

caiana

Elisabet Veliscek
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Luces y sombras de fin de siglo. La Exposición de Pintura Española en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, 1947

Luces y sombras de fin de siglo. La Exposición de Pintura Española en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, 1947

Elisabet Veliscek
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

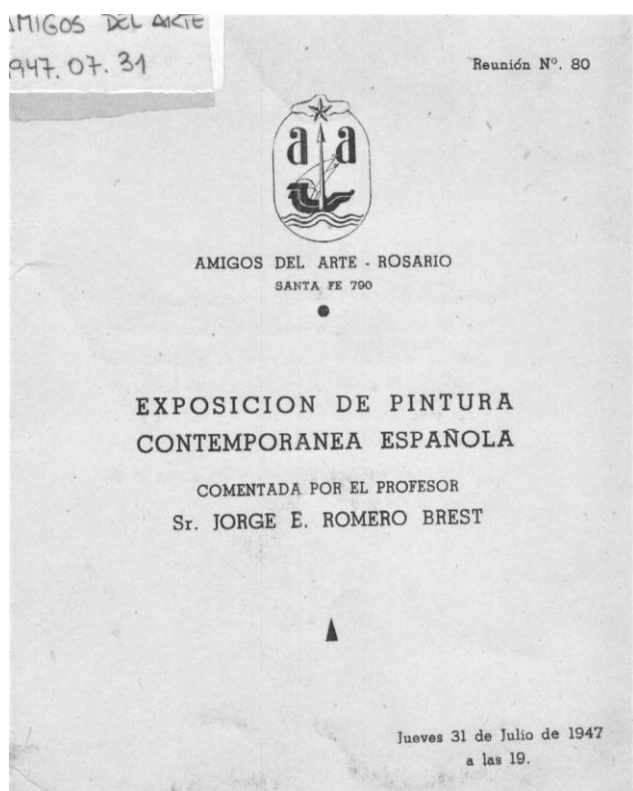
El 31 de julio de 1947 la Asociación Amigos del Arte de Rosario (AAAR)¹ inauguraba una de las tantas muestras de pintores españoles que circularon en nuestra ciudad y en el país durante la primera mitad del siglo XX. La Exposición de Pintura Contemporánea Española, homónimo de otras exhibiciones realizadas en museos y galerías de arte del país, precedía a la que fuera organizada en Buenos Aires en el apogeo de la relación del régimen español con la Argentina peronista.² La muestra reunió una selección de obras de veinticinco artistas³ representantes de las tendencias dominantes en la España de fin de siglo: naturalismo luminista, simbolismo, costumbrismo y realismo.⁴ Fueron exhibidos allí una serie de pintores que habían contribuido a la renovación de las artes españolas a través de la captación instantánea de paisajes y objetos, la pintura de costumbres con motivos cotidianos y populares, las perspectivas idealistas y exotistas o la preferencia, en algunos casos, por una paleta oscura que los aproximaba a una visión negra de España. Si bien la expresión pintura “contemporánea” podía aludir a otros procesos estéticos vinculados con los desarrollos de la vanguardia a partir de un arco temporal más amplio, como en efecto se observó en la exposición celebrada en Buenos Aires que incluyó a figuras de un alto reconocimiento

internacional,⁵ en la muestra de Rosario tuvo un peso fuerte lo tradicional. En el ámbito de una pequeña exposición, que había precedido a la bonaerense avalada por el gobierno de Perón y apadrinada por el Estado español sobre la base de relaciones diplomáticas bilaterales, las obras de autores de las escuelas realistas, naturalistas y simbolistas probablemente funcionaran como un modo de rescatar los valores tradicionales y costumbres populares ante el olvido de la distancia ocasionada por el exilio y la inmigración, recuperando así parte de la memoria nacional. La clave estaba en el vaciamiento de todo contenido ideológico que permitiera la despolitización y anclara los sentidos de las raíces españolas como signos vernáculos frente al extranjero.

El presente texto analiza el derrotero de la exposición rosarina considerando distintas circunstancias como parte de su contexto: las alianzas de Perón con el gobierno franquista que implicó el afianzamiento de tópicos y lugares comunes sobre la cultura española y la manera en que la Asociación Amigos del Arte, una institución afirmada en su oposición al peronismo, acogió una muestra de tales características, diferenciándose de los postulados del régimen. Por otro lado, se analizará la exposición en el marco renovado de inmigración europea derivado en nuevas relaciones culturales; así como el rol de los comerciantes y empresarios españoles radicados en Rosario que definieron su aspiración de pertenencia y privilegio mediante la posesión de obras de arte. Se trata, en este sentido, de una exhibición realizada en el último tramo de los años cuarenta pero posibilitada por aquellos sectores de la sociedad que hacia finales del siglo XIX y principios del XX construyeron una colección compuesta, en mayor medida de autores extranjeros, exhibiendo un gusto cultural hacia lo español que coincidió con el exuberante proceso de adquisición de obras y el fortalecimiento de un mercado para el arte español en la Argentina (**Figs.1 y 2**).

Si entre 1880 y 1910 se desarrolló en Buenos Aires un nuevo consumo artístico con miras en el arte europeo,⁶ también en Rosario empezó a extenderse entre los sectores acomodados una práctica de adquisición de obras de autores pertenecientes en gran parte a las escuelas italianas, francesas y españolas. Por tal motivo, la inauguración de esta exposición fue posible en el

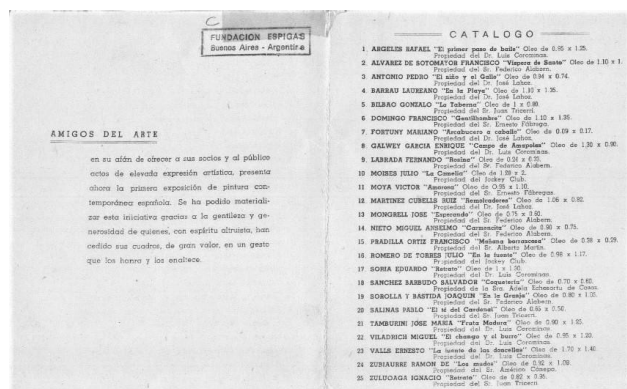
marco de una serie de actividades que ponían en foco una revalorización de la cultura y el arte hispanoamericano dentro de la AAAR pero que no comprendía las mismas estrategias diplomáticas con sentidos políticos y económicos que se dieron de forma evidente en la esfera porteña.⁷ Pues si bien se trató de un pequeño acervo presentado en las salas de una institución con una trayectoria incipiente, puede leerse como parte de un proyecto más amplio relacionado con la exhibición del patrimonio artístico y cultural de la ciudad y la difusión de la obra de los jóvenes modernos que no encontraban un espacio en las instituciones artísticas tradicionales.



