

Renacimiento y Barroco en Buenos Aires: Circulación y consumo local de pinturas de antiguos maestros en el siglo XIX

LO RUSSO, Alejo / FFyL UBA - gabrielalejo@yahoo.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Pintura europea – coleccionismo - consumo*

> **Resumen**

Un análisis del catálogo inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes (1896) da cuenta de la gravitación de la pintura de Antiguos Maestros en las colecciones conformadas desde mediados del siglo XIX. Del total de ciento sesenta y tres obras, cincuenta y ocho figuran atribuidas a artistas europeos entre los siglos XIV y XVIII.

El consumo de pintura antigua, especialmente de las escuelas italiana, holandesa y española, fue disminuyendo en el medio local a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, dejando terreno para el consumo de arte contemporáneo, principalmente francés y español.

Consideramos que es necesario relacionar los patrones de consumo artísticos y sus cambios con el devenir de las transformaciones sociales, culturales e ideológicas que atraviesa nuestro país a lo largo del siglo XIX así como con los discursos locales respecto a la relación con Europa y su tradición cultural.

En este sentido nos proponemos una pesquisa en torno a ciertos lineamientos tendientes a explicar la presencia de las obras que nos ocupan en la lógica de sus colecciones de origen y en el acervo inicial del Museo de Bellas Artes.

> **Presentación**

A lo largo del siglo XIX hasta la década de 1880 se puede identificar un progresivo aumento en la circulación de obras de la tradición artística europea del Renacimiento y el Barroco en la ciudad de Buenos Aires. Los diversos tipos de exhibición de estas obras, su comercialización y las referencias en la prensa las conciben como parte de una tradición canónica, de un pasado modélico para la joven nación.

En 1829 se realizó en Buenos Aires una exposición artística con finalidades comerciales formada por nombres de la tradición de la historia del arte y exhibida en locales Colegio de Ciencias Morales, ex convento jesuita. Las obras llegaron desde España por gestión del *marchand* José Mauroner. La exposición estuvo abierta desde marzo de 1829 hasta enero de 1830 y en sus salas convivieron pinturas

atribuidas a artistas como Rafael, Andrea del Sarto, Giulio Romano, Luca Giordano, Annibale Carracci, Guido Reni, Pietro da Cortona, Veronese, El Greco, Bartolomé Murillo, Alonso Cano, Diego Velázquez, Zurbarán, Durero, Rubens, Rembrandt, entre otros (1829). Más allá de la atribución certera o no a dichos autores, el evento permitía por vez primera a los porteños acudir a una exposición de los más diversos autores de la tradición renacentista y barroca.

El catálogo impreso para la ocasión afirma “Por la primera vez se ofrece una galería tal a los habitantes de Buenos Aires” (1829, s n)

En cuanto a las repercusiones en la prensa, *La Gaceta Mercantil* anunciaba la inauguración de la exposición como “la primera que se ve llegar a la América meridional”¹ y la reseña publicada en *El Tiempo* que la definía como “la primera colección de pinturas que ha decorado hasta hoy al nuevo mundo”²

De modo que tanto desde la gestión de la exposición como en la prensa se destaca el carácter inaugural. Este señalamiento alude al desfase en cuanto a la constitución del campo artístico local en relación con Europa. Los salones parisinos instauran y consolidan las exposiciones al tiempo que constituyen un público asiduo y dinamizan el consumo artístico. El estrepitoso fracaso comercial de la exposición de Mauroner daba cuenta de que la realidad local era muy diferente.

Hacia mediados de siglo la prensa reseña la exhibición y comercialización de pinturas de la tradición europea en Buenos Aires. Un caso significativo fue el de los cuatro cuadros atribuidos a Murillo que en 1858 circularon en el medio local. El diario *La Tribuna* de los hermanos Héctor y Mariano Varela, ambos coleccionistas de arte, siguió el caso al detalle.

El 20 de septiembre un cronista anónimo de *La Tribuna* publicaba el hallazgo de los cuadros en una casa particular:

Lo bello de un siglo es lo bello de todos, mientras pertenezca al gremio indiscutible de las obras maestras. Tal es la impresión que hemos probado al contemplar algunos cuadros depositados aquí en una casa particular, y atribuidos por la tradición y por antecedentes muy fidedignos al pincel de Murillo. Son cuatro cabezas cortadas (1858 a).

El 23 de septiembre se anunciaba que una de las obras sería exhibida en la tienda de los hermanos Fusoni (1858 b), un comercio de ramos generales que hacia esta época exhibía obras de artistas locales o extranjeros y fotografías. El primero de octubre se informaba que las cuatro pinturas serían exhibidas en

¹Reproducida en Palomar, Francisco, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Cuadernos de Buenos Aires N°18, Buenos Aires, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1972. p. 16

²*Ibidem.* p. 20

dicho establecimiento (1858 c).

