecho con *La sombra del general San Martín* y *La República Argentina ofreciendo al mundo las obras de su inteligencia*. Podría inferirse que la contratación del artista, entre otras causas, haya tenido que ver con la previa realización de estas obras. Aunque también hay que recordar que el Perito Moreno ya lo había contratado para pintar uno de los paneles de la rotonda del Museo de La Plata en 1890. Sin embargo, para llevar adelante este encargo oficial ya no pudo trabajar en solitario, sino que debió contar con una serie de colaboradores de los que solo se conoce el nombre del ya mencionado José Speroni.

En octubre de 1900 pintó una acuarela en la que registró el *Desembarco de S. E. presidente de Brasil, Campos Salles* (N° 8 del catálogo), quien visitó la Argentina en ese año durante el segundo mandato de Julio A. Roca (g. 1898-1904). Este presidente brasileño, cuyo nombre completo era Manuel Ferraz de Campos Salles (g. 1898-1902), había sido invitado por el presidente Roca el año anterior, durante su viaje a Rio de Janeiro. El desembarco se dio en el puerto de Buenos Aires el día 25 de octubre de 1900 y fue un evento extraordinario: diversos vapores y embarcaciones menores escoltaron el último tramo del viaje de la nave del presidente brasileño, hubo una suelta de quinientas palomas, se construyó un Patio de Honor (donde se dio el primer encuentro entre ambos mandatarios) y un Pabellón de Recepción (en el que se llevaron a cabo algunas ceremonias). Se afirma que a dicha llegada y a los demás eventos realizados con motivo

de su visita, acudieron alrededor de trescientos mil porteños.³³⁹ La acuarela de Ballerini, a la que actualmente se denomina *El crucero 25 de mayo en el puerto de Buenos Aires* (**Imagen 86**), registra el sitio donde se realizarían los festejos tras la llegada de la flota brasileña y guarda semejanza con una foto de la época (**Imagen 87**). En ambas se ve el Pabellón de Recepción y una parte de un crucero. Al margen de esa similitud, el artista decidió incorporar muchas menos personas de las que estaban presentes para darle mayor protagonismo a la estructura arquitectónica.

De acuerdo con un documento hallado en el MNBA, a finales del año 1900 Eduardo Schiaffino le encargó dos obras para la Unión Industrial Argentina (UIA): una nueva versión de *La cascada del Iguazú* y otra de *La piedra movediza de Tandil*. Estos trabajos reemplazarían a los paneles *La física* y *La química*, de Luc-Olivier Merson, que ornamentaban el Pabellón Argentino, reconstruido en nuestra ciudad en 1894 y que pasó a manos de la UIA en el año 1900. Ese sería el primero de cuatro intercambios, lo cual contabiliza un total de ocho nuevas obras por un número igual de paneles. Este acuerdo se estableció en un contrato firmado entre el Sr. Francisco Seguí, presidente de la UIA, Eduardo Schiaffino y Augusto Ballerini (**Imagen 88**). El único documento conservado solo deja constancia del primer intercambio (realizado el 23 de enero de 1901). Además, en ese mismo escrito, Schiaffino le promete al director de UIA la pronta entrega de dos nuevos trabajos del artista a cambio de *La escultura* y *La arquitectura*, de Jules Lefebvre, que había retirado ese mismo día.³⁴⁰

En el año 1901 Ballerini participó de la *Exposición de pintores argentinos* y la *Exposición Internacional*, ambas realizadas en la casa de Freitas y Castillo. En las dos presentó, mayoritariamente, paisajes pintados a la acuarela provenientes de sus viajes a Tandil a partir de 1899. De tales excursiones volvió con muchísimas acuarelas con vistas de la zona; sobre todo, de su famoso cerro y su legendaria piedra movediza (**Imagen 89**). Todas ellas exhiben paisajes diáfanos, amplios, evocativos, pacíficos y con escasa presencia de vida humana o animal; tal vez, algún carro pasando, alguna persona sentada o algunos animales pastando.

³³⁹ Para mayor información sobre la llegada de la flota como de los eventos llevados a cabo en esta ocasión, ver: **LA ESCUADRA BRASILEÑA. ¡Salve gloriosas naves amigas!** (s/a, *La Nación*, miércoles 24 de octubre de 1900, p. 3), **MANUEL FERRAZ DE CAMPOS SALLES. Desde hoy ilustre huésped de la República Argentina.** (Ídem, p. 5), **RECEPCIÓN CAMPOS SALLES. Postergación de la llegada...** (Ídem, jueves 25 de octubre de 1900, p. 4, c. 7 y p. 5) y **GRANDIOSA DEMOSTRACIÓN NACIONAL. Recepción del doctor Campos Salles.** (Ídem, viernes 26 de octubre de 1900, p. 5 y p. 6, c. 1).

³⁴⁰ Los documentos a los que hacemos referencia deben buscarse en el Archivo Schiaffino del MNBA con las siguientes siglas topográficas: Armario III /E1/ BIVC13d8, Armario III /E1/ BIVC13d9, Armario III /E1/ BIVC13d9, Armario III /E1/ BVC7d14, Armario III /E1/ BVC7d15 y Armario III /E1/ BVIC10d17.

Reflexionando sobre las características visuales de estos paisajes, como de aquellos que pintará en Córdoba (1902), Paola Melgarejo propone para ellos una influencia del romanticismo en cuanto a las temáticas y encuadres preferidos por sus cultores: los escenarios espaciosos, la casi nula presencia de personas o animales y los puntos de vista elevados fueron los recursos visuales de esta corriente estética de los que, según la investigadora, el pintor abrevó para sus paisajes. Asimismo, advierte que esto es lo único que tomó del romanticismo; el concepto de lo sublime o de las fuerzas destructivas que suelen aparecer en las pinturas de los artistas románticos, es inexistente en la obra del pintor argentino. Por el contrario, la autora manifiesta, como puede observarse claramente al contemplarlos, que toda su pintura de paisaje es apacible y serena.³⁴¹

En la primera de las exposiciones recién citadas, además de paisajes también presentó una acuarela de la boca del río Iguazú y otra de sus primeros tiempos denominada *Rey de Armas*, obra a la que también se conocía como el *Anuncio del Torneo*.

Algunas fotografías de las obras exhibidas en esas dos muestras fueron publicadas en la revista *Caras y Caretas* en los típicos artículos de página entera (**Imágenes 90 y 91**) con los que se buscaba promocionar los eventos culturales en curso. Por su parte, *La Ilustración Sud-Americana* también incluyó fotografías de algunas de las piezas expuestas en *La Exposición de pintores Argentinos*. Los trabajos de Ballerini escogidos por la revista fueron *El Anuncio del Torneo (siglo XVI)*, *el Cerro de la pieza movediza (Tandil)* y *el Panorama de la ciudad de Tandil (Imagen 92)*. El primero se encuentra en el registro superior; los otros dos, en el central.

La inclusión de imágenes en las revistas recién mencionadas (como en tantas otras) proporcionó un mayor acercamiento a los propios artistas y una mejor recepción de sus obras de arte. Sobre la incorporación de fotografías en las revistas de finales del siglo XIX y principios del XX, María Isabel Baldasarre dice:

Fotografías y revistas ilustradas son dos términos que no pueden pensarse separados en la Argentina de fines del siglo XIX. Aparecidas tímidamente en las publicaciones de la década de 1890, las fotografías invadieron las revistas surgidas en el nuevo siglo con el fin de volverlas atractivas y captar así nuevos grupos de lectores. De este modo, rostros, paisajes, vistas urbanas y sucesos varios... se volvieron los temas recurrentes de estas imágenes que se

³⁴¹ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 19.

multiplicaban al ritmo del desarrollo de las técnicas de impresión. Algunos acontecimientos que en sí mismos eran eminentemente visuales —como una exposición de pintura— reforzaban entonces su presencia a partir del propio dispositivo fotográfico.³⁴²

Como lo señalamos, Ballerini viajó a Córdoba a principios de 1902, provincia en la que registró sus diversos paisajes. Entre otros, se pueden mencionar las acuarelas *La estancia La Paz* (**Imagen 93**) y el *Panorama de Ascochinga* (**Imagen 94**). Las vistas, peñascos, quebradas y manantiales observados en esa provincia, lo inspiraron de tal manera que el artista pintó con mayor profusión que la habitual.

La mayoría de estos trabajos fueron expuestos ese mismo año en su exposición individual, realizada en los salones de Freitas y Castillo. En aquella muestra, el ministro de Instrucción Pública, Dr. Juan Ramón Fernández, decidió adquirir el *Panorama de Ascochinga* para que integrase la colección del MNBA.

Es probable que la elección de pintar paisajes cordobeses se relacione con la influencia de Schiaffino, quien había viajado a las sierras de Córdoba en 1897 y comparaba esa región con la que él había visto en Francia durante sus viajes de estudio:

Un recuerdo nos perseguía de un paisaje semejante, visto allá en la magnífica selva de Fontainebleau: las célebres gargantas de Apremont y de Franchard tienen gran parecido con esta región salvaje y probablemente el mismo origen eruptivo atribuido a la sierra.³⁴³

Al pintar estos paisajes cordobeses (como los realizados previamente en Misiones, Tandil y otras regiones argentinas), Ballerini no buscó inspiración en técnicas y/o estilos de ninguna escuela. Creemos que el artista logró liberarse de los cánones profesados por ellas y, de ese modo, generó un estilo propio. Llegamos a esta conclusión mediante la observación de sus trabajos y la lectura de las siguientes palabras de Roberto J. Payró:

Poco a poco, con sus brillantes dotes intuitivas, desentrañó la poesía íntima de nuestros cerros y de nuestras planicies, de los ríos fragorosos y de las soledades pampeanas, de las alboradas y de las tardes en nuestra campaña, y libre de

³⁴² BALDASARRE, María Isabel. “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, p. 47. En: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

³⁴³ IMPRESIONES SERRANAS. *Alta Gracia*... (Eduardo Schiaffino, *La Nación*, domingo 14 de marzo de 1897, p. 8, c. 3).

preocupaciones de escuela y de tradición, encontró en esta naturaleza, una tendencia original, a quien siguió con fortuna. Nada omitió para desarrollar tan noble tendencia. Anduvo errante por nuestras provincias, dichoso de sorprender los caprichos naturales de un país cuyas bellezas esperaban aún el pincel de un artista y de un patriota.³⁴⁴

Por lo recién dicho, consideramos que los paisajes nacionales pintados luego del regreso definitivo al país presentan un carácter original. Si en un primer estadio se vio influenciado por las escuelas que conoció en Italia, luego desarrolló nuevos modos y recursos estéticos para sus futuras obras; modos y procedimientos que tampoco se emparentarían con el impresionismo europeo, tan vigente y en auge en ese momento. Pero no porque lo rechazara, sino porque emprendió nuevas búsquedas y estrategias que no lo restringiesen a un único modo de hacer. En otras palabras, podríamos decir que, si en su época de estudiante se apropió de las enseñanzas recibidas en el viejo continente, luego de su regreso las adaptó y las transformó para adecuarlas a una nueva realidad que no había formado parte de sus estudios y que requería, por lo tanto, de un nuevo estilo que le permitiese construir el paisaje argentino.

En su estudio sobre el impresionismo en Argentina, José Emilio Burucúa y Ana María Telesca rescatan unas palabras de Martín Malharro (publicadas en la revista *Ideas* en el año 1903) que pueden servir para contextualizar estas búsquedas y modos emprendidos por Ballerini para su pintura de paisaje:

Para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indaguemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras.³⁴⁵

En otras palabras, podemos decir que la modernidad de su pintura de paisaje radica en la búsqueda de la esencia del paisaje nacional y, para encontrarla, debía trascender las técnicas que le habían enseñado sus maestros. No obstante, para ello no apeló a las bases científicas, estudios ópticos y teorías de la luz propuestas por los impresionistas. Según

³⁴⁴ AUGUSTO BALLERINI. *Ayer*. (s/a, *La Nación*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4).

³⁴⁵ Citado por BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María. “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”, pp. 89-90. En: *Estudios e investigaciones del Instituto de Historia de las Artes “Julio E. Payró”*, N° 3, 1989, pp. 67-112.

los investigadores antes citados, el impresionismo argentino se materializó en un primer momento con las ideas precursoras de Martín Malharro y los trabajos de sus discípulos; y, en una segunda instancia, con la producción pictórica de los miembros del grupo Nexus.³⁴⁶

Paola Melgarejo, que fue quien más estudió su pintura de paisaje, observa que en su pintura *au plein air* no hay ninguna presencia que permita asociarla con el impresionismo, ya que en ella hay características que sus cultores desecharon.³⁴⁷ Reforzando estos comentarios, Laura Malosetti Costa expresa que la modernidad pictórica de Ballerini (y otros pintores del 80) estaba completamente desvinculada del impresionismo, ya que lo consideraron una «instancia última del naturalismo».³⁴⁸

En relación con la adopción de esta u otras corrientes estéticas, y teniendo en cuenta los comentarios de Fausto Ramírez sobre la modernidad plasmada en las obras los artistas latinoamericanos al volver de Europa, podría decirse que durante su viaje de estudios Ballerini adoptó y se apropió del modernismo europeo, pero, tras culminar su preparación profesional y regresar a la Argentina, utilizó esa «voluntad de renovación» vigente en el viejo continente para transmutarla en «medios de expresión análogos» y conseguir una interpretación estética más apropiada de una realidad paisajística que no conocía y que, por lo mismo, tampoco había formado parte de su aprendizaje. Por este motivo, es que, según el historiador citado, este tipo de obras terminó adoptando características propias e individuales en cada país.³⁴⁹

Teniendo en cuenta las palabras de estos investigadores y de otros, como María Isabel Baldasarre, podría decirse que él (como algunos otros miembros de su grupo) no adoptó los modos, formas, estrategias y técnicas del impresionismo para la pintura de paisaje por decisión propia. La autora recién citada declara que, en ningún caso, la producción de estos artistas fue anacrónica a la que se realizaba en Europa, sino que ellos, conociendo perfectamente los rumbos que tomaba el arte en el viejo continente, adoptaron

³⁴⁶ Cfr. Ídem, 90-100. Además de brindar una exposición de las características del impresionismo francés, este trabajo es fundamental para saber cuáles fueron las transformaciones o modificaciones incorporadas por los artistas argentinos que adhirieron a sus estrategias para su mejor adaptación a las necesidades locales.

³⁴⁷ Por ejemplo, el uso de la línea y el contorno. Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 21.

³⁴⁸ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., pp. 424-425. Por otra parte, de acuerdo con el pensamiento de Julio Eduardo Payró, Martín Malharro fue el primer artista que procuró actualizar la pintura nacional con sus innovaciones plásticas. Cfr. PAYRÓ, Julio E. *23 pintores de la Argentina*, p. 13.

³⁴⁹ Cfr. RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, pp. 14-16.

una posición estética deliberada y eligieron los recursos plásticos que consideraron más aptos para la realización de sus obras.³⁵⁰

En otras palabras, y basándonos en los comentarios de los investigadores antes nombrados, podemos decir que la postura de Jorge López Anaya, quien sostenía que no adhirieron a esta corriente por la imposibilidad de consumirla,³⁵¹ o la de Jorge Romero Brest, quien opinaba que no lo hicieron por no poder adecuarla a la falta de modernidad de la sociedad local,³⁵² no sería la causa por la que no abrevaron de las estrategias del impresionismo para la concreción de sus producciones.

En su último año de vida, solamente pensaba en pintar paisajes nacionales. Los diferentes viajes que había hecho por el interior del país habían acrecentado su amor por la patria y sus diferentes regiones naturales. Confrontaremos lo recién dicho, citando sus propias palabras, palabras que pronunció en una charla que tuvo con Martín Malharro en el Salón de Freitas y Castillo, y que este copió en un artículo para *El diario*. En dicho lugar, Ballerini le contó al autor de *El crucero La Argentina* lo siguiente:

... pasaré el invierno por el norte, tengo hambre de ir a Salta y Jujuy.... Yo ya no podría hacer otra cosa que pintar la naturaleza. Y mire que me ha dado un trabajo inaudito olvidar lo que sabía; porque mis estudios todos y mis primeras inclinaciones fueron de figurista. Aquel viaje a Misiones decidió mi futuro. ¡Qué amor me entró por la naturaleza! ¡Qué orgullo tan grande por mi tierra! ¡Qué ansia de pintarla toda! Me acuerdo cuando pintaba las cataratas del Iguazú al rayo de un sol de fuego que me ardía los sesos. Yo ni lo sentía...³⁵³

Al margen de lo expresado hasta aquí, el propósito de este apartado exige que hagamos un compendio sobre las características generales de su producción pictórica. Para ello recurriremos al catálogo de su exposición póstuma (**Imagen 95**) llevada a cabo en 1903 en el Salón Castillo (Florida 356, de esta capital), y en la que se expusieron ciento treinta y dos obras (treinta y siete óleos, veintidós acuarelas, siete dibujos y sesenta y seis

³⁵⁰ Cfr. BALDASARRE, María Isabel. “Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina”. En: *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Centro Argentino de Investigadores de Arte*, N° 3, diciembre de 2013. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=131&vol=3 Última visita: 29 de abril de 2022.

³⁵¹ Cfr. LÓPEZ ANAYA, Jorge. “La generación del 80”, p. 64. En: PARPAGNOLI, Hugo (Dir.). *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, s/f., pp. 50-66.

³⁵² Cfr. ROMERO BREST, Jorge. “Los paisajes”, p. 69. En: Ídem, pp. 67-80.

³⁵³ **EL PINTOR BALLERINI. Ayer.** (Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 4).

bocetos). Su estudio (y el de otras fuentes y documentos investigados), nos posibilita presentar el subsecuente detalle sobre sus técnicas, soportes, géneros y obras:

1. Técnicas: pintó al óleo, a la acuarela, dibujó con lápiz y tinta, e hizo al menos dos pasteles (*Capricho*, N° 62 del catálogo de la exhibición póstuma, y *Retrato de mujer*, conservado en el MNBA). Como ya lo comentamos, también pintó murales y cielorrasos, pero aún no está estudiada la técnica que utilizó.
2. Soportes: la gran mayoría de sus trabajos fueron realizados sobre tela y papel; sin embargo, también hizo algunos óleos sobre tabla y cartón.
3. Géneros: hizo pintura de historia, religiosa, paisajes y desnudos. Asimismo, pintó retratos, temas rurales, costumbristas, alegorías, vistas urbanas y ruinas antiguas (algunas de estas últimas datan de su estadía en Roma; otras, de su viaje a las ruinas jesuíticas en la provincia de Misiones).
4. Arte decorativo: aquí se pueden incluir los telones de boca para obras de teatro (por ejemplo, *El triunfo de Apolo*, para el Teatro Onrubia, y los bocetos para la ópera *Pampa*, estrenada en el Teatro Ópera).

Además, en esa muestra de 1903 se exhibieron diversas obras que posibilitaron el conocimiento de su hacer múltiple. Algunas de esas piezas, fueron:

1. Retratos: el del pintor montevideano Juan Manuel Blanes (N° 12 del catálogo), el del general Luis María Campos (N° 22 del catálogo), el del pintor italiano Ignacio Manzoni (N° 36 del catálogo) y el del poeta entrerriano Gervasio Bibiano Méndez (N° 37 del catálogo).
2. Dibujos: el *Retrato del Dr. Aristóbulo del Valle* (N° 63 del catálogo) y el *Mausoleo del General San Martín* (N° 65 del catálogo).
3. Bocetos: el *Desembarco de Colón* (N° 67 del catálogo), *Civilización y Barbarie* (N° 71 del catálogo), *La Cautiva* (N° 78 del catálogo), *La última voluntad del payador* (N° 114 del catálogo) y *La pirámide de Mayo* (N° 120 del catálogo).
4. Alegorías: *Alegoría a la República Argentina* (N° 80 del catálogo) y *Alegoría 25 de Mayo* (N° 121 del catálogo).
5. Pintura costumbrista y rural: *Embarque de naranjas en Villeta* (N° 8 del catálogo) y *El ombú y la pampa* (N° 92 del catálogo).

6. Pintura religiosa: *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630* (N° 7 del catálogo), el *Viacrucis* (solo seis de los catorce óleos –N° 1 a 6 del catálogo–), el *Cristo de la Merced* (N° 19 del catálogo) y *Esperando la Audiencia del Papa* (N° 31 del catálogo).

El resto de los trabajos estaban conformados, sobre todo, por paisajes y otros temas nacionales (o sudamericanos) y europeos. Los primeros, provenientes en su mayoría de sus viajes a Misiones, Tandil y Córdoba; los segundos, pintados durante su etapa de estudiante en la península itálica.

Para organizar esa exposición, Eduardo Schiaffino hizo listas con los nombres (y en algunos casos con las direcciones) de las personas o instituciones que poseían sus obras. En el Archivo Schiaffino conservado en el Archivo General de la Nación, se conservan algunos de esos listados (**Imagen 96**). Sin embargo, en ellos no siempre indicó el nombre de la pieza y ciertas veces colocó la palabra «varios» para indicar que contaban con más de una. No obstante, gracias a ellos supimos qué instituciones y/o personas poseían algunos de sus trabajos en aquel momento. Por ejemplo, el Club Gimnasia y Esgrima (*El sargento Ponce*), el Museo de La Plata (*Apoteosis de Esteban Echeverría*), la Biblioteca Museo de San Fernando (*La sombra del general San Martín*), el Banco de la Provincia (*La Plata*), el Museo Histórico Nacional (Varios). Personas que tenían más de una obra fueron los Pereyra Iraola, el general Garmendia, doña Francisca Ocampo de Ocampo, Adolfo Carranza y el Dr. Diógenes Decoud. La familia de Carlos Casares tenía en su poder el *Abrazo entre San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto*; y, por su parte, la familia de Ballerini había heredado los trabajos no vendidos por el artista.

En síntesis, esta muestra le permitió descubrir al público (e investigadores posteriores) que Ballerini había pintado obras de diversos géneros y en distintas técnicas, soportes y formatos. Con respecto a este último modo de representación, agregaremos que, si bien varios de sus trabajos son de pequeñas dimensiones, muchos otros fueron de mediano y gran tamaño.

Además, si se releen los nombres de las piezas exhibidas en dicha oportunidad, como los de las estudiadas en el apartado en que dimos a conocer las obras pintadas entre 1873 y 1892, se podrá comprobar que los temas elegidos para la gran mayoría de ellas se relacionan con la construcción de un arte nacional. Los personajes retratados, las alegorías

escogidas y los paisajes locales que eligió pintar dejan claro que el artista siempre priorizó el enaltecimiento de su nación y de todos aquellos que lucharon por engrandecerla.

ILUSTRADOR GRÁFICO

Para dar inicio a este apartado, recordaremos que Augusto Ballerini fue muy afecto al dibujo desde su temprana edad y que los primeros trabajos que de él se conservan son dibujos a lápiz. Incluso, es indispensable tener presente que en su tratado para la creación de un museo de bellas artes el artista remarcaba la necesidad de su dominio para la realización de una correcta obra de arte. En otras palabras, sostenía que era el vehículo necesario y fundamental para plasmar el carácter propio de los objetos a realizar. Según las anotaciones de Belisario Montero, el dibujo era para nuestro artista mucho más importante que el uso del color.³⁵⁴

Además, el propio pintor afirmaba que para ser buen dibujante era necesario el estudio y la comprensión de los diseños realizados por los grandes artistas del pasado. Entre otros, destacaba a Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Afirmaba que ellos habían tenido un gran conocimiento de anatomía (lo cual que les permitió ejecutar proporcionadas formas humanas y animales), una alta cognición de geometría (estudio que les proporcionó el uso de una correcta perspectiva) y, además, habían realizado una continua y profunda observación de la naturaleza (característica que les concedió una correcta y consciente inspiración para pintar diversas figuras y objetos). Le gustaba recordar los cartones realizados por este ternario del Renacimiento porque comprendía que eran el resultado de varias jornadas de profunda observación y, por tal motivo, sus figuras estaban correctamente estudiadas y entendidas tanto en sus formas como en sus expresiones y actitudes:

Mi maestro de dibujo en la Academia nos recordaba que el dibujo fue para estos grandes hombres un instrumento dócil...³⁵⁵

En 1881, tras haber regresado a finales del año anterior de su primer viaje de estudios, Ballerini fue convocado para colaborar en la revista *La Ilustración Argentina*. El primer ejemplar, publicado el día 10 de junio, se inauguró con una portada en cartulina con uno de sus dibujos a pluma que ocupaba casi la totalidad de la misma; solamente se

³⁵⁴ Cfr. MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, p. 209. Sus palabras exactas con respecto a este tema, fueron: “Estimaba que él [el dibujo] expresa la vida más y mejor que el color... el color no es sino la vestidura, la consecuencia inmediata del dibujo”.

³⁵⁵ Ídem.

reservaron dos espacios laterales donde se listan los nombres de los colaboradores literarios (entre ellos, Rafael Obligado, Gervasio Méndez, Sixto P. Quesada Domingo D. Martinto y Estanislao S. Zeballos) y los colaboradores artísticos (Eduardo Sívori, Santiago V. Guzmán, Reinaldo Giudici, Lucio Correa Morales y Augusto Ballerini). El último dato que se brinda en dicha cubierta es que la edición se publicaba bajo la dirección de Pedro Bourel.³⁵⁶ Malosetti Costa señala que esta unión entre literatos y artistas plásticos representó el primer momento de profunda interacción entre estos y que dio como resultado una provechosa asociación que puso de manifiesto la posibilidad de lograr una literatura y un arte con fuerte impronta nacional.³⁵⁷

Que Ballerini haya participado activamente en esta publicación durante este regreso temporario al país estaría demostrando, entre otras, la voluntad de ser parte del grupo que colaboraría a formar ese arte nacional que tanto se debatía por aquellos años. Por otro lado, las revistas literarias (que seguramente que debió consumir en su estancia europea) representaban un dispositivo moderno de comunicación con el público y ser parte de este nuevo proyecto gráfico le permitió ser miembro de esa modernidad que se estaba gestando en el país.

Por su parte, Sandra Szir, en una investigación en la que se propuso estudiar las imágenes como dispositivo y discurso en sí mismas, señala que esta publicación

respondió a un impulso de intelectuales y artistas con vocación periodística que, a partir de sus declaraciones discursivas, pero también de sus iconografías, pretendían darle un contenido nacional a una fórmula de circulación global. *La Ilustración Argentina* manifestó una aspiración política y cultural de institucionalizar el campo literario y artístico nacionales, y operó en una dinámica periodística vinculada a modelos europeos.³⁵⁸

³⁵⁶ Ana María Telesca y Laura Malosetti Costa sostienen que fue la cercanía del artista a las ideas de Rafael Obligado la cual facilitó tanto su participación en los primeros números de esta publicación como la fuerte promoción que se le dio en diversos artículos. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura y TELESKA, Ana María. “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX” En: *Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*, 1996, pp. 20-31.

³⁵⁷ El segundo momento de interacción entre ellos se inició en 1892 con la creación del Ateneo. En lo que respecta al punto de vista gráfico, esta revista se sitúa como continuadora de *El Arte en el Plata*, cuyo único ejemplar fue editado por la SEBA. Donde más se percibe su influencia es en el diseño de la tapa, ya que dicha institución le cedió a Bourel todos los materiales utilizados en aquella revista para que inicie esta nueva publicación. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, pp. 161-163.

³⁵⁸ SZIR, Sandra. “Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX”, p. 11. Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], *Imágenes, memorias y sonidos*. En: <http://nuevomundo.revues.org/70851> Última visita: 29 de abril de 2022.

El tema solicitado para esa portada fue una alegoría de *La República Argentina ofreciendo al mundo las obras de su inteligencia* (**Imagen 38**). Este dibujo era una copia de una obra abocetada para un cielorraso (también de su autoría) que estaba siendo expuesta en ese momento en la casa de Bossi.³⁵⁹

La República, representada como una mujer con gorro frigio y realizando una genuflexión, se ubica casi en el centro de la parte baja de la obra señalando los dones a ofrecer. En un nivel superior, y a la derecha, tres mujeres simbolizan el arte, la ciencia y la literatura. Bien a lo alto, otra figura femenina, esta vez alada y con una trompeta, encarna y anuncia la fama lograda por la patria. Entre los varios ángeles, puede notarse como uno de ellos está descendiendo con una corona en sus manos para laurearla. Además, en las esquinas de la portada se ubican cuatro coronas láureas dentro de las que aparecen escritas las palabras paz, libertad, unión y trabajo.

La revista enunció que se sentía muy honrada por contar con este dibujo, ya que se trataba de una obra sumamente patriótica y que, por poseer esa cualidad, se adaptaba perfectamente a los ideales procurados por la publicación. Además, transmitió a los lectores algunas virtudes nacionalistas y artísticas de su autor:

Ballerini, en su cuadro, aparte de su mérito artístico... revela con sentida elocuencia su amor ferviente por la patria...

En cuanto al dibujo, es digno del autor.

Si no sois artistas, sabréis sentir la belleza.

¡Observad con qué hábil maestría se ha deslizado la pluma trazando las formas y los perfiles de las figuras alegóricas!

Nuestros lectores pueden decir con verdad: poseemos una copia de un cuadro de Ballerini; algo más, poseemos un magnífico dibujo ejecutado por su mano.

Creemos que se sabrá comprender el valioso mérito de esta lámina.

¡Honor al arte! ¡Lauro al artista!³⁶⁰

Ese primer ejemplar contó con otro trabajo suyo, también impreso en cartulina especial, que acompañaba un poema autógrafo de Domingo D. Martinto, titulado *Idilio* (**Imagen 39**).³⁶¹ El personaje principal, una mujer que simboliza la primavera, fue dibujado con líneas sutiles y un dejo de transparencia porque recién estaba renaciendo,

³⁵⁹ Cfr. **LOS CUADROS DE BALLERINI (expuestos en la Casa Bossi y Ca.)**. (Sixto J. Quesada, *La Nación*, miércoles 4 de mayo de 1881, p. 1, c. 5).

³⁶⁰ **ILUSTRACIONES. Portada. Dibujo a pluma de Ballerini.** (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 1, p. 2, c. 2).

³⁶¹ Como lo hicimos notar en el primer capítulo, es muy probable que la impresión en hoja especial haya tenido que ver con la idea de fomentar el coleccionismo.

luego del riguroso invierno. La escena, que transcurre al amanecer, muestra una naturaleza aún despojada de sus encantos (pero dispuesta a resurgir con toda su fuerza), unas aves que se afanan por levantar vuelo (a pesar de tener sus alas aún un poco entumecidas) y un par de cupidos (uno de ellos, todavía dormido). En otras palabras, Martinto y Ballerini combinaron hábilmente en esa página poesía y pintura. La primera le dio a la segunda el dinamismo que, por sus cualidades intrínsecas, no posee; y, a su vez, la escena figurativa dotó a la palabra escrita de mayor vivacidad. De este modo, podemos concluir que Martinto realizó una pintura con palabras y Ballerini un poema mudo. La revista opinó lo siguiente sobre dicho trabajo:

El dibujo artístico que encuadra una de las más tiernas poesías de Martinto, ha sido también dibujado a pluma, por Ballerini, el joven pintor que nos ha prestado y nos presta su valiosísima cooperación, por amor al arte y a la patria.

Como todo lo que produce Ballerini, esta composición... es bellísima tanto por la interpretación como por la ejecución...

Ballerini quiso rendir un tributo de amistad al poeta amigo, encuadrando sus versos.

También es un tributo de justicia.³⁶²

Al leer algunos artículos del segundo número de *La Ilustración Argentina*, se advierte que esa entrega se propuso enaltecer las virtudes artísticas del pintor: se publicó tanto una biografía (escrita por Domingo D. Martinto) como un artículo donde se ponen de manifiesto sus capacidades pictóricas (cuya autoría se debe a Rafael Obligado). Además, esas notas se rematan con un retrato suyo realizado por Reinaldo Giudici.

Entre otros datos biográficos que proporciona el escrito del Dr. Martinto, se expresa que a sus seis años el artista había realizado

una copia de la Aurora, de Guido Reni, y un año más tarde, cuando Montero pasó por Buenos Aires, nuestro joven artista lo llenaba de admiración, trazando en breves rasgos, la más bella figura de los “Funerales de Atahualpa”.³⁶³

³⁶² **POESÍA AUTÓGRAFA DE MARTINTO. (Dibujo a pluma de Ballerini).** (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 1, p. 3, c. 1).

³⁶³ **COLABORACIÓN. Augusto Ballerini. (Reseña biográfica).** (Domingo D. Martinto, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 13, c. 2).

Es probable que la cita recién leída, que puede recordar al relato de Giorgio Vasari sobre el descubrimiento de Giotto por Cimabue,³⁶⁴ manifieste un cierto exceso en lo que respecta a la destreza de sus primeros trazos, pero también nos indica que el artista presentaba una inclinación natural hacia el arte del dibujo.

Además, Martinto sostiene que hacia 1879 Ballerini ya dominaba a la perfección la técnica de la acuarela. Para corroborar sus palabras, cita como ejemplos a *El anuncio del torneo*, *Vocación* y *Venezia*. Asegura que en ellas, sobre todo en sus arquitecturas y en el tratamiento de la luz, puede vislumbrarse «algo del genio» del acuarelista y grabador español Mariano Fortuny y Marsal. Señala, además, que si a estas características se le suman los conocimientos que adquiriría en sus próximos viajes a Europa, muchas y excelentes serían las telas que el pintor legaría al país con temas nacionales y/o americanistas.³⁶⁵

La crónica de Rafael Obligado se inicia con una introducción sobre la preeminencia y la relevancia de los escritores argentinos en relación con las demás naciones americanas. A continuación, sostiene que dicha riqueza no se daba ni en pintura ni en escultura, y que, para esas fechas, el resto de los países sudamericanos sobrepasaba enormemente en estas artes a la Argentina. Enseguida afirma que esa «esterilidad» artística pronto desaparecería con la nueva generación de artistas jóvenes; entre ellos, Ballerini (el más adelantado, según su opinión), Mendilaharsu y Giudici, en pintura; Cafferata y Correa Morales, en escultura. Luego le dedica el resto del artículo a Ballerini y sus obras. No obstante, señala que no era su intención hacer una crítica de arte sobre ellas, sino simplemente enumerarlas y comentar sus características más relevantes. Además, considera innecesaria tal crítica porque el artista aún estaba en proceso de formación. Sin embargo, por el formato de su escrito, se ve en la necesidad de enunciar su punto de vista sobre sus trabajos:

... tomando en globo los cuadros del joven pintor, salta a la vista el magnífico colorido y el relieve que parecen ser las dotes culminantes de su pincel.

...

³⁶⁴ Para notar la similitud entre ambas historias, ver: VASARI, Giorgio. *Las vidas*, apartado: *Giotto pintor florentino*, pp. 116-117. A su vez, Malosetti menciona que este tipo de relatos deberían ser incluidos dentro de las llamadas “historias del descubrimiento del talento” que se gestaron con la idea de constituir relatos biográficos. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 166.

³⁶⁵ Cfr. *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 14, c. 1.

El colorido es tan puro e incisivo, que sin herir por su intensidad, puede decirse que toma por asalto a la retina, inundándola de luz, de sombras, de formas netamente destacadas en el plano...

Faltaría a la sinceridad de estos apuntes si hiciera el mismo amplio elogio del dibujo. Bueno en general, perfecto a veces, deja que desear en ocasiones.³⁶⁶

En esa misma nota, Obligado diserta sobre algunas obras que los lectores de esa publicación muy probablemente ya habían visto en la exposición de ese año en la casa de Bossi. Entre ellas, *Dos familias*, *Servidor de dios y del príncipe*, *Vendedora de frutas* y *Esperando al príncipe*. Sobre la que más se extiende es *Civilización y barbarie*, obra que logró cautivarlo tanto por el tema como por tener al paisaje pampeano como protagonista. Además, agrega que vio varios de sus bocetos y que el artista le dijo que le gustaría pintar temas históricos nacionales, hecho que agradó de sobremanera al poeta.

Esta obra que logró subyugar a Obligado, ya había sido expuesta en la Exposición Continental (1882). Laura Malosetti Costa y Ana María Telesca investigaron un artículo publicado en el diario *La Prensa* en el que se habla de sus características. El cronista sostiene que era un trabajo correctísimo pero, por no estar concluido, lo califica solamente como un bosquejo; sin embargo, remarca que era una notable pieza tanto por la idea como por obra de arte. Las autoras también recogen la conclusión a la que el periodista arribó sobre esta pintura:

En ese bosquejo Ballerini deja ver su talento y su genio fecundo; la composición del cuadro es extremadamente sencilla: no hay colores chillones, no, el color que domina en el cuadro es el local, el típico de la Pampa y de sus habitantes, permítasenos la expresión.

De sus cuadros al óleo es el que mayormente nos interesa, por el sujeto, la idea y la ejecución, como bosquejo es irreprochable.³⁶⁷

Por su parte, Paola Melgarejo comenta que, para la fecha de realización de este óleo, el artista no se trasladaba al interior de la provincia para tomar como modelo el paisaje rural.³⁶⁸ En otras palabras, la ejecución de esta pintura simplemente se remitía a

³⁶⁶ BALLERINI. (Rafael Obligado, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 14, c. 2 y p. 15, c. 1). Años más tarde (1976), este artículo fue publicado en el libro *Prosas*, editado en Buenos Aires por la Academia Argentina de Letras.

³⁶⁷ MALOSETTI COSTA, Laura y TELESKA, Ana María. "El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX", p. 27. En: ob. cit. pp. 20-31. El artículo citado se publicó el día 6 de mayo de 1882 y fue firmado por «A».

³⁶⁸ Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 4.

los debates en torno al arte nacional que se discutían en esas fechas en la casa de Rafael Obligado e, influenciado por los mismos, abordó su realización sin necesidad de una contemplación directa del paisaje pampeano.

Hacia el final del artículo, Obligado menciona las características del boceto de *La cautiva*, trabajo en el que, según sus palabras, se podía vislumbrar un futuro y excelente óleo. De más está decir que, por tener como fuente de inspiración al poema de Esteban Echeverría, Obligado encuentra en ese boceto la promesa de una gran obra que colaboraría con la construcción del arte y la literatura nacionales.

Con respecto al dibujo a pluma realizado por Reinaldo Giudici (**Imagen 40**), se percibe claramente que fue hecho tomando como modelo el *Autorretrato* que Ballerini había pintado el año anterior en Italia. La revista señala que era la primera vez que un artista argentino realizaba un trabajo de este tipo sobre un colega de su patria y que dicho accionar no solo marcaba un antecedente digno de mención, sino que unía la sabiduría y el corazón de los dos jóvenes compañeros de estudio. Con respecto al naturalismo y a la calidad de la obra, se afirma que

Ballerini está perfectamente idéntico.

Comprendió el autor que el primer y más inexorable juez de su trabajo debía ser un artista: lo ejecutó, pues, de un modo intachable.

Y, sin embargo, ha sido hecho a última hora, con precipitación, pues apenas hace dos días que encomendamos esa tarea al señor Giudici, aceptándola con noble interés en obsequio de La Ilustración.

Nuestros lectores la recibirán con la estimación que seguramente merece, y para valorar su mérito bastará decir: es el retrato de un artista hecho por otro artista: un lazo de unión del arte argentino en su aurora: ¡Ballerini y Giudici!³⁶⁹

El tercer número de esta revista contó, paralelamente a dicho ejemplar, con una edición especial de tres mil ejemplares dedicada a Rafael Obligado. La misma se denominó *Edición extraordinaria del canto en honor de Echeverría y el retrato de Obligado dibujado a pluma por el pintor argentino Ballerini*.³⁷⁰ Esta impresión excepcional contiene un comentario sobre su dibujo y un artículo de Domingo D. Martinto en el que, además de incluir una reseña biográfica de Obligado, se mencionan

³⁶⁹ **ILUSTRACIONES. Retrato de Ballerini. (Dibujo a pluma del pintor Giudici).** (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 13, c. 1-2).

³⁷⁰ En la primera página de esta edición se menciona que la tirada excepcional se realizó para que esos ejemplares circularan “hasta los últimos confines de la patria, en honra del arte y la literatura, en honra también del inmortal Echeverría”.

sus fuentes de inspiración en el paisaje nacional –la pampa y el delta–, se habla sobre su amor por las letras, se cita las características de su escritura y se comenta su admiración por Esteban Echeverría. El ejemplar se cierra con un poema del homenajeado, titulado «Echeverría».³⁷¹

El dibujo a pluma de Ballerini (**Imagen 41**) comprende una serie de alegorías que complementan la personalidad y la intelectualidad del poeta. Por ejemplo, en la parte inferior, sobre un paisaje pampeano, se ven una serie de libros con los nombres de sus referentes literarios: José Mármol, Bartolomé Hidalgo, Florencio Balcarce y Esteban Echeverría. En el ejemplar de este último aparecen los nombres de sus obras *La cautiva* y *Los consuelos*. En la parte superior, un cóndor sostiene con su pico una suerte de cartela con las palabras *América*, *La Pampa* y *El Paraná*, haciendo alusión a las regiones en que el poeta había encontrado la inspiración necesaria para la composición de sus varios y diversos escritos.³⁷² La revista señala que en esta obra Ballerini no solo hizo un retrato, sino que también puso en evidencia

las tendencias estéticas y las impresiones más vivaces del espíritu del poeta, y lo ha hecho de un modo tan feliz, que más que la fisonomía exterior del hombre, nos ha revelado las aspiraciones, los ideales, la fisonomía moral del poeta...

En cuanto al retrato, como parecido, es admirable. El poeta está ahí en vida. No se puede exigir más del arte.

La empresa celebra, al dar este número, un verdadero acontecimiento literario y artístico.³⁷³

Poco después de la publicación de este tercer ejemplar extraordinario, Ballerini partió nuevamente para Italia. Por dicha causa, su futura colaboración para esta revista se dio paralelamente a la fecha de su regreso temporario al país, en septiembre de 1883. Antes de embarcarse para Buenos Aires, el artista había enviado al director de *La Ilustración Argentina* una serie de diseños que reflejaban de primera mano los horrores

³⁷¹ Según Malosetti y Telesca, el programa de nacionalismo de Obligado seguía el modelo de Echeverría y tenía a la pampa y al gaucho como modelos arquetípicos. Asimismo, advierten que su poética tradicional y nostálgica presentaba “una profunda empatía con el paisaje, que se despliega en su poesía con particular énfasis en las sensaciones visuales y efectos de la luz”. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura y TELESKA, Ana María. “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX”, p. 21. En: ob. cit., pp. 20-31.

³⁷² Las autoras recién citadas sostienen que con la realización de este retrato, quedó sellada la fraternidad entre Ballerini y Obligado, en lo que a ideales estéticos se refiere. Sobre el poema, dicen que debería ser entendido como un manifiesto. Cfr. Ídem, p. 22.

³⁷³ **RETRATO DE OBLIGADO.** (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 3, jueves 30 de junio de 1881, p. 25, c. 1-2).

vivididos durante el terremoto de la isla de Ischia, ocurrido a finales del mes de julio de ese año.

El ejemplar al que hacemos referencia fue publicado el día 30 de septiembre y contiene tanto una crónica redactada por Teodoro Serras (quien, al enterarse del sismo, decidió viajar junto con el artista hasta la isla para documentar el acontecimiento)³⁷⁴ como un suplemento especial de doble hoja con once ilustraciones realizadas por Ballerini en la zona de mayor destrucción: las termas de Casamicciola (**Imagen 42**). Los títulos de esos trabajos son:

1. Panorama de Casamicciola antes del desastre.
2. Una calle de Casamicciola después del desastre. (**Imagen 43**).
3. Animales hambrientos destruyendo cadáveres.
4. S. M. El rey en Casamicciola.
5. Trabajos de salvataje.
6. Sin título (también muestra una escena de rescate).
7. Primera embarcación (en socorrer a los damnificados).
8. Llegada de los heridos.
9. El arzobispo y señoras de Nápoles distribuyendo víveres.
10. Transporte de los cadáveres.
11. Reconocimiento de los cadáveres.