1. Tapa del catálogo de la *Exposición de Pintura Contemporánea Española*, Asociación Amigos del Arte de Rosario, julio de 1947, Archivo Fundación Espigas.

El año en que se realizó la muestra fue importante por varias razones. Por un lado, en 1947 comenzó una nueva oleada migratoria europea hacia la Argentina.⁸ Además de los refugiados políticos y exiliados españoles arribados como resultado de la Guerra Civil y la II Guerra Mundial, el flujo inmigratorio de la segunda posguerra se produjo en otro contexto: la dictadura franquista. Una de las estrategias políticas consistía en abrir una vía diplomática para el fortalecimiento de un eje que rivalizara con los Estados Unidos, propuesta que subyacía

en la alianza Franco-Perón que aseguraba el abastecimiento comercial de España durante el cierre de fronteras y reafirmaba las relaciones económicas con Argentina, mientras los otros países retiraban sus embajadores.⁹ El famoso protocolo implicó una política de acercamiento a los países iberoamericanos que excedía los lineamientos estrictamente económicos a favor de la consolidación de vínculos religiosos, culturales e históricos. En este sentido puede entenderse la manera en que los grupos sociales emergentes de las viejas comunidades españolas, además de los que habían arribado como producto de la debacle republicana, percibieran posibilidades de incorporación en el espacio de la Argentina peronista. Entre ellos había quienes tuvieron la posibilidad de ingresar al país por medio de relaciones interpersonales con miembros de la cultura o la política, mientras que algunos profesionales e intelectuales encontraron un espacio en el mundo editorial¹⁰ o se destacaron como ilustradores y caricaturistas en pequeñas revistas y periódicos de la ciudad. La misma función tuvo la serie de exposiciones internacionales, bienales y festivales que se venían organizando desde la época del Centenario.



2. Catálogo de la *Exposición de Pintura Contemporánea Española*, Asociación Amigos del Arte de Rosario, julio de 1947, Archivo Fundación Espigas.

La AAAR cumplió un papel significativo con su política de premiación de los salones de arte celebrados periódicamente, así como por su selección de invitados, escritores, músicos o artistas.¹¹ Debido a ello, si la estrategia adoptada por la institución desde sus comienzos era diferenciarse tácitamente de las propuestas políticas, ideas y líneas de acción del régimen peronista, compartía con éste una visión de inclusión internacional que diera cuenta de “los fundamentos de una Argentina moderna”.¹² Se sostiene entonces que las exposiciones, charlas y

encuentros literarios o musicales que incluían protagonistas o artistas de las comunidades italianas, españolas, francesas o norteamericanas, apoyaron el intercambio y circulación de personas, bienes simbólicos y materiales. La asociación rosarina contribuyó a la integración cultural de personas concretas y grupos en un momento determinado, en la medida que se encargó de exhibir la herencia artística española y proporcionar invitaciones a destacados miembros de la cultura internacional, además de organizar exposiciones y cursos. Ejemplos de ello son las muestras de dibujo de niños de Nueva York en 1948, la exposición de Arte Concreto Italiano en 1952, la de Plástica China en 1954, entre cursos y conferencias ofrecidos por escritores, periodistas, músicos y artistas españoles, italianos, alemanes, polacos, brasileños y estadounidenses.

En otro orden, la exposición permitió preparar el terreno para las celebraciones vinculadas al Cuarto Centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes y la “Fiesta Nacional” de España. En uno de los eventos organizados por la asociación, Guillermo de Torre, ensayista madrileño radicado en Buenos Aires, ofreció una disertación sobre el creador del Quijote e hizo extensiva la propuesta al analizar la obra de Lope de Vega. La asociación mencionaba la participación de De Torre como uno de los actos históricos más importantes preparados en la ciudad con motivo de la conmemoración a la obra del autor clásico y, a su vez, lo pensaba como modelo de los vínculos artísticos y culturales entre España y América. Guillermo de Torre se había radicado en la Argentina en 1937, luego de una serie de viajes realizados a Buenos Aires una década antes, donde había obtenido una inmensa acogida por su libro *Literaturas europeas de Vanguardia*.¹³ En dicho volumen dedicaba un espacio a la contribución de artistas plásticos en el ultraísmo español, mencionando entre otras figuras a la grabadora Norah Borges, con quien contrajo matrimonio en 1928, y el pintor uruguayo Rafael Barradas, por lo que desde temprano puede observarse en el escritor un empeño por conectar distintos circuitos culturales. Según deja entrever una nota publicada en el diario local,¹⁴ De Torre había mantenido una preocupación constante a lo largo de su carrera: la convicción en la necesidad de generar una alianza entre las letras y las artes españolas e iberoamericanas. En tal sentido, el articulista del diario reforzaba esta premisa

puntualizando sobre algunas publicaciones y conferencias del escritor realizadas en Madrid y en Buenos Aires, que tenían como objeto incentivar la unión y la circulación de ideas entre ambos hemisferios.



3. Antigua residencia de Casiano Casas, Proyecto de Alejandro Christophersen, 1911-1913, Fotografía: Luis Picarelli.

La exposición constituyó asimismo un testimonio contemporáneo sobre un fenómeno que se venía gestando desde finales del siglo XIX: la atracción y el gusto de cierto sector de la burguesía¹⁵ rosarina por la colección de obras de arte hispano. La acumulación de capital simbólico por parte de los sectores más acaudalados mediante la adquisición de obras de arte de origen europeo, fundamentalmente de los grandes maestros, así como de objetos de lujo, gobelinos, alfombras chinas y persas, platería, jarrones, esculturas y otras antigüedades o curiosidades, operaban como signos de “distinción”¹⁶ y símbolos de poder que daban cuenta de la autoridad personal o cultural de una familia. Estos hombres y mujeres acrecentaron la importancia material y simbólica de sus colecciones al incorporar a los artistas de las tradiciones españolas de los siglos XVIII y XIX.

Obras que transitaban por variadas perspectivas estéticas cuyos asuntos comprendían retratos y desnudos, paisajes, imágenes religiosas y alegóricas, bodegones, motivos sociales, escenas cotidianas y en menor medida pintura de historia o de batallas. La mayoría de las veces se trataba de obras pertenecientes al academicismo francés, español e italiano de artistas reconocidos oficialmente por las sociedades e instituciones del viejo mundo y, para Bourdieu, estos objetos de lujo y obras de arte “no son otra cosa que el aspecto visible de ese decorado del que se rodea la existencia burguesa”.¹⁷ Para estas familias enriquecidas la adquisición de *Art pompier* o de obras menores de artistas internacionales hablaba de un elevado ideal espiritual, de un gusto cultivado en una educación cultural y de la representación de un posicionamiento y un poder simbólico dentro de una sociedad en transformación.

Más allá de la relación que por lo común se establece entre el deseo de distinción y la burguesía, la predilección de los coleccionistas argentinos por las piezas de arte español tuvo un auge y expansión considerable debido a las nuevas relaciones culturales, políticas y económicas que estaban constituyéndose entre España e Iberoamérica desde los festejos del Centenario de la Independencia. Se forjó así un nuevo acercamiento entre las artes y la cultura a partir de una cruzada intelectual propiciada en parte por los escritores de la Generación del '98. Relaciones que fueron reavivadas por los intensos fenómenos migratorios y, como ya se ha señalado, por las políticas estatales y alianzas del peronismo con el régimen del general Franco a las que se sumaron, en los años cincuenta, las Bienales Hispanoamericanas de Arte en España.¹⁸ Sin embargo, en el apadrinamiento de la vanguardia y el arte moderno por parte del régimen español, la exposición bonaerense de 1947 es usualmente considerada como un punto inicial,¹⁹ por lo que la muestra rosarina se ubica dentro de ese proceso de vínculos bilaterales que incluían envíos internacionales, ferias y exhibiciones hacia ambos lados del Atlántico. En relación a ello distintas galerías del país actuaron como centro y vidriera de artistas españoles que llegaron a la Argentina²⁰ con el objetivo de exponer y vender sus obras e incitados por la fiebre comercial de autores extranjeros. Entre los representantes de estos círculos se encuentran la familia Castagnino y algunos personajes como Héctor Astengo, Esteban Brusafferri, Ernesto

Fábrega, Américo Cánepa, Odilo Estévez o entidades de la elite social como el Jockey Club de Rosario, quienes incorporaron a sus colecciones privadas obras de maestros españoles y en algunos casos hicieron préstamo a distintas instituciones.



4. Antigua residencia de Casiano Casas, Proyecto de Alejandro Christophersen, 1911-1913, Fotografía: Luis Picarelli.

Particularmente en Rosario, un número importante de coleccionistas provenían de familias italianas y españolas que habían emigrado a alguna provincia de la Argentina hasta asentarse en la ciudad, donde constituyeron asociaciones, firmas, negocios y grandes empresas inmobiliarias. Un caso revelador por su participación en el préstamo de obras para la muestra y por su importancia en la vida cultural es el de Adela Echesortu de Casas, hija mayor de los españoles Lázaro Echesortu y Felicia Arana, ambos radicados en Rosario por invitación de una familia amiga, con cuyo hijo Casiano Casas, Adela contrajo matrimonio.²¹ Poco después su hermano y esposo constituyeron la casa de remates *Echesortu & Casas* alcanzando una posición holgada mediante una sociedad

mercantil que logró expandirse abarcando otras ramas del comercio, la industria, la red fabril y los negocios inmobiliarios, una elección de vida que parecía reiterarse entre los europeos arribados a nuestra ciudad. Como producto de sus rentables negocios, los Echesortu invirtieron en estancias, fincas y tierras, y a partir de los lotes adquiridos por esta familia en el oeste de la ciudad de Rosario se configuró el tradicional barrio Echesortu, con una vida cultural y social intensa. Proveniente de un hogar de ilustres comerciantes, Adela consolidó su raigambre al formar una alianza matrimonial con un hombre de la alta sociedad con el cual compartía las “raíces españolas”. En consecuencia, su colección de obras evocaba en parte la memoria de su tierra, si bien su mansión alzada en calle Córdoba 1852 (**Figs. 3 y 4**) se edificó según el modelo del neobarroco francés,²² y un sector de su repertorio de obras provenía de aquel país en relación con la tendencia internacional. De todos modos, intentó reconstruir sus lazos con el pasado y reivindicó sus orígenes hispanos a través de los objetos y pinturas adquiridos.

Otras figuras que colaboraron en la muestra también pertenecían a sectores que habían creado sociedades comerciales formadas por inmigrantes españoles e italianos dedicadas mayormente a negocios inmobiliarios, sociedades mercantiles, compañías de seguros y bancos o comercios. En este sentido, Américo Cánepa hizo varias donaciones al Museo Municipal de Bellas Artes y ofreció para la exposición el óleo *Los mudos* de Ramón de Zubiaurre. Por otra parte, Luis Corominas proporcionó obras de Rafael Árgeles, Enrique García Galwey, Eduardo Soria, José María Tamburini, Miguel Viladrich y Ernesto Valls. También se reunieron obras de los coleccionistas Federico Alabern, José Lahoz, Juan Tricerri, Ernesto Fábrega, Alberto Martín y el Jockey Club, entidad que suministró pinturas de Julio Romero de Torres y Julio Moisés.