En otro artículo de ese mismo ejemplar se anoticia que prontamente la revista contaría con más obras suyas. También se informa que las ilustraciones realizadas en la asolada isla presentaban

el interés de la novedad y de la verdad, pues todas las escenas que bosqueja, tiernas unas, sombrías otras, pavorosas las más se han desarrollado ante los ojos del artista.³⁷⁵

Por su parte, el diario *El Nacional* publicó un artículo donde se transcriben unos párrafos de la carta que Ballerini le había enviado a Pedro Bourel con alusiones sobre

³⁷⁴ Cfr. **EL DESASTRE DE CASAMICCIOLA**. (Teodoro Serras, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 27, domingo 30 de septiembre de 1883, p. 315).

³⁷⁵ **NOTAS. Ischia por Ballerini**. (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 27, domingo 30 de septiembre de 1882, p. 321, c. 2).

estos dibujos. Entre otros datos, se disculpa por su poco valor artístico, pero señala que su escasa calidad se debía al poco tiempo que había tenido para realizarlos por sus preparativos para el viaje a Buenos Aires.³⁷⁶

El siguiente número de *La Ilustración Argentina* también contó con otro de sus trabajos: el *Retrato de Belisario Montero* (**Imagen 44**). Esta obra había sido realizada en Roma en ese mismo año, cuando ambos estudiaban juntos como pensionados del gobierno nacional. Su inclusión remite a una nota publicada en dicho ejemplar en la que se brinda una biografía del joven escritor argentino.³⁷⁷ Además, puede agregarse que para ese 1883 ambos jóvenes ya eran grandes amigos. Esto se puede corroborar con la dedicatoria incluida en la fotografía del artista que Montero incluyó en su libro de 1922 (y que incluimos al principio de esta tesis). Allí pueden leerse las siguientes palabras del pintor:

(A Belisario Montero —perfecto amigo—. Le dedica esta quien ambiciona igualarle). Roma, 1883.

Para finalizar los comentarios sobre sus colaboraciones en esta revista, señalaremos que durante el resto de 1883 se publicaron otros dos trabajos suyos: un *Retrato del artista Severo Rodríguez Etchart*³⁷⁸ (**Imagen 45**) realizado en Roma, ciudad donde el autor de *Desnudo. Mujer Oriental* aún permanecía estudiando, y un *Retrato del doctor Benjamín Paz* (**Imagen 46**), que complementaba una nota biográfica sobre dicho personaje.³⁷⁹

Hacia el año 1895, y a pesar de su prolongada formación y de su currículum artístico, ni él ni el resto de sus colegas lograban colocar sus trabajos en el mercado de arte local. Este hecho hizo que tuviese que dictar clases de dibujo y pintura para cubrir sus necesidades económicas; sin embargo, esta tarea le demandaba mucho tiempo y,

³⁷⁶ Cfr. **UN PINTOR ARGENTINO EN CASAMICCIOLA**. (s/a, *El Nacional*, lunes 1 de octubre de 1883, p. 1, c. 7). En su carta, además de tiempo, el artista señala que la baja calidad de estos trabajos también se vinculaba con la conmoción por lo visto en la isla, lo cual se tradujo en una «falta de tranquilidad moral» a la hora de pintarlos. Sin embargo, considera que su envío servirá para despertar la benevolencia y la caridad del pueblo argentino para con la desgracia vivida por la comunidad italiana en dicha isla.

³⁷⁷ Cfr. **BELISARIO J. MONTERO**. (X. X., *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 28, miércoles 10 de octubre de 1883, p. 329, c. 1-2).

³⁷⁸ Cfr. **SEVERO ETCHART**. (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 29, sábado 20 de octubre de 1883, p. 1, c. 1).

³⁷⁹ Cfr. **EL DOCTOR DON BENJAMÍN PAZ**. (s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 35, jueves 20 de diciembre de 1883, pp. 409-411).

como lo señala Alejandro Ghigliani en uno de sus artículos, le impedía (y también a sus compañeros) dedicarle más tiempo a la pintura.³⁸⁰ Incluso, como sus ingresos aún seguían siendo insuficientes para cubrir sus gastos personales y familiares, a partir de 1895 también precisó dedicarse fuertemente a la ilustración periodística en el diario *La Nación*. Fue el escritor y periodista Roberto J. Payró quien gestionó su ingreso como colaborador artístico para dicho periódico.³⁸¹

Numerosas fueron las notas del diario *La Nación* que contaron con sus ilustraciones. Entre los varios cientos de dibujos que realizó, se encuentran retratos, paisajes, vistas urbanas, fiestas religiosas, actos políticos, arquitecturas (civiles, militares y religiosas), escenas de guerra, regimientos en formación, armamentos, embarcaciones, animales, inventos, desastres naturales, víctimas de asesinatos, medallas, sellos postales, monedas y, lo que a nosotros más nos interesa: obras de arte.

Sería inabarcable e innecesario ocuparnos aquí de la totalidad de sus trabajos gráficos. Por ello, principalmente nos detendremos en aquellos artículos que incluyeron ilustraciones de pinturas y esculturas, y que sirvieron, sobre todo, para homenajear y enaltecer la labor de muchos artistas nacionales (y algunos extranjeros). En los casos que nos sea posible, en el anexo de imágenes, además del grabado, incluiremos una fotografía de la obra original para que se pueda cotejar la semejanza lograda en sus dibujos.

Antes de avanzar, es importante señalar que, de acuerdo con un artículo de *La Nación* dedicado a la crítica de arte, Augusto Ballerini fue el primer dibujante de este periódico. Dicha nota, publicada en un número especial con motivo de los festejos por el cincuentenario del diario, dice:

Las primeras crónicas con dibujos importantes que aparecieron en nuestras páginas se debieron al arte ponderado de Ballerini...

Fue el primer dibujante de *La Nación*.³⁸²

Sin embargo, esto no fue así: el primer colaborador artístico de este periódico fue Martín Malharro. En su libro *Roberto J. Payró. Crítico de Arte*, Jorge Enrique Severino

³⁸⁰ Cfr. **SALÓN DE 1895. Los que pintan. Augusto Ballerini.** (S. A. Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2). Más adelante, citaremos algunos extractos de su artículo.

³⁸¹ Otras publicaciones también contaron con su lápiz y su pluma, pero no nos ocuparemos de ellas por haber sido participaciones menores y muy esporádicas. Solo haremos mención de algunos trabajos que hizo para la revista *Buenos Aires* y la revista *Arlequín*.

³⁸² **EL FOMENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS DESDE LAS COLUMNAS DE UN DIARIO. La crítica artística.** (s/a, *La Nación*, Suplemento del Cincuentenario, domingo 4 de enero de 1920, Sección IV, p. 5, c. 1).

cita un artículo periodístico (escrito por el autor de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*) en el que se habla de los adelantos en la ilustración periodística y se puntualiza lo siguiente:

Han contribuido en gran manera a este resultado los colaboradores artísticos con que se ha contado: Malharro en los comienzos, antes de ir a perfeccionarse en París... y que tan buenos servicios prestó, y Ballerini ahora, cuyos dibujos sobrios y enérgicos cuadran tan bien a la índole de esta publicación.³⁸³

Incluso, los datos recién aportados pueden comprobarse observando el artículo sobre el Segundo Salón del Ateneo publicado el 3 de noviembre de 1894.³⁸⁴ Allí, además de los siete grabados correspondientes a las obras seleccionadas por el cronista (y que fueron realizados por los propios autores de los lienzos), aparecen seis retratos dibujados por Malharro; entre ellos, el de Ballerini.³⁸⁵ (**Imagen 47**).

Aclarado este dato fundamental, comenzaremos señalando que su primera ilustración para este diario apareció en una de las crónicas denominadas *Notas Artísticas*. En ella se anoticia sobre una escultura que Lucio Correa Morales estaba realizando para la plaza 25 de Mayo de la provincia de San Juan: *El obispo Oro* (**Imagen 48**). Este escrito iba acompañado de un grabado en el que se exponían sus características principales (**Imagen 49**). No obstante, el cronista advierte al público lector que,

para darse exacta cuenta de esta obra de arte, será siempre menester verla ya colocada en su pedestal, a conveniente altura. En el taller, a ras del suelo, y menos en la copia gráfica necesariamente incompleta, no puede producir el efecto que el artista ha buscado contando con las condiciones en que se hallará su trabajo una vez que ocupe el sitio para que está destinado.

Mientras tanto, podrán por nuestro dibujo apreciarse los rasgos más salientes de esta obra, que hace desear muchas semejantes en el país, ejecutadas como ella por artistas argentinos.³⁸⁶

³⁸³ Citado por SEVERINO, Jorge Enrique. *Roberto J. Payró. Crítico de arte*, p. 101.

³⁸⁴ Además, otra investigadora que señala la labor de Malharro en *La Nación* es Ana Canakis. También comenta que, al igual que lo hizo con Ballerini, fue el propio Payró quien lo ayudó a ingresar al diario. Cfr. CANAKIS, Ana. *Malharro*, p. 19.

³⁸⁵ Los otros cinco artistas que aparecieron retratados en dicho artículo fueron: Emilio Caraffa, Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino.

³⁸⁶ NOTAS ARTÍSTICAS. *La estatua del obispo Oro*. (s/a, *La Nación*, lunes 19 de agosto de 1895, p. 3, c. 7).

El momento elegido por Correa Morales se remonta al Congreso de Tucumán, más precisamente a la sesión del 15 de julio de 1816, cuando el fraile dominico, con total ecuanimidad, pidió la palabra para declararse en contra de la fórmula realista.³⁸⁷ Esta obra fue distinguida por el jurado del Ateneo con el primer premio en escultura del Salón de 1895. Los miembros de dicho jurado valoraron, entre otras virtudes, su adecuada concepción artística, la sobriedad de los detalles y el ademán logrado por su autor.³⁸⁸

Por otra parte, el grabado de Ballerini volvió a publicarse al año siguiente en un artículo donde se anoticia que la escultura ya había sido vaciada en bronce en el taller del fundidor Fernando Pecchi.³⁸⁹

Ballerini también ilustró otra de las *Notas Artísticas* en la que el cronista comunica a los lectores sobre el retorno temporario a Buenos Aires del joven escultor argentino Arturo Dresco (1875-1961), quien había viajado a Florencia en 1890 para tomar lecciones con el italiano Augusto Passaglia (1838-1918). Dresco, con tan solo veinte años de edad, volvió de Italia con su obra *La Bacante* (**Imágenes 50 y 51**), cuya fuente de inspiración fue el óleo *Nel tempio di Baccho*, de Giovanni Muzzioli (1854-1894). En el artículo se elogian los méritos de la obra y se citan algunos desaciertos de los miembros inferiores. Se aclara que, más allá de la fuente pictórica en la que el artista se basó, el trabajo lo hizo con la ayuda de un modelo vivo. Con respecto a los dos grabados que acompañan la nota (**Imágenes 52 y 53**), se aclara:

Los dibujos que ofrecemos, aunque ejecutados por un artista de mérito, el Sr. Ballerini, no dan exacta idea de la estatua, pues solo pueden reproducir el yeso; los matices ligeros del claroscuro, no pueden imprimirse en nuestras máquinas. Sin embargo, la línea sugerirá al observador el brío desplegado en la ejecución de la Bacante, la acertada composición, la audacia del concepto y la conciencia limpia y varonil del joven artista que ha sabido detenerse en la linde y ejecutar su obra sin segunda intención y sin dar asidero a falsas interpretaciones.³⁹⁰

La Bacante fue expuesta en el Salón del 95 y el jurado la galardonó con el segundo premio en escultura. (Recordemos que el primero le fue otorgado a Correa Morales).

³⁸⁷ Cfr. **NOTAS ARTÍSTICAS. Una obra de Correa Morales. La sección de pintura y escultura del Ateneo. El tercer salón. La aduana y las obras de arte. El museo nacional de pintura.** (s/a, *La Nación*, lunes 8 de julio de 1895, p. 5, c. 4).

³⁸⁸ Cfr. **LA ESCULTURA EN EL SALÓN. Artes plásticas. Correa Morales y Dresco. Las damas. Un artista ingenioso.** (s/a, *La Nación*, martes 12 de noviembre de 1895, p. 6, c. 2).

³⁸⁹ Cfr. **LA ESTATUA DEL OBISPO ORO.** (s/a, *La Nación*, martes 30 de junio de 1896, p. 6, c. 1).

³⁹⁰ **NOTAS ARTÍSTICAS. La “Bacante” de Dresco. Una promesa.** (s/a, *La Nación*, lunes 2 de septiembre de 1895, p. 6, c. 3).

Por otro lado, subrayaremos que la restauración de *La Bacante*, realizada hace unos pocos años por el conservador Raúl Osvaldo Alesón, fue posible gracias a los dibujos realizados por el artista y a una fotografía publicada en la revista del Salón.³⁹¹

El 20 de octubre de 1895 apareció en *La Nación* el primer artículo sobre el Tercer Salón del Ateneo, el cual contó con ilustraciones de las obras más representativas de aquel evento. El periodista señala que esos dibujos debían ser justipreciados simplemente como «croquis» que pretendían dar una idea del valor de esos trabajos, y que no podían verse mejor debido al procedimiento gráfico empleado para los diarios tirados en rotativa.³⁹² En total, se publicaron once dibujos. Todos fueron hechos por los propios autores de las obras, salvo los correspondientes a una marina de Manuel Larravide (1781-1910) y a un paisaje de Héctor Escardó (1866-1896), quienes estaban en su país de residencia: Uruguay. A modo de homenaje y agradecimiento por su participación en el evento, Ernesto de la Cárcova y Augusto Ballerini dibujaron sus trabajos para que pudiesen figurar en el artículo.³⁹³ Dicho de otro modo, dos de las once ilustraciones de dicha crónica pertenecieron a su lápiz: la que hizo del paisaje de Escardó y la de su *Origen Milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630 (Imagen 54)*. Schiaffino sostuvo que esta última ilustración corrobora la facilidad que el artista poseía para componer sus obras.³⁹⁴

El último artículo publicado en *La Nación* sobre el Salón de 1895, también contó con dos de sus dibujos. En esa nota se reseñan, principalmente, las esculturas presentadas por Mateo Alonso (1878-1955) y Félix Pardo de Tavera (1859-1932). El primero de ellos, argentino, había presentado una estatuilla de pequeñas dimensiones: *Un rasguño (Imagen 55)*. Esta pieza, a pesar de evidenciar algunas inexactitudes (por ejemplo, la exagerada longitud de los miembros inferiores), contenía un ademán muy acertado mediante el cual el personaje manifiesta un claro estado de preocupación y disgusto por el tajo sufrido en su vestimenta durante un enfrentamiento de esgrima. Alonso, quien contaba con tan solo diecisiete años de edad, era considerado una gran promesa para el arte nacional, sobre todo porque eran pocos los escultores profesionales con que contaba

³⁹¹ Cfr. ALESON, Raúl. “Bacante, de Arturo Dresco”, p. 93. En: AA.VV. *Memoria de la escultura. 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Publicación del MNBA, 2013, pp. 93-97.

³⁹² Cfr. SALÓN DE 1895. *Tercera exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas. Notables progresos. Los cuadros mejores. Impresiones y juicios. Las damas y los jóvenes. Vernissage*. (s/a, *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 3).

³⁹³ Los once trabajos incluidos en la nota, fueron: *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*, de Augusto Ballerini; *Marina*, de Manuel Larravide; *Paisaje*, de Héctor Escardó; *El primer mate*, de Emilio Caraffa; *Una visita*, de Ernesto de la Cárcova; *Desnudo*, de Eduardo Schiaffino; *Luto*, de Allardice Graham de Witt; *Huérfanas*, de Carlos Ripamonte; *Retrato del Dr. Udaondo*, de Eduardo Sívori; *Retrato de la señora de D. V. y su nieta*, de Ángel Della Valle; y *Cabeza de mujer*, de Javier Maggiolo.

³⁹⁴ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 281.

el país. El año anterior había presentado otro trabajo que fue premiado por el jurado: un *Cristo atado a la columna*.³⁹⁵ Por su parte, el filipino Félix Pardo de Tavera expuso tres pequeñas estatuillas de bronce y fotografías de otros dos trabajos. La pieza elegida por el cronista para ser ilustrada en el artículo, fue *C'est mi* (**Imagen 56**), una estatuilla de un niño en posición de pie, con las manos en los bolsillos y con una actitud en la que parece estar expresando: «¡Este soy yo!».³⁹⁶

El 13 de marzo de 1896 se publicó un artículo donde se diserta sobre el modelo para el *Monumento funerario de Monseñor Aneiros* que el escultor veneciano Víctor De Pol (1865-1925) estaba realizando para la Catedral Metropolitana de Buenos Aires. El periodista cuenta que vio este modelo en su taller y que fue a tal lugar respondiendo a una invitación hecha por el propio artista. La nota se inicia con una breve biografía de De Pol, quien se había radicado en nuestro país, y dice que él ya había realizado dos esculturas de Domingo Faustino Sarmiento: una para la ciudad de Rosario y otra para el cementerio de la Recoleta. Tras esta introducción, se habla del futuro monumento funerario. Se expresa que el religioso se encuentra de rodillas, con sus manos en posición de orante y que su rostro muestra un profundo estado de introspección. Además, se anuncia que la obra tendría un fondo conformado por una arquitectura bizantina en la que se ubicarían dos pequeñas estatuillas. Al final de la nota se comenta que el escultor opinaba que la obra final se vería mejor si fuera vaciada en bronce; sin embargo, sus comitentes (el Club Católico) decidieron que fuera esculpida en mármol.³⁹⁷ (**Imagen 57**). El dibujo que acompañó esta crónica (**Imagen 58**) se ve un tanto inclinado no solo porque así lo imprimió el diario, sino porque el torso del personaje está en una posición un tanto oblicua y eso predispone a los pliegues de su túnica a continuar dicha línea.

De los muchos dibujos que hizo en el año 1897, solo señalaremos aquellos que acompañaron una serie de artículos escritos por Eduardo Schiaffino durante los meses de febrero y marzo. En ellos se incluye información sobre un periplo que el primer director del MNBA hizo por la provincia de Córdoba junto a Miguel Escalada y Ángel Della

³⁹⁵ Cfr. *La Nación*, martes 12 de noviembre de 1895, p. 6, c. 3. Su *Jesús en la columna*, nombre con el que figura en el catálogo del Salón de 1894, se expuso en la Sala III y estaba registrado con el N° 144. Mateo Alonso había viajado a Barcelona en 1893 para estudiar en el taller de Venancio Vallmitjana. Por lo tanto, es probable que el artista no se encontrara en Buenos Aires para las fechas en las que se llevó a cabo la exposición y que haya enviado esta pieza de terracota desde esa ciudad catalana para que el público argentino tomara cuenta de sus progresos. Cfr. CORSANI, Patricia V. “Hacer y permanecer. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894”, p. 88. En: (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 81-100.

³⁹⁶ Cfr. Ídem.

³⁹⁷ Cfr. **ACTUALIDADES artísticas. La estatua de Monseñor Aneiros.** (s/a, *La Nación*, viernes 13 de marzo de 1896, p. 6, c. 2-3).

Valle. Los dibujos que acompañan a estas notas comprenden arquitecturas (por ejemplo, la Catedral cordobesa –**Imagen 59**–), retratos (Fray Benito Pérez y Fray Zenón Bustos) y paisajes. Además, uno de ellos muestra a los tres viajeros montados a caballo. Todos fueron ilustrados tomando como modelo los bocetos ejecutados por los dos pintores durante la expedición. A algunos de estos trabajos los firmó del siguiente modo: «ABallerini. D’après Schiaffino», «ABallerini. D’après Della Valle» y «ABallerini. Según Della Valle». Por otra parte, en uno de los artículos de esta serie, Schiaffino menciona que, estando en Alta Gracia, había recibido una excelente noticia por parte del artista:

... mientras nos despedíamos en el hotel de nuestros compañeros de mesa, llegó un telegrama de Buenos Aires en el que Augusto Ballerini nos daba una grata nueva: el senado de la Nación, por moción del Dr. Carlos Pellegrini había votado una importante suma para el fomento del Museo... garantía de un poderoso impulso para su inmediato desenvolvimiento.³⁹⁸

Ya que mencionamos al Dr. Carlos Pellegrini (1846-1906), agregaremos que en el año 1898 Ballerini hizo un retrato de este exmandatario³⁹⁹ (**Imagen 60**) quien, por esas fechas, ejerció el rol de senador (1895-1904). Esta obra, como tantas otras, demuestra el naturalismo con el que el artista solía realizar sus retratos. Claramente, tuvo como fuente de inspiración la fotografía incluida al inicio del libro *Discursos y escritos*, publicado por Guillermo Kraft en 1897⁴⁰⁰ (**Imagen 61**).

Este dibujo a tinta perteneció al Dr. Carlos Carlés (1866-1925), quien fuera diputado de la provincia de Santa Fe y director de la empresa de Correos y Telégrafos de Buenos Aires. Un tiempo antes de su fallecimiento, este abogado legó toda su colección al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, su ciudad natal, con la única cláusula de que fuese expuesta de forma permanente y en una sala con su nombre. Sin embargo, dicha sala nunca se abrió y, cuando el patrimonio de esta institución fue heredado por el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, tal cláusula quedó sin efecto.

³⁹⁸ **IMPRESIONES SERRANAS. Alta Gracia...** (Eduardo Schiaffino, *La Nación*, domingo 14 de marzo de 1897, p. 8, c. 3).

³⁹⁹ A la datación de este trabajo la obtuvimos de los datos suministrados por el sitio web del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, entidad en la que actualmente se conserva. Cfr. <https://castagninomacro.org/page/obra/id/115/Ballerini%2C-Augusto/Retrato-de-Carlos-Pellegrini> Última visita: 29 de abril de 2022.

⁴⁰⁰ La foto se encuentra en la página III. Además, este ejemplar contó con unas palabras de apertura de Adolfo Carranza y un prólogo redactado por Enrique De Vedia, titulado *Perfil*.

Como este dibujo y muchos otros de la colección presentaban un notable deterioro, el museo rosarino emprendió una tarea de restauración a partir del año 2004. El libro *Papeles reencontrados*⁴⁰¹ relata, entre otros, los motivos que condujeron a las restauraciones y los trabajos realizados. En el caso del *Retrato de Carlos Pellegrini*, el gran número de oxidaciones que presentaba requirió despojarlo de su paspartú original y colocarlo en una carpeta museológica libre de ácido, a la que se lo adhirió mediante dos pequeñas bisagras de papel japonés con adhesivos reversibles de almidón de trigo.

En ese mismo 1898 colaboró en las ilustraciones del libro *La Australia Argentina*, de Roberto J. Payró, trabajo literario en el que su autor narra sus vivencias y anota los registros documentales obtenidos en su viaje al sur del país. Esta obra, antes de aparecer en formato libro, fue publicada previamente (aunque en el mismo año) en noventa y siete folletines del diario *La Nación*. Tanto en el primero como en los segundos, hay ilustraciones suyas. No obstante, no todas fueron hechas por él: algunas son del propio escritor. Las que estamos seguros que sí le pertenecen son las inicialadas con la letra «A», las que están firmadas con su monograma «AB» y las señaladas con la signatura «ABallerini». Si se observan nuevamente los trabajos que expusimos con anterioridad, se advertirá que las dos últimas son las que más utilizaba. Aquellos dibujos que no tienen firma, parecen haber sido realizados por la mano de Payró. Para dicho ejemplar, Ballerini dibujó paisajes, cascadas, escenas de caza, la Iglesia de Ushuaia, la entrada al cabo San Juan del Salvamento, el puerto Cook, a miembros de la comunidad de los Onas —pueblo originario de Tierra del fuego— (**Imagen 62**), etc. Así, mediante los detalles escritos y las impresiones gráficas, Payró y Ballerini no solo construyeron y dejaron registrados cómo era el paisaje meridional del país por aquel entonces, sino que también transmitieron al público cuál era población autóctona, las costumbres de esa zona y dieron a conocer las diversas arquitecturas construidas hasta el momento.

Además, siempre en el mismo año, Ballerini realizó un retrato de Payró (**Imagen 63**) que acompañó una nota de Julio Piquet (quien fuera jefe de redacción de *La Nación* por varios años —e incluso llegó a ser director interino—) en la que escribe sobre el periodista argentino. En el párrafo final del artículo, publicado en la revista *Buenos Aires*, Piquet dice:

⁴⁰¹ Los datos del ejemplar son: LÓPEZ CARVAJAL, María de la Paz [et al.]. *Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del museo Castagnino+macro*, Rosario, Ediciones Castagnino-macro, 2008. La página 20 contiene una fotografía de la obra, una sucinta biografía de Ballerini y se citan datos de la donación de Carlés.

Por fortuna, mucho de los [contornos] que yo no expreso, os lo dirá el admirable retrato de Ballerini, con cuya compañía se honran estas líneas.⁴⁰²

También en relación con Payró, comentaremos que en 1899 colaboró en la revista *Arlequín*, dirigida por este periodista. Lo hizo con dos ilustraciones en el número inaugural: la primera de ellas no acompaña ninguna nota escrita y se la denomina *Política rioplatense. El único remedio*; la otra, forma parte de la primera entrega del cuento *La magia del marinero*.⁴⁰³

El 24 de mayo de 1900 *La Nación* publicó un artículo de página entera titulado *Auguste Rodin, El hombre y la obra*⁴⁰⁴ (**Imagen 64**), redactado por Eduardo Schiaffino. Este escrito contó con cinco ilustraciones de Ballerini que reproducían las siguientes obras del genio francés: *El beso*, un *Busto de Víctor Hugo*, *La idea*, uno de los *Burgueses de Calais* y el *Busto de la Sra. María Vicuña* (**Imagen 65**). Schiaffino escribió esta crónica para transmitir a los lectores tanto los ideales como los modos de trabajo de Rodin. En otras palabras, por medio de su lectura y de los dibujos impresos, el público podría comprender más correctamente el porqué de las formas y las estrategias usadas por el escultor en algunos de sus trabajos, lo cual derivaría en una mayor aceptación y más correcta interpretación de la *Escultura de Sarmiento*, monumento conmemorativo que se inauguraría al día siguiente.

Años más tarde, Schiaffino afirmó en su libro *Recodos en el sendero*, más precisamente en el capítulo titulado *El Sarmiento de Rodin*, que los grabados de Ballerini fueron el aporte más valioso que pudo tener en su artículo porque ellos le proporcionaron la herramienta fundamental y necesaria para la comprensión de sus palabras.⁴⁰⁵

El 25 de mayo de 1900 *La Nación* dedicó una hoja entera a varias notas sobre Domingo F. Sarmiento y a un artículo sobre la escultura de Rodin. Esa página también

⁴⁰² **ROBERTO J. PAYRÓ**. (Julio Piquet, revista *Buenos Aires*, Año IV, N° 191, domingo 4 de diciembre de 1898, p. 7). En esta misma publicación, otro de sus dibujos acompañó un artículo que posiblemente sea de Payró, firmado T. M. (¿iniciales del seudónimo Tona Maeyini?), en el que representó una *Vista panorámica del cementerio de la Recoleta*. Cfr. **EN LA RECOLETA**. (T. M., revista *Buenos Aires*, Año III, N° 135, domingo 7 de noviembre de 1897, p. 12).

⁴⁰³ Cfr. Revista *Arlequín*, Año I, N° 1, sábado 20 de mayo de 1899, pp. 12 y 16.

⁴⁰⁴ Crónica de página entera, publicada en la p. 3.

⁴⁰⁵ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *Recodos en el sendero*, p. 53. El capítulo al que se hace se encuentra en las pp. 48-61. En el mismo, más precisamente entre las páginas 54 y 61, se reproduce en forma íntegra el artículo publicado en *La Nación*.

contó con un retrato del prócer (**Imagen 66**) y otro del escultor.⁴⁰⁶ Inferimos que ambos dibujos son de Ballerini; sin embargo, solo el primero de ellos está firmado.

Para cerrar este apartado señalaremos que, por los comentarios y las imágenes incluidas a lo largo del mismo, Augusto Ballerini ilustró importantísimas obras de arte, tanto de artistas nacionales como extranjeros, y que ellas acompañaron los artículos periodísticos de mayor importancia en lo que a arte y cultura nacional se refiere.

Al margen de lo recién dicho, también podemos confirmar que las notas más relevantes a nivel social, político, religioso, etc., de la época, también contaron con su participación y contribuyeron a la educación del pueblo argentino. En otras palabras, todos esos artículos conformaron un verdadero ejemplo de cultura e imagen impresa.

Es posible que la calidad de los grabados publicados en el diario no haya sido de excelencia y que, por esa causa, no haya convencido a cierto sector del público y de la crítica. Sin embargo, eso no se debió a la ineficacia del dibujante sino a lo reciente del método empleado: *La Nación* había comenzado a incorporar los procedimientos técnicos necesarios para la multiplicación de las imágenes a partir de mayo de 1894.⁴⁰⁷ Al año siguiente, dicho periódico se encargó de comunicar los avances en esta materia con respecto a sus inicios, pero, a su vez, también señaló una de las principales causas que disminuía su perfección:

Lejos estamos ya de los primeros ensayos que algunos conceptuaron infructuosos, pero que han ido mejorando de un modo rápido, merced a incesantes esfuerzos...

Pero, por más que estos dibujos están cuidadosa y artísticamente ejecutados, no bastan para dar una idea de las obras que representan; falta el color, que es de primordial importancia en todas ellas.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ El retrato del prócer acompañó al artículo **SARMIENTO**. (Antonio Dellepiane, *La Nación*, viernes 25 de mayo de 1900, p. 3, c. 1-2); y el del escultor, formó parte de la crónica **EL MONUMENTO DE SARMIENTO. La representación individual en la estatuaria monumental. El Balzac y el Sarmiento de Rodin**. (Eduardo Schiaffino, Ídem, p. 3, c. 5-7).

⁴⁰⁷ Mediante la lectura de las investigaciones de Jorge Enrique Severino, supimos que el primer grabado publicado en *La Nación* fue la crónica que lleva por título **POLICIA. El hombre descuartizado...** (s/a, *La Nación*, miércoles 16 de mayo de 1894, p. 4, c. 7 y p. 5, c. 1). Cfr. SEVERINO, Jorge E. ob. cit., Nota 17, p. 70.

⁴⁰⁸ *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 3.

Capítulo IV

FORTUNA CRÍTICA
(1893-1902)

Este capítulo tiene como objetivo primordial dar a conocer la fortuna crítica que recibió la producción presentada por Augusto Ballerini en las cuatro exposiciones del Ateneo (1893-1896), la *Exposición de pintores argentinos*, la *Exposición Internacional* (ambas de 1901) y su exposición individual (1902). A las críticas publicadas en años anteriores, ya las fuimos insertando con anterioridad. Asimismo, hay que destacar otros dos tipos de comentarios que incluiremos: uno se relaciona con una serie de publicaciones que aparecieron poco antes de la inauguración de la tercera exhibición del Ateneo y que tuvieron por finalidad dar a conocer las nuevas producciones de los artistas; el otro, se emparenta con las notas publicadas con motivo de su fallecimiento. Este último hecho, que no debería tener ningún parentesco con la fortuna crítica, sí lo tuvo debido a que el artista falleció al poco tiempo de inaugurarse su exposición individual, lo cual hizo que los comentarios sobre esta última se yuxtapusieran con los de su deceso.

Por lo expresado en el párrafo anterior, se entenderá que las fuentes que más utilizaremos en este capítulo serán las provenientes de los periódicos de la época. Sin embargo, para comprender mejor el contenido de ciertos artículos o el modo en el que fueron escritos, los haremos dialogar con los estudios de algunos autores contemporáneos que ya iniciaron las investigaciones en este campo (por ejemplo, María Isabel Baldassarre, Laura Malosetti Costa, Ana María Telesca, Miguel Ángel Muñoz, Ángel Osvaldo Nessi, Marcelo Pacheco, Jorge Enrique Severino, etc.). Además, expondremos cuáles fueron los objetivos de aquellos periodistas para saber si solo se limitaron a informar sobre las obras o si además las describieron, las juzgaron, argumentaron sus puntos de vista, si usaron términos metafóricos o poco claros, etc.

A los capítulos en los que estudiamos los óleos y acuarelas de Ballerini los redactamos de modo cronológico, ya que era lo más adecuado para una mejor comprensión de sus producciones. Para una correcta uniformidad de estilo, aquí haremos lo mismo. Además, preferimos este orden porque esta fue la metodología empleada por Laura Malosetti Costa en su libro *Los primeros modernos* (obra que tomamos como referencia dentro de nuestro marco teórico) al hablar sobre las exposiciones del Ateneo. En el caso de su libro, la autora insertó aquellos artículos que mencionaban, principalmente, las generalidades de esas muestras; en este capítulo de nuestra tesis, debemos incluir aquellos que diserten sobre la producción del protagonista de nuestro ensayo y los que mencionen las características más destacables de dichas exhibiciones.

Como los diarios de la época no se explayaron sobre todas las pinturas presentadas por el artista, nos parece más ilustrativo centrarnos solo en aquellas piezas que fueron

criticadas por dos o más publicaciones. Esto nos permitirá una mejor aproximación a esos artículos y establecer una comparación entre los mismos.

En cuanto a las citas que interpolemos entre los comentarios, es preciso señalar que solo incluiremos aquellas que resulten significativas para un mejor entendimiento de las palabras de los críticos, las que permitan aclarar, ampliar y reflexionar sobre su presencia en tales escritos, así como también las que ayuden a conocer el posible efecto que pudieron causar en los lectores. En otras palabras, y recurriendo al pensamiento de Pierre Bourdieu, con esas citas intentaremos reflejar cómo se dio el sistema de relaciones entre los agentes del campo artístico de aquel tiempo (artistas, críticos y público, entre otros) para entender cómo esas fuerzas se agregaban y/o se oponían una vez que sus obras u «objetos simbólicos» adquirían «sentido público». Por lo tanto, esas citas nos ayudaran a pensar las palabras de «quienes juzgaban y consagraban» para comprender, según el mismo sociólogo, las opiniones de esos «hombres de gusto» que actuaban como «intérpretes privilegiados».⁴⁰⁹

Por otra parte, es necesario resaltar que, de los varios cronistas que se dedicaron a la crítica de arte entre 1893 y 1902, Roberto J. Payró fue quien más escribió (y con más detalle) sobre las obras exhibidas por Augusto Ballerini. Por tal motivo, exceptuando la exposición de 1893, ya que su rol como crítico comenzó al año siguiente, siempre que sea posible comenzaremos por sus escritos para luego ir intercalando los artículos de otros periodistas y así realizar los comentarios pertinentes sobre similitudes y diferencias entre las diversas notas.

Además, debemos acotar que en el anexo de imágenes añadimos fotografías de muchas de las obras de que se hablará a continuación. No obstante, hay otras piezas de las que también se disertará, pero, como se desconoce su paradero, no pudimos incorporar tales reproducciones. Sin embargo, creemos que la elocuencia de los críticos nos servirá para inferir con mayor acierto el grado de aceptación o rechazo de esos trabajos, que es lo que realmente aquí nos importa.

Antes de comenzar el desarrollo del tema, y para destacar su importancia, es importante resaltar el impulso que los escritos de la prensa porteña le dieron al movimiento artístico de finales del siglo XIX. Las diferentes notas, extensas o breves, los «suelos» periodísticos que anunciaban la inauguración de las exhibiciones o los remates

⁴⁰⁹ Cfr. BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y proyecto creador*, pp. 135-153.

llevados a cabo tras su finalización, etc., promovieron de un modo vital el desarrollo del arte en la Argentina. De acuerdo con Carlos Ripamonte,

El pensamiento periodístico ha velado, hermanado al de los artistas, como camarada de una empresa vital que conformó sus representaciones en los ecos auspiciosos que por vías diferentes encarnaban aspiraciones grandes de nuestros destinos.

Sin esa dedicación de la prensa, toda iniciativa hubiera fracasado, y no habría podido extenderse tan rápidamente, ni tan hondamente en el sentir popular sin la poderosa influencia de la propaganda que aceleró la persuasión en el gusto, destacando a los cultores de verdad ante el juicio de la opinión en la consagración necesaria.⁴¹⁰

Al margen de las palabras de Ripamonte, Laura Malosetti Costa explica que si bien la prensa tuvo un rol fundamental en el desarrollo y crecimiento de las artes plásticas, no fue fácil el proceso de instauración de un público y un mercado de arte. La autora comenta que más de una vez los artículos periodísticos no informaron sobre el éxito alcanzado en algunas exposiciones y remates realizados tras su cierre, sino sobre el fracaso de asistencia a las primeras y de las escasas ventas realizadas en los últimos.⁴¹¹

Por otra parte, María Isabel Baldasarre aclara que en el período final del siglo XIX hubo pocos críticos de arte que hayan tenido previamente una sólida formación artística, como fue el caso de los ya mencionados varias veces Eduardo Schiaffino o Carlos Gutiérrez. Asimismo, la investigadora señala que la forma de hacer crítica de arte difería en los diversos medios de comunicación:

las apreciaciones sobre las bellas artes tendrán menor o mayor especificidad de acuerdo con la configuración del público lector de cada medio. Es decir, no se hablaba de la misma manera al gran público que consumía un diario masivo como *El Nacional*, que a los españoles emigrados a la Argentina que constituían los principales lectores de *El Correo Español*. Por su lado, esos diarios utilizaron un lenguaje diferente de aquel de las revistas ilustradas que, desde su aparición periódica y su costo más elevado, propiciaban una lectura más detenida a la vez

⁴¹⁰ RIPAMONTE, Carlos. *Vida*, p. 11.

⁴¹¹ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario", p. 166. En: BURUCÚA, Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina*, Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 161-216. Por ejemplo, muy poco público se acercó a contemplar las obras exhibidas en la primera Exposición de la SEBA (1877) y muy pocas fueron las obras vendidas en el remate que se realizaron tras la clausura de los Salones de 1893 y 1894. En el capítulo que hablaremos sobre mercado de arte, ampliaremos esta información.

que apuntaban al estrato alto de la burguesía porteña, como fue el caso de *La Ilustración Sud-Americana* y *Plus Ultra*.⁴¹²

Ángel Osvaldo Nessi, otro investigador que disertó sobre estos temas, sostiene que la crítica de arte no fue una tarea específica de la Generación del 80. Dice que si se exceptúa a Roberto J. Payró y a Eduardo Schiaffino, la gran mayoría de los que se dedicaron a la crítica de arte en aquel tiempo fueron poetas y novelistas. Como ejemplo, cita a Carlos Gutiérrez, a Calixto Oyuela y a Miguel Cané. Aunque no los nombra, también podría incluirse en esa lista, entre otros, a los poetas Rafael Obligado y Domingo Martinto. El investigador concluye que la crítica artística que ellos realizaron fue un desprendimiento de la crítica literaria y que en sus escritos prevaleció la descripción de las obras de arte.⁴¹³

Todos estos comentarios, y muchos otros más, serán tenidos en cuenta a lo largo de los distintos apartados para llegar a una mejor conclusión sobre la presencia y características de las crónicas escritas sobre los trabajos expuestos por Augusto Ballerini en las exposiciones citadas.

⁴¹² Será en las primeras décadas del siglo siguiente cuando la crítica de arte se especialice. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, p. 238.

⁴¹³ NESSI, Ángel Osvaldo. *La crítica de arte en la Generación del 80*, p. 117. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/130655> Última visita: 11 de noviembre de 2022.

CRÍTICAS SOBRE EL PRIMER SALÓN DEL ATENEO (1893)

Muy pocos fueron los artículos publicados sobre este Salón. Sin embargo, hay que destacar que sirvieron para conocer sus características e ilustrar sobre el clima cultural del país al momento de llevarse a cabo la inauguración de ese evento tan significativo para el arte argentino.

Uno de esos escritos pertenece a Ernesto Quesada, quien sostuvo que, a pesar de que en esa muestra participaron artistas profesionales y aficionados, y de que había obras de diversas calidades, la misma fue de vital importancia y debería ser recordada como la génesis de una nueva evolución cultural del país. Dice que sus participantes principales (cita a Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino y Sívori) conformaban una verdadera pléyade artística.⁴¹⁴ Sin embargo, por las características de su escrito, no se detiene a hablar de ninguno de ellos ni las obras que presentaron. Por lo tanto, su nota solo proporciona un estudio de las características generales de la muestra, sin que pueda obtenerse de ella ningún dato sobre las obras expuestas por Ballerini.

Por su parte, R. J. Contell también comentó esta exposición desde las columnas de *La Ilustración Sud-Americana*. Su crónica, entre otros datos, da una clara idea del clima artístico que se vivía en Buenos Aires en esa fecha. Además, sostiene que, a nivel general, el Salón producía una agradable sensación y que era necesario darles tiempo a los artistas para que se reinsertasen en la realidad del país. En su nota, al igual que Ernesto Quesada, Contell también habla del surgimiento de una «pléyade» de nuevos y virtuosos pintores.⁴¹⁵ Su artículo poco dice sobre las obras de Ballerini: menciona que expuso cuatro acuarelas que figuraron en el catálogo con los números 10, 60, 63 y 66, y señala que las más destacadas fueron la 60 y la 66. En otras palabras, su escrito solo proporciona mínimos datos sobre la técnica empleada en esos cuatro trabajos y una valoración, aunque de un modo muy vago, de dos de ellos. Puede pensarse que estas referencias solo procuraron accionar como un recordatorio para que el público se detuviese ante ellas cuando estuviese en la muestra y con, obviamente, el catálogo en mano para poder

⁴¹⁴ Cfr. QUESADA, Ernesto. *Reseñas y Críticas*, pp. 391-392.

⁴¹⁵ Cfr. EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DEL ATENEO. (R. J. Contell, *La Ilustración Sud-Americana*, jueves 1 de junio de 1893, Año I, N° 13, p. 298). Con respecto a la calidad del Salón en general, llega a la conclusión de que “No es posible mostrarse demasiado exigente con manifestaciones que todos estamos en deber de alentar; y por nuestra parte sentimos verdadera complacencia en haber puesto los ojos más en lo acertado que en lo defectuoso, con el propósito deliberado de infundir animación a los artistas, aquí donde el cultivo de lo bello cuenta hasta ahora con tan pocos estímulos”. (pp. 295-299).

identificarlas, ya que no da ni sus nombres ni los temas que las mismas abordan. En otras palabras, nada puede rescatarse de su artículo sobre sus obras.

A diferencia de los periodistas recién citados, y desde las columnas de *El Diario*, Augusto Belín Sarmiento se detuvo en dos piezas expuestas por el artista: el *Salto del Iguazú* y *Toldería de indios tobas*, obras producidas durante la expedición Niederlein. Además, intercaló entre sus comentarios sobre estos trabajos su punto de vista con respecto a la totalidad de la producción realizada en dicho viaje:

El Salto del Iguazú ha sido realizado con un escrúpulo de la realidad que va hasta lo inverosímil...

Sus paisajes... tienen real mérito, dan la nota exacta y hasta el acento poético de los parajes que describe.

Sus acuarelas de tolderías de indios tobas, con indicaciones ligeras del pincel, hacen cuadros de una realidad palpitante, y de efecto pintoresco, amén del mérito de haberlas pintado del natural, luchando a brazo partido con las legiones de mosquitos nada sociables en aquellas regiones.⁴¹⁶

También J. J. Réthoré elogió al *Salto del Iguazú* en el diario *Tribuna*. Incluso, sostuvo que era uno de los cuadros «más notables» de la muestra. Gracias a sus comentarios sabemos que esta obra era de pequeño formato y que tenía el N° 10 del catálogo (lo cual complementa el único dato que había proporcionado Contell). Además, el cronista valorizó la originalidad, los tonos de la paleta y la sencillez con que fue realizada:

¡Cuánto arte y cuánta labor artística para conseguir ese efecto de realismo! Al mismo tiempo, ¡cuánta sencillez en la ejecución! Unos cuantos toques verdes, azules, amarillos y blancos, y nada más...

Ballerini sabe ver y traducir la naturaleza con toda su verdad, pero deja siempre traslucir en su interpretación algo de su gusto, de su temperamento de artista tan original como notable.⁴¹⁷

El último artículo que encontramos sobre esta muestra apareció en *La Revista Nacional*, fundada por Adolfo Carranza. Allí se comunica que hubo compradores para algunas de las obras expuestas en esta exhibición; no obstante, el escrito lamenta que esos

⁴¹⁶ SALÓN DE 1893. III. (A. B. S., *El Diario*, viernes 19 de mayo de 1893, p. 1, c. 5).