Había también en la ciudad coleccionistas de arte dedicados a alguna especialidad médica, quienes si bien no integraban los sectores más pudientes, adquirieron reputación en sus respectivas disciplinas, forjando relaciones con importantes miembros de la cultura. Algunos recibieron pinturas y objetos en forma de pago, creando densas colecciones de arte, y aquellos más interesados se encargaron de obtener por su cuenta lo que buscaban. Entre ellos figuran los

médicos Lelio Zeno y Luis Corominas, mientras Isidoro Slullitel representa una generación posterior. En el marco de la exposición tuvo participación Corominas, un oftalmólogo nacido en Barcelona en 1886, luego radicado en la ciudad, que había tenido una intensa participación en la vida cultural de la ciudad. Según recuerda Abad de Santillán se trataba de un “hombre de cultura, –quien– reunió una rica colección de pinturas y esculturas y colaboró con entusiasmo en el Museo Histórico Provincial y en la organización de exposiciones artísticas”.²³ Por su parte, el artista Luis Ouvrard se había encargado de restaurar las obras de su colección española y señaló en una oportunidad la preferencia casi exclusiva del catalán por esta pintura, que en su caso resultaba en una total indiferencia hacia el arte argentino.²⁴ Este rechazo era indicador de la necesidad del reforzamiento de los vínculos de pertenencia que exhibieron muchos coleccionistas de descendencia europea en nuestro país. Al fin y al cabo, se trataba de una tierra en cierta medida extraña, aunque no ajena a las construcciones biográficas personales, por lo que la raigambre de la patria podía tener un fuerte llamamiento. De todos modos, y a pesar de lo valiosa que pudiera resultar para la historia del coleccionismo rosarino la recuperación del trayecto comercial y cultural de figuras específicas, lo cierto es que hasta el momento no contamos con estudios sistemáticos que iluminen en profundidad el tema²⁵ y mucho menos que piensen en clave de construcciones identitarias y grupos de pertenencia.

Entre los artistas españoles incorporados en la exposición, gran parte había viajado alguna vez a Rosario por algún motivo vinculado a su profesión, puesto que en las salas y galerías de la ciudad la pintura española e italiana era lo que más se veía y vendía. La popularidad que estos artistas habían alcanzado entre los coleccionistas era innegable, por lo que las visitas se convirtieron en algo regular. Algunos mantuvieron un contacto fluido con los dueños de galerías y museos como fueron los casos de los pintores vizcaínos Ramón y Valentín Zubiaurre, del cordobés Julio Romero de Torres, el sevillano Gonzalo Bilbao y los catalanes Miguel Viladrich y Julio Moisés, quienes efectuaron muestras individuales o exhibieron obras en distintos espacios de Rosario como la galería Witcomb²⁶ y la Casa Souza.

En ocasión de la muestra en Amigos del Arte, la prensa local se encargó de hacer circular reproducciones de las obras junto a comentarios, algo habitual en las exhibiciones más importantes de la institución. Los que obtuvieron mayor repercusión (**Fig.5**) fueron Ramón Zubiaurre, Francisco Domingo, Julio Moisés, Mariano Fortuny, Julio Romero de Torres y Miguel Viladrich. Todos nombres muy reconocidos en la Argentina –sorprende que no se haya mencionado a Zuloaga y Sorolla– quienes demostraron un gusto por el espejismo de las riquezas orientales, las imágenes costumbristas de paisajes o habitantes nativos y las estéticas *fin-de-siècle*. La orientación simbolista y luminista con una predilección por los tonos sombríos y oscuros en su paleta pictórica era una vertiente muy marcada. Esta mirada hacia la “España negra” en un sentido que rebasaba las acepciones comúnmente asociadas a ella,²⁷ suscitó un interés creciente a nivel internacional durante el siglo XIX y principios del XX, por lo que encontramos numerosos coleccionistas de nuestra ciudad entusiasmados por aquellos cuadros de apariencia muy antigua que hacían una defensa de la “estética del betún” y del negro asociado a la muerte, la confusión, el caos y la melancolía saturnina. El gusto por el negro y su valor artístico en el contexto europeo provenía desde, al menos, el siglo XVI, por influencia de las modas españolas en el traje renacentista,²⁸ a partir de los tejidos de color oscuro que aportaban una elegancia más austera. Esta atracción se prolongó hasta el barroco, como una forma de diferenciarse de la opulencia de los brocados, sedas y damascos de colores que utilizaban los miembros de las cortes italianas y francesas. Al deleite de los españoles por las telas oscuras hay que sumar las obras de los maestros del barroco italiano que cultivaron el tenebrismo, la obsesión por los contrastes dramáticos de luces y sombras de los pintores holandeses, así como las obras de los artistas del Siglo de Oro español. Velázquez, Ribera y Zurbarán, entre otros, sumieron sus retratos o pinturas religiosas en profundas oscuridades, logrando un claroscuro de suma perfección. Los coleccionistas rosarinos sintieron predilección por este tipo de pintura y, por dar un ejemplo, el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario contiene en su pinacoteca obras de los realistas, tardo-romanticistas, costumbristas y simbolistas españoles. Pero quizá la colección más representativa de arte español sea la creada por la familia de Firma y Odilo Estévez, con obras de

Ribera, El Greco, Sánchez Coello, Murillo, Magnasco y Goya,²⁹ a la que sumaban su preferencia por el mobiliario español de los siglos XVI, XVII y XVIII.



5. “La muestra de Pintores Españoles en Amigos del Arte”, *La Capital*, 13 de agosto de 1947.

Sin embargo, los artistas escogidos para la muestra integraban una generación posterior a aquella comprendida entre El Greco y Goya, representando los periodos contenidos entre finales del siglo XIX y principios del XX, aunque con una denominación referente a la pintura contemporánea. En este sentido, Julio Romero de Torres era elegido con su óleo y temple sobre lienzo *En la fuente* (**Fig.6**) propiedad del Jockey Club, una obra en la que interpreta las costumbres españolas con una mirada romántica de Andalucía y de Córdoba, mediante una mujer seductora que reposa sus brazos sobre un cántaro de cobre rojo. Los cuencos y vasijas pueden representar tanto el seno maternal, la diosa madre y la fertilidad, según la iconografía y simbología tradicional de estos objetos, como los vasos hermosos³⁰ que contienen el tesoro y las maravillas, idea muy presente en la literatura medieval. Pero es la labor del cobre para cántaros y braseros la que puede asociarse aún más con las tradiciones andaluzas, un metal unido a la fuerza vital del agua y de la luz,³¹ que contrasta con el austero vestido negro y la piel cetrina de la joven. Vendedoras de cobre y mujeres llenando cántaros con agua tienen en su pintura una mirada sobre la femineidad misteriosa e inaccesible envuelta en una sofisticación y un erotismo finisecular.

El regionalismo, el costumbrismo y el simbolismo español tienen asimismo un lugar con la obra *Los mudos* de Ramón Zubiaurre (**Fig.7**), un tema que puede relacionarse con la



6. Julio Romero de Torres, *En la fuente*, s/f, óleo sobre lienzo, 0,96 x 1,17 cm, Propiedad del Jockey Club de Rosario, Argentina.