⁴¹⁷ ATENEO. Exposición de pinturas. II. (J. J. Réthoré, *Tribuna*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 2, c. 1).

inversores en arte argentino no hayan sido ni el gobierno nacional ni los coleccionistas locales:

... algunas obras han sido vendidas; hemos averiguado los nombres de los compradores y constatado con la sorpresa consiguiente que entre ellos no figura el de ninguno de nuestros coleccionistas; estos y el gobierno han dejado pasar esta primera manifestación de vida artística nacional sin una sola demostración de interés efectivo, como que ni los unos ni el otro se han dado cuenta de lo que importa la fundación que nos ocupa.⁴¹⁸

Como lo hicimos notar en otro capítulo, solo el diplomático chileno Alberto del Solar adquirió una de sus obras.

Todo esto da cuenta del nulo interés del gobierno y de la aristocracia argentina en la adquisición de obras de artistas nacionales. Mediante su lectura, y de las que seguirán más adelante, se podrá entender cómo esa falta de interés fue para Augusto Ballerini, siempre apremiado por su frágil economía, una agonía constante y un motivo de debilitamiento de su inspiración.

Como conclusión de los escritos presentados en este apartado, podemos decir que Quesada y Contell no aportaron ningún dato preciso sobre los trabajos del artista, ya que se explayaron más sobre las peculiaridades de la muestra. Sin embargo, ambos cronistas sí se detuvieron a exaltar su labor y la de sus compañeros. Por su parte, Belín Sarmiento y Réthoré, a pesar de haber informado vagamente sus obras, sí se detuvieron a cualificarlas. Y, por su parte, el cronista de la *Revista Nacional* brindó información sobre la fragilidad del mercado de arte local.

En síntesis, era de esperarse que, al ser esta la primera exposición organizada por el Ateneo, la atención se centrara más en el evento propiamente dicho y que tan solo se brindaran unos pocos datos generales sobre los expositores y sus obras.

⁴¹⁸ NOTAS ACERCA DE LA EXPOSICIÓN. (B. A., *Revista Nacional*, Segunda serie, Tomo XVIII, 1893, p. 65).

CRÍTICAS SOBRE EL SEGUNDO SALÓN DEL ATENEO (1894)

Si pocos fueron los escritos aparecidos en la prensa sobre la primera exposición del Ateneo, debemos advertir que esta tendencia se revirtió notablemente y los artículos publicados para esta ocasión fueron muchos y de diversos medios gráficos. Roberto J. Payró fue quien más artículos redactó sobre esta muestra; sin embargo, también aparecieron artículos firmados por Sixto J. Quesada, Fray Mocho (seudónimo usado por José Álvarez), A. Zul de Prusia (de Maximiliano Eugenio Auzón), Pintor-Relámpago y Flier.

Una de las obras de las que más se habló en la prensa de ese año fue *La hermana de la caridad*, obra que a todos los cronistas que la criticaron les resultó atractiva. Por ejemplo, Roberto J. Payró,⁴¹⁹ quien comenzó su labor como crítico de arte en el diario *La Nación* ese mismo 1894 y para este Salón, la eligió para que formase parte de su primera crónica artística e incluso contó con una ilustración dentro del artículo (**Imagen 97**) realizada por el propio autor del óleo.⁴²⁰ Lo primero que Payró comenta es que el tema elegido para esa obra no era habitual en Ballerini porque presentaba una escena triste, melancólica. Resalta que los tonos eran sobrios y severos, y que toda la pieza presentaba una gran delicadeza. Además, describe las tres figuras que componen el cuadro.⁴²¹

⁴¹⁹ Payró y Ballerini fueron grandes amigos. Incluso, el primero le dedicó un cuento (“La paradoja del talento”) que formó parte de una de sus obras más conocidas: *Violines y Toneles* (Buenos Aires, M. Rodríguez Giles Editor, 1908). El cuento citado se encuentra en las pp. 43-51. Por su parte, el escritor Eduardo González Lanuza cuenta que tanta era la cercanía entre ambos, que Ballerini fue uno de los testigos que firmó el acta de nacimiento de Julio E. Payró (1899-1971), uno de los hijos de Roberto y María Ana (Mariana) Payró. Cfr. “El caso Julio E. Payró”, p. 36. En: ALVA NEGRI, Tomás; GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo y ROMERO, José Luis. *Julio Payró*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1977, pp. 33-45. Aunque no se sepa con exactitud cómo y cuándo se conocieron, es probable que el primer encuentro entre ambos haya tenido lugar en Buenos Aires y luego del retorno definitivo del artista al país (1891).

⁴²⁰ En esa primera crónica, el periodista se explaya únicamente sobre algunos de los trabajos presentados por Della Valle, De la Cárcova, Sívori y Ballerini. Antes de iniciar los comentarios sobre esas obras, su extenso artículo incluye un profundo análisis de la situación del arte y los artistas en la Argentina, y con aclaraciones sobre los grabados que acompañaron el artículo.

⁴²¹ Cfr. **EL SALÓN. Segunda exposición anual de pinturas y dibujos.** (s/a, *La Nación*, sábado 3 de noviembre de 1894, p. 6, c. 7). En su siguiente artículo, Payró comunica a los lectores sobre lo sucedido en la inauguración de este evento. Allí también anota que los trabajos de Ballerini que más atrajeron a los visitantes fueron esta obra y el *Coro dei Frari en Venecia*, pero no se detiene a hablar de ellos porque el evento de inauguración era el motivo principal de la crónica. Cfr. **SALÓN. El vernissage. Juicio de los concurrentes.** (s/a, *La Nación*, domingo 4 de noviembre de 1894, p. 5, c. 5).

Por su parte, la revista *La Ilustración Sud-Americana*, que publicó un solo artículo (sin firma) sobre esta exposición,⁴²² dice que de todas las obras expuestas por el artista *La hermana de la caridad* era la mejor, aunque no da mayores detalles sobre ella ni argumenta su valoración. Del resto de sus obras, no dice nada. En otras palabras, el artículo de este cronista fue muy escueto en lo que a descripción de sus obras se refiere.⁴²³

Desde el diario *Tribuna*, un artículo firmado por A. Zul de Prusia (seudónimo de Maximiliano Eugenio Auzón) también se detiene únicamente en esta obra afirmando que era una de las muy buenas que ostentaba el Salón.⁴²⁴

En el diario *La Prensa*, cuyas crónicas sobre el Salón estuvieron firmadas con el seudónimo «Flier»,⁴²⁵ se sostiene que *La hermana de la Caridad* presenta un grupo muy interesante en el que se combinan armoniosamente la observación y la fantasía, y destaca la belleza del rostro del personaje femenino. Además, señala que todas sus obras eran muy apreciables por el manejo del color y la luz, y que el artista se distinguía del resto de los expositores por haberse dedicado al género histórico.⁴²⁶

Dos de los críticos citados con anterioridad, Payró y Flier, también criticaron el *Coro dei Frari en Venecia* y lo valoraron positivamente. El primero lo encuentra pletórico de sentimiento religioso, sentimiento que se ve exaltado por la penumbra que reina en la obra y por la actitud introspectiva y solemne de los frailes mientras «mascullan» sus oraciones. Concluye diciendo que era la mejor obra que expuso ese año.⁴²⁷ Al segundo (Flier), si bien la obra le agradó, comenta que, a pesar de sus aciertos, la pieza tenía poca luz y que eso la perjudicaba.⁴²⁸ En otras palabras, la penumbra que a Payró le parecía adecuada y mística, a Flier le resultaba escasa y que esa característica le quitaba mérito.

⁴²² Allí se asevera que la muestra no era exactamente lo que se entendía como un «Salón», pero que sí se trataba de una excelente iniciativa que debía ser fuertemente aplaudida. Sin embargo, el cronista menciona que, según su parecer, el evento fue muy elitista.

⁴²³ Cfr. **EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DEL ATENEO.** (s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, viernes 16 de noviembre de 1894, Año II, N° 46, p. 510).

⁴²⁴ Cfr. **EL SEGUNDO SALÓN. Organizado por el Ateneo. Schiaffino, Della Valle, Sívori, Caraffa, Malharro, Ballerini.** (A. Zul de Prusia, *Tribuna*, sábado 17 de noviembre de 1894, p. 2 c. 2).

⁴²⁵ En su crónica correspondiente al vernissage, Flier aclaró que no era un crítico de arte y que, por tal razón, no iba a actuar bajo ese rol sino que simplemente comentaría a los lectores lo que había visto en dicha exhibición. Cfr. **EL «SALÓN» DEL ATENEO. Día del vernissage. (Reseña de un cronista).** (Flier, *La Prensa*, sábado 3 de noviembre de 1894, p. 5, c. 3).

⁴²⁶ Según el cronista, otro aspecto que lo destacaba de los demás concursantes era la gran cantidad de obras que presentaba: nueve en total. Cfr. **EL SALÓN DEL ATENEO. Reseñas de las obras.** (Flier, *La Prensa*, sábado 10 de noviembre de 1894, p. 4, c. 7).

⁴²⁷ Cfr. **SALÓN. Ocho trabajos de Caraffa. La Argentina de Malharro. Ballerini. Retratos y pastel de De la Cárcova.** (s/a, *La Nación*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 3, c. 6).

⁴²⁸ Cfr. *La Prensa*, sábado 10 de noviembre de 1894, p. 4, c. 7).

Quien también criticó positivamente esa obra fue Sixto J. Quesada, otro crítico de *La Nación*. De hecho, expresa que varias de las obras expuestas por él ya eran conocidas y solo se detiene a comentar este trabajo, al cual encuentra bellamente ejecutado. Por otra parte, también le recomienda un mayor esfuerzo para el año próximo:

Ballerini, otro artista en el que se cifraban grandes esperanzas, presenta varios cuadros ya conocidos... Este artista, que tiene tan buenas cualidades, debiera trabajar con más empeño para el próximo salón y presentar al público alguna obra de aliento, para lo cual le sobran condiciones.⁴²⁹

Una obra que no gustó a los críticos fue *Santa Cecilia*. Payró dice que estaba pintada con conciencia y veracidad, pero que el tema era ingrato y que no resultó muy interesante a los espectadores.⁴³⁰ Por su parte, Flier sostiene que no estaba bien lograda y que presenta el inconveniente de todas las obras que se atienen a un patrón establecido.⁴³¹

Otra obra que contó con opiniones dispares fue el *Salto del Iguazú*, la única obra de su autoría que actualmente se exhibe en el MNBA. A Flier le agradó, pero no a Payró. Este último opinó lo siguiente sobre este óleo:

... su mérito principal emana del asunto, que es panorámico más que pictórico. Seguramente está hecho sobre el estudio que presentó en el Salón del año pasado, y que a nuestro juicio valía más como pintura. Los verdes son monótonos, duros y fríos; el agua algodonosa tiene tonos amarillentos... El agua pulverizada en la caída, que se levanta en nube espesa, parece no quebrar la luz...⁴³²

El comentario recién citado resulta significativo porque, a pesar de la amistad que tuvo con él, no se muestra condescendiente o trata de excusar sin sentido sus trabajos. Incluso, esto puede notarse en sus conclusiones sobre las obras que el artista exhibió:

⁴²⁹ **EL SALÓN DEL ATENEO. 1894.** (S. J. Q., *La Nación*, lunes 12 de noviembre de 1894, p. 3, c. 4). Ese artículo, que también menciona las características generales de la muestra, contiene una extensa introducción sobre el origen de la SEBA y de su Academia de dibujo. La inclusión de esos comentarios permite valorar a esta asociación y su academia como el puntapié inicial para la concreción de estos eventos y otras instituciones artísticas.

⁴³⁰ Cfr. *La Nación*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 3, c. 6.

⁴³¹ Cfr. *La Prensa*, sábado 10 de noviembre de 1894, p. 4, c. 7).

⁴³² *La Nación*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 3, c. 6). En este mismo escrito también hizo notar algunos pormenores de otras pinturas; por ejemplo, dice que la paleta elegida por Emilio Caraffa para la *Aparición de la Virgen a Santo Domingo* no era la correcta; que al corsario *La Argentina*, de Martín Malharro, le faltaba mayor abundancia de agua; y, en el artículo del día 3 ya citado, sostiene que *La vuelta del malón* era una gran obra pero que presentaba algunos defectos de ejecución.

Ballerini pinta mucho; es de una fecundidad abrumadora, a la que sin duda se verá obligado por las circunstancias, pues es verdaderamente artista, y presenta a menudo cosas llenas de vigor e inspiración; sus cuadros tienen que ser apreciados en general y lo serán más cuando pueda pintar menos.⁴³³

Sin embargo, para conocer el valor de los escritos de Payró, es necesario incluir algunas palabras de investigadores contemporáneos que lo hayan estudiado. Por ejemplo, Ángel Osvaldo Nessi, quien escribió sobre las generalidades de algunos de los críticos de arte de la Generación del 80, sostiene que lo que más se destaca en las críticas de Payró es su virtuosidad a la hora de describir y analizar las diversas piezas, y que su forma de escribir se relaciona con la de algunos literatos franceses de su época.⁴³⁴ Por su parte, el escritor Jorge Enrique Severino, investigador que se dedicó durante muchos años al estudio de la producción literaria de Payró, manifiesta que el periodista no realizaba objeciones sin fundamento y que no utilizó su pluma para desalentar a los artistas que recién se iniciaban. Sobre las inconsistencias plásticas que presentaban los trabajos de estos últimos (como las ubicadas en las obras de los profesionales), Severino menciona que el cronista siempre las indicó con amabilidad porque, de haberlo hecho con acritud, podrían haber repercutido de forma negativa y malogrado la creación de futuras y buenas obras.⁴³⁵

Teniendo en cuenta los argumentos de los dos investigadores recién citados, y tras leer los contenidos de sus críticas, podría decirse que los escritos de Payró revelan muchas de las características del hacer pictórico del artista en sus últimos años, lo cual permite un mejor acercamiento a su producción, ya que en sus notas pueden encontrarse comentarios, explicaciones y reflexiones sobre sus producciones artísticas.

Por otra parte, Flier también le hace una crítica negativa a otra de sus obras, una en la que el artista había representado un paisaje pampeano (*La pampa*, N° 62 del catálogo). Le resulta algo descolorida, oscura y un tanto verdosa. Esta pieza lo lleva a plantear una reflexión sobre este tipo de obras y, con ella, concluye sus comentarios sobre su producción:

⁴³³ Ídem.

⁴³⁴ Cita que su estilo era semejante al de “los escritores franceses del tercer cuarto de siglo -los Goncourt, Zola, etc.”. NESSI, Ángel Osvaldo. ob. cit. Última visita: 11 de noviembre de 2022.

⁴³⁵ Cfr. SEVERINO, Jorge Enrique. *Apuntes para un desagravio. Encuentros imaginarios con Roberto J. Payró*, p. 55.

¿Por qué los pintores no pueden dar con la expresión típica de la pampa? ¿Será porque no la tiene? ¿Será porque no han penetrado en su alma? Allí responden los que de estas cosas entienden del lado de adentro, que, en cuanto a nosotros, no queremos entrar en honduras que otros ya vadearon con pericia indudable. Por eso, el paisaje pampeano de Ballerini no nos impresiona; nos hace el efecto de esos instrumentos de sonidos apagados que usan los negros de Norteamérica y cuyas *nuances* o transiciones son inapreciables para el que no los maneja.⁴³⁶

Como pudo observarse, la crítica de «Flier» fue muy completa. No solo se dedicó a describir muchas de las obras presentadas, sino que, al igual que Payró, reflexionó sobre las mismas, habló de su valor y significación, e incluso emitió sus juicios personales sobre ellas presentando los argumentos que los justificaban.

Otro diario que lo menciona en sus críticas, pero que no aporta datos específicos sobre sus obras, fue *El Tiempo*, cuyos artículos estuvieron firmados con el seudónimo «Pintor-relámpago». Solo en uno de los escritos de la serie se habla de las características de su pintura en general y se reflexiona sobre los diferentes períodos de su carrera, a los que denomina *Revelación*, *Eclipse* y *Resurrección*. Sobre este último período, menciona que se inició en 1893 y que fue verdaderamente notable:

La patria está de felicitaciones. Ballerini vuelve a la lucha, y como no le falta talento, seguramente ha de darle, quizá muy pronto, días de gloria al arte nacional.⁴³⁷

En otras palabras, a pesar de que este cronista no se detuvo en ninguna obra en particular, sí reflexionó y clasificó sobre los diversos momentos de su producción artística lo cual es un aporte para el conocimiento del artista.

Tampoco el diario *Tribuna*, que publicó varios artículos sobre este Salón,⁴³⁸ habló de sus obras. Solo uno de ellos, firmado por Fray Mocho (seudónimo de José Sixto Álvarez Escalada), menciona que ese año el artista se había presentado con buenas obras cuya máxima característica eran el sentimiento y la verdad.⁴³⁹

⁴³⁶ *La Prensa*, sábado 10 de noviembre de 1894, p. 4, c. 7 y p. 5, c. 1.

⁴³⁷ **NUESTROS ARTISTAS. (A propósito del Salón de 1894). Instantáneas.** (Pintor-relámpago, *El Tiempo*, martes 6 de noviembre de 1894, p. 1, c. 4).

⁴³⁸ El primero de ellos comenta las características generales de esta Segunda Exposición del Ateneo, pero no brinda ningún dato concreto sobre las obras expuestas. No obstante, sí afirma que las producciones que se exhibían eran superiores a las del año anterior. Por esta evolución, el cronista recibe con aplausos la inauguración de la muestra y augura un grande y merecido éxito para los principales artistas que formaron parte de ella. Cfr. **EL SALÓN DEL ATENEO.** (s/a, *Tribuna*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 2, c. 2).

⁴³⁹ Cfr. **EL SALÓN.** (Fray Mocho, *Tribuna*, martes 6 de noviembre de 1894, p. 1, c. 6).

En todos los comentarios leídos para esta muestra pudieron observarse los diversos puntos de vista de los cronistas que, mayoritariamente, fueron positivos. Puede concluirse que varios (aunque no todos) los escritos de ese año tuvieron por finalidad primera informar sobre las características de la exposición, describir las obras presentadas, emitir un juicio de valor sobre las mismas, reflexionar sobre el hacer pictórico del artista y, en algunos casos, presentar reclamos de mayor compromiso para con las futuras obras a exhibir. En otras palabras, a diferencia de los escritos publicados para la edición anterior, los críticos repartieron mejor el espacio de sus notas para referirse por igual a las peculiaridades de la muestra como de las producciones de los artistas. Es evidente que, debido a la importancia que iba adquiriendo el Ateneo y sus muestras, los jefes de redacción de los diarios decidieron dedicarle más espacio a los eventos artísticos y, como consecuencia, las crónicas publicadas presentaron un mayor grado de elocuencia.

CRÓNICAS SOBRE SUS NUEVAS PRODUCCIONES (1895)

La gran repercusión que obtuvo el Salón de 1894 dio como resultado un mayor interés por los eventos artísticos y sus productores. Esto llevó a que algunos medios gráficos (por ejemplo, *La Nación* y *El Tiempo*) publicaran una serie de artículos sobre las nuevas producciones de los pintores. Como era de esperarse, Ballerini figuró en varias de esas crónicas que procuraban instaurar un campo propicio para el desarrollo de las bellas artes.

En 1895 Payró inició una serie de columnas en el diario *La Nación* a las que tituló *Notas Artísticas*. El objetivo de ellas, según lo expresado por su propio autor en la primera entrega de la serie, era informar al público sobre las nuevas creaciones de los artistas argentinos.⁴⁴⁰ En una de esas *Notas*, el periodista escribe sobre varias obras de Ballerini; principalmente, sobre *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630* y el *Cristo de la Merced*. Cuenta que estuvo en su taller y que allí pudo ver solo la primera de ellas. Informa que, si bien estaba muy adelantada, el artista aún no le había dado las últimas pinceladas y, por ese motivo, prefería no emitir un juicio definitivo. Sin embargo, al describir la escena, advierte que tenía un paisaje pampeano muy bien logrado.⁴⁴¹ Como correspondía a la naturaleza del escrito, el crítico describió la obra y sus características generales. Sin embargo, esta y otras críticas similares, nada decían sobre el porqué de la elección del paisaje pampeano, de los debates suscitados en torno al paisaje nacional en las conferencias del Ateneo, de su cercanía y adhesión a las ideas de Rafael Obligado en lo que respecta a la conformación de un paisaje nacional, etc.

Con respecto al otro cuadro, el *Cristo de la Merced*, sostiene que formaba *pendant* con el de la *Virgen* y que trataba sobre la leyenda del Cristo que había sido esculpido por un artista indio, inspirado por voluntad divina. Anuncia que son tres los personajes principales de esta obra: el escultor y dos sacerdotes; mientras que un cuarto personaje, un niño afroamericano encargado de cebarles mate a los religiosos, pasa muy desapercibido. Además, indica que el lugar donde se ambienta la obra es en la sacristía

⁴⁴⁰ Allí dice: “Considerando útil para nuestros lectores la información artística, –ya que tanto se trabaja hoy en día– se la procuraremos en esta sección, y tan completa cuanto sea posible”. Cfr. **NOTAS ARTÍSTICAS. Una obra de Correa Morales. la sección de pintura y escultura del Ateneo. El tercer salón. La aduana y las obras de arte El museo nacional de pintura.** (s/a, *La Nación*, lunes 8 de julio de 1895, p. 5, c. 4).

⁴⁴¹ Cfr. **NOTAS ARTÍSTICAS. Augusto Ballerini. La Virgen de Luján y el Cristo de la Merced. Exposiciones particulares. La venta de cuadros.** (P., *La Nación*, lunes 15 de julio de 1895, p. 3, c. 3).

de la iglesia. Como lo expresamos para la obra anterior, aquí tampoco se detiene a explicar sobre las causas que motivaron su realización: si fue la adhesión al cristianismo de su autor o si se trató de un encargo particular o de alguna institución religiosa. Es posible que, por una cuestión de espacio, haya tenido que limitarse a escribir sobre la tradición que inspiró al artista y las características formales de la obra. Aunque también es posible que esos datos no fueran relevantes para los lectores y el cronista decidió no incorporarlos.

En ese artículo también habla muy escuetamente sobre otras dos obras: un cuadro llamado *Paraguay* y el *Retrato de la Señora L. de O.*

El último comentario que insertó fue que, muy probablemente, los cuadros de la *Virgen* y el *Cristo* estuviesen listos para ser exhibidos en la Tercera Exposición del Ateneo.

Casi dos meses después, y siempre en *La Nación*, Payró escribió otro artículo en el que volvió a hablar sobre *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. El propósito de este escrito fue anunciar que desde ese día la obra iba a ser expuesta en un local de la calle Florida (no da el nombre, pero se sabe que fue en el local de Burgos). Además, dice que desde la última vez que la había visto en el estudio del artista, aún en preparación, la pieza había mejorado muchísimo debido a las notas poéticas que este le había incorporado.⁴⁴²

Entre septiembre y octubre de 1895 el diario *El Tiempo* publicó una serie de artículos en los que se anuncia sobre los artistas argentinos que participarían de la próxima exposición del Ateneo. Estas crónicas se titularon *Salón de 1895. Los que pintan*.⁴⁴³

La crónica correspondiente a Ballerini apareció el día 23 de septiembre y se inicia con una biografía del artista. Luego, el cronista (S. A. Ghigliani) habla del desánimo artístico que el artista estaba atravesando y menciona que lo mismo le ocurría a los demás pintores de su grupo tras el regreso de Europa,⁴⁴⁴ lo cual da cuenta de que él no era el único cuya producción había mermado. A continuación, Ghigliani encuentra la causa de ese desánimo: explica que provenía de la poca preparación del público y la escasa aceptación que encontraron tras su retorno del viejo continente, lo cual se manifestaba en

⁴⁴² Cfr. **UN CUADRO DE BALLERINI.** (s/a, *La Nación*, martes 3 de septiembre de 1895, p. 3, c. 7).

⁴⁴³ En ellas aparecieron escritos sobre Schiaffino, Sívori, Giudici, Della Valle, De la Cárcova, Caraffa y Ballerini. Todas estas notas, salvo la dedicada a Emilio Caraffa, estuvieron firmadas por S. A. Ghigliani. La del pintor catamarqueño, fue redactada por Alberto del Solar.

⁴⁴⁴ Cfr. **SALÓN DE 1895. Los que pintan. Augusto Ballerini.** (S. A. Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2).

pocas ventas y en un interés muy fugaz que se daba, sobre todo, mientras estaban abiertas las exhibiciones para luego desvanecerse por completo. También señala que lo que más los desalentaba y les hacía perder tiempo en el quehacer de su profesión, era tener que dar clases.

Siguiendo con su artículo, Ghigliani menciona que Ballerini expondría tres obras en el próximo Salón: *El mercado de Paraguay*, cuadro de costumbres paraguayas que en esa fecha era propiedad del señor Echagüe; *Origen milagroso de Nuestra Señora de Lujan en 1630*, obra que al momento de la publicación del artículo aún se encontraba expuesta en la casa de Burgos (ubicada en Florida y Cangallo); y *El Cristo de la Merced*. De ninguna de las tres habla en detalle; solo se detiene a mencionar los cuatro personajes que se encuentran en la última, a narrar el origen de su tradición y a advertir que ese trabajo llamaría muchísimo la atención.⁴⁴⁵

Los escritos de Ghigliani y Payró, publicados varios meses antes de la apertura de la Tercera Exposición del Ateneo, tuvieron por objetivo despertar el interés y conocimiento del público a través de la promoción de las nuevas producciones artísticas. De ese modo, fomentaban el establecimiento de un campo más adecuado para la realización de eventos artísticos. Estos artículos, al remitirse a menos obras, y al no estar sujetos a limitaciones de espacio, les dieron la posibilidad de ir más allá de una simple descripción formal de las pinturas y pudieron transmitir algunos de los valores espirituales y simbólicos de las mismas.

Asimismo, y como lo mencionamos al principio de este apartado, la presencia de estos escritos también revela la notoriedad que había adquirido el Salón del año anterior y, por lo leído, se esperaba que el siguiente superara con creces lo contemplado en aquel otro.

⁴⁴⁵ Cfr. Ídem, p. 2, c. 3.

CRÍTICAS SOBRE EL TERCER SALÓN DEL ATENEO (1895)

Al igual que lo ocurrido con la exposición del año anterior, los medios periodísticos publicaron varios artículos sobre esta muestra. Además, aparecieron nuevos cronistas; entre los que debe destacarse la figura de Rubén Darío, quien actuó como colaborador del diario *La Prensa*. Pero él no fue el único que se sumó a las columnas de arte; no obstante, de algunos otros no conocemos sus nombres porque no firmaron sus notas o se ocultaron mediante seudónimos (por ejemplo el licenciado Véritas y un Profano).

Las características de la mayoría de los escritos que expondremos son bastante análogas a las publicadas para las dos exposiciones anteriores. En algunos casos contuvieron mayores o menores detalles en la descripción de las obras y más o menos lirismo en las frases elegidas. También hubo periódicos que omitieron o se abstuvieron de hacer comentarios pormenorizados de las piezas, quizás por falta de espacio o, tal vez, porque solo pretendieron disertar sobre la muestra en su conjunto, sin entrar en detalles. Sin embargo, pronto veremos que una de las novedades más destacables fue la aparición de críticas adversas provenientes de dos medios de comunicación: los diarios *El Tiempo* y *El correo Español*.

Una obra de la que casi todos los medios gráficos hablaron, fue *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. Por ejemplo, desde el diario *La Nación*, Payró volvió a disertar sobre ella en el primero de los artículos de su serie, publicado el 20 de octubre de 1895.⁴⁴⁶ Señala que la misma obtuvo una gran aceptación por parte del público y de los críticos de arte, y que dicho reconocimiento se debió, sobre todo, a «la manera de comprender el paisaje». Empero, indica que las figuras no estaban del todo bien estudiadas y que no fueron tomadas de modelos.⁴⁴⁷ En otras palabras, al igual que en sus crónicas del año pasado, Payró volvió a expresar tanto las virtudes como los desaciertos que encontró en sus producciones.

⁴⁴⁶ Este escrito comienza diciendo que el Salón era muy bueno, pero que se resentía de la falta de grandes obras de composición como las presentadas el año anterior (por ejemplo, *La vuelta del malón* y *Sin pan y sin trabajo*). Cita que solo unos pocos artistas hicieron este tipo de piezas, entre ellos, Emilio Caraffa, Allardice Graham de Witt (1857-¿1945?) y Augusto Ballerini.

⁴⁴⁷ Cfr. **SALÓN DE 1895. Tercera exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas. Notables progresos. Los cuadros mejores. Impresiones y juicios. Las damas y los jóvenes. Vernissage.** (s/a, *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 4).

Por su parte, Augusto Belín Sarmiento, quien escribió varias críticas sobre esta muestra para *El Diario*,⁴⁴⁸ reseña esta obra de composición en la cuarta entrega de la serie.⁴⁴⁹ Allí dice que tenía un gran paisaje, pero que los personajes representados se resentían en su ejecución.⁴⁵⁰ En otras palabras, su crítica concuerda con la de Payró.

Rubén Darío también la elogió desde las columnas de *La Prensa*.⁴⁵¹ Lo hizo en su tercera entrega. Sobre ella, dijo:

Ballerini nos ha dado en un cuadro de bien ideada composición, *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján*, un paisaje en que al mismo tiempo que una exactitud real del medio, manifiesta, entre opacidades del amanecer, en una escena en pleno aire, un soplo de religiosidad campestre que pasa sobre esos habitantes de la Pampa en 1630, como ha pasado sobre los crepusculares campesinos de Millet.⁴⁵²

Todas las obras de Ballerini que Darío comenta en este artículo fueron de su agrado, no solo por los temas abordados en ellas, sino por la originalidad de su ejecución. En relación a las características de sus escritos para esta muestra, Malosetti Costa sostiene que en ellos él

⁴⁴⁸ En la primera de ellas comenta que ese Salón fue muy superior a los anteriores, ya que demostraba una gran actividad productiva entre los artistas. Cfr. **SALÓN. I.** (A. B. S., *El Diario*, miércoles 16 de octubre de 1895, p. 1, c. 5).

⁴⁴⁹ En sintonía con las palabras de Payró, el primer comentario que realiza es que, a diferencia de muchos otros, Ballerini prefirió, al igual que Caraffa, realizar obras de composición y no simples cabezas o estudios para trabajos posteriores. Cfr. **SALÓN. IV.** (A. B. S., *El Diario*, sábado 19 de octubre de 1895, p. 1, c. 4). Como lo hicimos notar, cabe acotar que Payró también rescataba a Allardice Graham de Witt. Por otra parte, este cronista exalta las virtudes de esta artista en tres artículos: **SALÓN DE 1895. Tercera exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas. Notables progresos. Los cuadros mejores. Impresiones y juicios. Las damas y los jóvenes. Vernissage.** (s/a, *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 1-6), **SALÓN. La Sra. Graham de Witt. Luto y una carta. Dos jóvenes. Maggiolo y Ripamonte. Huérfanas.** (s/a, *La Nación*, jueves 24 de octubre de 1895, p. 3, c. 3-4) y **LAS DAMAS-PINTORES. Arte amable. Unas cuantas observaciones. Decadentismo, etc.** (s/a, *La Nación*, miércoles 30 de octubre de 1895, p. 5, c. 5-6).

⁴⁵⁰ Cfr. *El Diario*, sábado 19 de octubre de 1895, p. 1, c. 4-5.

⁴⁵¹ En la primera entrega de su serie, Darío menciona que la muestra era de su agrado porque era más inclusiva y eso colaboraba a que fuese superior a las dos ediciones anteriores. Sin embargo, nota un cierto estancamiento en los temas elegidos por algunos artistas, quienes basaron su inspiración únicamente en temas de la vida cotidiana. Cfr. **EL SALÓN I.** (Rubén Darío, *La Prensa*, lunes 21 de octubre de 1895, p. 4, c. 2). Para mayores detalles sobre las críticas escritas por Darío para este Salón, consultar: CARESANI, Javier. "El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, vol. 44, pp. 137-183. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511/47775>. Última visita: 13 de diciembre de 2022.

⁴⁵² **EL SALÓN. III.** (Rubén Darío, *La Prensa*, miércoles 23 de octubre de 1895, p. 5, c. 2). Rubén Darío había arribado a Buenos Aires en el año 1893. Dos años más tarde ya era colaborador en varios medios periodísticos: *El Tiempo*, *Tribuna*, *La Nación* y *La Prensa*. Sin embargo, en el año de su llegada, el nicaragüense ya había publicado una serie de notas de arte en *La Nación*. Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. Los primeros modernos, pp. 378-381.

no solo habló y opinó minuciosamente acerca de lo que podía verse en ese salón, sino que trazó una historia del arte en el continente, dictó cátedra estética y sostuvo sus convicciones y predilecciones en materia artística. Salvo pocas excepciones, muy pocas, los artistas del Ateneo porteño no salieron bien parados de la pluma del nicaragüense.⁴⁵³

Con respecto al *Cristo de la Merced*, no todos los cronistas estuvieron de acuerdo con el valor de la obra ni tampoco le dedicaron grandes comentarios. Debido a que ya se había explayado sobre este cuadro en sus *Notas Artísticas*, Payró solo agregó unos pocos datos a lo ya dicho: por ejemplo, que el indio escultor se llamaba Manuel y que, más allá de la tradición que le dio origen, la escultura existía en verdad, que era de madera y que se la veneraba en la Iglesia de la Merced. Además, por su impronta religiosa, le recuerda al *Coro dei Frari*, expuesto el año anterior. Concluye afirmando que esos dos trabajos manifestaban su profundo sentimiento religioso.⁴⁵⁴ Con esta última información, Payró deslizó muy sutilmente datos sobre su espiritualidad, dando a entender que, posiblemente, haya sido su fervor religioso lo que motivó la realización de estas y otras obras de género religioso.

Belín Sarmiento, desde *El Diario*, también se detiene a narrar el origen de la tradición, pero con algunas diferencias: dice que la pieza fue esculpida por el indio José por pedido de los sacerdotes mercedarios y que su trabajo era conocido como el *Cristo de la humildad y de la paciencia*. Sostiene que el fondo de la obra de Ballerini, formada en gran parte por la oscura *boiserie*, dotaba a la obra de armonía, aunque también le daba un cierto anacronismo porque el artista la hizo parecer más vieja de lo que debería ser. Al margen de este detalle, y de algunos pocos defectos técnicos que le encuentra, dice que es muy buena y que debería tener un lugar

en la mejor galería de los que pueden comprar cuadros y desdeñan lo que debieran buscar con más amor, lo genuinamente nuestro, asunto y arte.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Ídem, pp. 380-381. Por ejemplo, en esa misma crónica sostiene que la obra *Tristeza*, del Sr. Bonifanti, estaba poco estudiada; que los paisajes del Sr. Paolillo no tenían alma; que la *Bacante*, de Dresco tenía algunos defectos (entre ellos, los tobillos demasiado gruesos); y que había muy pocas marinas dignas de mención. En su siguiente entrega dice que Emilio Caraffa utilizó una paleta muy recargada para su *Primer mate*; que *Une cigale*, de María Huergo, y *Luto*, de Allardice Graham de Witt, presentaban desajustes en el dibujo; etc.

⁴⁵⁴ Cfr. *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 4

⁴⁵⁵ *El Diario*, sábado 19 de octubre de 1895, p. 1, c. 4).

Entre las diferencias a las que hacíamos referencia, una se vincula con el nombre del escultor: mientras el resto de sus colegas lo llama Manuel, Belín Sarmiento lo menciona como José; la otra discrepancia radica en que, según el artículo de S. A. Ghigliani publicado el 23 de septiembre de 1895, fue el propio artista quien solicitó permiso para tallar la obra a los sacerdotes, y no a la inversa.

A Rubén Darío, esta obra no lo convenció. Esperaba mucho mayor virtuosismo en su ejecución por pertenecer al género religioso. En su cuarta crítica sobre esta Exposición, dice sobre ella:

El artista indio tallando el Cristo de la Merced. Otro cuadro tradicional de Ballerini...

Ballerini ha elegido el momento en el que el indio escultor trabaja en la sacristía del convento, delante de dos frailes. Al pintar uno de ellos, ha tenido la obsesión del mate...

Reconociendo las dotes del autor, no encuentra uno, sin embargo, en esa composición la elección requerida para un asunto que a un artista de vuelo podía ofrecer muchas ventajas. No hay que olvidar que todo lo que es tocado por el aliento de la religión adquiere una vida extraña y superior desde ese instante.⁴⁵⁶

En otras palabras, si bien Darío no dice que la obra sea de mala calidad, sí deja claro que su modo de ejecución no era el adecuado para abordar una tradición religiosa.

Otro diario que criticó esta obra, aunque de modo negativo, fue *El Correo Español*. Las críticas de este diario estuvieron a cargo de un cronista que firmaba «El licenciado Véritas», un español que se vanagloriaba de su tierra de origen, que decía no conocer «ni de vista» a ninguno de los expositores y que sentía poca estima por las producciones de muchos de los artistas del país.⁴⁵⁷ Con respecto a las características de sus escritos, Malosetti Costa señala que

se dedicó a escribir una serie de notas que oscilaron entre la burla y la agresión hacia la mayoría de los expositores más reconocidos y famosos...

⁴⁵⁶ **EL SALÓN. IV.** (Rubén Darío, *La Prensa*, viernes 25 de octubre de 1895, p. 5, c. 2).

⁴⁵⁷ Cfr. **UNA VISITA AL ATENEO.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 30 de octubre de 1895, p. 1, c. 6). Algunos de los artistas argentinos que se salvaron de sus fuertes críticas fueron Ernesto De la Cárcova, Javier Maggiolo y Carlos Ripamonte. Por otra parte, parece apropiado pensar que la elección de este seudónimo no fue ingenua. Más allá de aplicarse la denominación «licenciado» a una persona que completó sus estudios de grado, también se designa con esa palabra tanto a una persona que tiene conocimientos en una materia en particular como a alguien que es declarado libre. Si a dicho vocablo le agregamos el término latino, es muy probable que el cronista se considerara un entendido en arte y que sus escritos estuviesen sustentados por la veracidad de los hechos.

Los objetivos principales de los dardos del Licenciado Veritas fueron Eduardo Schiaffino y... Diana Cid de García.⁴⁵⁸

Asimismo, la misma autora menciona que a ellos les dedicó fuertes párrafos porque eran los más destacados representantes del simbolismo y porque Rubén Darío los había elogiado en sus artículos.⁴⁵⁹ Es más, señala que los escritos en los que vuelca sus «ataques más envenados» fueron en contra de las preferencias del nicaragüense.⁴⁶⁰ Ballerini también fue blanco de sus escritos.

Cabe acotar que muchos años atrás, José León Pagano también hizo comentarios sobre la forma de escribir de Veritas e incluso la comparó con la realizada por el resto de los periodistas:

... hacíalo con respeto la prensa responsable, porque también existía la otra, donde un Licenciado Veritas solo escribía para afirmar la rotunda plenitud de su ignorancia.⁴⁶¹

Con respecto a la obra que venimos reseñando, el *Cristo de la Merced*, Veritas opinó lo siguiente:

De Ballerini es El artista indio tallando el Cristo de la Merced, o el reloj de pesas sin péndola y orejas apostemadas. Dos frailes que toman mate están, según su tradicional costumbre, mirando cómo trabaja el prójimo y sin echarle una manita. El artista indio, sangrando de una mano y con un cáncer en la oreja visible, les arroja miradas iracundas y está a punto de tirarles el mazo por la cabeza.⁴⁶²

Esa no fue la primera vez que escribía sobre sus obras: El 2 de noviembre de 1895 Veritas había comentado por primera vez una de ellas: *Embarque de naranjas en Villeta*, pintura que le resulta insustancial, desprovista de color y mal elegido el tono «lila» para los árboles del fondo. Agrega que esta última característica, a la que llama «defecto», la

⁴⁵⁸ MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 378. En notas posteriores citaremos cuáles fueron los artículos en los que criticó a estos y otros artistas.

⁴⁵⁹ “... los textos del español estaban dirigidos fundamentalmente contra otros textos, “los escritos que le(s) dedicaron los doctos de los grandes periódicos”. Uno en particular —aunque sin mencionarlo de forma directa— le resultaba irritante, el más grande, el más influyente de los extranjeros, había publicado una serie de extensas críticas en *La Prensa*: Rubén Darío”. Ídem

⁴⁶⁰ Cfr. Ídem, p. 388.

⁴⁶¹ PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*, Tomo I, p. 440.

⁴⁶² **UNA VISITA AL ATENEO. Un poco de morfina. Siga la broma.** (El licenciado Veritas, *El Correo Español*, viernes 8 de noviembre de 1895, p. 2, c. 2). En esta nota crítica adversamente las obras presentadas por Diana Cid de García.

observaba en la gran mayoría de sus trabajos.⁴⁶³ Cuatro días más tarde volvió a criticar otro óleo suyo: *A gondolare*, pieza en la que encuentra poco atractivo el tratamiento del agua, las mujeres representadas y la refracción de la luz en los edificios.⁴⁶⁴ Unos días después, sostuvo que *Noche de luna en Venecia* parecía «un velador con incrustaciones de nácar», y de *Origen Milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630* prefirió no hablar porque, según su criterio, era un cuadro «tan viejo y tonto» como la tradición que le dio origen.⁴⁶⁵

De más está decir que a Rubén Darío el *Embarque de Naranjas en Villeta*, *A gondolare*, el cuadro de la Virgen y *Noche de luna en Venecia* le habían parecido obras muy sugerentes (trabajos que también fueron del gusto de otros críticos; por ejemplo, Payró).

En el artículo en que comenta los premios del Salón, Véritas no está de acuerdo con la adquisición de *Noche de luna en Venecia* para el MNBA. Además, repudia el criterio de selección de los premios.⁴⁶⁶ Malosetti advierte que este malestar por la adjudicación de premios y por las palabras de encomio que les habían dedicado otros periódicos a los artistas argentinos, ya había sido motivo de queja de otro cronista de este mismo diario unos días antes de la irrupción de Véritas en las columnas de arte; más precisamente, el día 24 de octubre. Las palabras de este otro periodista, fueron las siguientes:

Hemos visto elogiar los cuadros buenos y malos de los artistas argentinos sin tener en cuenta para nada los méritos de los otros artistas extranjeros. Los premios serán adjudicados a los naturales, según cuentan los papeles; de modo que para nada sirven los sacrificios de un artista si este no ha visto la luz en la República Argentina.⁴⁶⁷

⁴⁶³ Cfr. **UNA VISITA AL ATENEO. En la sala I.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, sábado 2 de noviembre de 1895, p. 1, c. 7). Aquí también criticó negativamente los trabajos de María Huergo, Martín Boneo, Manuel Sabat, Mateo Alonso, Allardice Graham de Witt, etc. Los únicos que salieron airosos, fueron: Luis Paolillo, Francisco Parisi y Héctor Escardó.

⁴⁶⁴ Cfr. **UNA VISITA AL ATENEO. Números del 23 al 42.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 6 de noviembre de 1895, p. 1, c. 2). En esta nota también criticó negativamente, entre otros, los trabajos de José León Pagano, Eugenia Belín Sarmiento y Eduardo Schiaffino. En cambio, elogió las obras de Ernesto de la Cárcova y algunas características de los trabajos de Eduardo Sívori.

⁴⁶⁵ Cfr. **UNA VISITA AL ATENEO. Notas milagrosas.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 13 de noviembre de 1895, p. 2, c. 3).

⁴⁶⁶ Cfr. **UNA VISITA AL ATENEO. Los premios.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, viernes 22 de noviembre de 1895, p. 2, c. 1). Aquí señala que a los únicos argentinos que se debía premiar, eran: Ernesto De la Cárcova, Carlos Ripamonte y Javier Maggiolo. Los dos últimos eran alumnos del primero.

⁴⁶⁷ Citado por MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 377.

Tras reflexionar sobre los contenidos de la crónica, la autora citada sostiene que la misma solo tuvo como objetivo poner de manifiesto esa impresión y exaltar a los artistas españoles que participaban de ella: el caricaturista Manuel Mayol, el dibujante Fortuny y el Sr. Paolillo.

Como lo mencionamos en un capítulo anterior, este malestar de los artistas extranjeros se tradujo en la creación de la Colmena Artística, de la que, sin embargo, participaron muchos miembros del Ateneo (Ballerini, Caraffa, De la Cárcova, Della Valle, Correa Morales, etc.). Esta agrupación, surgida el año anterior por los desacuerdos con la participación de artistas extranjeros en el Segundo Salón, realizó dos exposiciones en los años 1896 y 1897.

Por otra parte, el diario *El Tiempo* (el mismo periódico en el que un par de meses antes S. Alejandro Ghigliani había escrito sus crónicas tituladas *Salón de 1895. Los que pintan*) contó con las críticas de otro periodista que firmaba con el seudónimo «Un Profano», quien afirmaba no ser crítico de arte y que, por esa causa, no esperaba ni ambicionaba que sus palabras se tuviesen en cuenta.⁴⁶⁸ Cabe advertir que sus escritos guardan gran semejanza con el estilo del licenciado Véritas.

Veinte días después de su primera crónica, «Profano» comentó los trabajos de Ballerini. Antes de iniciar su anotación, menciona que lo conocía y que le tenía simpatía, pero no por eso iba a endulzar sus comentarios, ya que su gusto estético y su conciencia lo obligaban a enumerar los muchos «defectos» que encontraba en sus trabajos. De su *Embarque de naranjas en Villeta*, señala:

Esas mujeres de piedra, duras, inanimadas, sin movimiento y sin vida; ese puente que no se sabe de qué es; ese paisaje falso, frío... no constituyen un cuadro, no solamente por la falta de dibujo y de colorido, y por la deficiencia de las tintas, sino también porque no significan nada, por cuanto no encierran un pensamiento, ni constituyen un cuadro de género que se haga admirar por el colorido local, que falta en él por completo.

De paraguay en aquel cuadro, no hay otra cosa que el título.⁴⁶⁹

Para ser sucintos, diremos que tampoco fueron de su agrado ni *A gondolare*, a la cual conceptuó como una «calumnia de la reina del Adriático»; ni *El Cristo de la Merced*, al cual consideró tan «horrible» como el *Primer mate*, de Emilio Caraffa; ni *Noche de*

⁴⁶⁸ Cfr. **EXPOSICIÓN DEL ATENEO. Antes de empezar.** (Un profano, *El Tiempo*, viernes 8 de noviembre de 1895, p. 1, c. 5).

⁴⁶⁹ **EXPOSICIÓN DEL ATENEO.** (Un profano, *El Tiempo*, jueves 28 de noviembre de 1895, p. 1, c. 7).

luna en Venecia, de la cual sostiene que presenta «una impresión falsa y convencional» (obra que no entiende cómo pudo ser adquirida para que formase parte de la colección del MNBA); ni *Origen Milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*, el cual, según su punto de vista, parece un cuadro hecho por un niño en sus inicios de dibujante.⁴⁷⁰ Sobre esta última obra, los otros cronistas leídos habían coincidido en que el paisaje de dicha obra estaba muy bien logrado y que reflejaba fielmente el paisaje pampeano, pero que las figuras presentaban posiciones que parecían no haber sido bien estudiadas y que, por eso, se resentían en su ejecución. Sin embargo, ninguno sostuvo que fuesen de mala calidad.

Aunque pertenezca a un período cronológico inmediatamente anterior, nos parece pertinente incluir aquí unas palabras de Laura Malosetti Costa con respecto a las características de algunas crónicas de arte publicadas en los diarios de aquella época y que se emparentan con la recién leída:

La intensidad y los criterios con que aquellos críticos repartieron sus ataques y elogios a los artistas se nos aparecen también con un considerable grado de opacidad, respondiendo a razones y objetivos no siempre aparentes. Todo ello, además, se despliega en un discurso teñido con fuertes dosis de soberbia, en el que se preocupaba poner de manifiesto la relevancia de la figura de los críticos de arte quienes, paradójicamente, por regla general eligieron esconderse tras seudónimos o simplemente permanecer en el anonimato.⁴⁷¹

En este caso, el seudónimo elegido por el cronista tiene dos acepciones: la primera, algo que no es sagrado ni sirve para ese fin; la segunda, persona que no tiene conocimientos en un área y que carece de experiencia en la misma.

Retomando sus críticas, podemos agregar que si bien este cronista había dicho que no esperaba que sus artículos se tuviesen en cuenta, es probable que algunos lectores sí las tuvieran presentes y hayan observado a esos cuadros con menosprecio o ignorándolos durante su visita al Salón. Los únicos trabajos que no le parecieron del todo malos fueron el *Retrato del naturalista Moisés Bertoni*, *Graciucca* y *La Cascada del Ñacunday*. Sin embargo, apunta que al primero le faltaba color y que el agua del último no estaba bien lograda.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Cfr. Ídem, p. 1, c. 7 y p. 2, c. 1.

⁴⁷¹ MALOSETTI COSTA, Laura. “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires”, p. 17. En: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 17-41. Consultar este trabajo para mayores datos de los escritos de Carlos Gutiérrez entre 1881 y 1882, y sus vínculos con la SEBA.

⁴⁷² Cfr. *El Tiempo*, jueves 28 de noviembre de 1895, p. 1, c. 7 y p. 2, c. 1.

Poco se dijo sobre las otras obras presentadas por Ballerini en esta oportunidad que nos permita comparar el parecer de los críticos. Por ejemplo, en el artículo de la revista *Buenos Aires* (que apareció sin firma) no se habla de ningún artista u obra en particular;⁴⁷³ y en un artículo de la revista *La Ilustración Sud-Americana* (firmado por «Iris») solo se lo menciona hacia el final del escrito, cuando el cronista señala cuáles fueron, según su entender, las mejores obras de la muestra. Entre ellas, cita una de sus acuarelas: *A gondolare* (N° 34 del catálogo), pero sin ningún dato más sobre la misma.⁴⁷⁴

Como cierre de este apartado podemos remarcar que las críticas de Profano y el licenciado Véritas se asemejan notablemente. Si bien no conocemos las causas que motivaron los escritos del primero, sí fueron explicadas las que incitaron al segundo: demostrar su disconformidad con lo expresado por Rubén Darío y utilizar sus columnas para contradecirlo. Quizás los escritos de Profano hayan tenido la misma finalidad.

El resto de los cronistas citados en este apartado mantuvieron las características de los escritos redactados para las exposiciones de 1893 y 1894, es decir, dieron información sobre las generalidades de la muestra en su conjunto, y describieron, explicaron y emitieron sus opiniones sobre las obras exhibidas, aunque sin incluir (o muy sutilmente) las causas que condujeron a su creación.

⁴⁷³ Sí menciona que año a año este evento iba mejorando y que el de ese 1895 fue enaltecido por la participación de los artistas uruguayos (Manuel Larravide y Héctor Escardó). Sin embargo, sostiene que no se presentaron obras de «gran aliento» y que eso se debía a que los artistas no estaban en condiciones de afrontar los gastos para su ejecución, porque ni el gobierno ni los coleccionistas particulares adquirirían ese tipo de trabajos. Cfr. **EL SALÓN ARGENTINO DE 1895**. (s/a, revista *Buenos Aires*, Año I, N° 29, domingo 20 de octubre de 1895, p. 14, c. 1).

⁴⁷⁴ Cfr. **EL SALÓN DEL ATENEO. 3ª exposición de bellas artes**. (Iris, *La Ilustración Sud-Americana*, viernes 1 de noviembre de 1895, Año III, N° 69, p. 489, c. 2).

CRÍTICAS SOBRE EL CUARTO SALÓN DEL ATENEO (1896)

En esta oportunidad, la cantidad de escritos publicados fue menor a la de la muestra anterior. La capacidad productiva de los artistas parece haber sufrido un proceso de estancamiento debido a, entre otras causas, las pocas ventas de sus obras en el mercado del arte local. Como consecuencia, los pintores aún tenían guardada en sus talleres la producción de años pasados. Es probable que, ante la imposibilidad de vender estos trabajos y haberse dedicado a otras actividades (por ejemplo, el dictado de clases privadas o grupales), los miembros del jurado hayan decidido que esta muestra también sea considerada la Primera Exposición Trienal, lo cual les permitió volver a exponer obras presentadas en las ediciones previas. Este hecho, que molestó a algunos críticos y, posiblemente, a parte del público, pudo no haberle desagradado a otros censores y a otro sector de los visitantes, a quienes les haya resultado placentero toparse con algunas piezas conocidas. En síntesis, los pintores contaron con permiso de la organización para volver a exponer esos trabajos gracias al reglamento redactado para la ocasión. Según el mismo, la idea era que ese nuevo Salón pasase

revista de las principales obras expuestas en las tres exposiciones anteriores. Para el efecto se autoriza a los señores expositores a enviar un máximo de 10 obras.⁴⁷⁵

Por otra parte, además de ser menor la cantidad de notas publicadas, también fue inferior el espacio que se les dedicó a las mismas. Esta característica hizo que los cronistas debiesen explayarse más sobre las características de la muestra en general y menos de las obras exhibidas en particular.

Con respecto a la valoración de la muestra, hubo un consenso generalizado de que había sido inferior a las anteriores. Ya veremos que algunas crónicas sostuvieron que esto se debía a la falta de protección oficial y privada, mientras que otras remarcaron que se debió a la ausencia de algunos artistas (por ejemplo, Ernesto de la Cárcova y su discípulo Carlos Ripamonte); no obstante, otro sector de la prensa sostuvo que se debió a la falta

⁴⁷⁵ **4ª EXPOSICION ANUAL Y 1ª EXPOSICION TRIENAL DEL ATENEO.** (s/a, *La Nación*, domingo 2 de agosto de 1896, p. 3, c. 5).

de grandes obras (como las presentadas en el año 1894 y 1895) y a la voluntad de exponer obras ya vistas.

En relación con lo que acabamos de mencionar, es preciso señalar que unos meses antes de inaugurarse este Salón, *La Nación* había publicado un artículo (sin firma —no es posible precisar si Payró fue su autor—) en el que el cronista ya adelantaba que los artistas no habían tenido tiempo para pintar obras de diversos géneros por muchas causas; sobre todo, por haberse dedicado a realizar retratos, el género que más se vendía y que les permitía ganarse la vida. Además, como la venta de estos tampoco abundaba, menciona que muchos de ellos debieron dedicarse a otras actividades:

Nuestros pintores —nos referimos a Sívori, Cárcova, Schiaffino, Della Valle, Ballerini; dejando los demás para otra vez— no han producido mucho en lo que va del año...

Todos hacen retratos, casi no otra cosa... ¿Por qué? Porque no hay otra cosa que hacer, porque las obras hechas en el concepto puramente artístico... no bastan para saciar las necesidades de la vida.

Así, Ballerini se ha dedicado a la ilustración de libros, además de los trabajos que presenta en *La Nación*, y si conocemos proyectos de cuadros más o menos futuros, no sabemos que haya puesto manos a la obra. Pero ya volverá a los pinceles, con tanto brío como antes, y no pasará el Salón de este año —queremos creerlo— sin alguna obra suya.⁴⁷⁶

En referencia a este impedimento para realizar los géneros que deseaban pintar, Marcelo Pacheco y Ana María Telesca sostienen que la causa debe buscarse en lo limitado y restringido del mercado porteño. Esto los lleva a afirmar que los artistas que vivían del ingreso de sus ventas artísticas debían someterse a los gustos y necesidades del público que podía comprar obras.⁴⁷⁷

Una obra de Ballerini que criticaron dos medios de comunicación fue *La Academia Gigi en Roma*. Si bien fue poco lo que dijeron de ella, al menos coincidieron en su apreciación. Siempre desde las columnas de *La Nación*, Roberto J. Payró⁴⁷⁸ la

⁴⁷⁶ **JIRA ARTÍSTICA. A través de los talleres. Lo que hacen nuestros pintores.** (s/a, *La Nación*, lunes 1 de junio de 1896, p. 3, c. 5-6).

⁴⁷⁷ En este orden de situación, los autores llegan a la conclusión de que “la organización precaria y limitada del sistema plástico argentino en su relación pintor-coleccionista, sometía a los artistas y los coartaba en su libertad de elección temática”. PACHECO, Marcelo y TELESCA, Ana María. *Aproximación a la Generación del 80. Antología documental*, pp. 7-8.

⁴⁷⁸ Tres fueron las notas escritas por este periodista sobre el Salón de este año. A las mismas las firmó con el seudónimo Tomasito Buenafé. En la primera de ellas se explaya sobre la muestra en general y menciona

describió (explicando que consiste en un grupo de estudiantes pintando un desnudo de mujer directamente de un modelo vivo) y calificó su composición de adecuada. Lo que más le agradó fue el fondo (lugar donde, en penumbras, se percibe sutilmente a alumnos realizando su trabajo).⁴⁷⁹ Por otra parte, allí mismo dice que, al ver la diferencia de técnica y temas representados en las seis obras que exhibió, el pintor parecía tener dos pinceles y dos paletas distintas.⁴⁸⁰

A quien también le agradó esta pintura, fue al licenciado Véritas. Sin embargo, a casi todas sus otras obras volvió a criticarlas adversamente desde las páginas de *El Correo Español*. Esta sí le gustó por su impronta europea. Al comparar este trabajo con otros de reciente factura, dijo:

... no acierto a explicarme cómo hoy hace cosas tan pobres... quien, cuando estaba estudiando, era capaz de dar en dos pinceladas el toque de maestro que se ve en el grupito de cabezas del fondo.⁴⁸¹

Payró y Véritas fueron los únicos cronistas que se detuvieron a comentar este óleo. Otros medios, incluso, olvidaron que fue expuesto. Por ejemplo, en el artículo que publicó la revista semanal ilustrada *Buenos Aires* (firmado por «Fix»)⁴⁸² se afirma que Ballerini presentó cinco obras y se dan sus nombres, pero no se menciona a la *Academia*, la cual figuró en el catálogo con el N° 32. Por otra parte, esta nota incluyó una fotografía del *Viaducto del Saladillo* y otra del jurado del Ateneo observando una de las telas (ambas ya incluidas en el anexo de imágenes). Es justamente a los miembros de este jurado, del cual Ballerini formaba parte, al que «Fix» le achaca las causas del estancamiento: primero, por ser riguroso en la aceptación de artistas y obras; y, segundo, por estar

que el público la consideraba inferior a las ediciones anteriores. Cfr. **EL SALÓN DE 1896. (Primera carta de un profano a su vecino de provincia)**. (Tomasito Buenafé, *La Nación*, jueves 22 de octubre de 1896, p. 3, c. 3).

⁴⁷⁹ Cfr. **SALÓN DE 1896. (Segunda carta de un profano a su vecino de provincia)**. (Tomasito Buenafé, *La Nación*, lunes 26 de octubre de 1896, p. 3, c. 6).

⁴⁸⁰ Cfr. Ídem. Este comentario guarda relación con la diferencia de los temas europeos (pintados en Italia) y los nacionales (o sudamericanos), realizados luego de su regreso definitivo al país.

⁴⁸¹ **LAS SALITAS DEL ATENEO. Aún en la primera.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 4 de noviembre de 1896, p. 1, c. 8 y p. 2, c. 1).

⁴⁸² En esta nota, el cronista se explaya sobre la muestra en general, las obras presentadas por algunos artistas (aunque sin entrar en muchos detalles) y las posibles causas su estancamiento: “Nuestros artistas... presentan muy pocas novedades; como esta exposición es también la primera trienal, por cuyo motivo se han admitido en ella las obras que han figurado y obtenido recompensa en las tres anteriores, casi todos han salido del paso mandando esas y otras obras que, aunque no hayan figurado en aquellas, han sido ya expuestas en otras oportunidades”. **EL SALON DEL ATENEO.** (Fix, revista *Buenos Aires*, Año II, N° 81, domingo 25 de octubre de 1896, p. 2).

compuesto siempre por las mismas personas. Dos causas que, según su punto de vista, eran fáciles de solucionar, en caso de haberlo deseado.⁴⁸³

Una obra que recibió críticas dispares fue el *Retrato del Sargento Ponce*. A Payró logró cautivarlo y, por esta razón, se explayó en los comentarios dedicándole palabras elogiosas, palabras que justificó examinando cada uno de sus detalles. No obstante, también le encontró algunos bemoles que no dudó en manifestar:

Ese es el Sargento Ponce, un trozo valiente de pintura, la escuela italiana con todo su brío...

Lástima el fondo claro tan grande... pero es una dificultad vencida.

... esta es una de las mejores cosas expuestas.⁴⁸⁴

Desde la revista *Buenos Aires*, Fix también consideró que era una buena pintura, pero que era conocida, como todas las otras que exhibía:

Ballerini expone cinco telas y las cinco antiguas y conocidas ya: un retrato del Sargento Julián Ponce, trompa de órdenes del general San Martín, ejecutado en el año 1890 cuando Ponce tenía 90 años de edad, obra en que el autor ha desplegado una gran habilidad y que seduce por la energía con que está tratado...⁴⁸⁵

En el diario *El Tiempo*, S. A. Ghigliani⁴⁸⁶ dijo que este retrato era el más atractivo de todos los expuestos y que pertenecía al Club Gimnasia y Esgrima. Sin embargo, menciona que, exceptuando esta obra, sus otros trabajos presentaban un valor artístico «relativo».⁴⁸⁷

Desde *La Ilustración Sud-Americana*, R. J. Contell no se refirió ni a esta ni a ninguna otra obra de Ballerini, pero sí informa a los lectores que la revista había incorporado una fotografía de este óleo (imagen que ya incluimos en el anexo correspondiente), lo cual podría entenderse como un gesto de aprobación estética.⁴⁸⁸

⁴⁸³ Cfr. Ídem, pp. 4-6.

⁴⁸⁴ *La Nación*, lunes 26 de octubre de 1896, p. 3, c. 7.

⁴⁸⁵ Revista *Buenos Aires*, Año II, N° 81, domingo 25 de octubre de 1896, pp. 4-6.

⁴⁸⁶ Este cronista publicó varias notas sobre la Cuarta Exposición del Ateneo. En la segunda de ellas dice que las buenas obras que había en esta muestra ya las había visto en ediciones anteriores y que esa falta de novedad le restó mucho atractivo al evento. Concluye diciendo que ese año, artísticamente hablando, fue muy estéril. Cfr. **EL SALÓN. II.** (S. Alejandro Ghigliani, *El Tiempo*, viernes 23 de octubre de 1896, p. 1, c. 6).

⁴⁸⁷ Cfr. **EL SALÓN. IV.** (S. Alejandro Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 26 de octubre de 1896, p. 1, c. 6-7).

⁴⁸⁸ Esta imagen se encuentra en la p. 453 de dicho ejemplar. Por otra parte, en el apartado *Nuestros grabados* (de ese mismo número) la revista publicó una cita en la que notifica que el personaje representado era el Trompa de San Martín, quien había fallecido cuando contaba con 103 años. Cfr. **NUESTROS**

Por su parte, *El Diario* publicó un artículo (firmado por «P. P. y W.») en el que se ironiza al cuadro del *Sargento* del siguiente modo:

Si no fuese propiedad del Club de gimnasia y esgrima, recomendaríamos al Tiro federal la adquisición del retrato (núm 72) del sargento Julián Ponce. Sería un blanco inmejorable.⁴⁸⁹

Como puede observarse, si bien la crítica se dirige directamente hacia la pintura del artista, es posible que también esté destinada a todos aquellos que la elogiaron (Payró, Ghigliani y Fix) o las publicaciones que incluyeron alguna imagen de este trabajo (*La Ilustración Sud-Americana*). Sin embargo, es preciso aclarar que el artículo apunta, en líneas generales, contra todas las obras presentadas en el Salón.⁴⁹⁰

Por su parte, también Véritas, desde *El Correo Español*, criticó desfavorablemente esta obra, de la cual habla burlescamente.⁴⁹¹

María Isabel Baldasarre explica que el último diario citado transmitía los intereses y las preocupaciones de los españoles que habían llegado al país. Advierte que la gran mayoría de sus escritos de arte disertaban acerca de las producciones que realizaban los artistas españoles radicados en la Argentina, sobre lo que se estaba produciendo en la península ibérica y/o de las obras españolas que llegaban y se adquirían en la Argentina. Si bien hace este comentario con respecto al coleccionismo, en particular sobre dos artículos publicados en ese matutino en 1897 sobre la colección Piñero (escritos por Emilio Vera y González), el mismo puede aplicarse aquí, ya que, según la autora, las apreciaciones artísticas que se publicaban en ese periódico estaban condicionadas por los intereses de esa comunidad residentes en el país.⁴⁹²

GRABADOS. Retrato del Trompa Julián Ponce, cuadro de A. Ballerini. (s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, domingo 1 de noviembre de 1896, Año IV, N° 93, p. 462, c. 2-3). Por otra parte, Contell también señala que la muestra de ese año atravesaba por una etapa de decadencia y asegura que esa situación se debía, primordialmente, a la indiferencia de aquellos que podían comprar cuadros de los artistas argentinos y no lo hacían. Por lo tanto, concluye que la frialdad y el desdén de la elite política y cultural era la causa fundamental del «desmayo artístico» y las desavenencias que atravesaban los creadores plásticos. Cfr. **EN EL ATENEO. 4ª exposición anual y 1ª trienal de pintura, dibujo y escultura.** (R. J. C., *La Ilustración Sud-Americana*, domingo 1 de noviembre de 1896, Año IV, N° 93, p. 449, c. 2).

⁴⁸⁹ **EN EL ATENEO. A vuelta de pluma.** (P. P. y W., *El Diario*, domingo 25 y lunes 26 de octubre de 1896, p. 1, c. 6).

⁴⁹⁰ La nota comienza del siguiente modo: “La curiosidad nos empujó ayer al Ateneo y en el pecado llevamos el merecido castigo. Los cuadros que se han reunido en el local de aquel centro para justificar el Salón de 1896, forman un conjunto que defrauda toda esperanza en la vida artística genuinamente nacional. Si las 173 producciones catalogadas prestasen asidero a un trabajo crítico, minucioso y profundo, el epígrafe de ese trabajo no podría ser otro que este: de mal en peor”. (Ídem, p. 1, c. 7).

⁴⁹¹ Cfr. **LAS SALITAS DEL ATENEO. En la segunda salita.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, viernes 20 de noviembre de 1896, p. 1, c. 8).

⁴⁹² Cfr. BALDASARRE, María Isabel. ob. cit. pp. 242-244.

Volviendo a las columnas de Véritas, debe destacarse que este cronista rechazó todos los trabajos de Ballerini con temas nacionales o sudamericanos y solo valoró positivamente sus obras con temas europeos. Entre otros, deben señalarse las palabras dedicadas al *Viaducto del Saladillo*:

De Ballerini es el Viaducto del Saladillo, cuadro que proclama a grito pelado haber sido hecho por la misma alevosa mano que pintó los embarques de naranjas y la virgen de Luján... pero que parece al mismo tiempo una protesta viva contra la afirmación de que haya salido de los mismos pinceles que hicieron las tablitas de la Academia Gigi y del Pórtico de San Marcos. ¡Apenas hay diferencia! Esos son cuadros de artista, el Viaducto no es más que una mala portada de una Guía de Ferrocarriles.⁴⁹³

Otro cronista que dio su parecer con respecto a esta última obra, fue Payró. Si bien le pareció atractiva, parece no haberlo convencido ni el tono ni la simetría elegidos para el viaducto y la relación de este con el entorno natural. En cambio, el paisaje sí le pareció de muy buena ejecución.⁴⁹⁴

Desde *El Diario*, periódico que publicó algunos artículos sin firma sobre esta muestra,⁴⁹⁵ se dice que este trabajo es un

cuadro que parece un trozo de Campiña Romana con sus acueductos: lleno de aire, luz, con mucho ambiente, cuadro macizo y donde se extraña apenas el cielo que tiene en partes tonos de un verde turquesa como muy rara vez se ve en nuestro clima.⁴⁹⁶

Como vemos, si bien no todos los cronistas opinaron igual sobre esta obra, en ningún momento convinieron con las palabras del licenciado Véritas quien, por otra parte, afirmaba que los artistas que habían aportado algo digno en la exposición de 1895, al año siguiente decidieron no participar, demostrando con ese accionar su disconformidad con

⁴⁹³ **LAS SALITAS DEL ATENEO. Finis Coronat Opus.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, lunes 30 de noviembre y martes 1 de diciembre de 1896, p. 2, c. 2).

⁴⁹⁴ Los tonos que el artista usó para el viaducto no gustaron a Payró porque lo hacían ver muy nuevo. Pero el artista se atuvo a la verdad, ya que el mismo fue inaugurado once años atrás, es decir, en 1884. Por tal motivo, esta obra de ingeniería aún no contaba con la pátina natural del tiempo.

⁴⁹⁵ En el primero de ellos se anotaba que en la exhibición había más retratos que obras de composición y que eso se debía a que los artistas se dedicaban al retrato por encargo por ser el género que más se vendía. El cronista manifiesta que ese motivo restringió, en gran medida, la posibilidad de nuevas y mejores creaciones. Cfr. **EL SALÓN.** (s/a, *El Diario*, jueves 22 de octubre de 1896, p. 1, c. 5).

⁴⁹⁶ Ídem, p. 1, c. 6.

la constitución de los jurados, su forma de proceder en la elección de las obras participantes y el otorgamiento de premios.⁴⁹⁷

No obstante, algunas ausencias sí estaban justificadas. Por ejemplo, Martín Malharro había viajado a París el año anterior (como ya lo citamos, por este motivo Ballerini ingresó como dibujante al diario *La Nación*). Por su parte, Malosetti señala que si bien Ernesto de la Cárcova no expuso obras en aquella ocasión, sí participó como miembro del jurado. En cuanto a las ausencias injustificadas, la autora explica que no es posible conocer las causas de la inasistencia de Carlos Ripamonte y Arturo Dresco.⁴⁹⁸ Podríamos inferir que el primero no tuvo tiempo para terminar alguna gran obra para esta ocasión (como sus *Huérfanos* del año pasado) y que Dresco no pudo enviar nada desde Florencia (ciudad a la que había vuelto para retomar sus estudios).

Por otra parte, el último artículo que Véritas publicó, se tituló *Las salitas del Ateneo. Finis Coronat Opus*. En aquellos años era común que los cronistas incluyesen palabras en otros idiomas en sus títulos (por ejemplo, Augusto Belín Sarmiento también había hecho uso del latín con anterioridad)⁴⁹⁹ o dentro del cuerpo de la crónica (sobre todo, en francés). Sin embargo, debemos anotar que la presencia de términos en otras lenguas en los escritos de algunos críticos de finales del siglo XIX no radicó en la necesidad de incorporar vocablos relacionados con su práctica profesional (la crítica de arte), sino con un cierto esnobismo de la época y partidos tomados en términos estéticos, morales y políticos.

Sobre las demás obras presentadas en esta oportunidad, poco se dijo en los diarios que permita establecer comparaciones entre los diversos escritos. Y, al igual que en la edición anterior, también hubo medios gráficos que no hicieron ninguna mención sobre sus trabajos. Por ejemplo, en el diario *La Prensa* no encontramos ninguna mención específica de los óleos y acuarelas que el artista presentó en esa oportunidad.⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ Cfr. **LAS SALITAS DEL ATENEO. Unas palabras de exordio. Ojeada general.** (El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 28 de octubre de 1896, p. 1, c. 8).

⁴⁹⁸ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. ob. cit., p. 398.

⁴⁹⁹ El artículo en cuestión es: **SALÓN DE 1893. Sunt bona, Sunt mediocria, Sunt mala plura.** (A. B. S., *El Diario*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 1, c. 6).

⁵⁰⁰ En el primero de los artículos de la serie de ese año se menciona, entre otros datos, que fueron tan solo dos o tres los artistas extranjeros que intervinieron (ya que el resto se abstuvo nuevamente de participar) y se comunica que algunos artistas nacionales tampoco concursaron, aunque no da sus nombres (de más está decir que el gran ausente fue Ernesto de la Cárcova). También señala que entre los pintores más conocidos figuraban Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle y Eduardo Sívori. Cfr. **EL SALÓN. Cuarta exposición de pintura y escultura. I.** (s/a, *La Prensa*, jueves 22 de octubre de 1896, p. 5, c. 4).

Para cerrar los comentarios sobre las críticas de esta muestra de 1896, debemos decir que fue unánime la valoración de los críticos: todos coincidieron en que había sido inferior a las de años anteriores. La presencia de cuadros ya vistos, la ausencia de algunos artistas (ya sea por decisión propia o por estar fuera del país), problemas individuales, proyectos personales u oficiales, la conformación de los jurados, desacuerdos entre los plásticos y un sinfín de etcéteras, hicieron que la misma se convirtiese en la última exposición organizada por el Ateneo. Todo este malestar se vio manifestado en menor cantidad de crónicas e incluso más cortas. Por ejemplo, los artículos de *La Nación* que abrieron las series de 1894 y 1895 fueron de página entera y contuvieron varias ilustraciones, características impensadas para la edición de 1896.

Otra causa que produjo un estancamiento profesional, fue la falta de tiempo para concretar los trabajos. En uno de sus artículos ya citado, Payró comentó que Ballerini debió exponer algunas obras pintadas años atrás en Europa porque, como la mayoría de sus colegas, debió dedicarse a dar clases de pintura de forma particular y en el Colegio Normal para aumentar sus ingresos.⁵⁰¹ Al margen de ello, recordemos que el año anterior también se había incorporado al diario *La Nación* como primer ilustrador.

A pesar de todo, el Ateneo estaba planeando una quinta edición de esta muestra para el próximo otoño; sin embargo, todo indica que ya no había un clima favorable para continuar con nuevas ediciones de este evento artístico.

⁵⁰¹ También informa que Ángel Della Valle, Ernesto de la Cárcova y Eduardo Sívori hacían lo propio en sus talleres y en la Academia. Y, además, cuenta que Eduardo Schiaffino había tenido poco tiempo para pintar por haber estado ocupado en la próxima apertura del MNBA.

CRÍTICAS SOBRE LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ARGENTINOS (1901)

Roberto J. Payró se encargó de comentar esta exhibición en dos artículos: uno publicado en el diario *La Nación* y otro en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, dirigida por Estanislao Zeballos. En el primero de los escritos citados, comenta que la misma se llevó a cabo en la de casa de Freitas y Castillo, que el campo artístico estaba más formado, que el público que asistía a las exhibiciones era más numeroso y con mayor conocimiento de géneros y técnicas, y que los artistas iban vendiendo en el mercado algunas de sus obras. En otras palabras, manifiesta que, muy de a poco, el éxito moral obtenido en años anteriores, se iba uniendo al material, para conformar y completar el anhelado éxito.⁵⁰²

En lo referente a Ballerini, ese artículo dice que se presentó con varios paisajes a la acuarela (no cita sus nombres) y que estos constituyeron la nota fuerte, fresca y simpática de la muestra. La región argentina en la que el artista encontró su fuente de inspiración para estos trabajos, fue la zona de Tandil. Por cuestiones de espacio, el periodista no puede detenerse a hablar en detalle de cada una de ellos, pero afirma que todos presentaban

valentía y robustez en la mancha, diafanidad y amplitud en el ambiente, luz, transparencia y ligereza en los cielos, que han llamado especialmente la atención de los entendidos.⁵⁰³

También señala que, además de paisajes, expuso un *Rey de armas* que pertenecía al tiempo en que pintaba temas extranjerizantes y de un modo menos espontáneo.

Además de este escrito de Payró, *La Nación* había publicado otro unos días antes: el 8 de septiembre. Allí se anoticiaba que desde ese día el público ya podía visitar la exhibición, que la misma había sido organizada por el Sr. Savelli y que contó con un total de cuarenta y ocho obras. Además, esta crónica es la única que menciona qué temas y

⁵⁰² Cfr. LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ARGENTINOS. (R. J. P., *La Nación*, sábado 14 de septiembre de 1901, p. 2, c. 6).

⁵⁰³ Ídem.

paisajes escogió mostrar Ballerini en esta muestra, lo cual permite complementar los datos brindados por Payró:

Augusto Ballerini expone nueve acuarelas, muy frescas de color, a saber: dos vistas del cerro de la piedra movediza de Tandil, un panorama del pueblo de Tandil, dos vistas de la piedra, dos cerros de los Leones, en el mismo paraje, un paisaje de la boca del río Iguazú, un panorama de la ciudad de Córdoba y una robusta acuarela titulada «El anuncio del torneo»: un rey de armas tocando llamada, con indumentaria del siglo XVI.⁵⁰⁴

En el artículo de la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Payró redactó una extensa introducción sobre la situación del arte y de los artistas argentinos en ese entonces. Al igual que para el escrito de *La Nación*, remarca los adelantos logrados, pero sostiene que el arte aún no estaba afianzado entre los argentinos. Como prueba de lo dicho, menciona que buena parte del público que concurrió al vernissage no sabía que los artistas participantes (Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino y Sívori) lo habían hecho con anterioridad y en varias ocasiones.⁵⁰⁵

En el apartado dedicado a nuestro artista, como en el correspondiente a los demás, no se detiene a hablar de ninguno de sus trabajos en particular. Empero, comenta que, si bien no eran los más importantes que produjo su mano laboriosa, sí estaban llenos de frescura, espontaneidad y vida. Además, anota que los cielos de sus paisajes presentan una ligereza y transparencia tan notables, que pareciera que las nubes que los surcan estuviesen delicadamente suspendidas en ellos, flotando como simples y sutiles vapores.⁵⁰⁶

Por su parte, *La Ilustración Sud-Americana* publicó un artículo (sin firma) sobre esta muestra.⁵⁰⁷ En relación a los trabajos de Ballerini, señala que expuso nueve acuarelas

⁵⁰⁴ **LA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS. La inauguración privada. Perspectivas de éxito.** (s/a, *La Nación*, domingo 8 de septiembre de 1901, p. 6, c. 5).

⁵⁰⁵ También indica que la cantidad de obras exhibidas por ellos en esa muestra era insuficiente para conocerlos en su totalidad y aboga por la realización de exposiciones retrospectivas, como la que se había hecho de Graciano Mendilaharsu en 1894. Cfr. **LA EXPOSICIÓN DE CUADROS DE LOS ARTISTAS ARGENTINOS.** (Roberto J. Payró, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Tomo X, diciembre de 1901, p. 583).

⁵⁰⁶ Ídem, p. 586.

⁵⁰⁷ En esta nota, el cronista le pide al gobierno que, de una vez por todas, colaborase con el desarrollo del arte y los artistas nacionales para erradicar la desatención que tenía hacia ellos, la cual ya rayaba en el menosprecio. Cfr. **EXPOSICIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS. Salón Freitas y Castillo.** (s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, lunes 30 de septiembre de 1901, Año IX, N° 210, p. 279).

alegremente trabajadas sobre la gota, frescas, espontáneas, donosas... El sentimiento que predomina en ellos es el de la gracia. Gracia en la factura y en la visión de la naturaleza. Hay uno sobre todo que no se puede mirar sin que acuda la sonrisa a los labios: *El panorama de la ciudad de Tandil...* Como paisajista, Ballerini ama la vida y canta un himno regocijado al sol y a la llanura, a los hombres y a las cosas. En su estudio de figura *El Anuncio del Torneo*, se revela pintor más sobrio, acaso menos espontáneo, castigando mucho la pincelada, refrenando esos hermosos arranques de acuarelista, que considera necesario cuando menos, recordar el óleo e imitar sus empastes en lo posible.⁵⁰⁸

En la cita recién leída se observa que las palabras de este cronista concuerdan con las expresadas por Payró. La única diferencia que encontramos entre ambos escritos, radica en el nombre de una de sus acuarelas: a la que aquí se titula *El anuncio del torneo*, Payró la denomina *Rey de armas*.

En el diario *El País* también hallamos un artículo con referencias a esta exposición. El escrito le dedica gran espacio a las obras presentadas por Sívori y Schiaffino; y, algo menos, a las de Della Valle. A las piezas expuestas por Rodríguez Etchart, Caraffa y Ballerini, solo le destina un breve párrafo a cada uno. El dedicado al último, enuncia que las obras que exhibió fueron realizadas en su viaje a Tandil y que en todas ellas

... se expresa alegremente con ese acento que le es peculiar cuando trata la acuarela y el espectador lo sigue con interés particular en el «Panorama de la ciudad de Tandil».⁵⁰⁹

En otras palabras, los cronistas que registraron este evento artístico coincidieron en sus apreciaciones sobre la obra paisajística de Ballerini. A diferencia de las críticas recibidas en años anteriores, estos nuevos paisajes tandilenses fueron del agrado de los censores de turno, Este hecho evidencia que la nueva fuente de inspiración geográfica que el artista había encontrado revitalizó su forma de pintar, lo cual se tradujo en un nuevo estilo de representación que fue aplaudido tanto por los críticos como por el público.

En lo que respecta a los contenidos de las crónicas, podemos decir que si algunos periodistas omitieron datos importantes, otros se encargaron de incorporarlos. Por lo

⁵⁰⁸ Ídem.

⁵⁰⁹ **LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ARGENTINOS. Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino, Sívori.** (s/a, *El País*, domingo 8 de septiembre de 1901, p. 3, c. 7).

tanto, mediante la presentación, comparación y análisis de estos escritos pudimos reconstruir un panorama general de las obras exhibidas por el artista en aquella oportunidad.

CRÍTICAS SOBRE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL (1901)

Esta muestra se llevó a cabo en la casa Freitas y Castillo a finales de 1901. En esta oportunidad se presentaron obras de artistas extranjeros (Fortuny, Mayol, Paolillo, Boninfanti, Foreignano, Dalbono, Carrier-Belleuse, Morelli, etc.) y nacionales (Ballerini, Mendilaharsu, Schiaffino, Sívori, etc.).

Es preciso señalar que, a pesar de haber pesquisado diferentes periódicos de la época, solo encontramos un único artículo publicado en *La Nación* perteneciente a Roberto J. Payró. Al margen de esta nota, algunas fotografías de las obras exhibidas en esta muestra fueron publicadas en la revista *Caras y Caretas* en los típicos artículos de página entera con los que se buscaba promocionar los eventos culturales en curso.⁵¹⁰

En su escrito, Payró expresa que los paisajes nacionales presentados por Ballerini estaban muy bien logrados. No obstante, aclara que también expuso una acuarela de sus viejos tiempos que estaba correctamente ejecutada:

Pero aún, cuando «El Ombú» y la «Laguna de Ipacaray» representan brillantemente este género, encontramos la misma feliz intuición del ambiente, y la misma luz, la misma sensación de lo amplio, de lo libre, de lo luminoso en esa pequeña «Nota veneciana», cuya ejecución desenvuelta y feliz merece más de una simple mención.⁵¹¹

Por otra parte, tanto los paisajes recientemente pintados como los que había realizado en su viaje a Misiones, le revelaban a Payró que Ballerini se estaba convirtiendo en un notable pintor de paisajes y que la estética plasmada en ellos era la adecuada para reflejar el tan anhelado y buscado paisaje nacional:

Ballerini es el pintor del paisaje criollo, entusiasta de las poesías de las soledades, el que sorprende a la inmensa planicie su armonía secreta, que nos dice la poesía ruda y salvaje del paisaje serrano, o de los bosques y de las riberas de nuestras Misiones. Es un revelador de la belleza panorámica argentina, que se inspira en

⁵¹⁰ Cfr. **ARTE Y ARTISTAS**. (s/a, *Caras y caretas*, Año IV, N° 165, sábado 30 de noviembre de 1901, s/p).

⁵¹¹ **LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL. En lo de Freitas y Castillo**. (s/a, *La Nación*, lunes 18 de noviembre de 1901, p. 5, c. 4-5).

sus fuentes más puras, y que llega a una feliz originalidad partiendo de la inspiración segura de nuestra naturaleza.⁵¹²

Esta crítica fue la última en la que Payró comentó sus trabajos pictóricos. La próxima vez que escribió sobre él, fue para anunciar sobre su fallecimiento. Lo hizo con dos escritos en el diario *La Nación*: uno acompañó la necrológica del día 29 de abril de 1902; el otro (publicado al día siguiente), incluyó sus palabras de despedida en el cementerio de la Recoleta.⁵¹³ Estos artículos, además de reflejar la fraternal amistad entre el periodista y el pintor, mencionan datos generales de su personalidad, de las características de su producción pictórica y de las vicisitudes que sufrió durante su carrera profesional.

⁵¹² Ídem, p. 5, c. 5.

⁵¹³ Cfr. **AUGUSTO BALLERINI. Ayer.** (s/a, *La Nación*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4-5) y **EL SEPELIO DE BALLERINI. Ayer en la Recoleta.** (s/a, *La Nación*, miércoles 30 de abril de 1902, p. 5, c. 7 y p. 6, c. 1). Además de sus palabras, se pronunciaron otros discursos: uno de Eduardo Schiaffino (en representación del MNBA), otro de Ernesto Quesada (en nombre del Ateneo), otro de Carlos Zuberbühler (por la SEBA) y otro del Sr. Benito Charras (quien leyó unas décimas).

CRÍTICAS SOBRE SU EXPOSICIÓN INDIVIDUAL (1902)

Como era de esperarse, el diario *La Nación* publicó una crítica sobre esta exposición el día 24 de abril, es decir, al día siguiente de su inauguración y cuatro días antes de su fallecimiento. La nota (sin firma) comenta que las treinta acuarelas exhibidas pertenecían al periplo que el artista había hecho durante dos meses por la provincia de Córdoba. Sobre su labor paisajística, el cronista dice:

Su eficaz preparación artística adquiere un sello marcadamente definitivo al pintar el paisaje nacional, después de haber sentido su poesía vibrar en el alma tan genuina y poderosamente. El paisajista de Córdoba, mejora y completa el de las cataratas del Iguazú.⁵¹⁴

Entre otros datos, la nota menciona que el *Panorama de Ascochinga* (N° 26 del catálogo) era la acuarela mejor lograda de todas y que había dos pinturas al óleo que no figuraban en el catálogo. Así como brinda los datos anteriores, también informa que, además de paisajes, se exponía al menos un retrato: el *de D. Pío Olmos*. Sobre la calidad de sus trabajos, concluye:

Por lo general, Ballerini se muestra seguro en este difícil arte de la acuarela, que exige la pincelada sin vacilaciones, firme y definitiva, no tolerando los retoques de otras pinturas. Se podría desear quizás mayores toques de matices, que una observación más detenida o más aguda...

Sin encontrar en los trabajos de Ballerini la maravillosa desenvoltura, las osadías triunfantes de los grandes maestros, su técnica es bastante buena, y muy suficiente para la expresión del sentimiento, que no falta en ningún caso. No asombra, pero persuade y conmueve; y llega algunas veces hasta hacerse admirar por la vía segura de la emoción producida por obras espontáneas y sinceras.⁵¹⁵

También durante el mes de abril, y antes de su fallecimiento, *El Diario* publicó dos artículos sobre esta exposición. En el primero, el cronista comunica a los lectores que desde ese día (23 de abril) ya se la podía visitar, que los trabajos expuestos pertenecían, en su mayoría, al periplo que el artista había realizado por la provincia de Córdoba y

⁵¹⁴ EXPOSICIÓN BALLERINI. (s/a, *La Nación*, lunes 24 de abril de 1902, p. 5, c. 6).

⁵¹⁵ Ídem.

afirma que todas las obras expuestas estaban muy bien logradas.⁵¹⁶ En el segundo, publicado al día siguiente, se comenta que la inauguración había sido todo un éxito y que el numeroso público recibió con grandes aplausos las obras exhibidas. Además, para animar a la visita, el escrito resalta la vivacidad de sus trabajos y se aclama su predilección por los temas nacionales:

El público inteligente responde con un aplauso decidido y prestigioso al bello esfuerzo artístico del pintor Ballerini, que está haciendo, no solo una bizarra obra de artista sino también una excelente obra de argentino. Sus paisajes de Córdoba... son un excelente instrumento de prestigio para la región que revelan. Son buenos y hacen bien... Y es unánime el aplauso para el acuarelista vigoroso y fiel que tan bien entiende y revela a nuestra inimitable naturaleza.⁵¹⁷

Con respecto a parte de las palabras de esta nota, más precisamente aquellas que dicen “obra de argentino”, Miguel Ángel Muñoz las rescata en uno de sus estudios para señalar que en la primera década del siglo XX, la mayoría de las notas artísticas tenían como eje principal el tema del arte nacional. Asimismo, sostiene que dicho adjetivo se empleaba con asiduidad para distinguir a un artista o a una obra y que, por lo mismo, se terminó convirtiendo en un criterio de valoración estética.⁵¹⁸

Como conclusión, puede decirse que los medios gráficos que comentaron esta muestra celebraron las nuevas producciones del pintor. En otras palabras, al igual que en las exhibiciones de 1901 (en las que expuso mayoritariamente sus piezas tandilenses), la crítica periodística convino tanto en la elección de los temas como en el modo de ejecución. Si a esto se le suma el público que asistió a la inauguración y que ya iba colocando algunas de sus obras en el mercado de arte local, todo indica que su posicionamiento dentro del campo artístico se iba consolidando en su último año de vida.