7. Ramón de Zubiaurre, *Los mudos*, s/f, óleo sobre lienzo, 0,92 x 1,08 cm, Colección particular, Argentina.



8. Ramón de Zubiaurre, *Dulcísima Mirentxu*, s/f, óleo sobre lienzo, 0,68 x 0,60 cm, Museo de Bellas Artes de Álava, España.

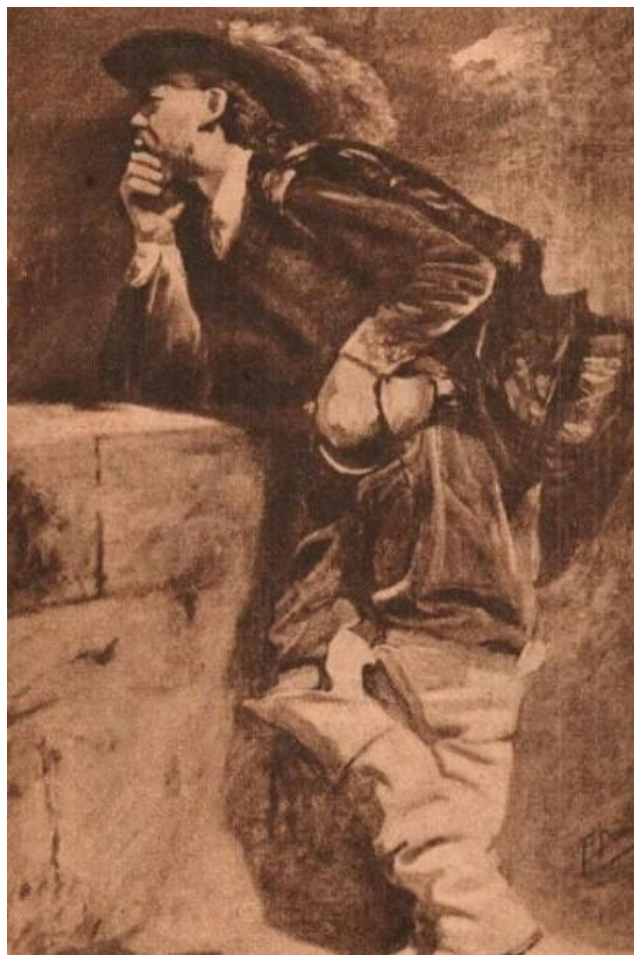


9. Ramón de Zubiaurre, *Carpintero*, s/f, óleo sobre lienzo, 1,46 x 0,58 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao, España.

propia experiencia de vida de los hermanos Valentín y Ramón, que eran sordomudos. De hecho, esta idea fue puesta de manifiesto en varias ocasiones por los críticos de la época cuando afirmaban: “los personajes de los hermanos Zubiaurre son seres mudos. Cuando se reúnen unos cuantos en un lienzo no establecen mutua comunicación verbal. Pero lo que no dicen sus selladas bocas lo están diciendo sus ojos. Y, en ocasiones, sus manos. Las manos y los ojos hablan, con admirable elocuencia, en los cuadros de Zubiaurre. Miradas y ademanes dicen lo que el autor quiere decirnos”.³² (Figs. 8 y 9) En efecto, en la pintura del autor los personajes aparecen comprimidos en el silencio con la mirada perdida, rodeados de platos decorados, pequeños cuadros y portarretratos, objetos y jarras apoyados sobre una repisa con un mantel en el que se perciben los dobleces y marcas de la tela al ser guardada. El detallismo de los objetos amontonados y las paredes decoradas sugieren el rico colorismo del mundo popular vasco, de sus personajes y tradiciones mediante una mirada sensible que registra las sutilezas del entorno, los matices del color. Temas teñidos de una naturaleza entre melancólica y cínica, a veces festiva y otras más oscura. Y en donde, una vez más, aparece el gusto por las telas y vestidos negros y por la representación de sombreros y trajes regionales.

Los vestidos y figuras típicas de España (Figs. 10 y 11) constituyen los temas del *Gentilhombre* de Francisco Domingo Marqués o *La Camelia* de Julio Moisés Fernández de Villasante, ambas de un realismo anecdótico. El gentilhomme era una denominación utilizada para referirse a una persona de origen noble asociada a la figura del rey, por lo que Domingo representa a un personaje con vestimentas típicas que espera en soledad. Puede considerarse esta imagen como un valioso documento del traje del siglo XVII inspirado en lo que en Francia se denominó el estilo de *Los Tres Mosqueteros*.³³ Este tipo de traje exhibía un componente de tipo militar con los calzones, el jubón, de una larga tradición en la indumentaria masculina europea, el sombrero de ala ancha decorado con plumas y las botas de montar en forma de embudo con anchas vueltas y volados o encajes. A partir de los adornos y tejidos característicos se puede inferir que la figura representa a un burgués con un carácter similar a los personajes representados en *El burgués gentilhomme* de Moliere, una comedia

francesa estrenada durante el barroco referente a las hazañas de Monsieur Jourdain.



10. Francisco Domingo, *Gentilhombre*, s/f, óleo sobre lienzo, 1.10 x 1.35 cm, Colección particular, Argentina.



11. Francisco Domingo, *Un lance en el siglo XVII*, 1866, óleo sobre lienzo, 177.3 x 238.9 cm, Museo del Prado, España.



12. Julio Moisés Fernández de Villasante, *Gitana sentada y guitarra*, 1930, óleo sobre lienzo, 135 x 106.5 cm, Colección particular, Argentina.

Por otro lado, si el *gentilhombre* exhibía el poderío de la nobleza a través de los textiles caros, *La Camelia* de Moisés recurría al nombre de esta flor de Galicia para aludir a la mujer española y las danzas regionales como signos de una identidad nacional. Moisés se vale para ello de un imaginario y una construcción cultural de “lo español” que insiste en la mirada decimonónica sobre los asuntos vinculados a las fiestas populares, el espacio de la taberna y el juego, el folklore, la música y el canto. El tópico de la “españolada”,³⁴ puesto en circulación por el romanticismo y defendido luego por la publicidad y el cine de asuntos locales, era una manera directa de aludir a los tópicos y temas españoles que podían ser fácilmente comprendidos desde espacios más distantes como la Argentina (**Figs.12 y 13**).