⁵¹⁶ Cfr. **CÓRDOBA POR BALLERINI. La exposición de esta noche.** (s/a, *El Diario*, miércoles 23 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

⁵¹⁷ **LA EXPOSICIÓN BALLERINI. Un éxito criollo.** (s/a, *El Diario*, jueves 24 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

⁵¹⁸ Cfr. MUÑOZ, Miguel Ángel. “Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario”, p. 2. En: WECHSLER, Diana (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998; pp. 43-82.

ESCRITOS SOBRE SU FALLECIMIENTO Y EXPOSICIÓN INDIVIDUAL (1902)

El 29 de abril *El Diario* publicó un artículo para anunciar sobre su deceso. El cronista que se encargó de redactarlo, fue Martín Malharro. En el mismo se incluyen datos biográficos, una crítica sobre su actividad profesional, datos sobre sus futuros proyectos y finaliza anunciando que sus obras estaban siendo bien vendidas en el mercado del arte local. Además, contiene una ilustración dibujada por el propio autor del artículo (**Imagen 101**). A continuación, citaremos un extracto de sus palabras en las que emite su juicio sobre las obras que se estaban exhibiendo en ese momento, sobre su producción paisajística en general y sobre la personalidad del artista:

Ahí está su colección de acuarelas expuesta en el salón Castillo, la última obra del artista, y la que lo ha llevado a la tumba –pues agravó una afección cardíaca que padecía– ahí está como una fuerza concluyente de lo que afirmamos; la luz, el ambiente, la vida planando soberanas, vibrando y dominándolo todo. Bastarían esos treinta trabajos para hacer la reputación de un artista en cualquier medio por exigente que fuera, pues las cualidades brillantes que encierran no las supera nadie con los medios limitados al acuarelista, género en el que Ballerini se demostró maestro.

A eso tuvo el privilegio raro de completarlo, un amor intenso que Ballerini profesaba a las cosas de su tierra; fue un enamorado de nuestra naturaleza, la que interpretó con alma de puro artista, de apasionado fervoroso de nuestras pampas y de nuestros cerros, de nuestros montes y de nuestros valles. Siendo numerosos los trabajos que nos deja de sus numerosas peregrinaciones artísticas a través de su país que tanto amó y en el que mucho sufrió.

...

Tal es el artista que pierde el país. En cuanto al hombre se sintetizaría en esto: un corazón grande, un carácter noble, un amigo de todo lo que representaba un progreso, un adelanto, de cualquier parte que viniera.

El arte nacional pierde a uno de sus fundadores más conspicuos, a uno de sus más infatigables propagandistas, a uno de sus beneméritos soldados.⁵¹⁹

Malharro también comenta que Ballerini estaba acordando con un periodista un proyecto artístico que consistiría en realizar diferentes viajes a lo largo y a lo ancho del

⁵¹⁹ **EL PINTOR BALLERINI. Ayer.** (Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 4-5).

territorio nacional. Mientras el último se encargaría de narrar todo lo concerniente a las características y actividades del país, el primero registraría con sus pinceles los diversos aspectos de su naturaleza. Además, cuenta que ambos personajes ya habían establecido que iniciarían dicho viaje en la próxima primavera y que primero irían al sur (a la provincia del Neuquén, su cordillera y la zona que hoy llamamos Los siete lagos). Si bien no da el nombre del periodista con el que charlaba Ballerini, muy probablemente se referiría a Payró. Nuestra inferencia se sustenta en la previa y similar colaboración que el artista había realizado para el libro *La Australia Argentina* (1898).

Luego inserta el comentario de que el pintor se lamentaba de que la gran mayoría de los trabajos realizados en su viaje a Misiones hayan sido vendidos a Alemania. Pero, a su vez, se sentía feliz porque veía que estas nuevas acuarelas sí permanecerían en la Argentina. He aquí sus palabras al respecto:

¡Siquiera estos parecen que se van a vender aquí y quedarán en su tierra!... esto alegra... ver que el trabajo gusta y que al fin empieza el público a creer que vale la pena de comprar una tela... francamente: yo no me esperaba esto; era una especie de última tentativa, ¡pero ahora me vuelven todas las ansias de trabajar!⁵²⁰

Estas últimas palabras ponen de manifiesto que el artista había atravesado un período de decaimiento de su inspiración provocado por la falta de compradores para sus obras en el país (tanto a nivel oficial como privado). Como lo señalamos varias veces, es muy probable que esa falta de mercado local, así como también las críticas adversas recibidas, lo hayan desanimado y de ahí le surgió una necesidad imperiosa de reinventarse.

También la revista *Caras y Caretas* expresó con dolor su sorpresivo fallecimiento. Al igual que lo hicieron otros medios gráficos, la nota lamenta que hubiese ocurrido en el momento en que estaba comenzando a cosechar los frutos de años de trabajo.⁵²¹ Por otra parte, esta crónica tiene un valor artístico adicional: posee cuatro grabados de obras expuestas en su exhibición individual de las que se desconoce su paradero (**Imagen 102**). Asimismo, contiene una pequeña fotografía suya (la misma que fue incluida en la necrológica del diario *La Nación*), imagen que, muchos años después de su muerte, más

⁵²⁰ Ídem, p. 2, c. 5.

⁵²¹ Cfr. **AUGUSTO BALLERINI. La exposición de sus últimas obras.** (s/a, *Caras y Caretas*, N° 187, sábado 3 de mayo de 1902, s/p).

precisamente en 1949, fue publicada en tamaño completo (**Imagen 103**) en un artículo de la *Guía quincenal* de la Comisión Nacional de Cultura.⁵²²

De acuerdo con María Isabel Baldasarre, esta característica de incluir las mismas imágenes en diversos momentos cronológicos y medios periodísticos se debe a que no eran exclusivas de cada diario o revista. En el caso particular de los retratos, la autora dice:

los retratos de artistas son un testimonio más de cómo las imágenes circulaban de una revista a la otra, a veces reproduciéndose más de diez años después de hacer su primera aparición en otra publicación, y a menudo sin citar la fuente original.⁵²³

La Ilustración Sud-Americana también publicó un artículo (sin firma) sobre esta exposición que también se inicia lamentando su fallecimiento. Al igual que lo habían sostenido los periodistas de *La Nación* y *Caras y Caretas*, este cronista también dice su deceso fue muy angustioso porque ocurrió en el momento justo en que lo aguardaba la consagración definitiva. A continuación, diserta sobre las obras exhibidas, pero aclara que dicha muerte no interferirá ni cambiará sus comentarios sobre ellas. Sin embargo, las considera correcta y bellamente ejecutadas, hecho que le agudiza el dolor por su partida:

Vivo o muerto, el autor de las 38 obras expuestas en el Salón Castillo se revela como notabilísimo paisajista, en cuyos pinceles se acumulan riquezas de color, de factura espontánea, de fresca y vibrante inspiración, y de sentimiento delicado de la naturaleza.⁵²⁴

Además, el cronista comenta que dominaba magistralmente la técnica de la acuarela y un poco menos la del óleo. También anuncia que el ministro de Instrucción Pública había adquirido el *Panorama de Ascochinga* para que formase parte de la

⁵²² Cfr. **ARTES PLÁSTICAS. Augusto Ballerini.** (s/a, *Guía quincenal*, Comisión Nacional de Cultura, febrero-marzo de 1949, p. 47).

⁵²³ Asimismo, la autora concluye que no se trataba de un plagio, sino “de la conformación de una cultura visual compartida entre publicaciones, donde las fotografías tomadas por unos y otros son el reservorio común del que se puede abreviar a la hora de ilustrar los artículos”. BALDASARRE, María Isabel. “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, p. 59. En: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

⁵²⁴ **APUNTES DE CRÍTICA ARTÍSTICA. La exposición Ballerini – La exposición Malharro.** (s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, miércoles 7 de mayo de 1902, Año X, N° 225, p. 131, c. 2). Como el nombre de la crítica lo enuncia, esta nota también se explayó sobre la muestra de Martín Malharro que se estaba llevando a cabo en el salón Witcomb.

colección del MNBA y aprovecha el artículo para felicitar al gobierno por esta adquisición, ya que, según su parecer, era una de las obras más bellas de la muestra. De las otras pinturas exhibidas, poco dice. Solo da los nombre de algunas de ellas.⁵²⁵ Finalmente, se lamenta una vez más por su fallecimiento y de las pocas palabras que pudo dedicarle, lo cual lo privó, a pesar de su intención, de hacer un minucioso examen de las obras presentadas en aquella ocasión.

Para finalizar los comentarios sobre la fortuna crítica recibida mientras estuvo activo, diremos que los escritos presentados, analizados y comparados tuvieron por finalidad principal informar, describir y cualificar sus trabajos. Además, cuando el simbolismo de la obra lo requería, los críticos se encargaron de explicar y traducir su contenido a un lenguaje entendible para el público. Asimismo, incluyeron reclamos, pedidos de mayor compromiso, llamados de atención para que presentase obras nuevas, etc.

Muchos de los autores de esos artículos también se encargaron de comentar las características del clima cultural de la época, de analizar las peculiaridades de las diversas exposiciones, de promocionar la visita a las mismas, de informar sobre ventas de obras, etc. En algunas pocas ocasiones, utilizaron palabras de otras lenguas en los títulos de sus crónicas o términos metafóricos en su desarrollo que pudieron confundir a algún sector del público. Esas interpolaciones, que nada tenían que ver con la introducción de conceptos filosóficos o estéticos, deben vincularse con un esnobismo de la época y partidos tomados en términos estéticos, morales y políticos.

Los críticos firmantes, fuesen periodistas, escritores, artistas, etc., evidenciaron un deseo de comunicar sus pareceres con respecto a dichas obras. Obviamente, esto también puede afirmarse de las críticas desfavorables. Con respecto a estas últimas, no podemos cuantificar en qué grado pudieron ofuscar la inspiración del artista. No obstante, si al contenido de esos artículos los interpretáramos desde un cierto punto de vista positivo, podríamos pensar que los mismos condujeron a Ballerini a buscar nuevos tipos, temas y técnicas para sus futuras obras.

⁵²⁵ Por ejemplo, *El Uritorco*, la *Sierra de la Virgen en Saca-Yaco y Valle del Pinto*, *Corral de cabras en Saca-Yaco*, *Un burrito serrano* y *Puesta de sol*.

Capítulo V

**AUGUSTO BALLERINI EN LA
TEMPRANA HISTORIOGRAFÍA DEL
ARTE ARGENTINO**

Este capítulo comprende el estudio de lo escrito sobre Augusto Ballerini en las obras *La pintura y la escultura en la Argentina*, de Eduardo Schiaffino, y *El arte de los argentinos*, de José León Pagano. La finalidad primera de su inclusión radica en dar a conocer el modo en que ambos autores expusieron su biografía y sus creaciones pictóricas porque no solo fueron sus contemporáneos, sino porque sus obras son esenciales para abordar cualquier ensayo sobre historia del arte argentino. Por otra parte, sus libros influyeron tanto en los gustos estéticos de quienes los leyeron como en las apetencias de pesquisas de los investigadores que les continuaron.

Por comentarios ya expuestos, damos por entendido que Schiaffino fue un gran amigo de Ballerini. No obstante, no podemos decir lo mismo de Pagano. Sabemos que se conocieron, que se frecuentaron, pero no es posible afirmar que fueron cercanos.

Dos preguntas que cabe realizarse en torno a la proximidad de estos críticos con el artista, son las siguientes: ¿Pudo la estrecha amistad de los dos pintores haber influido la pluma de Schiaffino al escribir sobre el protagonista de nuestra tesis? ¿Pudo Pagano criticar su producción de un modo más frío y objetivo debido a su escasa proximidad? Al margen de estas preguntas, es preciso señalar las corrientes filosóficas y metodológicas que los influenciaron es una de las causas de que sus escritos sean distintos tanto en su exposición como en su valoración. A lo largo de los siguientes renglones expondremos los puntos de vista de ambos censores y trataremos, al final de su desarrollo, de esbozar una primera conclusión al respecto.

La pintura y la escultura en la Argentina data de 1933. Es una obra que Schiaffino pensó realizar en varios tomos pero solo llegó a editar el primero, el cual abarca los años 1783-1894. Los escritos que conformaron la génesis de esta publicación deben buscarse, como el propio autor lo atestigua, en las críticas de arte que redactó para *El Diario*, de Manuel Láinez, en 1883.⁵²⁶ Cuando el primer director del MNBA habla sobre los artistas de la *Generación del 80*, los denomina «Educadores» y dice que ellos conformaron el

⁵²⁶ Cfr. SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 291. Estos artículos se denominaron *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento*. Ana María Telesca y José Emilio Burucúa sostienen que, a pesar de que estas notas contuvieron equivocaciones cronológicas y falta de datos completos, los mismos constituyen, entre otros, “las primeras reflexiones estéticas y sociológicas sobre el gusto de los coleccionistas argentinos”. BURUCÚA, José Emilio y TELESKA, Ana María. “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, p. 65. En: *Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, N° 27 y 28, Universidad de Buenos Aires, 1989-1991.

primer núcleo de artistas profesionales, organizadores de la enseñanza, de las exposiciones y de la producción artística...

[Ellos trabajaron] en medio de un afectado desdén de la clase pudiente, [y] de la indiferencia de los gobernantes.⁵²⁷

El arte de los argentinos comprende tres tomos y puede afirmarse que ellos conforman la primera gran obra de historia del arte publicada en el país hasta el momento en que se editó: 1937-1940. Cuando Pagano se refiere a los artistas de dicha *Generación*, a quienes denomina «Organizadores», sostiene:

Este segundo núcleo comprende muchos nombres. No es el más conocido ni el mejor estudiado. Para evidenciarlo, basta leer lo que se ha escrito y se escribe acerca de ellos... ¿Cuántos son, entre nosotros, los que realmente conocen la obra de estos pintores?⁵²⁸

En el presente, muchos de ellos ya son bastante conocidos: Emilio Caraffa, Martín Malharro, Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, etc. Sin embargo, otros no lograron la tan ansiada y esperada popularidad; por ejemplo, Severo Rodríguez Etchart y Augusto Ballerini, entre otros. Como ya lo hemos expresado, elegimos al último porque percibimos que su producción pictórica, gráfica y teórica, a pesar de lo escrito hasta el momento, ha sido relegada en detrimento de los otros miembros del grupo.

Sobre las corrientes filosóficas y metodológicas que ambos autores tomaron como modelo para redactar sus obras, José Emilio Burucúa señala que Schiaffino se vio influenciado por la sociología positivista y los estudios de Hipólito Taine, mientras que los escritos de Pagano presentaron una influencia del pensamiento estético e historiográfico de Benedetto Croce. Por tal motivo, Burucúa concluye que, para explicar las diversas producciones estéticas, Schiaffino le dio mucha importancia al momento histórico, el medio social y los caracteres étnicos; mientras que Pagano, al introducir un sesgo espiritualista, priorizó tanto los valores individuales del artista como las características sociales y políticas de sus producciones.⁵²⁹

⁵²⁷ Ídem, p. 262.

⁵²⁸ PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*, Tomo I, p. 306.

⁵²⁹ Cfr. BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 23-24. Además, el autor remarca que no era la primera vez que Schiaffino se basaba en Taine para sus escritos: ya había usado su ideología, por ejemplo, para los artículos que redactó en 1896 para *La Biblioteca* (de Paul Groussac), denominados *El arte en Buenos Aires. La evolución del gusto*. Con respecto a Pagano,

Los apartados que Schiaffino y Pagano le consagran a Ballerini contienen diez páginas (el primero) y nueve (el segundo), la extensión promedio que le dedican a los demás artistas de la Generación del 80. Para realizar un paralelismo entre ambos escritos, comenzaremos citando a modo de títulos los distintos temas expuestos por ellos, para comentar seguida y brevemente los contenidos de dichos títulos. Estimamos que esto es completamente necesario para comprender cuáles fueron los datos o temas que a cada uno de los escritores más le importó (o prefirió citar) sobre su vida y su producción. Nos parece conveniente comenzar por el libro de Schiaffino, ya que, por un lado, su obra es cronológicamente anterior a la de Pagano; y, por otro, porque nos pareció haber encontrado en los escritos de este último una cierta intención de refutar parte de las palabras del autor de *Reposo*.

Temas priorizados por Eduardo Schiaffino:

1. Fechas de nacimiento y muerte.
2. Nombres de los mecenas particulares.
3. Personalidad del artista.
4. Primer viaje a Roma. Anécdotas ocurridas en el mismo.
5. Segundo viaje a Roma. Inicio de sus estudios en dicha ciudad.
6. Envío de trabajos desde Italia. Inicio de las calumnias.
7. Belisario Montero y su alusión a las ventas de Ballerini en Venecia.
8. Regreso a Buenos Aires. Mención de las primeras obras producidas en el país.
9. Viaje a Misiones, Tandil y Córdoba. Reanimación creativa.
10. Exposición de sus últimos trabajos en el Salón Witcomb.
11. Fallecimiento.
12. Mención de las obras más importantes. Descripción de algunas de ellas.
13. Reflexión sobre la falta de éxito real.
14. Colaboración de Ballerini en la Comisión Nacional de Bellas Artes.
15. Colaboración artística de Ballerini en el diario *La Nación*.

sostiene que, por haberle dado gran importancia a la individualidad de los artistas, él diagramó su obra tomando como base la biografía de ellos.

Temas priorizados por José León Pagano:

1. Personalidad del artista.
2. Agravios a su persona y a su obra pictórica.
3. Impresiones de las obras que Pagano vio en la SEBA cuando era joven.
4. Último encuentro entre Pagano y Ballerini (en compañía de Roberto J. Payró).
5. Personalidad religiosa del artista.
6. Interpelación sobre la importancia de su producción pictórica.
7. Detalle de los géneros pictóricos a los que se dedicó.
8. Datos sobre la estadía de Ballerini en Roma. Refutación de las ventas afirmadas por Belisario Montero.
9. Regreso a Buenos Aires. Enumeración de obras que produjo tras su llegada.
10. Incertidumbre sobre cuál podría ser considerada su obra cumbre.
11. Críticas negativas a algunas obras exhibidas en la exposición póstuma.
12. Críticas negativas a sus trabajos para *La Nación*.
13. Críticas negativas a la posibilidad creadora del artista.
14. El *Panorama de Ascochinga*. Obra que resume y limita sus alcances artísticos.
15. Fechas de nacimiento y muerte.

AUGUSTO BALLERINI EN LA OBRA DE EDUARDO SCHIAFFINO

Antes de comenzar el desarrollo de este tema, y siendo necesario tener presente que muchos de los comentarios que expondremos ya habían formado parte de pretéritos artículos periodísticos de Schiaffino, es preciso remarcar que, como los señala Laura Malosetti Costa, sus escritos fueron fundamentales para que los artistas nacionales alcanzaran notoriedad. La autora observa que él fue

una voz privilegiada en la medida en que fue uno de los principales protagonistas de ese momento auroral para la historia del arte argentino, no solo como artista becado por el Gobierno, sino también, y sobre todo, como escritor y promotor de la causa de los artistas en la prensa.⁵³⁰

Por ejemplo, uno de esos artículos es el redactado para la edición extraordinaria del diario *La Nación* con motivo de los festejos del centenario de la Revolución de Mayo.⁵³¹ En esta extensa crónica pueden encontrarse muchos de los datos que futuramente incluirá en *La pintura y la escultura en Argentina*. En otras palabras, este libro completó y selló sus antiguas notas periodísticas. Por lo tanto, su ejemplar, que estaba pensado para editarse en varios tomos,⁵³² debería ser pensado como la culminación de toda una carrera dedicada a la divulgación y al desarrollo de las artes plásticas en la Argentina.

En relación a los tres conceptos que Schiaffino abrevaba de Taine para sus escritos: el medio, el momento y la raza, la autora advierte que la influencia de los dos primeros fueron «determinantes» para el autor en lo que a la formación de una escuela artística nacional se refiere; mientras que el tercero, la raza, en el caso argentino esta se enriquecía con la inmigración que recibía el país, ya que actuaba como un impulso renovador.⁵³³

⁵³⁰ MALOSETTI COSTA, Laura. *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, p. 24.

⁵³¹ El artículo al que estamos haciendo referencia, es: **LA EVOLUCION DEL GUSTO ARTISTICO EN BUENOS AIRES. 1810-1910**. (Eduardo Schiaffino, *La Nación*, Edición del Centenario, miércoles 25 de mayo de 1910, pp. 187-203).

⁵³² En el Archivo Schiaffino del MNBA se conservan las anotaciones que hizo para el segundo volumen.

⁵³³ Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*, p. 342. Por otra parte, sobre este tema de la inmigración, Noé Jitrik anota que en la década de 1880 ingresaron al país “de 100 a 200.000 extranjeros por año”. Además, menciona que para el año 1889, la población de Buenos Aires ascendía a 500.000

Schiaffino comienza la biografía de Ballerini citando su período de vida (1857-1902). A continuación, señala que el artista estudió en Roma y brinda los nombres de sus mecenas particulares (Leonardo Pereyra y Francisca Ocampo de Ocampo). Luego diserta sobre su apariencia física, definiéndolo como un «efebo», y agrega que su distinguida personalidad y su «inteligente gracia» solían llamar la atención entre aquellos que lo conocían.

Seguidamente, relata lo sucedido en el primer viaje que el artista realizó al Vaticano acompañando a una comitiva cristiana: entre otros datos, incluye una anécdota ocurrida mientras la comitiva aguardaba la Audiencia Papal y comenta que cuando León XIII ingresó, solo se detuvo a observar a Ballerini y que, al final de la Audiencia, el Sumo Pontífice le regaló un rosario.⁵³⁴

A continuación, expone sobre el segundo viaje a Europa; este sí con motivo de estudio. Acota que Ballerini contó con un doble mecenazgo: uno privado, conformado por las personas antes mencionadas; y otro estatal, mediante una beca otorgada por el gobierno de la provincia de Buenos Aires.

Cuenta que Ballerini hacía envíos regulares de sus trabajos, tanto óleos como acuarelas, y que estos fueron muy bien recibidos. Agrega que fue en ese momento cuando comenzó la envidia tanto hacia su persona como a otros pintores de la época, y cuando surgieron las acusaciones que promovían que las obras que había enviado desde Italia no pertenecían a su pincel.

Continúa citando a Belisario Montero y su libro *Ensayos sobre filosofía y arte*, trabajo al que Schiaffino considera simplemente «hermoso».

Manifiesta que en uno de sus regresos al país Ballerini expuso *La apoteosis de Mariano Moreno* y *La sombra del general San Martín*, dos obras de género histórico y con un alto contenido simbólico que fueron recibidos con total frialdad y desinterés. Señala que, a partir de entonces,

Los años crueles se suceden.

La producción, realizada penosamente en un medio hostil, se resentía, y el artista, acosado por la necesidad y el menosprecio, se debatió luchando a brazo partido con la decadencia. Cualquier otro hubiera sucumbido. Ballerini

habitantes, de los cuales, más de la mitad (300.000) eran extranjeros. Cfr. JITRIK, Noé. *El 80 y su mundo*, p. 104.

⁵³⁴ Sin embargo, antes de salir, un fraile se lo arrebató de sus manos arguyendo: “Peccato, e troppo pregevole per lasciarlo tra le mani d’un ragazzo” (Pecado, es demasiado valioso para dejarlo en las manos de un chico). SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en la Argentina*, p. 275.

reacciona evolucionando dentro de su arte hacia el paisaje. Una expedición científica al territorio de Misiones es el pretexto...

Cada incursión al seno de la patria señalaba paulatinamente un progreso de los medios de expresión del artista, hasta que en 1902, las sierras de Córdoba, con su mágica belleza, lo reanimaron completamente, sacudieron su ser y excitaron hasta el paroxismo las cuerdas tendidas y sonoras de sus nervios vibrantes.⁵³⁵

Schiaffino comenta que estuvo con él en Tandil y algunas localidades de la provincia de Córdoba (Tanti, Jesús María y Capilla del Monte). Fue en esta última ciudad donde lo vio pintar apasionadamente desde la mañana hasta la noche. Paola Melgarejo menciona que en esta ciudad Ballerini realizó una pintura mural de la Virgen del Chaguar,⁵³⁶ lo cual confirma su continua adhesión al cristianismo hacia el final de su vida y su necesidad de plasmar con su arte sus sentimientos religiosos.

Schiaffino señala que en 1902, estando aún en la provincia de Córdoba, Ballerini envió a Buenos Aires sus acuarelas para que fuesen expuestas en el salón Witcomb. Cabe mencionar que Schiaffino equivocó el nombre de la sala, porque esta muestra se llevó a cabo en la casa de Freitas y Castillo.⁵³⁷ Cuando la exhibición se inauguró, el artista aún permanecía en dicha provincia. A los pocos días regresó, aunque bastante debilitado de salud. Schiaffino dice que Roberto J. Payró fue a avisarle que el artista había entrado en estado agónico y que, finalmente, falleció al día siguiente.

Aquí finalizan los datos biográficos que Schiaffino eligió recordar. A continuación, se refiere a algunas de sus obras pictóricas.

Relata que entre sus lienzos más significativos se encuentran *La hermana de la caridad*, el *Coro dei Frari* y el *Panorama de Ascochinga*. También cita que el *Paso de los Andes* fue originariamente ideado como un boceto para un telón de boca.

Luego describe algunos trabajos, entre ellos, *La última voluntad del Payador* y *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. Tras esa exposición, Schiaffino se pregunta por qué causa no llegó a tener el éxito que se merecía y, además, expone su parecer:

⁵³⁵ Ídem, pp. 277.

⁵³⁶ Este dato lo toma de un artículo publicado en el Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes (de diciembre de 1934) firmado por Francisco de Aparicio. Cfr. MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, p. 66.

⁵³⁷ La exposición que se estaba llevando a cabo en el Salón Witcomb en ese mismo momento, era la de Martín Malharro,

¿Qué le faltó, pues, a un artista tan bien dotado, enamorado de temas nacionales y populares, para recorrer una carrera honrosa y productiva?
Un público comprensivo, una ayuda elemental.⁵³⁸

Cierra su narración contando que el artista colaboró en la Comisión Nacional de Bellas Artes (cuidando del bienestar de los alumnos que habían sido pensionados para estudiar en el extranjero) y mencionando que fue colaborador artístico del diario *La Nación*. Según su punto de vista, en los trabajos que hizo para este periódico se puede apreciar

la huella de su talento en numerosos retratos improvisados a pluma y en dibujos magistrales, trazados con tan segura elegancia, que parecen nerviosos arañazos en pleno cobre.⁵³⁹

Para dejar constancia de la veracidad de estas últimas palabras, colocó una nota al pie de página en la que induce a sus lectores a que busquen el artículo del día 24 de mayo de 1900 publicado en *La Nación*, ese que lleva por título *Auguste Rodin, El hombre y la obra*, y que cuenta, como ya lo mencionamos, con cinco ilustraciones del artista.

Para finalizar este apartado, diremos que Schiaffino incluyó tres imágenes de los trabajos de Ballerini. Como podrá observarse en el listado que incluiremos a continuación, eligió una obra proveniente de su labor como ilustrador gráfico y dos pinturas que reflejan sus intereses por la historia nacional y los temas pampeanos:

1. *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. (p. 278. Ilustración que había sido publicada en el diario *La Nación* el 20 de octubre de 1895).⁵⁴⁰
2. *Paso de los Andes*. (p. 280).
3. *La última voluntad del payador*. (p. 181).

⁵³⁸ Ídem, p. 282.

⁵³⁹ Ídem, p. 283.

⁵⁴⁰ En la p. 281 Schiaffino comenta que esta ilustración corrobora la facilidad que Ballerini poseía para componer sus obras.

AUGUSTO BALLERINI EN LA OBRA DE JOSÉ LEÓN PAGANO

Antes de comentar las características de su escrito, debe señalarse que Sebastián Vidal Mackinson, quien estudió las características de José León Pagano como crítico de arte, dice que este último ingresó al diario *La Nación* para cumplir este rol tras el alejamiento de Roberto J. Payró de dichas columnas. También menciona algunas de sus influencias estéticas por las que vio influenciado: el pensamiento de Benedetto Croce, las nociones de *autonomía* y *contenido humano* y la interpretación nominalista de la obra de arte. Concluye diciendo que

Estas categorías [le] proporcionaron la estructura conceptual y metodológica que desarrollaría en varias reseñas críticas y en escritos sobre la nacionalidad del arte argentino, cuya manifestación más elevada fue *El arte de los argentinos*.⁵⁴¹

Mackinson también aclara que si bien Pagano nunca postuló una doctrina estética independiente, tampoco adhirió estrictamente a ninguna metodología historiográfica. Por tal motivo, sostiene que se

propuso escribir una historia del arte por biografías, atendiendo a lo específico que hay en cada artista y su obra, y no por tendencias o escuelas. Refirió a la técnica como una herramienta que le permite al artista expresarse, en tanto expresó que el estilo era la expresión personal y distintiva de cada uno... Así, abordó la producción de algunos artistas mediante descripciones formales que le permitieron señalar ciertas características que le posibilitaran conformar un canon de la historia del arte argentino...⁵⁴²

Así, pues, Pagano comienza directamente su narración citando características de la personalidad de Ballerini:

Pocos artistas nuestros gozaron de mayores simpatías, pocos la justificaron más por la dulzura del espíritu. Fino, sensible, culto, sufrió precisamente por estas

⁵⁴¹ VIDAL MACKINSON, Sebastián. “José León Pagano”, p. 34. En: SZIR, M. Sandra y GARCÍA, María Amalia (editoras). *Entre la Academia y la crítica*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 33-53.

⁵⁴² Ídem. En su investigación, Mackinson incluye una breve biografía del crítico, los nombres de sus publicaciones editoriales y recupera el discurso *El nacionalismo en el arte*, pronunciado en dos oportunidades: en Amigos del Arte (1926) y en la Universidad de Roma (1933).

cualidades. No fue un combativo. No lo fue cuando las horas de áspera hostilidad se lo exigían. A través de su obra se hirió al hombre, al ser moral.⁵⁴³

A continuación, comenta que luego de su regreso definitivo a Buenos Aires, un sector de la crítica comenzó a atacarlo aduciendo que muchas de las obras que había enviado desde Europa podrían no ser de su mano, ya que eran muy diferentes de las que comenzó a pintar tras su retorno. Sin embargo, afirma que jamás se pudo comprobar lo contrario. Señala que Ernesto de la Cárcova también sufrió de la misma acusación con *Sin pan y sin trabajo*, óleo del que se afirmaba la participación del artista Giacomo Grosso (1860-1938). En este último caso, fue el propio pintor italiano quien se encargó de negar su colaboración.⁵⁴⁴

Luego expresa que en su juventud había visto en la SEBA dos de sus acuarelas: *Un cardenal en posición de pie* y *Un fraile sedente*⁵⁴⁵ (**Imagen 104**). Dice que en ambas pinturas se advertía su modo de pintar y enuncia que estos trabajos lo desilusionaron porque, según su criterio, no ofrecían ningún aspecto excepcional y que podrían ser catalogados, únicamente, como buenos estudios o ejercicios.⁵⁴⁶ Agrega que esas dos obras fueron las que marcaron el inicio de las calumnias a su producción.

No obstante, esa insidia inicial se volvió más hostil cuando realizó el telón de boca para el Teatro Onrubia. Sus detractores aseguraban que no era de su autoría y la disputa, como ya lo anotamos, terminó en los tribunales. Se rumoreaba que había sido pintado por Giuseppe Sciuti (1834-1911), a quien Pagano había conocido cuando estuvo en Italia. El escritor asegura que dicho telón jamás pudo haber sido hecho por ese pintor siciliano, ya que era muy superior a Ballerini. Además, introduce el comentario de que dicho trabajo no tenía ninguna particularidad especial que lo destacase.

Posteriormente, manifiesta que la última vez que vio a Ballerini lo hizo en compañía de su allegado Roberto J. Payró. El encuentro se dio en la casa del artista, a la cual el historiador cataloga como «demasiado modesta». Expresa que era en su domicilio particular donde el pintor realizaba sus óleos y acuarelas, ya que no contaba con dinero suficiente para alquilarse su propio estudio. Si bien no menciona la fecha de esta reunión, al menos sí proporciona el dato de que el artista ya contaba con más de 40 años. También

⁵⁴³ PAGANO, José León. ob. cit., p. 359.

⁵⁴⁴ En el apartado que le dedica a De la Cárcova (Tomo I, pp. 439 a 449), Pagano no menciona el conflicto mencionado con la obra *Sin pan y sin trabajo*, a pesar de citar en dos oportunidades a este pintor italiano en las pp. 442 y 447.

⁵⁴⁵ Esta obra se conserva en una planera de la reserva técnica del Palais de Glace.

⁵⁴⁶ Cfr. PAGANO, José León. ob. cit., p. 360.

señala que en dicho encuentro Payró intentaba estimularlo y levantarle el ánimo sugiriéndole nuevos proyectos para el futuro que lo ayudasen a superar la difícil situación moral y económica. Mientras el periodista le hablaba, la madre del pintor, quien estaba presente en la reunión, le aseguraba que la ayuda de Dios llegaría pronto. Pagano comenta que cuando Ballerini escuchó la palabra «Dios», su semblante mejoró rápidamente debido a su ferviente adhesión al cristianismo.⁵⁴⁷

A continuación, se detiene a exaltar sus bondades físicas y su atrayente personalidad:

Su rostro, de facciones armoniosas, de rasgos finos, y la expresión de sus ojos profundos y soñadores, era complemento de un trato cordial, abierto, cautivador. Tratarle, ya era ser su amigo.⁵⁴⁸

Sostiene que dichas cualidades, además de proporcionarle muchas amistades, confundieron a los críticos de arte. Afirma que estos últimos, en lugar de juzgar objetivamente las virtudes técnicas de sus trabajos pictóricos, valoraron más su cautivante personalidad y, por este motivo, sus escritos no fueron del todo justos.

Luego incluyó una cita en la que cuenta que cierta vez Payró lo amonestó por el raro comportamiento que tenía cuando se encontraba frente al artista.⁵⁴⁹ Poco y nada puede conjeturarse sobre lo ocurrido en esos encuentros, pero cabe preguntarse por qué habrá colocado ese comentario en su obra tantos después de tantos años. El propio Pagano comenta que esas palabras de Payró definían

un estado de ánimo que hoy me puedo explicar. ¿Justificaba Ballerini, pintor, el calor suscitado por su obra? ¿Traía él en potencia posibilidades de mayores empresas? ¿Le había faltado hasta entonces la posibilidad de manifestarse con plenitud en una obra que resumiese su capacidad creativa?⁵⁵⁰

Tras esta exposición, se pregunta cuál sería la pintura más representativa de su arte. Luego de plantearse este interrogante, expresa que los demás artistas de su época

⁵⁴⁷ Cfr. Ídem. En relación a este tema, las palabras exactas del crítico fueron: “Su alma de creyente, su fervor católico, [y] su fe en la suprema justicia le devolvieron el bienestar que solo conocen los espíritus noblemente dispuestos”.

⁵⁴⁸ Ídem.

⁵⁴⁹ Cfr. Ídem, p. 362.

⁵⁵⁰ Ídem.

tuvieron, al menos, un trabajo donde reunieron todas sus cualidades artísticas. Concluye diciendo que,

Como pintor, está, dígase lo que se quiera, por debajo de su grupo... Su producir fue múltiple... [y] Fantaseó cuando le plugo hacerlo...⁵⁵¹

Luego manifiesta que debe volver al pasado para obtener algún tipo de respuesta a lo expuesto, y comienza a citar datos de su formación pictórica en Roma y en Venecia. Entre otros, recuerda que en esta última ciudad el pintor concurría con asiduidad el taller de Giacomo Favretto y que, gracias a su gestión, el Dr. Aristóbulo del Valle compró el cuadro *Músicos ambulantes (Musici ambulanti)*.⁵⁵²

Posteriormente cita a Belisario Montero, al cual cataloga como un encomiasta exagerado del pintor. Cuando se refiere a su libro, cuestiona sus dichos sobre las ventas de obras que el artista hizo en Venecia a marchands de esa ciudad, y que estos las hayan vendido a coleccionistas ingleses y americanos, argumentando que Montero había redactado sus escritos en edad avanzada y que quizás ya estuviese senil.⁵⁵³ Sin embargo, el ejemplar de Montero se editó en Buenos Aires en 1922, cuando su autor contaba con sesenta y cinco años. No era tan mayor. Además, al inicio del capítulo *Almas de artistas*, el dedicado a Augusto Ballerini, se menciona que su contenido había sido escrito en San Petersburgo en 1914, es decir, cuando contaba con cincuenta y siete años.

A continuación, Pagano comenta que, según su punto de vista, ninguna de las pinturas de Ballerini alcanzaba una gran significación; ni siquiera las acuarelas conservadas en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación. Tampoco le parecen buenos los óleos *Apoteosis de Mariano Moreno*, *La sombra del general San Martín*, *Paso de los Andes*, *La última voluntad del payador*, *La hermana de la caridad*, el *Coro dei Frari*, etc. Afirma que en ninguno de ellos es posible ver la obra maestra, la pieza que contenga un

⁵⁵¹ Ídem, p. 363.

⁵⁵² Obra fue adquirida por Del Valle en 1885. Tras su llegada a Buenos Aires, fue exhibida en la *Exposición de Bellas Artes* de 1887, realizada en la antigua Bolsa de Comercio y organizada por la sociedad benéfica *Las damas de la misericordia*. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, p. 237. Asimismo, la autora señala que esta muestra “constituyó la primera oportunidad para evaluar positivamente el proceso de depuración del gusto de los porteños que, poco a poco, dejaban de elegir las malas copias de Murillo, Rafaelles y Velázquez para optar por obras de mérito contemporáneo”. Ídem, p. 236.

⁵⁵³ Cfr. PAGANO, José León. ob. cit., p. 364.

alto grado de perfección. No obstante, sostiene que uno de sus trabajos mejor logrados fue *El Sargento Ponce*.⁵⁵⁴

Seguidamente menciona la exposición póstuma de 1903 y cuestiona la calidad de las escenas del *Viacrucis*, argumentando que no había originalidad en ellas, puesto que eran copias. No obstante, ya explicamos cuál fue el motivo que lo llevó a elegir dicho modelo: el profundo estudio de los ropajes y costumbres del siglo I de nuestra era por parte de los monjes benedictinos de Stuttgart.

Sobre los dibujos realizados para el diario *La Nación*, declara que la mayoría de ellos fueron tomados de fotografías. Dicho esto, Pagano sostiene que lo mejor de su producción radica en la pintura de paisaje:

El *plein air* dio espontaneidad a su técnica y extensión a sus medios cromáticos... Fue con toda evidencia el hombre de la impresión.⁵⁵⁵

Por otra parte, afirma que Ballerini tenía una técnica expeditiva y que se dedicó a la acuarela porque su inspiración no era continua. Afirma que solo tenía breves raptos de inspiración y que, por estos motivos, no pudo hacer obras más perfectas. El último comentario que hace sobre sus trabajos, es el siguiente:

A lo mucho que pintó, Ballerini antepone un óleo: el *Panorama de Ascochinga*. Con ello limitaba el alcance y significado de su producción. El figurista de las grandes ideaciones quedó, en efecto, absorbido por el aire azul y transparente de las vastas serranías.⁵⁵⁶

Cabe acotar que el *Panorama de Ascochinga* no es un óleo sino una acuarela, y no es posible precisar si él antepone esa obra sobre el resto de sus trabajos. De lo que sí se tiene certeza, es que la prensa de 1902 la recibió con aplausos y que el gobierno decidió adquirirla para el MNBA por sus cualidades estéticas. Y, si bien es cierto que Ballerini quedó fascinado por las montañas cordobesas, también lo estaba por todas las zonas naturales de la Argentina que había recorrido.

⁵⁵⁴ Cfr. Ídem, pp. 364-365. Recordemos que este óleo había sido elogiado por varios periodistas de su época: por ejemplo, por Payró (desde las columnas de *La Nación*), Ghigliani, (desde *El Tiempo*) y Fix (desde la revista semanal ilustrada *Buenos Aires*).

⁵⁵⁵ Ídem, p. 366.

⁵⁵⁶ Ídem, p. 367. Un par de hojas antes sostuvo que esta obra era un “plein air sin atmósfera, pintado con tonos sordos”.

Pagano termina este apartado mencionando el lugar y las fechas de su nacimiento y muerte: Buenos Aires, 1857-1902.

Para finalizar, diremos que Pagano también incluyó imágenes de las obras de Ballerini. Sin embargo, como podrá observarse en el listado que incluiremos a continuación, fueron muchas más que las que incorporó Schiaffino y reflejan diferentes períodos de su producción pictórica. Por lo tanto, su selección es mucho más abarcativa, a pesar de que no contenga ninguna de sus ilustraciones periodísticas:

1. *Autorretrato*. (Figura 233, p. 359).
2. *Fraile sedente*. (Figura 234, p. 360).
3. *La última voluntad del payador*. (Figura 235, p. 361).
4. *Paso de los Andes*. (Figura 236, p. 363).
5. *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. (Figura 237, p. 364).
6. *Cargando naranjas en el Paraguay*. (Figura 238, p. 365).
7. *Paisaje de Tanti. Córdoba*. (Figura 239, p. 367).⁵⁵⁷

A lo largo de este capítulo resumimos sucintamente los relatos establecidos por ambos historiadores. Como se pudo comprobar, el escrito de Eduardo Schiaffino responde más a la idea de una biografía acompañada de su labor profesional, mientras que el texto de José León Pagano le otorga mucho más espacio a la crítica de sus producciones. Asimismo, en su desarrollo, mucho más breve en el caso de Schiaffino por haberlo citado varias veces con anterioridad, pusimos de manifiesto dos posiciones relativamente antagónicas con respecto a la totalidad de su producción. A pesar de sus diferencias, la labor de ambos escritores consistió en informar sobre sus obras, describir algunas de ellas y emitir un juicio de valor sobre las mismas, es decir, la misma tarea que llevaron a cabo los críticos de arte del pasado.

No parece encontrarse en el trabajo de Schiaffino ninguna alabanza o panegírico desmedido con respecto a las obras de su amigo, pero sí pareciera advertirse un cierto desdén por parte de Pagano. Por ejemplo, cuando en lugar de exponer únicamente las causas del conflicto del telón de boca, prefirió sostener que no era correcto atribuir ese trabajo al pintor Sciuti porque este jamás hubiese hecho un trabajo de tan escasa calidad.

⁵⁵⁷ Por otra parte, en el apartado que le consagra a Lucio Correa Morales (Tomo I, pp. 329-338), Pagano también incluyó el retrato que Ballerini hizo de este último. Al mismo se lo puede ver en la p. 331.

Empero, Pagano nunca habló mal del hombre, del ser humano que fue Ballerini, a quien consideraba pletórico de virtudes morales y espirituales. En otras palabras, solo opinó lo que consideró oportuno sobre sus trabajos, emitiendo su juicio personal sobre ellos.

Llegados a este punto de nuestra tesis, creemos que, habiendo expuesto datos de su vida y de su formación profesional, de las exhibiciones en que participó, de las características de sus obras y las críticas recibidas, y de los puntos de vista de los historiadores que retomaron la palestra para hablar sobre él y sus trabajos, solo nos faltaría exponer qué fue lo que ocurrió (y ocurre) con las adquisiciones de sus óleos y acuarelas para confirmar la aceptación o el rechazo de sus producciones.