Por otra parte, los hombres, animales y paisajes de la pintura costumbrista española de raíz orientalista pueden encontrarse en el óleo de Mariano Fortuny, *Arcabucero a caballo*. La obra capta un instante en que el soldado gira levemente el potrillo y observa el paisaje a la distancia. También los animales componen el lienzo de Miguel Viladrich, *El chango y el burro*, un joven de origen humilde a punto de azotar al mulo que le sirve de transporte. En efecto, se trata de un conjunto de obras escogidas por la prensa para indicar los tópicos y artistas de la exposición. Los temas y convenciones estéticas se insertaban en el afianzamiento de estereotipos españoles como la representación de fiestas populares y carnavales, el folklore y la danza, las corridas de toros y los trajes regionales, asuntos reforzados por la política cultural franquista, aunque en el ámbito de la exposición en la Asociación Amigos del Arte de Rosario dichas formas adquirieran un sentido diferente. Frente al espacio conflictivo y traumático desencadenado por los fascismos y gobiernos autoritarios, frente a la barbarie de una guerra que había llegado a su fin hace no mucho tiempo y frente a la nostalgia y el recuerdo del pasado propio, los tópicos de la cultura española afirmaban el peso de una tradición común a la vez que ponían en escena las formas del divertimento popular, debilitando los sentidos políticos más fuertes de los años cuarenta en su asociación con el franquismo. Al vaciar estas obras de ideología, lo que la muestra rosarina exhibía eran los signos y huellas de la nación española, sus rasgos de identidad y sus costumbres, que si bien transformados en

estereotipos, hablaban de conductas y rasgos característicos.



13. Gonzalo Bilbao, *La juega*, 1905, s/d, Museo Nacional de San Carlos, México.

Con motivo del acto inaugural de la muestra, el crítico Jorge Romero Brest fue invitado a pronunciar una conferencia sobre el arte hispánico de los últimos tiempos, un tema que había desarrollado en artículos tempranos que estudiaban la obra retratística de Velázquez en la corte española. El escritor y crítico argentino había sido un invitado habitual de la AAAR y del Museo Municipal de Bellas Artes, donde solía dictar cursos con proyecciones luminosas y conferencias sobre artes plásticas, por lo que desde la institución consideraron adecuada su presencia. Se trataba de una figura reconocida que estimulaba las relaciones entre los círculos artísticos y brindaba jerarquía a la muestra en el contexto de las invitaciones que la institución había planeado, entre quienes estaban, como ya se ha indicado, Guillermo de Torre. Debido tal vez al arribo desde Buenos Aires de estas personalidades o por la calidad de los trabajos, lo cierto es que la apertura de la muestra atrajo a un abundante público, por lo que un articulista del diario expresó entusiasta: “Alcanzó lúcidos contornos el acto inaugural de la exposición de pintura española contemporánea, acontecimiento cultural que se debe a una iniciativa de las autoridades de Amigos del Arte,

y que encontró amplio apoyo en numerosas personas que cedieron obras pertenecientes a sus galerías privadas”.³⁵ En efecto, “el amplio apoyo” incluyó también la participación de empresas productivas que realizaron donaciones de dinero a fines de que la muestra pudiera desarrollarse, como fue el caso de la firma *Fermoselle & Funcia*³⁶ creada por comerciantes españoles radicados en Rosario. Estos empresarios dedicados al negocio de la puntillería, la venta de telas, ajuares y encajes, contribuyeron con \$25, un monto limitado en relación al salario promedio.³⁷ Sin embargo, estas ayudas así como las sumas más importantes permitieron paliar gastos coyunturales. Más aun considerando se trataba de una entidad que no recibía fondos del estado sino de sus miembros asociados.

La muestra de arte español no fue el único momento dedicado al arte extranjero al interior de la asociación, pero permitió recalcar en los históricos vínculos sociales y culturales entre España e Iberoamérica. La introducción de temáticas y motivos ligados a un imaginario de “lo español” pudo funcionar también como un modo de recuperación de lo popular y como forma de construcción cultural impuesta desde afuera e incorporada desde adentro. Asumidos como propios y reforzados, los tópicos de la “españolada” aportaron un valor emocional en la pintura y acercaron una memoria compartida a partir del uso del folklore. El subrayar una determinada imagen de España evidenciaba una retirada de la institución de los aspectos estrictamente políticos y económicos que entre relaciones diplomáticas se infiltraban y claramente se percibieron en la muestra de Buenos Aires. Esto tiene aún más sentido al considerarse el posicionamiento ideológico de la asociación y su vinculación con figuras políticas opositoras al peronismo, próximas a sectores de centro-izquierda.³⁸ En este caso particular la institución buscó apelar a la memoria de la tierra con un sentido emotivo que funcionara, asimismo, a modo de homenaje a los coleccionistas y pintores españoles, al recuerdo de sus orígenes y tradiciones populares.

Notas

¹ El presente texto forma parte de una investigación más amplia sobre los salones, exposiciones e itinerarios de la Asociación Amigos del Arte de Rosario, posibilitada por una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes en 2015.

Por otro lado, en el conjunto social de emigrados y exiliados que constituyeron sus emprendimientos comerciales y fortunas personales en la ciudad de Rosario, el consumo de obras de arte y de objetos de lujo europeos o la edificación de grandes propiedades con materiales obtenidos en el extranjero, ponen de manifiesto formas de apropiación y de construcción de un linaje propio en un contexto que aún mantenía cierto extrañamiento. El viejo mundo aparecía a menudo como un emblema de la civilización occidental en aquella herencia que lograron consolidar. Europa era percibida como modelo de valores y tradiciones culturales, de riquezas materiales y de un canon de belleza que se aspiraba a imitar. Sin embargo, se trataba de un ideal distante pues la propia coyuntura retrasaba o impedía el ansiado regreso, transformando tales sentimientos en nostalgia.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Veliscek, Elisabet; “Luces y sombras de fin de siglo. La Exposición de Pintura Española en la Asociación Amigos del Arte de Rosario, 1947” En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 10 | Primer semestre 2017, pp. 18-31.