Capítulo VI

ADQUISICIONES DEL MNBA

/

**MERCADO DEL ARTE EN SU ÉPOCA
Y EN LA ACTUALIDAD**

Este último capítulo guarda relación con una serie de preguntas y reflexiones que nos fuimos haciendo a medida que elaborábamos el desarrollo de esta tesis. Algunas de ellas se vinculan con el acopio de obras por parte de la entidad museística más importante del país: el MNBA. Entre otros interrogantes, citaremos los siguientes: este museo, ¿se preocupó por adquirir la mayor cantidad posible de sus óleos y acuarelas? En caso de haberlo hecho, ¿cuántas tiene? ¿Fueron compradas o donadas? ¿Las exhibe o las prestó a otros museos?

Otra cuestión que nos intrigó, se entronca con lo sucedido con la venta de sus obras en el sector privado. Entonces, nos preguntamos: las críticas desfavorables que recibió mientras estuvo activo, ¿repercutieron positiva o negativamente en el mercado del arte de su época? Los coleccionistas del presente, ¿les dan mucha importancia a aquellas disputas sobre la autoría y la calidad de sus trabajos al momento de adquirirlos? ¿Cuántos «Ballerini» se subastaron en los últimos cincuenta años y cuánto se pagó por ellos? Las obras de los otros artistas jóvenes de la *Generación del 80* (Malharro, Caraffa, Giudici, etc.), ¿se vendieron en precios similares? ¿Es mucha la diferencia entre esos valores y los alcanzados por los trabajos de Sívori, Della Valle, De la Cárcova, etc.? Consideramos que dar respuesta a todos estos interrogantes sería una forma de completar la información sobre la aceptación o el rechazo de su producción a lo largo del tiempo.

Además, es sabido que las adquisiciones de los museos y las ventas efectuadas en subastas legitiman o posicionan a un artista y marcan una tendencia a futuro. Por este motivo, reflejaremos de manera fidedigna lo ocurrido en esta materia desde 1894 en adelante, es decir, desde la fecha que se tienen registros certeros, ya sea a través de las fuentes periodísticas, cartas, recibos, legajos museísticos y empresas contemporáneas que se dedican al comercio de obras de arte. Asimismo, y en los casos que sea posible, haremos dialogar la información brindada por esos documentos con las investigaciones contemporáneas realizadas por María Isabel Baldasarre, Laura Malosetti Costa, Ana María Telesca, José Emilio Burucua, Pablo Fasce, Ángel Navarro, etc.

Debemos aclarar que la elección de acotar los contenidos de este apartado a las compras (y/o donaciones) efectuadas por el MNBA y las ventas realizadas en casas de remate, se debe a la imposibilidad de desarrollar con detalle en un solo capítulo todo lo ocurrido en otros museos y ventas entre particulares.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Por otra parte, y como ya lo señalamos, la tesis de Paola Melgarejo contiene un anexo con un catálogo razonado de sus trabajos en el que ilustra sobre las instituciones que conservan y, en los casos que le fue

OBRAS DE AUGUSTO BALLERINI EN EL MNBA

La primera obra de Augusto Ballerini adquirida por el MNBA fue *Noche de luna en Venecia*, transacción efectuada a finales del año 1895. Como ya lo manifestamos, esta compra fue la primera realizada por el museo y la iniciativa surgió de fue su flamante director: Eduardo Schiaffino. La forma en que pudo comprarse este trabajo fue la siguiente: el 1° de octubre de 1895 el presidente de la Nación, Dr. José Evaristo Uriburu, firmó un decreto cuyo artículo 1 establecía que el director del MNBA dispondría de la suma de \$ 2.000,00 m/n para otorgar premios de estímulo a los participantes de la *Tercera Exposición de Dibujos, Pinturas y Esculturas*, próxima a inaugurarse. Sin embargo, ese artículo también expresa que podía disponer de

parte de la suma indicada a la adquisición de una o más obras de la exposición, con destino al Museo Nacional de Bellas Artes, si a juicio del director del mismo y de la mayoría del jurado hubiese para ello ocasión y manifiesta conveniencia.⁵⁵⁹

Tras finalizar el Salón de 1895, el jurado convocó a Eduardo Schiaffino para que eligiese la cantidad de obras que desease para el museo y él decidió adquirir solamente este óleo. El jurado aceptó su decisión y la pieza fue comprada directamente a su autor por \$ 200,00 m/n. Los \$ 1.800,00 m/n restantes fueron repartidos del siguiente modo: \$ 1.150,00 para cuatro premios de pintura (\$ 400,00 para la obra ganadora y \$ 250,00 para las tres siguientes) y \$ 650,00 para los dos premios de escultura (\$ 400,00 para la primera y \$ 250,00 para la segunda).⁵⁶⁰

Se desconocen los criterios en los que Schiaffino se basó para elegir esta obra. Reflexionando sobre las posibles causas que lo condujeron a esta adquisición, podrían

posible, la forma de adquisición. Una copia de su trabajo puede encontrarse en la biblioteca IDAES /UNSAM.

⁵⁵⁹ Copia de dicho decreto conservado en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori. El mismo se encuentra en una hoja con membrete del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública y cuenta con la firma de Juan Igarzábal. A su vez, el importe destinado por el gobierno para premios de esa exposición también fue publicado en los medios gráficos; por ejemplo, en: **BELLAS ARTES. Museo y exposición.** (s/a, *La Nación*, sábado 5 de octubre de 1895, p. 3, c. 1).

⁵⁶⁰ Cfr. **EXPOSICIÓN DE PINTURA. Los premios del gobierno. Decisión del jurado.** (s/a, *La Nación*, domingo 10 de noviembre de 1895, p. 3, c. 6). Los ganadores del premio de pintura fueron: Ángel Della Valle (*Abuela y nieta*), Carlos Ripamonte (*Huérfanos*), Javier Maggiolo (*Te daré una violeta*) y Eduardo Schiaffino (*Retrato de Aristóbulo del Valle*). Los galardonados con el premio de escultura fueron los ya citados: Lucio Correa Morales (*El obispo Oro*) y Arturo Dresco (*La bacante*).

mencionarse sus gustos personales, la posibilidad de adquirir una obra tomando un escaso porcentaje del dinero destinado a los premios del Salón, ayudar a su amigo por las vicisitudes que había sufrido con esa obra en particular o, quizás, como un reconocimiento a sus ideas pioneras sobre la conformación del museo. También podría relacionarse con sus experiencias de vida en la ciudad de los canales cuando era estudiante en el taller de Lancerotto. Esta última inferencia (o conjetura) se basa en los comentarios de José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, quienes dicen que algunas de las crónicas que escribió en esta ciudad fueron redactadas durante la noche, bajo la luz de la luna.⁵⁶¹ Aunque, por otra parte, también es posible que se vincule con enseñanzas pictóricas o conceptos estéticos recibidos de su maestro veneciano de la SEBA: José Aguyari. Al no haber quedado ninguna documentación al respecto, todas las hipótesis podrían ser igual de válidas o nulas.

Según el parecer de Ángel Navarro, Schiaffino simplemente le dio mayor importancia a la adquisición de obras que hubiesen sido recientemente pintadas y/o que hayan figurado en muestras institucionales.⁵⁶² Por su parte, María Isabel Baldasarre, quien también se planteó en sus estudios el posible lugar que Schiaffino le dio al arte nacional en el MNBA. menciona:

A simple vista, fueron sus artistas amigos y compañeros, muchos de ellos cercanos a él desde la temprana fundación de la Sociedad Estímulo, los representados dentro de la institución, Giuseppe Aguyari, Graciano Mendilaharsu, Ángel Della Valle, Augusto Ballerini... Sin embargo, las predilecciones del director no implicaban que estos recibiesen altas retribuciones a cambio de sus obras.⁵⁶³

⁵⁶¹ Los escritos a los que hacen alusión los autores, son los que el artista enviaba a Buenos Aires para que fuesen publicadas en *El Diario*, de Manuel Láinez. Con respecto a los enviados desde Venecia, ciudad a la que llegó en marzo de 1884, dicen que los mismos contenían minuciosos detalles de sus experiencias cotidianas. Cfr. BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María. "Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", p. 67. En: *Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, N° 27 y 28, Universidad de Buenos Aires, 1989-1991.

⁵⁶² "Schiaffino recogió en la colección fundacional, aquello que le ofrecía el mundo del arte y de la actividad artística en Buenos Aires a finales del siglo XIX... Pensamos que... Schiaffino, quien a su vez era artista, jerarquizó las obras del presente... prefiriendo adquirir piezas recientemente pintadas, expuestas y, más todavía, calificadas, como aquellas que aparecen en las muestras institucionales o reciben premios en salones oficiales". NAVARRO, Ángel. "Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)", pp. 41-42. En: *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, AAMNBA, 2016, pp. 34-51.

⁵⁶³ BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, p. 257. Más adelante retomaremos el tema de los precios pagados por algunas de las obras que adquirió en esta oportunidad.

Volviendo a la adquisición de *Noche de luna en Venecia*, diremos que, como ya lo expusimos, algunos críticos sostuvieron que esta elección fue muy acertada, mientras que para otros no lo fue. Más allá de las discusiones de aquel entonces, manifestaremos que esta obra se encuentra prestada desde el 22 de enero de 1943 al Museo provincial de Bellas Artes Ramón Gómez Cornet (de Santiago del Estero) por medio de una resolución de la Comisión Nacional de Bellas Artes datada el 18 de diciembre de 1942.⁵⁶⁴ Es fácil inferir que dicho préstamo guarda relación con su reciente apertura, ya que fue inaugurado el 18 de febrero de 1943. Sin embargo, la obra no se encuentra expuesta sino archivada en el edificio de Patrimonio de la provincia. Por este motivo, consideramos que no sería mala idea que se iniciaran las gestiones correspondientes para su devolución y que se la conservase adecuadamente en la reserva técnica del MNBA hasta que se reformule o amplie su guión curatorial.

En su libro *Del taller al altiplano*, Pablo Fasce comenta que este museo santiagueño fue creado en agosto de 1942 a través del Decreto 1889 bis, en el que también se nombraba al propio Gómez Cornet como su director. También aclara que fue este último quien se puso en contacto con el ministro de gobierno de la provincia para que gestionase con el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes (Antonio Santamarina) y el director del MNBA (Domingo Viau) el préstamo de cincuenta y cinco piezas que conformarían la colección inicial; entre ellas, se encontraba el óleo de Ballerini. Fasce, además, menciona que no es posible establecer el grado de influencia de Gómez Cornet o el criterio de selección de las obras (a pesar de que numéricamente los artistas nacionales predominen), ya que la cantidad de piezas cedidas por el MNBA es similar a otros préstamos realizados.⁵⁶⁵

Consultando el legajo de este óleo en el sector de documentación del MNBA, encontramos la carta en la que el artista hace su acuse de recibo del pago:

Buenos aires, noviembre 15/95

Recibí del señor director del Museo Nacional de Bellas Artes la suma de doscientos pesos m/n, valor de mi cuadro pintado al óleo «*Noche de luna en*

⁵⁶⁴ Cfr. Legajo «Venecia de noche», Folio 10/2015, ficha con informe de restaurador 01847 (o 02945) y Folio 1/2015, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁶⁵ Cfr. FASCE, Pablo. *Del taller al altiplano*, p. 259. En el capítulo 6 de este libro, Fasce incluye, entre otros contenidos, una biografía de Gómez Cornet, su posicionamiento como artista-gestor, su táctica para crear este museo y fortuna crítica recibida. También comenta que, al cumplirse el primer aniversario de su fallecimiento (1965), se decidió rebautizar al museo con su nombre. Al final de ese capítulo incluye una tabla en la que se listan las obras cedidas por el MNBA (pp. 273-275) en la que puede encontrarse el óleo de Ballerini.

Venecia», N° 91 del catálogo de la 3ra. Exposición Anual del Ateneo, vendido por mí con destino al museo N. de Bellas Artes.

Augusto Ballerini⁵⁶⁶

En dicho sector de documentación también encontramos diversas cartas con respecto a la adquisición de otros trabajos suyos. Por ejemplo, en una epístola de 1899 Ballerini le ofrece al director del museo tres obras para que formasen parte de la colección permanente del MNBA:

Buenos Aires, 13 de abril 1899

Mi querido amigo Schiaffino:

Deseo ante todo que usted se haya repuesto de su dolencia y perdonará que no haya podido pasar a verle con tal objeto.

Al mismo tiempo, tengo el agrado de remitirle con la presente los tres cuadros de que hemos hablado y que usted generosamente desea ingresen al Museo.

No habiendo podido lograr que usted fije su precio, se lo hago conocer dándole todas las facultades para aumentarlo o disminuirlo a su agrado, a pesar que creo haber estado en lo equitativo por él de otros trabajos de igual índole.

El precio total es de \$ 600,00 m/n, subdividido en la siguiente forma:

<i>Cascada del Iguazú</i> (óleo)	\$ m/n: 300-
<i>Piedra movediza (Tandil)</i> (acuarela)	\$ m/n: 150-
<i>Panorama Tandil</i> (acuarela)	<u>\$ m/n: 150-</u>
	\$ m/n: 600-

Me será sumamente agradable que todo responda a sus distinguidos deseos y desde ya agradezco su aceptación y recuerdo, y me repito como siempre su afmo. S.S.S.

Augusto Ballerini⁵⁶⁷

Schiaffino le respondió su solicitud a los pocos días y de manera favorable. Sin embargo, si bien encontramos en su misiva la aceptación del precio solicitado, notamos que anexa otra obra no mencionada en la carta del pintor y, además, un pedido de restauración de una de ellas antes de ser entregada:

⁵⁶⁶ Cfr. Legajo «Venecia de noche», Folio 1/2015. Vale aclarar que, a pesar de tener el mismo número que el citado en la nota anterior, son dos folios distintos.

⁵⁶⁷ Legajo «Cerro de la piedra movediza de Tandil (efecto gris)», Folio 2/2015, Sector de documentación del MNBA. Además, al final de esta carta Ballerini deja constancia de su dirección: Larrea 1209.

Buenos Aires, abril 18/99:

Señor don Augusto Ballerini:

En el deseo de dar cabida en el Museo Nacional de Bellas Artes a las tres acuarelas ejecutadas recientemente por usted en el Tandil; así como también a su estudio original de *La cascada del Iguazú*, pintado al óleo, y teniendo en cuenta que los museos deben ser privilegiados en los precios, respecto de los particulares por cuanto sirven a la pública enseñanza y difunden el mérito de los autores cuyas obras exhiben, ofrezco a usted por *La cascada del Iguazú*: Doscientos pesos m/n.

Y por las otras tres acuarelas a saber:

Cerro de la piedra movediza (sol poniente)

Cerro de la piedra movediza (efecto gris)

Panorama de las sierras de Tandil, la suma de cuatrocientos pesos m/n. TOTAL: seiscientos pesos m/n.

NOTA: El estudio de *La cascada del Iguazú*, afeado actualmente por algunas ampollas, efecto de una mala adherencia de la tela, deberá ser arreglado previamente por usted.

Saluda a usted con su consideración más distinguida.

Eduardo Schiaffino
Director⁵⁶⁸

De más está decir que el artista aceptó la contraoferta, la incorporación del *Panorama de las sierras de Tandil* y el pedido de restauración de *La cascada del Iguazú*. Su conformidad con la propuesta del director del museo, fue respondida del siguiente modo:

Capital, 26 abril 1899

Señor don Eduardo Schiaffino

Director del Museo N. de Bellas Artes.

Señor director:

Me es grato contestar su muy estimada fecha 18 del corriente, con la cual usted se sirve comunicarme que esa Dirección ha adquirido cuatro cuadros de mi firma por la suma de seiscientos pesos m/n.

Al agradecer esa adquisición que permite ingresar dichas obras al Museo de Bellas Artes que usted tan dignamente dirige, me suscribo a usted con toda consideración.

S.S.S.

Augusto Ballerini.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Ídem, Folio 5/2015.

⁵⁶⁹ Ídem, Folio 6/2015.

Retomando el contenido de la carta de Schiaffino, sobre todo la rebaja solicitada en el precio de venta, María Isabel Baldasarre observa que, en ese mismo año, el director del MNBA compró dos acuarelas de Sívori por un precio casi idéntico al ofrecido a Ballerini, y que en la misiva en la que le comunicaba el importe que le pagaría justificó dicho importe argumentando, con exactamente las mismas palabras, que los museos debían «ser privilegiados en los precios, respecto de los particulares por cuanto sirven a la pública enseñanza y difunden el mérito de los autores cuyas obras exhiben». Además, la autora también menciona que al año siguiente (1900) el MNBA compró *Sin pan y sin trabajo*, de De la Cárcova, por la suma de \$ 1.000,00.⁵⁷⁰ Volviendo a las obras de Ballerini adquiridas en aquella oportunidad, podemos agregar que Roberto J. Payró incluyó en su revista *Arlequín* una fotografía de una de las versiones del *Cerro de la piedra movediza*. Lo hizo en el ejemplar publicado el 24 de junio de 1899. Lo más probable es que su incorporación guardase relación con esta compra, porque se aclara que es una acuarela perteneciente al MNBA.⁵⁷¹

Como lo señalamos, Schiaffino no solo le compró obras a Ballerini para acrecentar la colección de museo, también adquirió trabajos de Lucio Correa Morales, Eduardo Sívori y Ernesto de la Cárcova, etc. Como eran sus amigos, siempre les solicitaba una rebaja del precio. Lo hacía, por un lado, debido al escaso presupuesto con que contaba el museo y, por otro, por el noble destino para el que estaban siendo seleccionadas sus obras. Generalmente, los artistas aceptaban su propuesta, ya que todavía les resultaba difícil colocar sus obras en el mercado del arte local.⁵⁷²

Retomando la problemática sobre los criterios de selección de obras que Eduardo Schiaffino priorizó para la conformación de la colección inicial del museo, como para acrecentarla futuramente mediante adquisiciones y donaciones, María Isabel Baldasarre también sostiene que él también buscó obras que tuviesen las cualidades necesarias para transformarse en clásicas en su debido momento y para ello decidió darle primacía tanto

⁵⁷⁰ Cfr. BALDASARRE, María Isabel. ob. cit., p. 258. Más adelante veremos que cuando esta última obra salió a remate tras la clausura del Salón de 1894, la pieza se ofrecía por \$ 1.800,00. En otras palabras, Schiaffino la compró casi al 50% de su valor de venta de aquel año.

⁵⁷¹ Cfr. AUGUSTO BALLERINI. *Cerro de la piedra movediza (Tandil)*. (s/a, revista *Arlequín*, Año I, N° 6, sábado 24 de junio de 1899, p. 19).

⁵⁷² Cfr. BALDASARRE, María Isabel. “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, pp. 311-313. En: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, núm. 1, junio, 2006, pp. 293-321, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

a los trabajos de algunos de sus compañeros de juventud como a artistas europeos con los que tenía afinidades estéticas.⁵⁷³

Por su parte, Laura MaloSETTI Costa afirma que las decisiones estéticas de Schiaffino fueron muy amplias y que las mismas deberían

juzgarse como las de un modernista finisecular empeñado en la educación del gusto público de su ciudad, procurando reunir obras representativas de todas las épocas y los estilos de la historia del arte, aun cuando la mayor parte del patrimonio fueron obras de arte contemporáneo.⁵⁷⁴

Volviendo a la totalidad de esa adquisición de 1899, mencionaremos que solo una de las cuatro piezas compradas ese año se encuentra actualmente en el MNBA y exhibida: *La cascada del Iguazú*. Las otras, se encuentran distribuidas de la siguiente forma:

1. El *Cerro de la piedra movediza (Efecto gris)* fue prestado al Museo Provincial Pedro E. Martínez (Paraná, Entre Ríos) por decreto presidencial del 10 de diciembre de 1924⁵⁷⁵ y se conserva en su reserva técnica. La última vez que se la exhibió fue en el año 2017, en el marco de la muestra *Fundacional. De cómo se formó la colección inicial del Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Pedro E. Martínez" de Entre Ríos 1925-1936*. Esto indica que el préstamo fue hecho con la intención de colaborar con su colección inaugural.
2. El *Panorama de las sierras de Tandil* se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro (de San Miguel de Tucumán) desde 1927.⁵⁷⁶
3. El *Cerro de la piedra movediza. Tandil (sol poniente)* se prestó al museo recién citado desde el día 9 de julio de 1944.⁵⁷⁷

⁵⁷³ Cfr. BALDASARRE, María Isabel y BATTITI, Florencia. *Eduardo Schiaffino*, p. 8. Aunque en este escrito Baldasarre no cita a Ballerini, sí menciona a Sívori y De la Cárcova (entre sus compatriotas argentinos), y a Collin, Carrière y Rodin (entre los extranjeros).

⁵⁷⁴ MALOSETTI COSTA, Laura. "Arte e historia", p. 82. En: CASTILLA, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 71-88.

⁵⁷⁵ Cfr. Legajo «Cerro de la piedra movediza (Efecto gris)», Folio 10/2015 y 1/2015, Sector de documentación del MNBA. Las gestiones para su préstamo se dieron entre la CNBA y el propio Dr. Pedro Ernesto Martínez. Cfr. <https://noticias.entrerios.gov.ar/notas/se-exhibir-una-coleccin-fundacional-y-los-inicios-del-bellas-artes-en-una-muestra-histrica.htm> Última visita: 4 de noviembre de 2022.

⁵⁷⁶ Cfr. Legajo «Panorama de las sierras de Tandil», Folio 1/2015, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁷⁷ Cfr. Legajo «Cerro de la piedra movediza. Tandil (sol poniente)», Folio 8/2015, Sector de documentación del MNBA. Sin embargo, el Folio 1/2015 dice que está "a préstamo en el Museo Provincial de Tucumán, sin constancia de Decreto, aproximadamente desde 1925".

Las fechas de préstamo expresadas en los dos últimos puntos difieren de las que nos pasó el jefe de patrimonio del museo tucumano, Alejandro Esser, quien nos manifestó que ambas obras están en dicha entidad museística desde el año de su apertura: 1916. También nos aclaró que no se encuentran exhibidas, sino que se conservan en el área de reserva del museo.⁵⁷⁸

Las investigaciones de Pablo Fasce confirman la fecha de préstamo brindada por Alejandro Esser (1916) y aclaran que el museo tucumano fue inaugurado ese año con motivo del Centenario de la independencia. Asimismo, señala que las dos obras de Ballerini fueron parte de un total de ochenta y nueve obras cedidas por el MNBA para su colección inicial, y que las mismas deberían ser pensadas como un conjunto representativo del acervo de este museo porteño. Además, acota que entre ellas había piezas de artistas argentinos (como Eduardo Sívori y Eduardo Curatella Manes), algunas obras anónimas europeas (datadas entre los siglos XVI a XVIII) y varias obras de Ignacio Manzoni (un total de nueve).⁵⁷⁹

En 1901 el MNBA adquirió el *Coro dei Frari en Venecia*. Hasta esa fecha había pertenecido a la familia de Aristóbulo del Valle.⁵⁸⁰ De acuerdo con la ficha encontrada, la pieza se pagó \$ 1.000,00 m/n. Actualmente, se encuentra prestada a la Embajada argentina en Uruguay⁵⁸¹ y ornamenta la residencia privada de su máximo representante.

En 1902 el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública compró el *Panorama de Ascochinga (Imagen 122)* para que integrase la colección del MNBA. Este trabajo fue adquirido en el marco de su exposición individual por un monto de \$ 250,00 m/n, e ingresó al museo mediante la Nota 329 fechada el 26 de abril de ese año. Dos días antes de su fallecimiento, el artista recibió la carta en la que se le notificaba la compra:

Buenos Aires, abril 26 de 1902.

Al señor Augusto Ballerini.
Pte.

⁵⁷⁸ El Sr. Esser nos envió imágenes de ambas obras para incorporarlas en nuestro anexo, pero no las incluimos porque son antiguas y de baja calidad. Además, nos comunicó que no podía tomarles nuevas fotografías porque el museo hace tiempo que se encuentra cerrado por prolongadas refacciones edilicias.

⁵⁷⁹ Cfr. FASCE, Pablo. *Del taller al altiplano*, pp. 74-77. El capítulo 2 de este libro se centra en la génesis de diversas instituciones culturales creadas en la provincia de Tucumán; entre ellas, este museo, la Academia de Bellas Artes, la Universidad de Tucumán, etc. En relación con las obras cedidas por el MNBA para el flamante museo tucumano, al final del capítulo el autor incluye una tabla con la lista de piezas prestadas (pp. 85-89). En ella pueden encontrarse las dos obras de Ballerini, ambas tituladas *Tandil*.

⁵⁸⁰ Recordemos que el tribuno había fallecido el 29 de enero de 1896.

⁵⁸¹ Cfr. Legajo «Coro dei Frari en Venecia», Ficha 01863 (o 02310), Sector de documentación del MNBA.

Comunico a usted que, por decreto dictado en esta fecha, este ministerio ha resuelto adquirir, con destino al Museo Nacional de Bellas Artes, el cuadro de que es usted autor, titulado *Panorama de Ascochinga*, por el precio de doscientos cincuenta pesos nacionales, con el propósito de estimular los esfuerzos de artistas argentinos que, como usted, producen obras de positivo mérito. Saludo a usted atentamente.

Barros.⁵⁸²

Esta acuarela se prestó al Museo Municipal de Bellas Artes de Río Cuarto (Córdoba) mediante una resolución de la Comisión Nacional de Bellas Artes fechada el 15 de octubre de 1933.⁵⁸³ Se lo hizo con la intención de colaborar con la colección inicial de este museo cordobés, el cual fue fundado ese mismo año por iniciativa del escritor y abogado Juan Filloy (1894-2000). Actualmente, no se encuentra exhibida.

A principios de 1910 la Comisión Nacional de Bellas Artes adquirió para el MNBA el *Retrato del pintor Manzoni*. Se lo compró a uno de los hermanos de Ballerini, de nombre Ernesto, por \$ 400,00 m/n, quien lo había ofrecido para la venta en el mes de julio del año anterior sin un precio establecido, dejando que este sea fijado por el buen criterio y la inteligencia de los compradores.⁵⁸⁴

En 1935 el MNBA compró su *Autorretrato* por \$ 600,00 m/n a otro de sus hermanos, llamado Mario. El entonces director del museo, Atilio Chiáppori, sugirió su compra al director nacional de Bellas Artes, Nicolás Besio Moreno, ya que consideraba fundamental contar con una galería de autorretratos de los artistas argentinos fallecidos. Además, recomienda su compra porque consideraba que Ballerini había sido uno de los artistas más cultos de la Argentina, uno de los que más había bregado para el desarrollo del arte nacional y que, además, contó con una «personalidad descollante». Asimismo, apunta que

Su Autorretrato ofrece –además de su condición tal– un doble interés artístico y documental. El precio de \$ 600,00 m/n. que se pide, puede considerarse bajo, dado que se trata de una obra interesante y que muestra al artista en un aspecto técnico que no le es frecuente.⁵⁸⁵

⁵⁸² Legajo «Panorama de Ascochinga», Folio 3/2015, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁸³ Cfr. Ídem, Folio 1/2015, 4/2015 (que es la antigua ficha 05427 o 09044) y 5/2015.

⁵⁸⁴ Cfr. Legajo «Retrato del pintor Manzoni», Folio 5/1996 y Folio 3/1996, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁸⁵ Legajo «Autorretrato», Folio 3/1996, Sector de documentación del MNBA.

Este trabajo se prestó al Ministerio de Economía de la Nación por medio de la resolución N° 13 de la Secretaría de Cultura, fechada el 15 de diciembre de 1983. Una nota con membrete de ese ministerio (conservada en el legajo de esta obra y con fecha 10 de enero del año siguiente) le notifica al director del museo, el profesor Guillermo Whitelow, que pasarían a retirarlo junto con un retrato de Alfredo Guido para embellecer el despacho del ministro (la oficina 510).

En 1940 la Comisión Nacional de Bellas Artes adquirió para el MNBA *Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*. En una carta fechada el día 3 de octubre de ese año y firmada por el director de esa Comisión, Antonio Santamarina, se le notifica al director interino del museo, Ricardo Gutiérrez, la compra de este óleo por \$ 649,00 m/n.⁵⁸⁶ A su ingreso se tomó cuenta de su estado y se la inventarió con el N° 824. El restaurador Pablo Arriarán, tras evaluarla, informó que era necesario desbarnizarla y proceder a su limpieza debido a que contaba con numerosas manchas en toda su superficie.⁵⁸⁷

En 1941 esta misma Comisión adquirió la acuarela *Aldeana romana en un establo* (**Imagen 105**) por \$ 209,00 m/n, la cual pertenecía a la firma Viau & Cía. La compra está atestiguada por una carta con fecha 29 de enero y firmada por Antonio Santamarina. Sin embargo, parecen haber surgido algunas dudas con respecto a la efectividad del pago a dicha firma y recién se le dio ingreso a la colección del museo en septiembre de 1945.⁵⁸⁸

El 18 de noviembre de 1948 el MNBA compró la acuarela *El tambor* (**Imagen 106**), pieza que se subastó en el Banco municipal de la ciudad de Buenos Aires. Ese mismo día, el entonces director del museo, Juan Zocchi, le escribió una carta al gerente del banco pidiéndole postergar el pago debido a las necesarias y obligatorias gestiones oficiales. Este pedido de aplazo en la liquidación tenía como antecedente otra transacción previa realizada de ese modo y con la misma entidad bancaria: la compra de un cuadro de Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1794-1870). Finalmente, los \$ 396,00 m/n. que costó este trabajo fueron abonados a finales de enero del año siguiente. La nota del expediente del Ministerio de Educación que acompaña esta compra deja constancia que el precio abonado era muy inferior al que se hubiese pagado en el mercado.⁵⁸⁹ Por otro

⁵⁸⁶ Cfr. Legajo «Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630», Folio 3/¿Año?, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁸⁷ Cfr. Ídem, Folio 1651/824.

⁵⁸⁸ Cfr. Legajo «Aldeana romana en un establo», Folio 9/2014 y 2/2014, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁸⁹ Cfr. Legajo «El tambor», Folio 3/2015, 12/2015 y 7/2015, Sector de documentación del MNBA.

lado, el dorso de la obra contiene pegada una etiqueta de la Comisión Nacional de Bellas Artes en la que se dice que para la fecha en la que se realizó la exposición *Un siglo de arte en la Argentina* (1936) este trabajo era propiedad del crítico de arte Julio Eduardo Payró (1899-1971).

En el Sector de documentación del MNBA también hallamos unos pocos datos sobre la adquisición de otras tres acuarelas. Como fue tan escasa la información encontrada, simplemente la enumeraremos:

1. *El africano*. Adquirida a Eduardo Piñero en 1946 según recibo 0229/46.⁵⁹⁰
2. *Retrato de mujer (Imagen 107)*. Comprada a Susana B. de Michel y Ortiz antes de 1950.⁵⁹¹
3. *Cataratas del Iguazú (Imagen 108)*. También adquirida a la Sra. Michel y Ortiz en la misma fecha.⁵⁹²

Con esos datos terminamos de detallar las quince adquisiciones hechas directamente por el MNBA o a través de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Solo nos queda mencionar que este museo posee otras tres obras que no fueron compradas sino donadas:

1. El *Diploma de inauguración*. Regalado a Eduardo Schiaffino en la cena de honor de 1896.
2. El *Retrato del escultor Cafferata*. Donado por la familia de este último en el año 1905.⁵⁹³
3. El *Menú para la comida en homenaje a Eduardo Schiaffino*. Donado por la Asociación de Amigos del MNBA. La propuesta de donación se hizo el 2 de octubre de 2006 y su aceptación se efectivizó en noviembre del año siguiente por medio de la Resolución SC 3260/2007.⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ Cfr. Legajo «El africano», Folio 3/1991, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁹¹ Cfr. Legajo «Retrato de mujer», Folio 1/2013, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁹² Cfr. Legajo «Cataratas del Iguazú», hoja impresa sin foliar, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁹³ Cfr. Legajo «Retrato del escultor Cafferata», Folio 10/2016, Sector de documentación del MNBA.

⁵⁹⁴ Cfr. Legajo «Menú para la comida en homenaje a Eduardo Schiaffino», Folios 38/2012 y 41/2012, Sector de documentación del MNBA.

Como síntesis, podemos señalar que, de las dieciocho piezas que el museo posee, ocho fueron adquiridas durante la gestión de Schiaffino, siete fueron compradas entre 1935 y 1950 (bajo las gestiones de Atilio Chiáppori, Ricardo Gutiérrez, Domingo Viau y Juan Zocchi), dos provienen de donaciones, y una, el *Diploma de inauguración*, fue un regalo realizado al primer director del museo.⁵⁹⁵ El actual guion curatorial, solo exhibe una de ellas: *La cascada del Iguazú*.

Mediante la investigación que efectuamos sobre los modos y precios de adquisición de esos óleos y acuarelas, pudimos comprobar que el MNBA contiene tanto obras pintadas en su época de estudiante en Italia como otras que pintó tras su regreso definitivo al país. Algunas de ellas permitieron descubrir características de la formación del pintor, mientras que otras, ya sea por su promoción, discusión u aplauso, fueron objeto de varios comentarios en los medios gráficos de su tiempo, y elegidas (como ya lo vimos) para formar parte de varias exhibiciones del presente. Por ejemplo, piezas como *El tambor*, que le permitió a la investigadora Giulia Murace confirmar su asistencia a la *Accademia di Gigi*, o *La cascada del Iguazú*, realizada en su viaje a Misiones y que fue premiada en la Exposición de Chicago de 1893; u *Origen Milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630*, su pintura más comentada en la prensa de su tiempo y que fue expuesta en numerosas oportunidades; o algunas de las acuarelas pintadas en su viaje a Tandil que fueron tan aplaudidas en los periódicos y revistas de 1901, o el *Panorama de Ascochinga*, considerada la mejor acuarela que expuso en su Exposición Individual de 1902, evidencian la preocupación de las autoridades del museo por adquirir sus trabajos más destacados. Además, también posee su *Autorretrato*, óleo que no solo tiene la virtud de permitir el conocimiento de sus rasgos fisonómicos, sino de saber cómo el artista quiso ser recordado. En otras palabras, las piezas que el MNBA posee de Augusto Ballerini comprenden un conjunto bastante representativo de su producción a lo largo de su carrera. Si a ellas se suma que otras entidades museísticas, religiosas y gubernamentales ya citadas también conservan varias de sus obras fundamentales, solo quedaría saber qué piezas se

⁵⁹⁵ Para complementar la información sobre el interés del museo en acopiar obras de algunos de los artistas de la Generación del 80, podemos agregar que el MNBA contiene en su acervo cuatro trabajos de Emilio Caraffa, siete de Lucio Correa Morales, diez de Emilio Cafferata, doce de Martín Malharro, quince de Ángel Della Valle, cuarenta de Eduardo Schiaffino, cuarenta y una de Ernesto de la Cárcova, cincuenta y cinco de Eduardo Sívori, etc. Información suministrada en el Sector de Documentación del museo,

encuentran en posesión de coleccionistas privados para completar el conocimiento de la circulación de sus óleos y acuarelas.

MERCADO DEL ARTE EN SU ÉPOCA Y EN EL PRESENTE

La Argentina de finales del siglo XIX aún no tenía un campo artístico completo y definido: había escasos museos e instituciones culturales, un público poco preparado, un número insuficiente de críticos de arte, una cantidad limitada de expertos y coleccionistas, etc. Con respecto a los últimos, debemos aclarar que los había muy importantes; por ejemplo, Adriano Rossi, Juan Benito Sosa, Andrés Lamas, Rufino Varela, José Prudencio Guerrico, Aristóbulo del Valle, etc.⁵⁹⁶ Sin embargo, sus colecciones estaban integradas, principalmente, por obras provenientes del extranjero. Dicho de otro modo, si bien adquirían algunos trabajos de los artistas nacionales, estos coleccionistas todavía no se decidían a invertir masivamente en sus producciones.

María Isabel Baldasarre, quien estudió en profundidad el consumo de arte de este período, señala que a los artistas de finales del siglo XIX les fue muy difícil colocar sus producciones en el mercado local:

El cultivo de las bellas artes era una ocupación de pocos. La pintura de caballete no resultaba una actividad lucrativa en el Buenos Aires del siglo XIX, y entonces se debía contar con algún capital previo, propio o heredado, para poder dedicarse a esta práctica. Si bien estos hombres no pertenecían a la oligarquía más tradicional, sí eran hijos de familias acomodadas, muchas de ellas inmigrantes. Esto los habilitó para dedicar toda su vida al ejercicio del arte, aunque en la mayoría de los casos desempeñaron también la docencia, como Sívori, Giudici y Ballerini; la crítica artística como Fusoni, y la gestión cultural en combinación con las otras actividades, como Schiaffino. A casi todos ellos les costó insertar su producción en el mercado. Vendían eventualmente algún paisaje o retrato, pero esto no significaba que contasen con una clientela estable capaz de absorber el flujo de obras al ritmo de su salida del taller...

... el mercado como tal apenas comenzó a formalizarse en las primeras décadas del siglo siguiente.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Otros grandes coleccionistas de la época, fueron: Carlos Madariaga, Francisco Recondo, Parmenio Piñero, Ángel Roverano, Lorenzo Pellerano, José Semprún y Ramón y Antonio Santamaría. Según Baldasarre, ellos representaron “diversos momentos y selecciones estéticas” del primer coleccionismo en la República Argentina, el cual se extendió entre “las últimas décadas del siglo XIX hasta aproximadamente mediados de la segunda década del siglo XX”. BALDASARRE, María Isabel. ob. cit., p. 17.

⁵⁹⁷ BALDASARRE, María Isabel. “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, pp. 174-175. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. 34, N° 100, Año 2012, pp. 171-203.

La cita leída pone de manifiesto que a los artistas que producían sus obras en dicho período no les era fácil vivir de las ventas de sus trabajos y debieron diversificar su profesión para obtener mayores ingresos. Esto se debió, como ya lo mencionamos varias veces, a la falta de apoyo gubernamental y a que los coleccionistas preferían adquirir obras de artistas extranjeros.

Para ejemplificar lo recién dicho, diremos que, en un estudio sobre las diversas propuestas para la creación de un museo de bellas artes, Ana María Telesca observa que en la colección de Juan Benito Sosa solo había una obra de un artista argentino: Prilidiano Pueyrredón. Incluso, expresa que hacia 1877 su colección era la única que poseía una obra de un artista nacional. Además, señala que en los años próximos a este todavía eran muy pocos los artistas argentinos presentes en las colecciones particulares:

Esta referencia nos da una idea de la presencia casi nula de obras de artistas nacionales en las colecciones locales: en ellas solo encontramos alguna obra de Pueyrredón, de Ballerini o más tarde de Giudici. Se coleccionaba lo europeo.⁵⁹⁸

En 1893 Augusto Belín Sarmiento retomaba en la prensa esta polémica situación que atravesaban los creadores plásticos y afirmaba en uno de sus artículos que muchos de los artistas jóvenes que habían presentado trabajos en el primer Salón del Ateneo sabían que consagraban su vida a la miseria, porque eran conscientes de que la mayoría de los coleccionistas solo consideraba valioso aquello que llegaba en barcos europeos. Además, dada esta situación, pedía una pronta intervención del gobierno para auxiliar a los artistas nacionales.⁵⁹⁹ De esto también da cuenta Marcelo Pacheco, quien menciona que fueron muy pocas las obras vendidas tras la clausura de este primer Salón. Entre ellas, pueden citarse un paisaje de Ballerini, comprado por el periodista y diplomático chileno Alberto del Solar,⁶⁰⁰ quien también adquirió un par de trabajos de Sívori. Por su parte, Carlos Vega Belgrano compró *Vesper*, de Eduardo Schiaffino. En otras palabras, ningún coleccionista argentino, o el gobierno, adquirió alguna pieza de Ballerini en aquella oportunidad.

⁵⁹⁸ TELESCA, Ana María. "Buscando arte para abrir un museo. Crónica de un siglo de esfuerzos", p. 68. En: *En 200 años*, Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación, N° 125, 2010, pp. 57-73. La autora menciona que la obra que Sosa poseía de Pueyrredón se titulaba *El pescador*.

⁵⁹⁹ Cfr. SALÓN DE 1893. **Sunt bona, Sunt mediocria, Sunt mala plura.** (A. B. S., *El Diario*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 1, c. 6).

⁶⁰⁰ Cfr. PACHECO, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*, p. 230.

Una crónica publicada en 1894 (firmada por Carlos Orte) menciona la importancia del urgente desarrollo de dos recursos imprescindibles para acrecentar las ventas de obras de arte locales: el ambiente y el mercado. En su escrito, Orte explica que el ambiente debería estar compuesto por una población con elevada cultura intelectual, por una crítica artística verdadera y constructiva, y por un elevado número de artistas. Tras exponer esas características, llega a la conclusión de que en Buenos Aires todavía no había ambiente. Luego sostiene que el mercado aparece cuando el nivel de la cultura es elevado, cuando se manifiestan vendedores y compradores que aman el arte y a quienes lo generan, y cuando unos y otros venden y compran genuinos productos artísticos. Tras desarrollar este último punto, y señalar que nuestra ciudad contaba con escasos especímenes de ese tipo, afirma que tampoco había un buen mercado para el arte:

¿Tenemos aquí ambiente?... La cultura artística es escasa... Pocos son los artistas de raza... Los críticos, fáciles en dar su bombito a los amigos, hablan... en términos metafóricos y vagos, que nadie acierta a entender...

¡El mercado!

Hace algunos años comenzó a despertarse el gusto por las cosas lindas: cuadros, estatuas...

[Luego comenzó una] infame importación de cuanto desecho existía en Europa... copias pasadas por originales... falsificaciones de autores contemporáneos...

Mientras tal basura abunde en nuestras casas de negocio... no habrá mercado fácil para el arte verdadero.⁶⁰¹

Las citas recién leídas dan una clara idea de la imposibilidad de los artistas para colocar sus obras en el mercado de arte local. Desde las columnas de *El Diario* y *La Nueva Revista*, Belín Sarmiento y Orte (como tantos otros periodistas de diversos medios gráficos ya citados) problematizaban públicamente la situación que atravesaban los pintores con la intención de que el Estado y los coleccionistas particulares reflexionasen y cambiasen de actitud. Dicho esto, debemos aclarar que había vendedores y compradores leales que apreciaban y defendían el arte argentino, pero generalmente priorizaban tanto la venta como la compra de obras extranjeras.

Debido a la escasa presencia de interesados en los productos de los artistas argentinos, Roberto J. Payró exclamó en uno de sus artículos:

⁶⁰¹ ARTE NACIONAL. Dos necesidades: el ambiente y el mercado. (Carlos Orte, *La Nueva Revista*, Año II, N° 29, sábado 21 de julio de 1894, p. 35).

Rómpase el hielo de la indiferencia, cómprense los cuadros, aliéntese de ese modo a los pintores, y cada aficionado que lo haga podrá considerarse como coiniador del arte nacional. Y parece que este año, más que el anterior, se notará esta tendencia, si hemos de juzgar por lo que se dice en los corrillos: los hombres de gusto se disputarán varias telas y adquirirán otras de segundo orden, no solo llevados a ello por la bondad de los trabajos, sino ganosos también de cooperar al desarrollo del movimiento que se inicia, haciendo obra de ese verdadero patriotismo, que no usa de ridículas peroraciones ni de frases huecas que ya no agitan las fibras de nadie.⁶⁰²

Muchos años más tarde (en 1962), el hijo de Roberto J. Payró, el crítico Julio Eduardo Payró, comentaba que los problemas económicos que atravesaron los artistas de la Generación del 80 se debieron a que nuestro país no tenía una tradición artística. La cual, según sus palabras, se componía de personas con una virtuosidad innata para la ejecución de obras de arte, instituciones donde estos pudiesen formarse y un público que se interesase en la adquisición de sus productos artísticos. Tras su exposición, llega a la conclusión que la Argentina del siglo XIX tuvo muchos artistas, pocos lugares donde estos podían formarse y, si bien tuvo público, este solo sintió curiosidad por los objetos producidos pero no estaba interesado en su adquisición. Esto lo lleva a concluir que

En el siglo XIX, ningún pintor podía confiar en que viviría del producto de sus cuadros...