URL:

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=books/book.php&obj=243&vol=9>

² Diferentes exposiciones realizadas en los años ‘40 adquirieron similar denominación. Entre ellas, “Pintura Española Contemporánea”, presentada en octubre de 1946 en la Galería Fidelibus de Rosario y la “Exposición de Arte Español Contemporáneo”, organizada por la Dirección de Relaciones Culturales y llevada a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en octubre de 1947. Sobre la envergadura internacional de esta última y su recepción crítica tanto en los diarios y

- revistas bonaerenses como españoles, consultar: Talía Bermejo, “El segundo desembarco. La Exposición de Arte Español Contemporáneo (Buenos Aires, 1947)”, en Yayo Aznar y Diana Wechsler (comps.), *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 189-221 y el trabajo de Alicia Fuentes Vega, “Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires, 1947”, en *Iberoamericana*, vol. 11, n°44, Ibero Amerikanisches Institut, GIGA Institute of Latin American Studies y Vervuet/Iberoamericana, 2011, pp. 25-46.
- 3 En una versión anterior de este texto se mencionaba un total de 30 obras correspondientes a 25 artistas, dato recogido de medios periodísticos y posteriormente desestimado al ser confrontado con el catálogo de la exposición, hallado posteriormente. Véase: “1947: La Exposición de Pintura Española Contemporánea en Amigos del Arte de Rosario”, en *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, octubre de 2016.
- 4 Las pinturas escogidas para la exposición representaron distintos estilos: puede observarse un naturalismo y un realismo costumbrista en las obras de Rafael Árgeles, Fernando Álvarez de Sotomayor, Pedro Antonio, Ignacio Zuloaga, Francisco Domingo, Julio Moisés, Miguel Viladrich, Fernando Labrada y Eduardo Soria. Otras pinturas como las de Enrique Martínez Cubells y Ruiz registraron escenas regionales a partir de juegos atmosféricos y contrastes de luces. Mariano Fortuny, Salvador Sánchez Barbudo y Juan Pablo Salinas desarrollaron, en cambio, un tipo de género seducido por el colorido y los motivos orientalistas y exotistas. Las perspectivas impresionistas, postimpresionistas y luministas pueden apreciarse en las obras de Laureano Barrau, Enrique García Galwey, Francisco Pradilla, Joaquín Sorolla y Bastida, Gonzalo Bilbao, Víctor Moya y José Mongrell. Mientras, la orientación simbolista fue cultivada por Josep María Tamburini y Julio Romero de Torres. Otros como Ramón de Zubiaurre combinaron elementos del regionalismo y el costumbrismo con una expresión sensible, una espiritualización del paisaje y del hombre. Por su parte, Anselmo Miguel Nieto o Ernesto Valls manifestaron una vertiente sensualista entre una pintura luminosa e influencias idealistas.
- 5 Entre algunos de los modernos se encontraban artistas de la Joven Escuela Madrileña, del grupo de los Indalianos de Almería y otros vinculados con las vanguardias históricas de preguerra, Alicia Fuentes Vega, *op.cit.*
- 6 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- 7 Al respecto, consultar los textos de Talía Bermejo, “El segundo desembarco...”, *op.cit.* y de Alicia Fuentes Vega, “Franquismo y exportación cultural...”, *op.cit.*
- 8 Según Fernando Devoto, “el movimiento migratorio europeo en la segunda posguerra se redujo a un episodio intenso pero breve entre 1947 y 1951. Era un movimiento integrado por personas que declaraban ser trabajadores agrícolas en un porcentaje ligeramente mayor que obreros y técnicos especializados, con un índice de masculinidad oscilante entre 184 y 147 hombres por cada 100 mujeres de 1947 a 1950”. Véase “Un perfil de las migraciones europeas en la inmediata segunda posguerra”, en *Historia Luzes y sombras de fin de siglo/ Elisabet Veliscek de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 408-424, 408.
- 9 Seguimos en esta hipótesis a Alicia Fuentes Vega, *op.cit.*
- 10 Un hecho conocido en Buenos Aires es la fundación de casas editoriales como Losada, Sudamericana y Emecé. Leandro De Sagastizabal, “Editores españoles en el Río de la Plata”, en Hebe Clementi (comp.), *Inmigración española en la Argentina (Seminario 1990)*, Buenos Aires, Oficina Cultural de la Embajada de España, 1991, pp. 259-272. Ver además, los trabajos de Talía Bermejo, “Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)”, en *Cuadernos del Sur*, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2016, pp. 31-48; Silvia Dolinko, “Multiplicar a arte. Luís Seoane nas edicions culturais arxentinas”, en *Grial*, T. 48, N° 186, Vigo, Galaxia, 2010, pp. 34-45; María Amalia García, “La editorial Poseidón y la circulación de libros de artes plásticas en la Argentina en los 40”, *VI Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- 11 Elisabet Veliscek, “Motivos de la ciudad. Salones modernos en Amigos del Arte de Rosario”, en *Avances. Revista de Artes*, N° 24, Córdoba, UNC, 2014/2015, pp. 377-391.
- 12 Según confirma Devoto, “Con todo, en términos generales puede afirmarse que en la segunda posguerra en la opinión pública no existió ningún debate sobre la inmigración comparable al que vimos a principios de siglo o en la inmediata posguerra. Se trataba de un tema más en la agenda política y ello reflejaba hasta qué punto la inmigración se había convertido en un hecho común, aceptado y considerado, sustancialmente beneficioso y un buen indicador de la situación del país. Inmigración tenía que ver con poblar y con crecer (...), en *Historia de la inmigración en la Argentina, op.cit.*, pp. 398-401, 400.
- 13 Publicado en Madrid en el año 1925 por la imprenta de Rafael Caro Raggio. Pueden ampliarse referencias sobre la obra y el pensamiento de Guillermo de Torre en: Emilia de Zuleta, *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, EdiUNC, 1993; Carlos García Hamburg, “Periferias ultraístas: Guillermo de Torre y Roberto A. Ortelli (1923)”, en *Fragmentos*, n° 35, Florianópolis, julio-diciembre 2008, pp. 91-105; Carmen Rodríguez Martín, “Entre dos orillas: Guillermo de Torre y los avatares de un Proteo intelectual”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XLVI, n° 2, Washington University, junio de 2012, pp. 331-350.
- 14 “Cervantes y su obra serán recordados con diversos actos”, en *La Capital*, Rosario, 8-X-1947, s/p.
- 15 Si bien el término burgués o burguesía resulta inseparable a la teoría marxista, constituye un concepto operativo para referir a una “clase creciente de comerciantes, empresarios y empleadores” que habían alcanzado una posición dominante, entre los que se incluyen inmigrantes enriquecidos y coleccionistas de arte. Véase Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [2000], pp. 43-46.
- 16 Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus, 2012 [1988].
- 17 *Ibidem*, p. 342