Muchos de los pintores de aquel tiempo vivieron en la angustia material, produjeron poco, se vieron obligados a dedicarse a obligaciones extrañas a su profesión o, en determinados casos, optaron por expatriarse...

Por lo tanto, hubo en la acción de nuestros artistas del siglo XIX una calidad heroica que los hace más admirables aún.⁶⁰³

En sintonía con las palabras de Julio E. Payró, María Isabel Baldasarre sostiene que los coleccionistas de aquellas fechas conocían y frecuentaban a los artistas argentinos; no obstante, esto no se tradujo en un interés masivo por adquirir sus trabajos.⁶⁰⁴

⁶⁰² SALÓN. Ocho trabajos de Caraffa. La Argentina de Malharro. Ballerini. Retratos y pastel de De la Cárcova. (s/a, *La Nación*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 3, c. 4-5).

⁶⁰³ El autor señala que una excepción la constituye el artista Carlos Enrique Pellegrini, quien ganó mucho dinero como retratista y litógrafo. Cfr. PAYRÓ, Julio E. *23 pintores de la Argentina*, pp. 5-6.

⁶⁰⁴ También menciona que esta tendencia comenzó a mejorar en la segunda y tercera década del siglo siguiente. Cfr. BALDASARRE, María Isabel. *El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina*, p. 239. En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 235-263.

Volviendo a las palabras de Roberto J. Payró, diremos que poco eco tuvieron en los compradores. En un «suelto» publicado el 28 de noviembre de ese año, es decir, a solo dos días del cierre del Segundo Salón del Ateneo, comenta que ninguna obra había recibido oferta de compra.⁶⁰⁵ Por esta causa, se postergó la clausura de la exhibición hasta el día 11 de diciembre.⁶⁰⁶ Decidido a motivar a quienes podían comprar pinturas y esculturas, Payró también escribió otros sueltos en los que alentaba a la adquisición mediante el aviso de que el catálogo de ventas ya estaba listo para su consulta, e incluso citaba las obras más importantes y sus precios de venta; por ejemplo, menciona que Ballerini vendía dos: *La cascada del Iguazú*, por \$ 900,00, y *El gran canal*, por \$ 350,00. Además, *La vuelta del malón*, de Della Valle, se vendía por \$ 3.000,00; y *Sin pan y sin trabajo*, de De la Cárcova, por \$ 1.800,00.⁶⁰⁷ No obstante, ninguna de las cuatro piezas fue adquirida en aquella subasta.

Debemos recordar que, tras no poder vender *La cascada del Iguazú*, en abril de 1899 (es decir, cinco años más tarde) Ballerini se la ofreció al director del museo por una tercera parte de su valor y este la terminó comprando por tan solo \$ 200,00 m/n (el mismo precio por el que se adquirió *Noche de luna en Venecia*). También debemos recordar que otra obra paradigmática: *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, fue adquirida por el museo en el año 1900 por \$ 1.000,00, es decir, casi la mitad del valor pedido en aquel mismo remate de 1894.⁶⁰⁸ Estos dos ejemplos dejan claro una vez más el poco interés de los coleccionistas en adquirir las obras de los plásticos locales. Sí los aplaudían, sí los alentaban, pero aún no se decidían a adquirir masivamente sus trabajos.

En aquel 1894 se necesitó hacer un segundo remate debido al fallido intento ocurrido en el primero (llevado a cabo el día 11 de diciembre en el local de Guerrico y Williams). En esa segunda oportunidad, el artista logró vender uno de sus trabajos: el *Coro de la Iglesia dei Frari*, comprado por Aristóbulo del Valle por \$ 350,00. Otros que colocaron sus obras ese día fueron Eduardo Schiaffino (*Después del baño*, por \$ 450,00), Ernesto de la Cárcova (*Coquetería*, por \$ 250,00), Eduardo Sívori (*Las guachitas*, por \$ 455,00), etc. El monto total de lo recaudado en esa subasta fue de \$ 4.162,00.⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ Cfr. **EXPOSICIÓN DEL ATENEO. Resultado desalentador.** (s/a, *La Nación*, miércoles 28 de noviembre de 1894, p. 5, c. 5).

⁶⁰⁶ Cfr. **ATENEO. La venta futura. Concurso y Exposiciones.** (s/a, *La Nación*, jueves 6 de diciembre de 1894, p. 5, c. 2).

⁶⁰⁷ Cfr. **VENTA ARTÍSTICA DEL ATENEO.** (s/a, *La Nación*, lunes 10 de diciembre de 1894, p. 5, c. 4).

⁶⁰⁸ En aquella subasta, el artista pedía \$ 1.800,00 por su tan aplaudida pintura de temática social.

⁶⁰⁹ Cfr. **ATENEO. LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA. Resultado de las ventas.** (s/a, *La Nación*, viernes 14 de diciembre de 1894, p. 5, c. 1).

Es posible que el Dr. del Valle haya comprado el *Coro dei Frari* no solo por el concepto, el pensamiento y la espiritualidad propuesta por el artista en dicho trabajo, sino porque quizás estuvo allí con él cuando ambos coincidieron en Venecia y le recordaba la visita que hicieron a esa famosa iglesia (Santa María Gloriosa dei Frari) que ostenta, entre otras tantas maravillas, la célebre *Asunción de la Virgen*, de Tiziano. Con respecto a las diferentes obras de arte que coleccionaba, el propio Del Valle sostuvo:

... amo los cuadros hermosos, y a veces, abstraído en su contemplación me parece morar en ellos, haber existido con mi cuerpo material, con el alma misma que me asiste, dentro de la escena o del paisaje representado. Son cuadros y momentos que he vivido, me digo yo en mi interior, porque los siento hasta la médula de los huesos.⁶¹⁰

Ya que Del Valle fue uno de los protectores de Ballerini, creemos necesario detenernos unos renglones en sus características como coleccionista para comprender mejor el motivo de sus elecciones. María Isabel Baldasarre, señala que fue un coleccionista con características muy particulares y que en el único viaje que realizó a Europa (entre 1884 y 1885) adquirió, principalmente, obras de artistas españoles e italianos, como Villavicencio, Villegas, Plasencia, Martínez, Barbudo, Lancerotto y Favretto. Recordemos que la obra *Músicos ambulantes* de este último, pudo adquirirla gracias a que Ballerini conocía al artista y lo llevó a su taller. Asimismo, concluye que él

No fue un coleccionista de origen opulento y al parecer tampoco obtuvo grandes riquezas a lo largo de su vida, sino que, gozando de un pasar acomodado, optó por dedicarse al consumo artístico muchas veces a costa de otros sacrificios.⁶¹¹

Para completar la información, señalaremos que Marcelo Pacheco menciona que fue entre los años 1885 y 1895 cuando Del Valle armó y perfeccionó su colección, en la cual había un abanico muy amplio de piezas heterogéneas debido a que adquiría solo aquello que le atraía.⁶¹²

⁶¹⁰ MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, p. 228.

⁶¹¹ BALDASARRE, María Isabel. *Los dueños del arte*, p. 162. Además, dice que el tribuno pudo ascender socialmente gracias a la carrera militar de su padre, a su desempeño como abogado y a los cargos políticos a los que accedió. También señala que si bien no tuvo una preparación artística formal, a la misma se la proveyeron sus amigos y los artistas que frecuentaba.

⁶¹² Cfr. PACHECO, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*, p. 160.

Retomando el mercado existente para las obras de Ballerini, es preciso señalar que para el año 1902, el año de su deceso, la venta de sus óleos y acuarelas iba aumentando considerablemente. Este dato lo recuperamos de unas palabras escritas por Martín Malharro en *El diario*, donde dice que, por esas fechas, Ballerini estaba vendiendo muy bien sus obras:

El mismo domingo hablaba Ballerini con un periodista y bromeando se referían al artículo de Mark Twain, publicado de mañana por *La Nación*. El gran humorista supone en dicho artículo que Millet tuvo que fingirse muerto para lograr ser célebre, y afirma que el grande artista, desaparecido del mundo, era a la fecha un rico y oscuro fabricante de tejidos. ¡Hay que morir para ser célebre! Ballerini sonrió con su bondadoso aspecto de cortedad. Sus cuadros se iban vendiendo muy bien y él estaba vivo, lo cual era un feliz accidente. ¡Cuán lejos estaban todos los que sostenían la amable conversación de pensar que en aquellas frases banales y alegres andaba una triste profecía!⁶¹³

Unos días más tarde, otro artículo de este periódico informa que la gran mayoría de los trabajos expuestos en su exposición individual se había vendido en menos de un mes y que los precios pagados por ellos fueron una verdadera revelación en el mercado de arte. Para su fecha de publicación, se contabilizaban veintisiete obras vendidas. La nota expresa que se había decidido que todo lo recaudado sería otorgado a su familia, ya que el dinero proveniente de los trabajos del pintor representaba su único ingreso.⁶¹⁴

En otras palabras, se percibe que para 1902 el artista iba superando los conflictos de años anteriores, que había encontrado la pintura que quería realizar, que la crítica veía con buenos ojos la producción realizada en sus excursiones a Tandil y Córdoba, y que los coleccionistas comenzaban a invertir en sus paisajes a la acuarela. Sin embargo, poco y nada pudo disfrutar de este cambio de esta tendencia debido a su inesperado fallecimiento. Según Atilio Chiáppori, la falta de reconocimiento y las constantes agonías económicas, hicieron que Ballerini tuviese una «vida amargada hasta la desesperación».⁶¹⁵

⁶¹³ **EL PINTOR BALLERINI. Ayer.** (Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 5).

⁶¹⁴ Cfr. **BALLERINI Y LOS ARTISTAS ARGENTINOS. Homenaje a su memoria. Gran exposición de sus obras.** (s/a, *El Diario*, viernes 9 de mayo de 1902, p. 2, c. 7-8). Además, como ya lo había dicho Malharro unos días antes, este escrito también anuncia que Eduardo Schiaffino organizaría una exposición póstuma en la que se proponía juntar la mayor cantidad de obras posible; entre ellas, las catorce estaciones de su *Viacrucis*, que nunca habían sido expuestas y que se encontraban entre las pertenencias de la familia.

⁶¹⁵ Cfr. CHIÁPPORI, Atilio. *Maestros y temperamentos*, p. 171. Agrega que Della Valle y Rodríguez Etchart vivieron situaciones análogas, y que la falta de reconocimiento condujo a Mendilaharsu a la locura y a Cafferata al suicidio.

Patricia Corsani comenta que el 26 de julio 1904 varios periódicos anunciaron en su sección de remates que la casa J. Constenla & Cía., (ubicada en la calle Cangallo 826 de esta capital) subastaría varias obras de Ballerini y de otros artistas. Entre el lote de piezas a rematar, se encontraban los catorce lienzos de su *Viacrucis*. Es probable que algunas de ellas se hayan vendido en aquella oportunidad; sin embargo, el conjunto religioso no encontró interesados. Como ya lo dijimos, fue adquirido posteriormente por la Iglesia de la Piedad. Corsani, tomando como fuente un artículo de la revista *Caras y Caretas*, comenta que dicha transacción se llevó a cabo directamente entre Monseñor Carranza y uno de los hermanos de Ballerini. Además, anoticia que la compra fue anunciada por el periódico *La voz de la Iglesia* el día 21 de julio de 1905.⁶¹⁶

Los datos recién expuestos (como aquellos que citamos en el apartado sobre las adquisiciones del MNBA) evidencian que varias piezas quedaron en posesión de su familia. En el caso del *Viacrucis* (pintado en el primer lustro de la década anterior), se puede inferir que el artista no logró venderlo por dos posibles motivos: el primero, porque los coleccionistas no se interesaron en este conjunto religioso por no ser piezas pensadas para ser expuestas en una residencia particular; el segundo, porque al tener que ser vendidas las catorce piezas juntas, su precio debió haber sido elevado. El mejor destino para ellas era en una iglesia, el lugar para el que fueron concebidas. En síntesis, la remodelación de la Iglesia de la Piedad fue el acontecimiento apropiado y esperado por el familiar del artista para emprender las negociaciones comerciales necesarias para su venta.

Los datos citados hasta aquí, conforman la única información veraz sobre la compra de sus obras en remates mientras estuvo activo y al poco tiempo de su muerte.

Dejando de lado aquellas fechas, y centrándonos específicamente en el mercado de arte de los últimos años, diremos que entre la década de 1950 y los primeros años de la de 1980 debieron haberse vendido varios «Ballerini» en las casas de subasta. Sin embargo, no hallamos ningún documento que nos permita expresar con certeza lo ocurrido en las mismas. Por ese motivo, nos abstendremos de hacer comentarios sobre lo ocurrido en ese período y pasaremos directamente al momento en el que sí contamos con documentación verídica y actualizada.⁶¹⁷ Esta valiosa información nos fue gentilmente

⁶¹⁶ Cfr. CORSANI, Patricia. “Al rescate de un remate o “La Vía Crucis” de Augusto Ballerini”, p. 73 y nota 15 de la p. 76. En: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, N° 10, 2005, pp. 71-77.

⁶¹⁷ Sobre las investigaciones académicas producidas en nuestro país acerca de la circulación y consumo de arte, recurrir a: BALDASARRE, María Isabel y BERMEJO, Talía. “La perspectiva del consumo y el

cedida por Adrián Gualdoni, uno de los directores de CONSULTART/dgb, la primera y única empresa argentina que contiene una base de datos referida a los «resultados comprobados» en las subastas de arte locales y extranjeras.

Gracias al informe suministrado, podemos decir que entre 1983 y 2021 se vendieron cuarenta y cuatro trabajos suyos en diferentes casas de remates. Los precios pagados oscilan entre algunos cientos de dólares hasta varios miles. A continuación haremos un listado por décadas citando sus nombres, sus datos técnicos, la casa que los subastó y el año en que lo hizo, y las sumas alcanzadas. El orden en que los enumeraremos responde pura y exclusivamente al orden cronológico en que se subastaron.

Además de lo expresado en el párrafo anterior, también haremos algún breve comentario de aquellas obras que alcanzaron un precio récord y/o presentaron alguna particularidad. Además, decidimos incorporar solo seis imágenes en el anexo correspondiente. Esta selección incluirá a la pieza que registró el mayor precio en el país, a la que alcanzó el importe más elevado en el extranjero, otra de dos trabajos que se vendieron en un mismo lote y remate, y a otras dos que pudimos observar personalmente en el estudio del coleccionista Mario López Olaciregui.⁶¹⁸

En la década del 80 se subastaron cuatro obras:

1. *El paredón* (1902, acuarela, 30 x 30 cm. Sub. en Roldán, 1983, USD 350,00).
2. *Mosqueteros* (1880, acuarela, 74 x 54 cm. Sub. en Posadas, 1986, USD 1.620,00).
3. *Dama española* (1878, acuarela, 44 x 31 cm. Sub. en Naón, 1987, USD 110,00).
4. *Riva dei schiavoni* (ca.1876, óleo sobre tabla, 12 x 20 cm. Sub. en Naón, 1987 USD 525,00).

En la década del 90 se remataron seis trabajos en siete subastas distintas:

1. *Capilla de Tanti* (1902, acuarela, 26 x 36 cm. Sub. en Verbo, 1990, USD, 880,00).
2. *Paisaje con lago* (s/f, óleo sobre cartón, 24 x 43 cm. Sub. en Posadas, 1991, USD 1.116,00).
3. *Mujer romana* (s/f, acuarela, 37 x 24 cm. Sub. en Posadas, 1992, USD 275,00).

coleccionismo en la historia del arte en la Argentina”. En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 201-208.

⁶¹⁸ Incluso, esta selección radica en que algunas de las piezas que se listarán ya fueron estudiadas a lo largo de esta tesis y sus fotografías también fueron incluidas en el anexo de imágenes.

4. *Camino a la granja* (1896, óleo sobre tela, 30 x 46 cm. Sub. en Naón, 1994, USD 2.460,00).
5. La obra anterior volvió a subastarse dos años más tarde en el Banco Ciudad y se vendió en USD 4.484,00.
6. *Paisaje* (1901, acuarela, 30 x 50 cm. Sub. en Banco Ciudad, 1996, USD 2.466,00).
7. *Punta ballena, Maldonado* (1874, dibujo a lápiz, 11 x 27 cm. Sub. En BGW, 1997, USD 660,00).

En la primera década del siglo XXI se subastaron, entre el mercado de arte local y extranjero, veintiún óleos y acuarelas:

1. En el año 2002 la casa de remates Sotheby's de Nueva York subastó el óleo *Vista de las Cataratas del Iguazú* (1893, óleo sobre tela, 92 x 300 cm.). Este trabajo fue la versión más grande que pintó de dicho lugar (**Imagen 109**). El comprador fue un coleccionista privado brasileño que pagó USD 33.460,00. Fue la primera vez que una obra de Ballerini superaba los USD 30.000,00 y, además, es el tercer precio más elevado que se abonó por uno de sus óleos.
2. *Tandil* (1901, acuarela sobre papel, 31 x 50 cm. Sub. en Arroyo, 2002, USD 4.146,00).
3. *Cataratas del Iguazú* (1892, óleo sobre cartón, 16 x 43 cm. Sub. en Verbo, 2003, USD 1.399,00).
4. *Dama en el jardín* (1878, acuarela sobre papel, 40 x 31 cm. Sub. en Arroyo, 2003, USD 2.059,00).
5. En el año 2004 la casa Martín Saráchaga subastó el *Viaducto del Saladillo* (1884, óleo sobre tela, 69 x 114 cm.) en USD 25.830,00. Este importe fue el cuarto precio más alto pagado por uno de sus trabajos.
6. En ese mismo año la casa Naón vendió *Interior de patio. Las lavanderas* (1880, óleo sobre tela, 46 x 70 cm.) en USD 17.936,00; el quinto precio más elevado que un coleccionista pagó por un Ballerini.
7. En ese remate también se remató *Vendedora de frutas* (1880, óleo sobre tela, 52 x 67 cm.) por un importe de USD 13.452,00.
8. *Cataratas del Iguazú* (s/f, acuarela sobre papel, 34 x 97 cm. Sub. en Martín Saráchaga, 2004, USD 5.248,00). (**Imagen 110**).

9. *La niña y su mascota* (s/f, óleo sobre tela, 63 x 47 cm. Sub en Roldán, 2004, USD 3.736,00).
10. *Atelier* (s/f, óleo sobre tela, 80 x 51 cm. Sub en Martín Saráchaga, 2006, USD 4.700,00).
11. *Personajes en un interior* (1877, acuarela, 34 x 23 cm. Sub. en BGW, 2006, USD 2.198,00).
12. *Mujer colgando la ropa* (1879, acuarela, 51 x 33 cm. Sub. en Saráchaga, 2006, USD 1.911,00).
13. *A orillas de la laguna* (1894, óleo sobre tela, 190 x 270 cm. Sub. en Martín Saráchaga, 2007, USD 12.934,00).
14. *El cazador (Roma)* (1887, acuarela, 51 x 37 cm. Sub. en Índigo, 2007, USD 1.773,00).
15. *El dentista* (1896, acuarela, 23 x 29 cm. Sub. en Roldán, 2007, USD 672,00).
16. *Dama de la época* (1894, acuarela, 33 x 21 cm. Sub. en Roldán, 2008, USD 896,00).
17. *Desnudo en el jardín* (s/f, óleo sobre tela, 123 x 154 cm. Sub. en Roldán, 2008, USD 10.089,00).
18. *Cardenal* (s/f, acuarela, 87 x 53 cm. Sub. en Saráchaga, 2009, USD 2.129,00).
19. *Campesinos* (1877, acuarela sobre papel, 32 x 24 cm. Sub. en Saráchaga, 2010, USD 1.793,00). Esta venta incluía dos acuarelas. **(Imagen 111)**.
20. *El paredón (Alta Gracia)* (1902, acuarela, 31 x 31 cm. Sub. en Azur, 2010, USD 1,345,00. (Se trata de la misma obra que fue rematada en Roldán en 1983. En aquella oportunidad había sido adquirida por solo USD 350,00).
21. *Desnudo en el taller* (s/f, óleo sobre tela, 122 x 154 cm. Sub. en Banco Ciudad, 2010, USD 5.605,00).

En la década iniciada en 2011 se vendieron catorce obras. Dos de ellas alcanzaron los precios más altos:

1. *Marquesa de Aureli* (s/f, acuarela, 35 x 22 cm. Sub. en Azur, 2011, USD 1.681,00).
2. *Marqués de Aureli* (s/f, acuarela, 32 x 17 cm. Sub. en Azur, 2011, USD 1.008,00).
3. *Cataratas del Iguazú* (ca.1893, acuarela sobre papel, 30 x 39, Sub. en Arroyo, 2011, USD 1.121,00).

4. *Mosquetero* (s/f, acuarela, 30 x 23 cm. Sub. en Martín Saráchaga, 2011, USD 392,00).
5. *El crucero 25 de mayo en el puerto de Buenos Aires* (s/f, acuarela sobre papel, 24 x 45 cm. Sub. en Naón, 2012, USD 1.815,00).
6. *La academia Gigi en Roma* (s/f, óleo sobre tabla, 38 x 24 cm. Sub. en Arroyo, 2012, USD 2.862,00).
7. *La última voluntad del payador* (Boceto) (s/f, óleo sobre cartón, 27 x 35 cm. Sub. en Roca, 2013, USD 2.966,00).
8. El 1 de septiembre de 2014 se subastó en la casa Martín Saráchaga el *Paso de los Andes* (1898, óleo sobre tela, 68 x 92 cm.). Esta obra (**Imagen 112**) alcanzó el precio más alto que se haya pagado por uno de sus trabajos: USD 42.121,00. Ninguna otra de sus obras logró superar, hasta el momento, los USD 40.000,00.⁶¹⁹
9. *Cataratas del Iguazú* (s/f, acuarela sobre papel, 30 x 39 cm. Sub. en Arroyo, 2014, USD 438,00).
10. En agosto del 2015 la casa de remates Martín Saráchaga vendió *Cargando naranjas por el Paraguay* (1895, óleo sobre tela, 55 x 85 cm.). Por la misma se abonaron USD 39.025,00, convirtiéndose en el segundo precio más elevado.
11. *El artista indio* (1891, óleo sobre tela, 65 x 100 cm. Sub. en Naón, 2016, USD 11.815,00).
12. *Fiebre amarilla* (s/f, óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Sub. en Saráchaga, 2017, USD 12.768,00).
13. *La piedra movediza de Tandil* (1901, acuarela sobre papel, 30 x 25 cm. Sub. en Hilario, 2017, USD 3.542,00). (**Imagen 113**).
14. *Campesinas y patos* (s/f, acuarela sobre papel, 58 x 38 cm. Sub. en Saráchaga, 2018, USD 1.063,00).

Los listados anteriores conforman la totalidad de las ventas efectuadas en distintas casas de remate en los últimos cuarenta años. Con ellos procuramos realizar un estricto y veraz registro sobre el interés en el mercado de arte de los óleos y acuarelas de Augusto Ballerini. Como pudo observarse, las compras efectuadas incluyeron desde dibujos y bocetos realizados al lápiz, hasta óleos y acuarelas de diversos géneros pintados en Italia

⁶¹⁹ Finalizada la operación de compra, la obra fue inmediatamente enviada al taller del conservador Guillermo Urbano quien, tras realizar un completo examen organoléptico, la sometió a un proceso de completo de restauración.

y en Argentina. Asimismo, también pudo comprobarse cómo los precios abonados por sus trabajos fueron subiendo con el correr de los años, llegando a alcanzar en la década pasada, más precisamente en 2014 y 2015, los importes más elevados. Cabe destacar que haya sido un óleo con tema histórico (*Paso de los Andes*) por el que más se pagó, ya que no solo no se trata de la obra original pintada en 1890 (conservada en el MHN de Buenos Aires), sino de una copia que el artista hizo ocho años más tarde. Sin embargo, la pieza subastada, a pesar de presentar exactamente el mismo motivo iconográfico, contiene una paleta mucho más atractiva que la expuesta en el MHN.⁶²⁰

Para que la información expuesta con anterioridad sea más provechosa, a continuación mencionaremos los precios máximos alcanzados por algunos artistas de la *Generación del 80*. Lo haremos únicamente a título informativo, ya que, por diversas causas (técnica, tamaño, soporte, oferta y demanda en el mercado, interés de los coleccionistas, cantidad de piezas subastadas a lo largo de los años, etc.), no es correcta ni apropiada su comparación. Para ser sucintos y seguir la metodología empleada hasta el momento, aquí también listaremos tales valores:

1. Eduardo Schiaffino: *El molle* (óleo sobre cartón, 43 x 32 cm. Sub. en 2008, USD 6.248,00).
2. Emilio Caraffa: *Parada de carretas, Córdoba* (óleo sobre tela, 87 x 116 cm. Sub. en 1997, USD 33.630,00).
3. Reinaldo Giudici: *La familia criolla* (óleo sobre tela, 150 x 222 cm. Sub. en 2017, USD 44.305,00).
4. Martín Malharro: *Paisaje* (óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Sub. en 1997, USD 37.400,00).
5. Eduardo Sívori: *Niños en el Parque Lezama* (óleo sobre tela, 150 x 100 cm. Sub. en 1991, USD 46.872,00).
6. Severo Rodríguez Etchart: *Desnudo, Luli* (óleo sobre tela, 100 x 192 cm. Sub. en 2017, USD 143.750,00).
7. Ernesto de la Cárcova: *Banco del jardín* (óleo sobre tela, 78 x 92 cm. Sub. en 1991, USD 178.560,00).
8. Ángel Della Valle: *Patrulla en la pampa* (óleo sobre tela, 48 x 79 cm. Sub. en 1991, USD 217.620,00).

⁶²⁰ Aunque esto puede deberse al proceso de restauración mencionado en la nota anterior.

Con respecto a los todos los importes citados, podemos agregar que las sumas alcanzadas en las subastas marcan los valores que se pagarán en el futuro, ya que estas se utilizarán como parámetro y servirán para fijar la valuación de las futuras obras de arte a rematar. Sin embargo, como lo señalan María Isabel Baldasarre y Ana Clara Giannini, por diversas causas las tasaciones no siempre son del todo objetivas y, para que lo sean, las mismas requerirían

de una evaluación de tipo formal, estético, histórico y social para poder otorgar a la pieza el precio que mejor le quepa y que más la represente en el momento y lugar en que vaya a realizarse su oferta. La coyuntura espacio-temporal juega un peso central en el proceso de tasación, así como las apreciaciones que sobre los autores construyeron la historia y la crítica de arte, discursos que a veces coinciden y en otros momentos se bifurcan de las opciones de mercado.⁶²¹

Volviendo a Ballerini, agregaremos otro dato que relaciona el precio pagado por una obra suya con los importes alcanzados en la misma ocasión por otros artistas contemporáneos: el diario *Ámbito financiero* señaló que en el mismo remate que se vendió *El artista indio* (USD 11.815,00) también se compraron por un precio similar *Niño con gorra azul*, de Antonio Berni (USD 12.997,00), y *Ombú*, de Nicolás García Urriburu (USD 13.587,00). La obra que alcanzó el máximo precio en aquella oportunidad fue *Horizonte iluminado*, de Benito Quinquela Martín, la cual se subastó por USD 49.623,00.⁶²²

Para finalizar este capítulo, expresaremos que también supimos de otra pieza subastada en distintos años (2009, 2010 y 2011) y con diversos nombres (*Dos soldados con la bandera y la fanfarria ante la fachada de mármol de un palacio*, *Trompetero y portaestandarte*, *Los soldados de Garibaldi* y *Soldados romanos*). Aunque no encontramos datos certeros sobre su venta y precio de compra, en la página siguiente incluiremos una imagen de esta interesante acuarela a modo de cierre del desarrollo de nuestra tesis.

⁶²¹ BALDASARRE, María Isabel y GIANNINI, Ana Clara. “¿Cuánto vale una obra de arte?”, pp. 199-200. En: WILKIS, Ariel (Editor). *El poder de (e)valuar*, Buenos Aires, UNSAMEDITA, 2018, pp. 185-201. En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 201-208.

⁶²² Cfr. JUNIO EMPEZÓ CON UN LEVE REPUNTE EN SUBASTAS PORTEÑAS. (Fernando Esperón, *Ámbito Financiero*, martes 14 de junio de 2016, 2ª Sección, p. 4).



Dos soldados con la bandera y la fanfarria ante la fachada de mármol de un palacio

1880, acuarela sobre cartón, 75 x 55 cm. Colección particular

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis pusimos de manifiesto los aspectos más importantes para el conocimiento de la persona, la personalidad y la producción cultural y artística de Augusto Ballerini. Para hacerlo, buceamos en todas las fuentes primarias posibles, recurrimos a la bibliografía más especializada y apelamos a la documentación original y fidedigna conservada en diferentes museos, archivos y consultoras de arte.

Consideramos haber enunciado dichos aspectos con objetividad, sin haber buscado ni haber caído, en ningún momento, en un panegírico hacia su persona o su labor profesional. En cambio, sí nos propusimos reincorporarlo a la escena artística y al lugar destacado que debería tener en la historiografía del arte argentino, lo cual dio como resultado una reivindicación, un desagravio y una reparación al olvido al que se lo sometió. En otras palabras, tratamos de despojarlo de ese status secundario que lo solapó y que lo convirtió en un personaje que poco y nada aportó al país y a su cultura.

Con este ensayo, además, pretendimos ubicarlo junto a otros artistas jóvenes de su época que ya cuentan con investigaciones profundas y publicaciones editoriales realizadas hace años (por ejemplo, Martín Malharro y Emilio Caraffa), y a los populares y consagrados artistas de la *Generación del 80* (Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori, entre otros), quienes fueron los primeros en ser elegidos por los estudiosos del arte argentino del siglo XIX. Por esta razón, también debimos contextualizar los objetivos de esta *Generación*. Entre otras, explicamos que procuraron el establecimiento de un clima propicio para el desarrollo de las artes plásticas creando instituciones modernas donde debatir, procuraron educar el gusto de la población, formaron profesionales y organizaron eventos artísticos. Además, evidenciamos la modernidad que se propusieron con su arte mediante la incorporación de innovaciones y elecciones estéticas, y expresamos que todas las políticas artísticas que llevaron a cabo, las realizaron con la intención de instaurar el modelo de nación que imaginaban.

En la amplia producción cultural y artística de Augusto Ballerini encontramos el área de vacancia ideal para nuestro trabajo final de maestría y esto nos motivó a escribir sobre él en todos sus aspectos. En otras palabras, percibimos que faltaba realizar una investigación más abarcativa sobre su arte y ese fue el objetivo que nos propusimos. Como lo citamos en el *Estado del arte*, Paola Melgarejo ya había escrito una tesis sobre él; sin embargo, esta investigación consistió, principalmente, en una aproximación a su obra paisajística. No obstante, es preciso destacar que fue de gran valor haber tenido acceso a su tesis, ya que su investigación nos permitió encaminar nuestro trabajo y,

además, muchas de sus reflexiones y hallazgos nos ayudaron a complementar la nueva información que suministramos.

En lo que respecta a su biografía, más allá de los datos que exige toda historia de vida, informamos sobre las instituciones con las que se relacionó, sobre su formación profesional local y extranjera, sobre las exhibiciones en que fueron expuestas sus obras y las de sus compañeros, etc. En estas últimas pudo advertirse que casi siempre era el que más trabajos exponía. Seguramente, esta extensa producción se relacione con una necesidad imperiosa de trabajar y crear; no obstante, consideramos que la gran cantidad de piezas ejecutadas le jugó en contra a la hora de evaluar sus pinturas. Todos estos datos los tomamos de las fuentes de la época y, para que la información no sea simplemente una sucesión de datos y hechos históricos, los complementamos con las investigaciones de autores contemporáneos; entre ellos, María Isabel Baldasarre, Laura Malosetti Costa, Giulia Murace, Ana María Telesca, etc., para comprender los motivos de muchas de sus decisiones personales y profesionales.

En relación a su ideario para la creación de un museo de bellas artes, no solo nos detuvimos a realizar una exégesis del mismo, sino que también señalamos las causas que pudieron motivar su redacción y entablamos un paralelismo entre su obra y otros proyectos similares. Asimismo, remarcamos las semejanzas de sus ideas con las palabras pronunciadas por Schiaffino en el discurso inaugural del MNBA. Además, como su texto no solo habla de un museo de bellas artes, sino también de la implementación de una escuela de artes aplicadas a la industria, fue necesario entablar un diálogo con las investigaciones de Larisa Mantovani para esclarecer cómo fue el proceso de institucionalización de estas artes. Por otra parte, como su proyecto de museo también incluía la adquisición de calcos escultóricos, recurrimos a la tesis de Milena Gallipoli para exponer información sobre cómo y cuándo se adquirieron esas piezas por primera vez.

En lo que refiere a su obra pictórica, nos encargamos de exponer datos fundamentales sobre su producción, recepción y circulación. Tras estudiar sus óleos y acuarelas, notamos que sus trabajos más relevantes se vinculan con la construcción de un imaginario nacional, con el compromiso que sentía por los forjadores de la patria y con todos aquellos que, desde distintos ámbitos, lucharon por su grandeza. Asimismo, sus obras también se vinculan con los paisajes nacionales que más lo impactaron, con las creencias espirituales a las que adhirió y con la amistad de quienes siempre lo acompañaron. En otras palabras, solo pintó lo que creyó que era conveniente para el enaltecimiento de su nación, de su fe, de sus amigos y del arte en general. Por lo recién

expresado, con esta tesis nos propusimos indagar sobre el porqué de su escasa trascendencia historiográfica, sobre las causas que le provocaron diversas animosidades, acusaciones y preocupaciones que, en algunos momentos de su carrera, debilitaron parcialmente su inspiración y lo sumergieron en constantes necesidades económicas.

También relacionamos su hacer pictórico con las corrientes estéticas vigentes en Europa, con las nuevas escuelas que conoció pero que decidió no tener en cuenta para su arte, y con aquellas innovaciones personales que incorporó hacia el final de su vida. Para esto fueron fundamentales, entre otros, los trabajos de Laura Malosetti Costa, Paola Melgarejo, Giulia Murace, Ana María Telesca, Rita Eder, Fausto Ramírez, José Emilio Burucúa, etc., con los que nos propusimos establecer una relación entre las características de algunas de sus obras y las premisas establecidas por dichos autores en sus escritos.

Si bien no tan joven como para ser considerado una víctima de la incompreensión de su tiempo (como Francisco Cafferata, quien se suicidó en 1890, a los 29 años; o Graciano Mendilaharsu, quien se quitó la vida por causa de perturbaciones mentales en 1894), Ballerini murió joven. Esto hizo que le faltara tiempo para legitimarse y para que el público comprendiese quién era, cómo era y qué quería transmitir con su arte. ¿Cómo revertir en pocos años la opinión pública (y la de los coleccionistas) generada por el conflicto del Teatro Onrubia? Para hacerlo, lo reiteramos, necesitaba más tiempo. Que José P. Guerrico haya decidido vender la (o las) obra(s) que de él poseía, pudo haber significado un descrédito de su imagen y un problema para sus finanzas, ya que es posible que otros coleccionistas ya no pensarán en adquirir sus piezas. Sin embargo, también pusimos de manifiesto cómo esa situación comenzó a revertirse hacia el final de su vida generando, como consecuencia, un mercado de arte más favorable para sus pinturas. Sobre este último tema, las fuentes periodísticas de la época y las investigaciones de María Isabel Baldasarre, Marcelo Pacheco y los datos suministrados por Adrián Gualdoni, entre otras, fueron fundamentales para reconstruir lo ocurrido con la circulación de sus obras en el mercado de arte local y extranjero.

En lo referente a su labor como ilustrador gráfico, demostramos que gracias a sus ilustraciones (y las de otros, por supuesto) muchos lectores pudieron saber cómo era una obra de arte o comprender mucho mejor el tema político, social, religioso, etc., que trataban los artículos periodísticos en los que colaboró. En otras palabras, sus trabajos gráficos promovieron la educación cultural y artística de la población argentina en su conjunto. Los artículos que pusimos como ejemplo evidencian una perfecta combinación de palabra e imagen impresa que permitió el crecimiento y desarrollo de uno de los

factores más importantes y decisivos del campo artístico: el público. Por otra parte, basándonos en los estudios de Sandra Szir pudimos configurar cómo fue la aparición de estas ilustraciones periodísticas; y, de la información obtenida de las publicaciones de Jorge Enrique Severino, esclarecimos que muchas de esas imágenes impresas no fueron bien apreciadas debido al flamante método empleado para diarios tirados en rotativa.

Es altamente probable que, como lo afirma Pagano, muchas de sus ilustraciones derivaran de fotografías; sin embargo, es preciso remarcar que el artista contaba con la habilidad necesaria para copiarlas correcta y rápidamente para que fuesen publicadas en el diario. Al margen de lo recién expresado, Ballerini también se valió de la observación directa para realizar muchas de esas ilustraciones; por ejemplo, las obras que se expusieron en los salones del Ateneo y otros eventos, y que compartimos en el anexo correspondiente, incluyendo, siempre que nos fue posible, imágenes de las piezas originales.

Con respecto a la fortuna crítica de sus trabajos, realizamos una investigación exhaustiva sobre las diversas opiniones escritas en el momento en que estuvo activo. En su exposición, nos propusimos establecer una comparación de las obras criticadas y, en la medida de lo posible, procuramos encontrar las causas de las características de esos escritos recurriendo a investigaciones contemporáneas (por ejemplo, los escritos de María Isabel Baldasarre, Laura Malosetti Costa, Osvaldo, Nessi y Jorge Enrique Severino, entre otros). Aquellas críticas, además de permitir el conocimiento del grado de aceptación de sus pinturas en su tiempo, contuvieron palabras de encomio, reclamos y pedidos de mayor compromiso en asuntos y temas. Como también se pudo comprobar, solo unas pocas crónicas, claramente distinguibles por el uso de palabras y gustos individuales, manifestaron su rechazo hacia sus trabajos.

Dispuesto a evolucionar, en sus últimos años siguió experimentando nuevas estrategias y temas para sus obras. Sobre todo, fue en su pintura paisajística donde inició una deconstrucción de todo lo aprendido para pintar según los mandatos de su propia inspiración, liberándose de los rígidos cánones de toda escuela de arte. Así fue como se despojó de todo lo que le enseñaron sus viejos maestros, se deshizo analíticamente de todo lo aprendido en Europa y se proveyó de una nueva estructura interna para hacer un arte completamente distinto. En ese sentido fue un innovador, un moderno.

Aun así, para que ese proceso alquímico se completase y tuviese éxito, requería de mucha más observación directa e introspección. Creemos que esas conquistas las estaba obteniendo hacia el final de su vida. Luego de buscar, indagar y experimentar,

halló el modo en que quería hacer arte. No obstante, lo repetimos de nuevo, le faltó más tiempo para catapultarse a niveles superiores que ya habían alcanzado algunos miembros de su grupo. Recordemos que ni siquiera había cumplido los cuarenta y cinco años cuando falleció.

En relación a su presencia en los tratados *El arte de los argentinos* y *La pintura y la escultura en la Argentina*, consideramos haber expuesto tanto los puntos de vista más sobresalientes en los que sus autores coincidieron como las diferencias sustanciales en lo que respecta a su producción pictórica. Gracias a los estudios de Malosetti Costa, Burucúa y Vidal Mackinson, entre otros, expusimos cuáles fueron las corrientes estéticas y filosóficas de las que Schiaffino y Pagano abrevaron y que provocaron, como consecuencia, diferencias tanto el modo de redacción como en el de valoración de las obras del artista.

En relación a las obras de Ballerini existentes en el acervo del MNBA, investigamos todos los legajos del artista suministrados por su sector de documentación para exponer los modos, fechas y precios de adquisición de las diversas piezas. Además, gracias a esos documentos supimos qué óleos y acuarelas se conservan en su reserva técnica y cuáles fueron prestados a otras entidades museísticas del interior del país para acrecentar y jerarquizar sus colecciones iniciales. Sobre este último punto, fue de vital importancia recurrir a las investigaciones de Pablo Fasce para conocer y certificar las gestiones que se realizaron para su llegada a dichos museos.

Sobre la circulación de sus obras y los precios pagados por ellas en el mercado de arte, evidenciamos que, paradójicamente, fue una de sus pinturas de género histórico, el *Paso de los Andes* (1898), la que alcanzó el precio récord y no una pintura de paisaje de su última época como se hubiera esperado. En otras palabras, una de esas obras por las que el gobierno nacional manifestó su total desinterés en el pasado, encontró hace unos pocos años (2014) el entusiasmo y la admiración de un coleccionista privado. A su vez, los casi USD 40.000,00 pagados por *Cargando naranjas en el Paraguay* (o *Embarque de naranjas en Villeta*), el segundo precio más alto pagado por un «Ballerini», demuestran que los coleccionistas (y/o inversionistas) actuales no se dejan influenciar, o no tienen en cuenta, las críticas desfavorables escritas en su tiempo. Incluso, hasta las piezas costumbristas pintadas en Italia durante su época de estudiante alcanzaron precios considerables. Obras como *Interior de patio. Las lavanderas* o *Vendedora de frutas*, obtuvieron el interés de los inversionistas y coleccionistas de arte nacional de nuestro tiempo.

Por otra parte, recordaremos que algunos historiadores e investigadores del pasado se preguntaron ¿cuál era «la obra cumbre» de Ballerini? De acuerdo con lo expuesto recientemente, podríamos decir que, en este tiempo de revisionismos y reivindicaciones, sería más conveniente reflexionar sobre la multiplicidad de temas pintados por él, considerar la riqueza de sus innumerables recursos plásticos, sopesar sus propósitos pictóricos y su talento asimilador, pensar en el simbolismo plasmado en sus trabajos, discurrir sobre la importancia de sus viajes en búsqueda del paisaje nacional, etc. Todos estos aspectos nos remitirían a su indagación artística, a su hacer introspectivo y espiritual, y a su anhelo de pintar todo aquello que consideraba conveniente de ser plasmado en un lienzo, en una tabla o en un papel.

Para corroborar esta conclusión, o esta nueva hipótesis, sería beneficioso proyectar una exposición retrospectiva de sus trabajos, una similar a la de 1903. En ella se podría ver, conocer y analizar en profundidad el vasto conjunto de obras producidas por la mano, los pinceles y la paleta de Augusto Ballerini. Mientras tanto, y hasta que la idea se materialice, seguirán habitando las reservas técnicas de los museos; espacios (probablemente) ordenados, pero que pueden ser entendidos como criptas donde se las condena al olvido y la incompreensión.

JORGE ALBERTO SANTUCHO

**ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS,
BIBLIOGRAFÍA,
CATÁLOGOS, LEGAJOS
Y SITIOS WEB CONSULTADOS**

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

(Ordenados según su primera aparición en esta tesis)

CRÓNICA DE ARTE. Ballerini.

(s/a, *La Crónica*, domingo 28 de octubre de 1883, p. 1, c. 5-6 y p. 2, c. 1).

EL REGRESO A LA PATRIA.

(s/a, *El Nacional*, lunes 1 de octubre de 1883, p. 1, c. 6).

CARTAS DE A. BALLERINI Y E. SCHIAFFINO. Sobre cuestiones ediles.

(*La Nación*, viernes 16 de febrero de 1894, p. 5, c. 6-7).

EL SALÓN DEL ATENEO.

(s/a, *Tribuna*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 2, c. 2).

LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ARGENTINOS. Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino, Sívori.

(s/a, *El País*, domingo 8 de septiembre de 1901, p. 3, c. 6-7).

LA EXPOSICIÓN BALLERINI. Un éxito criollo.

(s/a, *El Diario*, jueves 24 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

UN CUADRO DE BALLERINI.

(s/a, *La Nación*, martes 3 de septiembre de 1895, p. 3, c. 7).

SALÓN DE 1895. Los que pintan. Augusto Ballerini.

(S. A. Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 23 de septiembre de 1895, p. 2, c. 2-3).

COLABORACIÓN. Augusto Ballerini. (Reseña biográfica).

(Domingo D. Martinto, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 13, c. 2 y p. 14, c. 1).

NOTAS ACERCA DE LA EXPOSICIÓN.

(B. A., *Revista Nacional*, Segunda serie, Tomo XVIII, 1893, pp. 63-65).

ARTE NACIONAL. Dos necesidades: el ambiente y el mercado.

(Carlos Orte, *La Nueva Revista*, Año II, N° 29, sábado 21 de julio de 1894, pp. 33-35).

EL SALON DEL ATENEO.

(Fix, revista *Buenos Aires*, Año II, N° 81, domingo 25 de octubre de 1896, pp. 1-6).

AUGUSTO BALLERINI. La exposición de sus últimas obras.

(s/a, *Caras y Caretas*, N° 187, sábado 3 de mayo de 1902, s/p).

LOS QUE PINTAN DECORACIONES.

(Rodolfo de Puga, *Caras y Caretas*, N° 773, sábado 26 de julio de 1913, s/p).

RECONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO DE LA PIEDAD.

(Alfonsina Masi Elizalde, *Caras y Caretas*, sábado 2 de enero de 1932, s/p).

SOBRE EL ARTE NACIONAL.

(Rafael Obligado y Calixto Oyuela, *La Nación*, sábado 30 de junio de 1894, p. 1, c. 2-6).

CUESTIONES DE ARTE. (Réplica a Rafael Obligado).

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, domingo 29 de julio de 1894, p. 1, c. 3-6).

LA RAZA EN EL ARTE.

(Calixto Oyuela, *La Nación*, sábado 18 de agosto de 1894, p. 1, c. 4-7).

EL PINTOR BALLERINI. Ayer.

(Martín A. Malharro, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 2, c. 4-5).

EXPOSICIÓN DE CUADROS.

(s/a, *La Tribuna*, miércoles 16 de junio de 1875, p. 1, c. 8).

BELLAS ARTES. Exposición Giudici en la casa R. Bossi y Ca.

(Sixto J. Quesada, *La Nación*, jueves 16 de junio de 1881, p. 1, c. 2-3).

ARTÍCULO SIN DATOS.

Hallado en el sector de documentación del Museo Mitre. Registrado como: Ballerini, Augusto. Recorte de diario con artículo sobre El abrazo de Yatasto. Impreso, 1 hoja, Armario 8, Caja 8, Número de documento 16466, Fondo B. Mitre-Privado.

ARTE.

(s/a, *La Patria Argentina*, martes 3 de mayo de 1881, p. 1, c. 3).

POR EL ARTE.

(s/a, *La Patria Argentina*, miércoles 11 de mayo de 1881, p. 1, c. 5).

EXPOSICIÓN ARTÍSTICA EN EL REMATE DE HÉCTOR C. QUESADA.

(Santos Vega, *El Nacional*, martes 3 de julio de 1883, p. 3, c. 3-4).

BALLERINI.

(Rafael Obligado, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 15, c. 1 y 2).

ARTES PLÁSTICAS. Augusto Ballerini.

(s/a, *Guía quincenal*, Comisión Nacional de Cultura, febrero-marzo de 1949, p. 47).

BELLAS ARTES. Exposición Giudici en casa de R. Bossi y Ca.

(Sixto J. Quesada, *La Nación*, miércoles 15 de junio de 1881, p. 1, c. 3-4).

NOTAS. Los cuadros de Ballerini.

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 32, domingo 20 de noviembre de 1883, p. 381, c. 2).

EXPOSICIÓN ARTÍSTICA.

(s/a, *El Nacional*, miércoles 24 de octubre de 1883, p. 1, c. 7).

IMPRESIONES ARTÍSTICAS.

(Zig-zag, *El Diario*, domingo 28 y lunes 29 de octubre de 1883, p. 1, c. 2-3).

INTERMEDIO-ARTÍSTICO-FAMILIAR.

(Zig-zag, *El Diario*, miércoles 31 de octubre de 1883, p. 1, c. 3-4).

TEATROS Y CONCIERTOS. Teatro Nacional.

(s/a, *La Nación*, viernes 6 de abril de 1908, p. 8, c. 1).

UNA EXCURSIÓN CIENTÍFICA POR LOS RÍOS PARAGUAY, ALTO PARANÁ E IGUAZÚ, EN 1892.

(*Revista Geográfica Americana*, 27 de diciembre de 1935.

En: <http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica/ExpCientParaguay1892.htm>. Última visita: 29 de abril de 2022.

AUGUSTO BALLERINI. Ayer en esta capital.

(s/a, *La Prensa*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4-5).

LA EXPOSICIÓN DE CUADROS DE LOS ARTISTAS ARGENTINOS.

(Roberto J. Payró, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, Tomo X, diciembre de 1901, pp. 582-588).

SALÓN DE 1895. Tercera exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas. Notables progresos. Los cuadros mejores. Impresiones y juicios. Las damas y los jóvenes. Vernissage.

(s/a, *La Nación*, domingo 20 de octubre de 1895, p. 6, c. 1-6).

4ª EXPOSICIÓN ANUAL Y 1ª EXPOSICIÓN TRIENAL DEL ATENEO. Apertura el 15 de octubre.

(s/a, *La Nación*, domingo 2 de agosto de 1896, p. 3, c. 5).

CRÍTICOS DE ARTE. A propósito del “Salón” de 1893.

(Adel, *La Nación*, martes 23 de mayo de 1893, p. 1, c. 6).

COLMENA REVUELTA. Progresos artísticos. La ceremonia de ayer.

(Repórter, *La Nación*, lunes 17 de junio de 1895, p. 3, c. 6-7).

GRACIANO MENDILAHARZU y la exposición de sus obras.

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, miércoles 26 de septiembre de 1894, p. 3, c. 3-5).

EN EL ATENEO. EXPOSICIÓN MENDILAHARZU.

(R. J. C., *La Ilustración Sud-Americana*, martes 16 de octubre de 1894, Año II, N° 44, pp. 460-461).

EL MAYOR PRESTINARI.

(s/a, *La Nación*, martes 21 de abril de 1896, p. 6, c. 1).

ÓPERA. El estreno de “Pampa”.

(s/a, *La Nación*, martes 27 de julio de 1897, p. 3, c. 3-5).

“PAMPA”.

(Guido Borra, *La Nación*, martes 27 de julio de 1897, p. 6, c. 6-7).

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL. En lo de Freitas y Castillo.

(s/a, *La Nación*, lunes 18 de noviembre de 1901, p. 5, c. 4-5).

AUGUSTO BALLERINI. Ayer.

(s/a, *La Nación*, martes 29 de abril de 1902, p. 5, c. 4-5).

EL SEPELIO DE BALLERINI. Ayer en la Recoleta.

(s/a, *La Nación*, miércoles 30 de abril de 1902, p. 5, c. 7 y p. 6, c. 1).

EL ENTIERRO DE BALLERINI. Elocuente demostración.

(s/a, *El Diario*, martes 29 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

TRIUNFOS DE LA RUTINA.

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, sábado 9 de junio de 1894, p. 1, c. 5-6).

BELLAS ARTES. Plausible iniciativa del Ateneo.

(s/a, *La Nación*, viernes 7 de junio de 1895, p. 5, c. 4).

ADRIANO ROSSI.

(s/a, *La Nación*, lunes 13 de febrero de 1893, p. 1, c. 6).

MUSEO PÚBLICO DE PINTURA.

(*Revista de la biblioteca pública de Buenos Aires*, Tomo IV, 1882, pp. 449-477).

EL MUSEO NACIONAL DE PINTURA. Los primeros pasos.

(s/a, *La Nación*, viernes 14 de junio de 1895, p. 3, c. 6-7).

NOTAS ARTÍSTICAS. Una obra de Correa Morales. La sección de pintura y escultura del Ateneo. El tercer salón. La aduana y las obras de arte. El museo nacional de pintura.

(s/a, *La Nación*, lunes 8 de julio de 1895, p. 5, c. 4-5).

NOTAS PICTÓRICAS. La galería Lamas. Una exposición de cuadros.

(s/a, *La Nación*, sábado 20 de abril de 1895, p. 3, c. 3-5).

EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. Decreto de creación.

(s/a, *La Nación*, miércoles 31 de julio de 1895, p. 4, c. 6-7).

MUSEO DE BELLAS ARTES. Su inauguración. Una excelente colección de cuadros. Éxito inesperado.

(s/a, *La Nación*, viernes 17 de enero de 1896, p. 3, c. 3-5).

EL MUSEO DE BELLAS ARTES.

(Afectus, revista *Buenos Aires*, Año II, N° 41, domingo 19 de enero de 1896, pp. 1-3).

PABELLÓN ARGENTINO. El edificio que vino de París a la plaza San Martín.

(Pablo Chiesa y Adolfo Brodaric, *La Nación*, 23 de abril de 2019).

En: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/pabellon-argentino-el-edificio-vino-paris-plaza-nid2236338/> Última visita: 29 de abril de 2022.

MUSEO DE BELLAS ARTES. Su inauguración. Una fiesta significativa

(s/a, *La Nación*, sábado 26 de diciembre de 1896, p. 3, c. 2-6).

MUSEO DE BELLAS ARTES. El banquete de anoche.

(s/a, *La Nación*, domingo 27 de diciembre de 1896, p. 4, c. 7).

LOS CUADROS DE BALLERINI (expuestos en la Casa Bossi y Ca.).

(Sixto J. Quesada, *La Nación*, miércoles 4 de mayo de 1881, p. 1, c. 4-5).

LA SOMBRA DE SAN MARTÍN.

(s/a, *El Nacional*, miércoles 4 de octubre de 1882, p. 1, c. 7).

LOS CUADROS DE BALLERINI.

(s/a, *El Nacional*, viernes 5 de octubre de 1883, p. 1, c. 8).

ARTE Y ARTISTAS. Cuadros de Augusto Ballerini.

(J. Tamburini, *El Nacional*, miércoles 21 de noviembre de 1883, p. 1, c. 2-3).

EL ARTISTA BALLERINI.

(s/a, *El Nacional*, miércoles 18 de diciembre de 1883, p. 1, c. 7).

LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL PAYADOR.

(Ignotus, *El Nacional*, viernes 12 de septiembre de 1884, p. 1, c. 3).

LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL PAYADOR. Un cuadro en el bazar de Burgos.

(s/a, *El Nacional*, lunes 10 de noviembre de 1884, p. 1, c. 3-4).

VIA CRUCIS. Obra póstuma del pintor argentino Augusto Ballerini.

(Rafael Barredas, *Caras y Caretas*, Año X, N° 443, sábado 30 de marzo de 1907, Año X, N° 443, s/p).

ILUSTRACIONES. Portada. Dibujo a pluma de Ballerini.

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 1, p. 2, c. 2).

POESÍA AUTÓGRAFA DE MARTINTO. (Dibujo a pluma de Ballerini).

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 1, p. 3, c. 1).

ILUSTRACIONES. Retrato de Ballerini. (Dibujo a pluma del pintor Giudici).

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 2, lunes 20 de junio de 1881, p. 13, c. 1-2).

RETRATO DE OBLIGADO.

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año I, N° 3, jueves 30 de junio de 1881, p. 25, c. 1-2).

EL DESASTRE DE CASAMICCIOLA.

(Teodoro Serras, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 27, domingo 30 de septiembre de 1883, pp. 315-320).

NOTAS. Ischia por Ballerini.

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 27, domingo 30 de septiembre de 1882, p. 321, c. 2).

UN PINTOR ARGENTINO EN CASAMICCIOLA.

(s/a, *El Nacional*, lunes 1 de octubre de 1883, p. 1, c. 7).

BELISARIO J. MONTERO.

(X. X., *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 28, miércoles 10 de octubre de 1883, p. 329, c. 1-2).

SEVERO ETCHART.

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 29, sábado 20 de octubre de 1883, p. 1, c. 1).

EL DOCTOR DON BENJAMÍN PAZ.

(s/a, *La Ilustración Argentina*, Año III, N° 35, jueves 20 de diciembre de 1883, pp. 409-411).

EL FOMENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS DESDE LAS COLUMNAS DE UN DIARIO. La crítica artística.

(s/a, *La Nación*, Suplemento del Cincuentenario, domingo 4 de enero de 1920, Sección IV, p. 5, c. 1-7).

NOTAS ARTÍSTICAS. La estatua del obispo Oro.

(s/a, *La Nación*, lunes 19 de agosto de 1895, p. 3, c. 7).

LA ESCULTURA EN EL SALÓN. Artes plásticas. Correa Morales y Dresco. Las damas. Un artista ingenioso.

(s/a, *La Nación*, martes 12 de noviembre de 1895, p. 6, c. 2-3).

LA ESTATUA DEL OBISPO ORO.

(s/a, *La Nación*, martes 30 de junio de 1896, p. 6, c. 1).

NOTAS ARTÍSTICAS. La “Bacante” de Dresco. Una promesa.

(s/a, *La Nación*, lunes 2 de septiembre de 1895, p. 6, c. 2-3).

ACTUALIDADES artísticas. La estatua de Monseñor Aneiros.

(s/a, *La Nación*, viernes 13 de marzo de 1896, p. 6, c. 2-3).

ROBERTO J. PAYRÓ.

(Julio Piquet, revista *Buenos Aires*, Año IV, N° 191, domingo 4 de diciembre de 1898, pp. 5-7).

EN LA RECOLETA.

(T. M., revista *Buenos Aires*, Año III, N° 135, domingo 7 de noviembre de 1897, p. 12).

POLÍTICA PLATENSE. El único remedio.

(s/a, revista *Arlequín*, Año I, N° 1, sábado 20 de mayo de 1899, p. 12).

LA MAGIA DEL MARINERO.

(s/a, revista *Arlequín*, Año I, N° 1, sábado 20 de mayo de 1899, p. 16).

AUGUSTE RODIN. El hombre y la obra.

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, jueves 24 de mayo de 1900, p. 3).

SARMIENTO.

(Antonio Dellepiane, *La Nación*, viernes 25 de mayo de 1900, p. 3, c. 1-2).

EL MONUMENTO DE SARMIENTO. La representación individual en la estatuaria monumental. El Balzac y el Sarmiento de Rodin.

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, viernes 25 de mayo de 1900, c. 5-7).

POLICIA. El hombre descuartizado...

(s/a, *La Nación*, miércoles 16 de mayo de 1894, p. 4, c. 7 y p. 5, c. 1).

EL SALÓN. Éxito obtenido. Las primeras impresiones.

(s/a, *La Nación*, martes 16 de mayo de 1893, p. 3, c. 2).

ATENEO. El vernissage. Apertura del Salón...

(s/a, *La Nación*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 3, c. 1).

ATENEO. Exposición de pinturas. V.

(J. J. Réthoré, *Tribuna*, sábado 20 de mayo de 1893, p. 2, c. 5).

EL SALÓN CÓMICO.

(s/a, revista *Buenos Aires*, Año I, N° 30, domingo 3 de noviembre de 1895, pp. 9-11).

IMPRESIONES SERRANAS. Alta Gracia...

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, domingo 14 de marzo de 1897, p. 8, c. 1-4).

LA ESCUADRA BRASILEÑA. ¡Salve gloriosas naves amigas!

(s/a, *La Nación*, miércoles 24 de octubre de 1900, p. 3).

MANUEL FERRAZ DE CAMPOS SALLES. Desde hoy ilustre huésped de la República Argentina.

(s/a, *La Nación*, miércoles 24 de octubre de 1900, p. 5).

RECEPCIÓN CAMPOS SALLES. Postergación de la llegada...

(s/a, *La Nación*, jueves 25 de octubre de 1900, p. 4, c. 7 y p. 5).

GRANDIOSA DEMOSTRACIÓN NACIONAL. Recepción del doctor Campos Salles.

(s/a, *La Nación*, viernes 26 de octubre de 1900, p. 5 y p. 6, c. 1).

EL SALÓN. Segunda exposición anual de pinturas y dibujos.

(s/a, *La Nación*, sábado 3 de noviembre de 1894, p. 6, c. 1-7).

SALÓN. El vernissage. Juicio de los concurrentes.

(s/a, *La Nación*, domingo 4 de noviembre de 1894, p. 5, c. 4-5).

SALÓN. Ocho trabajos de Caraffa. La Argentina de Malharro. Ballerini. Retratos y pastel de De La Cárcova.

(s/a, *La Nación*, lunes 5 de noviembre de 1894, p. 3, c. 4-6).

NOTAS ARTÍSTICAS. Augusto Ballerini. La Virgen de Luján y el Cristo de la Merced. Exposiciones particulares. La venta de cuadros.

(P., *La Nación*, lunes 15 de julio de 1895, p. 3, c. 3-4).

EL SALÓN DE 1896. (Primera carta de un profano a su vecino de provincia).

(Tomasito Buenafé, *La Nación*, jueves 22 de octubre de 1896, p. 3, c. 3-4).

SALÓN DE 1896. (Segunda carta de un profano a su vecino de provincia).

(Tomasito Buenafé, *La Nación*, lunes 26 de octubre de 1896, p. 3, c. 6-7).

LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ARGENTINOS.

(R. J. P., *La Nación*, sábado 14 de septiembre de 1901, p. 2, c. 6-7).

EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DEL ATENEO.

(R. J. Contell, *La Ilustración Sud-Americana*, jueves 1 de junio de 1893, Año I, N° 13, pp. 295-299).

SALÓN DE 1893. III.

(A. B. S., *El Diario*, viernes 19 de mayo de 1893, p. 1, c. 4-5).

ATENEO. Exposición de pinturas. II.

(J. J. Réthoré, *Tribuna*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 2, c. 1-2).

NUESTROS ARTISTAS. (A propósito del Salón de 1894). Instantáneas.

(Pintor-relámpago, *El Tiempo*, martes 6 de noviembre de 1894, p. 1, c. 4).

EL SALÓN. II.

(S. Alejandro Ghigliani, *El Tiempo*, viernes 23 de octubre de 1896, p. 1, c. 6-7).

EL SALÓN. IV.

(S. Alejandro Ghigliani, *El Tiempo*, lunes 26 de octubre de 1896, p. 1, c. 6-7).

EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES DEL ATENEO.

(s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, viernes 16 de noviembre de 1894, Año II, N° 46, p. 510).

EL SALÓN DEL ATENEO. 3ª exposición de bellas artes.

(Iris, *La Ilustración Sud-Americana*, viernes 1 de noviembre de 1895, Año III, N° 69, p. 488, c. 3 y p. 489, c. 1-2).

EN EL SALÓN DEL ATENEO. Distribución de premios.

(Véritas, *La Ilustración Sud-Americana*, sábado 16 de noviembre de 1895, Año III, N° 69, p. 512, c. 1).

EN EL ATENEO. 4ª exposición anual y 1ª trienal de pintura, dibujo y escultura.

(R. J. C., *La Ilustración Sud-Americana*, domingo 1 de noviembre de 1896, Año IV, N° 93, p. 449, c. 2-3).

NUESTROS GRABADOS. Retrato del Trompa Julián Ponce, cuadro de A. Ballerini.

(s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, domingo 1 de noviembre de 1896, Año IV, N° 93, p. 462, c. 2-3).

EXPOSICIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS. Salón Freitas y Castillo.

(s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, lunes 30 de septiembre de 1901, Año IX, N° 210, pp. 279-281).

APUNTES DE CRÍTICA ARTÍSTICA. La exposición Ballerini – La exposición Malharro.

(s/a, *La Ilustración Sud-Americana*, miércoles 7 de mayo de 1902, Año X, N° 225, p. 131, c. 2 y p. 132, c. 1).

EL SALÓN.

(Fray Mocho, *Tribuna*, martes 6 de noviembre de 1894, p. 1, c. 4-6).

EL SEGUNDO SALÓN. Organizado por el Ateneo. Schiaffino, Della Valle, Sívori, Caraffa, Malharro, Ballerini.

(A. Zul de Prusia, *Tribuna*, sábado 17 de noviembre de 1894, p. 2, c. 2).

EL SALÓN DEL ATENEO. 1894.

(S. J. Q., *La Nación*, lunes 12 de noviembre de 1894, p. 3, c. 3-5).

JIRA ARTÍSTICA. A través de los talleres. Lo que hacen nuestros pintores.

(s/a, *La Nación*, lunes 1 de junio de 1896, p. 3, c. 5-6).

UNA VISITA AL MUSEO DE BELLAS ARTES.

(Federico Larrañaga, *La Nación*, lunes 5 de marzo de 1900, p. 6, c. 4).

LA EXPOSICIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS. La inauguración privada. Perspectivas de éxito.

(s/a, *La Nación*, domingo 8 de septiembre de 1901, p. 6, c. 5).

EXPOSICIÓN BALLERINI.

(s/a, *La Nación*, lunes 24 de abril de 1902, p. 5, c. 6-7).

EL «SALÓN» DEL ATENEO. Día del vernissage. (Reseña de un cronista).

(Flier, *La Prensa*, sábado 3 de noviembre de 1894, p. 5, c. 3-4).

EL SALÓN DEL ATENEO. Reseñas de las obras.

(Flier, *La Prensa*, sábado 10 de noviembre de 1894, p. 4, c. 7 y p. 5, c. 1).

EL SALÓN I.

(Rubén Darío, *La Prensa*, lunes 21 de octubre de 1895, p. 3, c. 7 y p. 4, c. 1-2).

EL SALÓN. III.

(Rubén Darío, *La Prensa*, miércoles 23 de octubre de 1895, p. 5, c. 1-3).

EL SALÓN. IV.

(Rubén Darío, *La Prensa*, viernes 25 de octubre de 1895, p. 5, c. 2-3).

EL SALÓN. Cuarta exposición de pintura y escultura. I.

(s/a, *La Prensa*, jueves 22 de octubre de 1896, p. 5, c. 4).

EL SALÓN ARGENTINO DE 1895.

(s/a, revista *Buenos Aires*, Año I, N° 29, domingo 20 de octubre de 1895, pp. 13-14).

SALÓN. I.

(A. B. S., *El Diario*, miércoles 16 de octubre de 1895, p. 1, c. 5-6).

SALÓN. IV.

(A. B. S., *El Diario*, sábado 19 de octubre de 1895, p. 1, c. 4-5).

SALÓN. La Sra. Graham de Witt. Luto y una carta. Dos jóvenes. Maggiolo y Ripamonte. Huérfanas.

(s/a, *La Nación*, jueves 24 de octubre de 1895, p. 3, c. 3-4).

LAS DAMAS-PINTORES. Arte amable. Unas cuantas observaciones. Decadentismo, etc.

(s/a, *La Nación*, miércoles 30 de octubre de 1895, p. 5, c. 5-6).

EL SALÓN.

(s/a, *El Diario*, jueves 22 de octubre de 1896, p. 1, c. 5-6).

CÓRDOBA POR BALLERINI. La exposición de esta noche.

(s/a, *El Diario*, miércoles 23 de abril de 1902, p. 1, c. 5).

EXPOSICIÓN DEL ATENEO. Antes de empezar.

(Un profano, *El Tiempo*, viernes 8 de noviembre de 1895, p. 1, c. 5-6).

EXPOSICIÓN DEL ATENEO.

(Un profano, *El Tiempo*, jueves 28 de noviembre de 1895, p. 1, c. 7 y p. 2, c. 1).

EN EL ATENEO. A vuelta de pluma.

(P. P. Y W., *El Diario*, domingo 25 y lunes 26 de octubre de 1896, p. 1, c. 6-7).

UNA VISITA AL ATENEO.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 30 de octubre de 1895, p. 1, c. 5-6).

UNA VISITA AL ATENEO. En la sala I.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, sábado 2 de noviembre de 1895, p. 1, c. 6-7 y p. 2, c. 1).

UNA VISITA AL ATENEO. Números del 23 al 42.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 6 de noviembre de 1895, p. 1, c. 2-3).

UNA VISITA AL ATENEO. Un poco de morfina. Siga la broma.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, viernes 8 de noviembre de 1895, p. 2, c. 1-2).

UNA VISITA AL ATENEO. Notas milagrosas.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 13 de noviembre de 1895, p. 2, c. 2-3).

UNA VISITA AL ATENEO. Los premios.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, viernes 22 de noviembre de 1895, p. 1, c. 7 y p. 2, c. 1).

LAS SALITAS DEL ATENEO. Unas palabras de exordio. Ojeada general.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 28 de octubre de 1896, p. 1, c. 8).

LAS SALITAS DEL ATENEO. En la primera.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, sábado 31 de octubre de 1896, p. 1, c. 8 y p. 2, c. 1).

LAS SALITAS DEL ATENEO. Aún en la primera.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, miércoles 4 de noviembre de 1896, p. 1, c. 8 y p. 2, c. 1).

LAS SALITAS DEL ATENEO. Finis Coronat Opus.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, lunes 30 de noviembre y martes 1 de diciembre de 1896, p. 2, c. 1-2).

LAS SALITAS DEL ATENEO. En la segunda salita.

(El licenciado Véritas, *El Correo Español*, viernes 20 de noviembre de 1896, p. 1, c. 7-8 y p. 2, c. 1).

LA EVOLUCION DEL GUSTO ARTISTICO EN BUENOS AIRES. 1810-1910.

(Eduardo Schiaffino, *La Nación*, Edición del Centenario, miércoles 25 de mayo de 1910, pp. 187-203).

SALÓN DE 1893. Sunt bona, Sunt mediocria, Sunt mala plura.

(A. B. S., *El Diario*, miércoles 17 de mayo de 1893, p. 1, c. 5-7).

EXPOSICIÓN DEL ATENEO. Resultado desalentador.

(s/a, *La Nación*, miércoles 28 de noviembre de 1894, p. 5, c. 5).

ATENEO. La venta futura. Concurso y Exposiciones.

(s/a, *La Nación*, jueves 6 de diciembre de 1894, p. 5, c. 2).

VENTA ARTÍSTICA DEL ATENEO.

(s/a, *La Nación*, lunes 10 de diciembre de 1894, p. 5, c. 4).

ATENEO. LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA. Resultado de las ventas.

(s/a, *La Nación*, viernes 14 de diciembre de 1894, p. 5, c. 1-2).

BELLAS ARTES. Museo y exposición.

(s/a, *La Nación*, sábado 5 de octubre de 1895, p. 3, c. 1).

EXPOSICIÓN DE PINTURA. Los premios del gobierno. Decisión del jurado.

(s/a, *La Nación*, domingo 10 de noviembre de 1895, p. 3, c. 6).

AUGUSTO BALLERINI. Cerro de la piedra movediza (Tandil).

(s/a, revista *Arlequín*, Año I, N° 6, sábado 24 de junio de 1899, p. 19).

BALLERINI Y LOS ARTISTAS ARGENTINOS. Homenaje a su memoria. Gran exposición de sus obras.

(s/a, *El Diario*, viernes 9 de mayo de 1902, p. 2, c. 7-8).

JUNIO EMPEZÓ CON UN LEVE REPUNTE EN SUBASTAS PORTEÑAS.

(Fernando Esperón, *Ámbito Financiero*, martes 14 de junio de 2016, 2ª Sección, p. 4).

BIBIOGRAFÍA

AGUERRE, Marina. “Eduardo Schiaffino”. En: SZIR, M. Sandra y GARCÍA, María Amalia (editoras). *Entre la Academia y la crítica*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 21-31.

ALVA NEGRI, Tomás; GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo y ROMERO, José Luis. *Julio Payró*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1977.

AMIGO, Roberto. “El bazar y la pampa. Augusto Ballerini: La última voluntad del payador”. En: Seminario *Una Nueva Historia del Arte Latinoamericano (Temas y Problemas)*, Querétaro, México, noviembre de 1997 (mimeo).

Disponible en línea: <https://xdoc.mx/preview/texto-completo-6041bd2e53bd0>

------. “El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y violencia”. En: *Razón y Revolución*, N° 4, Otoño de 1998, reedición electrónica. En: chrome-extension://oemmndcblldboiebfnladdacbfmadadm/https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf. Última visita: 16 de enero de 2023.

------. *El cruce de los Andes: Exposición conmemorativa del Bicentenario*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017.

BALDASARRE, María Isabel. “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”. En: *Anais do Museu Paulista*, vol. 14, núm. 1, junio, 2006, pp. 293-321, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

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

-----". "Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, núm. 100, 2012, pp. 171-203, Instituto de Investigaciones Estéticas, Distrito Federal, México.

-----". "Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina". En: *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Centro Argentino de Investigadores de Arte*, N° 3, diciembre de 2013. En: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=131&vol=3

-----". "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada". En: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (compiladoras). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

-----". "El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina". En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 235-263.

BALDASARRE, María Isabel y BATTITI, Florencia. *Eduardo Schiaffino*, Buenos Aires, Aguilar, 3024.

BALDASARRE, María Isabel y BERMEJO, Talía. "La perspectiva del consumo y el coleccionismo en la historia del arte en la Argentina". En: BALDASARRE María Isabel y DOLINKO, Silvia (Editoras). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2011-2012, pp. 201-208.

BALDASARRE, María Isabel y GIANNINI, Ana Clara. "Cuánto vale una obra de arte". En: WILKIS, Ariel (Editor). *El poder de (e)valuar*, Buenos Aires, UNSAM EDITA, 2018, pp. 185-201.

BALLERINI, Augusto. *Idea general para la formación de un Museo de Bellas Artes y Escuela de Arte Decorativa e Industrial en la República Argentina*, Venecia, Ferrari, 1886.

BONDONE, Tomás Ezequiel. Caraffa, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, 2007.

BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. En: POULLON, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.

BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María. “El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica”. En: *Estudios e investigaciones del Instituto de Historia de las Artes “Julio E. Payró”*, N° 3, 1989, pp. 67-112.

BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María. “Schiaffino, corresponsal de El Diario en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”. En: *Anales del instituto de arte americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, N° 27 y 28, Universidad de Buenos Aires, 1989-1991.

CANAKIS, Ana. *Malharro*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.

CARESANI, Javier. “El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, vol. 44, pp. 137-183. En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511/47775>.

CARDEN, FEDERICO A. “Los murales y su entorno”. En: *Revista Museo*, N° 19, noviembre de 2005, pp. 23-29. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47238>

CHIÁPPORI, Atilio. *Maestros y temperamentos*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1943.

CORSANI, Patricia. “Al rescate de un remate o “La Vía Crucis” de Augusto Ballerini”. En: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, N° 10, 2005, pp. 71-77.

------. “Hacer y permanecer. Escultores en el Segundo Salón del Ateneo de 1894”. En: HERRERA, María José (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 81-100.

------. *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*, Prohistoria Ediciones, 2021.

CORSANI, Patricia y MELGAREJO, Paola. “El primer museo de arte del país”. En: *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, AAMNBA, 2016, pp. 11-33.

EDER, Rita (coordinadora). *El arte en México. Autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

FASCE, Pablo. *Del taller al altiplano*, Buenos Aires, UNSAMEDITA, 2019.

GALLIPOLI, Milena. “En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística” En: MALOSETTI COSTA, Laura [et al]. *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 62-67.

------. “La temporalidad del canon y su construcción en la historia del arte a través del museo de copias en el siglo XIX”. En: *Historiografías*, 19 (Enero-Junio, 2020): pp. 106-121.

------. *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 doctoral, IDAES/UNSAM, 2021. En: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1654> Última visita: 1 de febrero de 2023.

GARCÍA PONCE DE LEÓN, Paz. **RODIN. Precursor de la escultura moderna**, Madrid, Libsa, 2013.

GLUZMAN, Georgina. **Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX, Prácticas y discursos**. Vol. 1. Tesis doctoral, UBA, 2015. En:
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2969>

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

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El papel de las artes plásticas en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”. En: **Historia Mexicana**, vol. LIII núm. 2. México, El Colegio de México, octubre-diciembre de 2003; pp. 341-390.

HERRERA, María José. “El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia, gestiones y curaduría”. En: **Museo Nacional de Bellas Artes: colección**, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, pp. 16-35.

------. **Cien años de arte argentino**, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. **Historia del arte argentino**, Buenos Aires, Emecé, 1997.

JITRIK, Noé. **El 80 y su mundo**, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez s.a., 1968.

LÓPEZ CARVAJAL, María de la Paz [et al.] **Papeles reencontrados. Conservación y catalogación de la colección de dibujos del museo Castagnino+macro**, Rosario, Ediciones Castagnino-macro, 2008.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Sergio y PETRINA Alberto (Dir.). **Patrimonio arquitectónico argentino. Memoria del Bicentenario (1810-2010)**, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 2011-2014.

MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, MNBA, 2007.
- *Doscientos años de pintura argentina*, volumen I, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2013.
- [et al.]. *Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario*, Rosario, Ediciones Castagnino/Macro, 2017.
- [et al.]. *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- “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*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, pp. 17-41.
- “Arte e historia”. En: CASTILLA, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp. 71-88.
- *Cuadros de Viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, FCE, 2008.
- “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En: WECHSLER, Diana Beatriz (compiladora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 2000, pp. 89-142.
- MALOSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”. En: *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 195-204.
- MALOSETTI COSTA, Laura y TELESCA, Ana María. “El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo XIX”. En: *Segundas Jornadas de Estudios*

e Investigaciones en Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 1996, pp. 20-31.

MANTOVANI, Larisa. “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”. Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016. En: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm Última visita: 3 de noviembre de 2022.

----- *La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)*. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, 2021. En: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1684> Última visita: 3 de noviembre de 2022.

MELGAREJO, Paola. *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*. Tesis de maestría en historia del arte argentino y latinoamericano, IDAES/UNSAM, 2013.

----- “El pintor Augusto Ballerini en la exposición del Ateneo de 1894”, En: HERRERA, María José (Dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Arte por Arte, 2013, pp. 101-117.

MERLINO, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII, XIX y XX*, Buenos Aires, Edición del autor, 1954.

MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano y la independencia argentina*, Buenos Aires, Imprenta y librería de Mayo, 1876-1877.

----- *Historia de San Martín y de la Emancipación Sud-americana*, Buenos Aires, imprenta La Nación, 1887-1888.

MONTERO, Belisario. *Ensayos sobre filosofía y arte*, Buenos Aires, Talleres gráficos de Schenone Hnos. y Linari, 1922.

MOORES, Guillermo H. *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Peuser, 1945.

MOROSI, Julio A. *Los creadores del edificio del Museo de La Plata y su obra*, Buenos Aires, Fundación Museo de La Plata, 2004.

MUÑOZ, Miguel Ángel. “El pintor frente al poeta. La polémica Schiaffino-Obligado”, en *IV Jornadas – 2000. Estudios e Investigaciones. Imágenes – Palabras – Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 165-178.

----- . “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 (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998; pp. 43-82.

MURACE, Giulia. *Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914)*. Vol. 1. Tesis doctoral, IDAES/UNSAM, 2021.

NAVARRO, Ángel. “Eduardo Schiaffino y el Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes (1896)”. En: *120 años de bellas artes. Obras fundacionales de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, AAMNBA, 2016, pp. 34-51.

NAVAS, Carlos; SALVUCCI, Carlos Antonio Jorge y PIERONI, Alberto. *Casa de gobierno. Provincia de Buenos Aires*, Salvucci Ediciones, 2007.

NESSI, Ángel Osvaldo. *Malharro*, La Plata, Ediciones del Ministerio de Educación, 1957.

----- . *La crítica de arte en la Generación del 80*. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/130655> Última visita: 11 de noviembre de 2022.

NOCHLIN, Linda. *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En: <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/npq/> Última visita: 31 de octubre de 2022.

OBLIGADO, Rafael. *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1976.

PACHECO, Marcelo. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, Edición del autor, 2011.

PACHECO, Marcelo y TELESCA, Ana María. *Aproximación a la Generación del 80. Antología documental*, Universidad de Buenos Aires, 1988.

PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*, (tres tomos), Buenos Aires, Edición del autor, 1937-1940.

PAYRÓ, Julio Eduardo. *23 pintores de la Argentina 1810-1900*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

------. Capítulo: “La pintura”. En: *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo VI, 1988, pp. 131-170.

PAYRÓ, Roberto J. *La Australia Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de “La Nación”, 1898.

------. *Violines y Toneles*, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles Editor, 1908.

PALOMAR, Francisco A. *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, 1962.

PARPAGNOLI, Hugo (Dir.). *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, s/f.

PELLEGRINI, Carlos Enrique. *Discursos y Escritos. 1881-1896*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1897.

PÉREZ VEJO, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. En: *Historia Mexicana*, vol. LIII núm. 2. México, El Colegio de México, octubre-diciembre de 2003; pp. 275-311.

POCHAT, G. *Historia de la estética y la teoría del arte*, Madrid, Akal, 2008.

QUESADA, Ernesto. *Reseñas y Críticas*, Buenos Aires, Lajouane, 1893.

RAMÍREZ, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Instituto de investigaciones estéticas, 2008.

RIPAMONTE, Carlos. *Vida*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1930.

ROHLAND, Regula. “Gustavo Niederlein y Adolfo Methfessel, visitantes de las cataratas del Iguazú en el siglo XIX”. En:

https://issuu.com/centrodiha/docs/niederlein_y_methfessel_r_rohland.

ROSSI, Cristina. *Una aproximación a la historia del galerismo en Buenos Aires. 1974-2000*, Buenos Aires, s/e, 2016. En:

https://www.academia.edu/43585764/Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_historia_del_galerismo_en_Buenos_Aires_1974_2000

s/a. *80 aniversario. 1864-1944*. Buenos Aires, Guillermo Kraft LTDA., 1944.

s/a. *Exposición Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires, Guillermo Kraft LTDA, 1941.

s/a. *Iconografía argentina del siglo XIX, Buenos Aires*, Fundación San Telmo, 1989.

SCHIAFFINO, Eduardo. “El arte en Buenos Aires. (La evolución del gusto)”. En: *La Biblioteca*, Año I, Tomo I (pp. 88-96 y 357-368) y Tomo II (pp. 78-93), Buenos Aires, Lajouane, 1896.

----- . *Recodos en el sendero*, París, Excelsior, 1926.

----- . *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Gleizer, 1927.

----- *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

SEVERINO, Jorge E. *Apuntes para un desagravio. Encuentros imaginarios con Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Fundación El Libro, 1995.

----- *Roberto J. Payró. Crítico de Arte*, Buenos Aires, Dunken, 2021.

SOSA, Juan Benito. *Proyecto nacional de bellas artes*, Buenos Aires, Peuser, 1889.

SZIR, Sandra. “Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX”. Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], *Imágenes, memorias y sonidos*. En:
<http://nuevomundo.revues.org/70851>

----- [et al.]. *Ilustrar e imprimir : una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética*, Madrid, Akal, 2004.

TAULLARD, A. *Nuestro Buenos Aires antiguo*, Buenos Aires, Peuser, 1927.

TELESCA, Ana María. “Buscando arte para abrir un museo. Crónica de un siglo de esfuerzos”. En: *En 200 años*, Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación, N° 125, 2010, pp. 57-73.

URGELL, Guiomar de. *Arte en el Museo de La Plata*, Buenos Aires, Fundación Museo de La Plata, s/f.

URGELL, Guiomar de *et al.* Della Valle, Buenos Aires, FIAAR, 1990.

USUBIAGA, Viviana. “Estados del arte: puestas en escena de construcciones históricas e imaginarias durante el Bicentenario en Argentina”. Cuadernos de Literatura 20.40 (2016): 155-180. En:

<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.eape>

VASARI, Giorgio, *Las vidas*, Madrid, Cátedra, 2012.

VIDAL MACKINSON, Sebastián. “José León Pagano”. En: SZIR, M. Sandra y GARCÍA, María Amalia (editoras). *Entre la Academia y la crítica*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2017, pp. 33-53.

VV.AA. *Memoria de la escultura. 1895-1914. Colección MNBA*, Buenos Aires, Publicación del MNBA, 2013.

CATÁLOGOS

Catálogo de la *Segunda Exposición anual de pinturas, dibujos y esculturas del Ateneo*. s/a, Buenos Aires, Imprenta de “La Nación”, 1894.

Catálogo de la Exhibición Universal de Saint Louis. (*Official catalogue of exhibits. Departament of art*). St. Louis, U.S.A. 1904. Apartado “Argentine, west pavilion, galleries 95 y 96”, pp. 91 y 93.

Catálogo de la exposición *Raíces italianas en el arte argentino*. s/a, Buenos Aires, s/e, s/f. (Galería Estudio de Arte).

Catálogo de la exposición *Un siglo de arte en la Argentina*. ROCHA, Augusto da. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1936. (MNBA, Buenos Aires).

Catálogo de la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*. s/a, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 1952. (MNBA, Buenos Aires).

Catálogo de la Exposición *El cruce de los Andes*. San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017.

En: https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_el_cruce_de_los_andes/11

Última visita: 4 de diciembre de 2022.

LEGAJOS Y ARCHIVOS DEL MNBA
(Sector de documentación y Archivo Schiaffino)

Legajo «Venecia de noche».

Legajo «La cascada del Iguazú».

Legajo «Cerro de la piedra movediza de Tandil (efecto gris)».

Legajo «Panorama de las sierras de Tandil».

Legajo «Cerro de la piedra movediza. Tandil (sol poniente)».

Legajo «Coro dei Frari en Venecia».

Legajo «Panorama de Ascochinga».

Legajo «Retrato del pintor Manzoni».

Legajo «Autorretrato».

Legajo «Origen milagroso de Nuestra Señora de Luján en 1630».

Legajo «Aldeana romana en un establo».

Legajo «El tambor».

Legajo «El africano».

Legajo «Retrato de mujer».

Legajo «Cataratas del Iguazú».

Legajo «Retrato del escultor Cafferata».

Legajo «Menú para la comida en homenaje a Eduardo Schiaffino».

Legajo «Diploma inauguración del Museo de Bellas Artes».

Legajo «Legajo del escultor Cafferata».

Cartas, imágenes y documentos ubicados en las siguientes signaturas topográficas:

Armario III /E1/ BIIC6d6
Armario III /E1/ BIVC7d7
Armario III /E1/ BIVC7d8
Armario III /E1/ BIVC7d9
Armario III /E1/ BIVC7d10
Armario III /E1/ BIVC7d11
Armario III /E1/ BIVC13d8
Armario III /E1/ BIVC13d9
Armario III /E1/ BIVC13d9
Armario III /E1/ BVC7d14
Armario III /E1/ BVC7d15
Armario III /E1/ BVIC10d17
Armario III /E4/ BXIC2d3
Armario III /E4/ BXIC3d12
Armario III /E4/ BXIC4d1
Armario III /E4/ BXIC4d7
Armario III /E2/ BXIIC3d3
Armario II /E1/ BXXXIIC2d12
Armario II /E1/ BXXXIIC2d15
Armario III / E4/ BXXXIIAC3d5
Armario III / E4/ BXXXIIAC3d8

SITIOS WEB

Datos sobre el artista Antonio Gazzano:

<https://www.museofranklinrawson.org/obras/naturaleza-muerta-2/>

Datos sobre obras del artista César Maccari:

https://www.senato.it/3049?documento=25&voce_sommario=15

Datos sobre la Expedición Niederlein:

<http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica/ExpCientParaguay1892.htm>

Imagen de la obra *La hermana de la caridad*:

https://www.reddit.com/r/RepublicaArgentina/comments/jfcyaf/fiebre_amarilla_august_o_ballerini_restaurado_por/

Datos del *Viaducto del Saladillo*:

<https://www.argentina.gob.ar/cultura/monumentos/viaductosaladillo>

Datos sobre la Escuela Nacional de Artes Decorativas de París:

<https://www.ensad.fr/lecole/histoire>

Fotografía del Salón Dorado Casa de Gobierno de La Plata:

https://live.staticflickr.com/4001/4685223940_487985bfed_c.jpg

Fotografía histórica del desembarco del presidente Campos Salles en el puerto de Buenos Aires en el año 1900:

<http://www.histarmar.com.ar/InfHistorica-3/CamposSalles/CS-02x12.jpg>

Datos sobre el Pabellón argentino de la Exposición Universal de París de 1889:

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/pabellon-argentino-el-edificio-vino-paris-plaza-nid2236338/>

Datos sobre la obra *La cascada del Iguazú*:

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1846/> (Redactado por Paola Melgarejo).

Datos sobre la exhibición *Fundacional. De cómo se formó la colección inicial del Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Pedro E. Martínez" de Entre Ríos 1925-1936*:

<https://noticias.entrerios.gov.ar/notas/se-exhibir-una-coleccin-fundacional-y-los-inicios-del-bellas-artes-en-una-muestra-historica.htm>

Datos sobre la exhibición *Bellas Artes / Bon Marché*:

<https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/bellas-artesbon-marche-en-el-centro-cultural-borges/>