- ¹⁸ En relación a los artistas que actuaron en el marco de la Generación del 98: Francisco Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets editores, 1998. Sobre el papel de las bienales consultar Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, y “Presencia e influencia en España del arte americano a través de las Bienales Hispanoamericanas”, en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005.
- ¹⁹ Alicia Fuentes Vega, *op.cit.*
- ²⁰ Los artistas que expusieron en Buenos Aires entre 1920 y 1930 son mencionados en el artículo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura (1920-1930)”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Las Artes en el debate del Quinto Centenario*, Buenos Aires, CAIA, pp. 120-127.
- ²¹ Alicia Bernasconi y Carina Frid, (Eds.), *De Europa a las América: dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- ²² “Se destacan los muros revestidos en boiserie de roble, como la curiosa y exquisita terminación de las puertas curvas vidriadas del primer piso. Los colores están definidos en la gama de los ocre para las terminaciones con brocado francés, especialmente traído por la dueña. Los pisos son mayormente de parquets importados y baldosas calcáreas, como el soberbio tratamiento en el jardín de invierno. La escalera principal de forma sinuosa tiene un exuberante acabado en madera y hierro forjado. Otro elemento que merece mención son las puertas secretas que estaban tapizadas en ricas telas como las paredes de las habitaciones. Una de las más notables está bajo la imponente escalera, que conduce a los baños originales de planta baja. La mansión, fue enriquecida por sus dueños originales con el mobiliario de estilo francés Luis XIV, Luis XV y Luis XVI y Directorio, siempre acompañados con objetos de gran valor artístico, como alfombras de savonnerie, platería de París y Londres, tapicería Aubisson, platería de Tetard, porcelanas, arañas de Baccarat y una extensa colección de cuadros”. Véase: “El Colegio/Nuestra Casa”, en página web del Colegio de Escribanos de la Provincia de Santa Fe, <http://www.escribanos-stafe2da.org.ar/index.cgi?wid_seccion=15&wid_item=3>, acceso 16 de abril de 2016.
- ²³ Entrada en Diego Abad De Santillán, *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Tomo I. Buenos Aires, Ediar, Sociedad Anónima Editora Comercial, Industrial y Financiera, 1967.
- ²⁴ Corominas “no quería saber nada de pintura argentina y de la rosarina ni que hablar”, sin embargo, señalaba Ouyvrad, poseía algunas obras de pintores españoles luministas, postimpresionistas y simbolistas más cercanas al gusto de los jóvenes artistas rosarinos. Guillermo Fantoni, “Aproximación a la historia de vidas: conversaciones con Luis Ouyvrad”, en *Anuario* N° 11, Segunda Época. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Historia, 1985, pp. 279-339.
- ²⁵ Este vacío fue en parte cubierto con la publicación del volumen colectivo editado por Patricia Artundo y Carina Frid (Eds.), *El coleccionismo de arte en Rosario, op.cit.* Si bien sus textos recalcan en casos conocidos como el de Juan B. Castagnino, Antonio Cafferata u Odilo Estévez.
- ²⁶ A partir de las exposiciones de arte español celebradas en distintas galerías de la ciudad y del país como la casa Witcomb que poseía varias sucursales, el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” tuvo la posibilidad de adquirir algunas obras que luego formaron parte de su acervo. Al respecto véase el artículo de María Eugenia Spinelli, “El salón Witcomb de Rosario: primera década de actividades”, en Patricia Artundo y Carina Frid (eds.), *El coleccionismo de arte en Rosario, op.cit.* pp. 116-157.
- ²⁷ Véase: Francisco Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte, op.cit.* El autor hace un análisis sobre los temas de la pintura española en el periodo que se extiende entre 1890 y 1920 recalando en la obra del primer Regoyos, Zuloaga y Gutiérrez Solana, quienes asumieron una visión negra de España, no sólo a través de su mirada hacia el fanatismo religioso, la muerte, la pobreza, el retraso y el subdesarrollo, sino también mediante la elección del color negro y de una estética de tonos sombríos. Esta predilección por una paleta pictórica oscura provenía de los románticos europeos y luego continúa en el tiempo generando un marcado acento propio. Pero frente a estos artistas que asumieron una visión negra de España en sus temas y tratamientos, también, señala Calvo Serraller, hubo otros que exaltaron la luz y la sensualidad de la atmósfera mediterránea.
- ²⁸ François Boucher, “El período de las modas españolas”, en *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Montaner y Simon, 1967, pp. 194-198.
- ²⁹ Daniel Orlando Yambrun, “Museo Municipal de Arte Decorativo ‘Firma y Odilo Estévez’”, en *Libro de Oro de Rosario 1969*, Buenos Aires, Mahdilex, 1969, pp. 277-278.
- ³⁰ Entrada en Jean Chevalier (Dir.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986 [1969].
- ³¹ *Ibidem.*
- ³² Bernardino de Pantorba, “Artistas españoles/Ramón de Zubiaurre”, en *Gaceta de Bellas Artes*, n° 389, año 21, Madrid, 1-VIII-1930, 6-8, 8.
- ³³ James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1982 [1969].
- ³⁴ Idoia Murga Castro, “La esencia estética de lo nacional: española, folklore y flamenco”, en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pp. 108-111.
- ³⁵ “Fue inaugurada la Exposición de Pintura Española Contemporánea”, en *La Capital*, Rosario, 1-VIII-1947, s/p.
- ³⁶ Correspondencia de *Fermoselle & Funcia* para Amigos del Arte, Rosario, julio de 1947, Archivo Asociación Amigos del Arte de Rosario (AAAR), s/d.
- ³⁷ Si se considera que, según el censo industrial de 1947, el salario promedio mensual de un obrero era de \$170, 82.

Leviah Abraham, "Salarios reales en Rosario 1933-1955", en *XXI Jornadas de Historia Económica*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de Tres de Febrero, septiembre de 2008.

³⁸ Esta perspectiva fue analizada en Elisabet Veliscek, "Círculos sociales, élites intelectuales y artistas modernos. La Asociación Amigos del Arte de Rosario", 2017 (mimeo).

Fecha de recepción: 18/12/2016

Fecha de aceptación: 11/04/2017