El 6 de octubre del mismo año un artículo sobre las obras desarrolla el tema de la atribución al maestro español. Señalaba con énfasis que las obras deberían ser consideradas originales y despliega los argumentos al respecto:

“Atribuidas á Murillo! y apesar [sic] de nuestra conciencia que grita! originales de Murillo: y apesar [sic] de todos nuestros recuerdos evocados sucesivamente cuando nos referimos á los varios museos de Francia, Bélgica, Hollanda [sic] ò España que hemos recorrido [...] La cuestión de firma no es cuestión en cuanto á obras de Murillo, puesto que lo saben todos los aficionados, solían firmar nomas los pintores flamencos; muy pocos italianos han firmado sus obras, poco conocemos de Rafael si no el San Miguel expuesto en el Louvre que se halle firmado: no conocemos firmas de Murillo". [...] "La cuestión de filiación queda aun incompleta, pero tenemos entretanto datos y documentos importantes. Las cuatro cabezas han sido traídas á Montevideo por la Sra. Da. Joaquina del Pacheco natural de Cádiz que las había recibido como herencia de su tío D. Antonio de Pacheco, rico negociante de la misma plaza, el cual se hallaba en posesión de aquellas obras, anteriormente al año 1807. Según las mismas tradiciones este caballero las había comprado en Sevilla, la misma patria de Murillo donde hace sesenta ó setenta años se hallaba una porción considerable de las obras del gran pintor llevadas después ó dispersas á consecuencia de la invasión Francesa en España y del despojo de los conventos” (1858 d).

Este artículo, que podría ser considerado pionero en los estudios de atribución en nuestro medio, es revelador respecto a los argumentos utilizados para definir al conocedor sobre asuntos artísticos. Viajes, entrenamiento en la observación, acceso a información documental, son mencionadas como credenciales que legitimarían el juicio sobre las obras. A estas se agregaría la estrategia de la consulta a presuntos expertos en la materia que se despliega en el artículo publicado unos días después en el cual se reproduce la correspondencia entre Horacio Varela (1835-1868) y su tío Miguel Toribio Cané (1812-1863), intelectual reconocido en Buenos Aires, sobre la atribución de las obras (1858 e).

Hacia mediados del siglo el consumo de pintura de antiguos maestros se afirma en la alta burguesía porteña. Los modos del ejercicio de este consumo fueron duramente cuestionados por Eduardo Schiaffino desde las páginas de *El Diario* en 1893:

“Así se forman hoy las reuniones de cuadros antiguos, el desideratum de nuestros raros aficionados que vuelven al país trayendo sus interesantes adquisiciones. Además estas tienen la insuperable ventaja de ser anónimas; así pues, no hay mas que hacer un estudio superficial de las diferentes escuelas para poder bautizar a peu pres, todas aquellas maravillas ... para

decir al visitante que saluda lleno de unción, le presento a Rembrandt, Domeniquino [sic], el Españolito [sic], Herrera el viejo, etc. (la etc. comprende a Rafael, Murillo, Velázquez, Rubens, Ticiano, Giorgione y compañía).

Afortunadamente hay brillantes escepciones [sic] formadas por los señores Rufino Varela. Manuel R. Trelles y José Prudencio Guerrico, poseedores de hermosas colecciones.” (Schiaffino, 1883).

La colección que formara Manuel Guerrico es un exponente de aquellas que formadas antes de 1860 como las de Adriano Rossi o Francisco Brabo (1824-1913) entre otros, dieron prioridad a la pintura de antiguos maestros. Hacia la misma época el coleccionismo norteamericano, el mayor dinamizador del mercado del arte europeo hacia entonces, coincidía en este rasgo aunque con una tendencia orientada preferentemente hacia las escuelas flamenca, holandesa e inglesa. (Liedtke)

El consumo de pinturas de antiguos maestros durante el siglo XIX desplegó en nuestro medio diversas estrategias adquisitivas. Coleccionistas como Manuel o José Prudencio Guerrico, Adriano Rossi o Aristóbulo Del Valle (1845-1896) entre otros, prefirieron un consumo que, al modo del *Grand Tour* inglés, se realizaba durante los viajes por diversos países europeos. Otros acudieron mayormente a lo que el mercado local podía ofrecer, como el caso de Juan Benito Sosa (1839-1909) quien conformó gran parte de su colección acudiendo a remates como los de los hermanos Varela (Pacheco, 2011, p. 118), habituales entre aquellos que ocasionalmente desarmaban sus casas de Buenos Aires para mudarse a Europa.

Un análisis del catálogo inaugural del Museo Nacional de Bellas Artes (1896) da cuenta de la relevancia numérica de la pintura de Antiguos Maestros en las colecciones conformadas desde mediados del siglo XIX. Del total de ciento sesenta y tres obras, cincuenta y ocho figuran atribuidas a artistas europeos entre los siglos XIV y XVIII.

Eduardo Schiaffino, fundador y primer director del Museo, gravitó no sólo en el relato respecto a la tradición artística occidental y su relación con el medio local, sino en la configuración del acervo del museo mediante sus adquisiciones de obras en Europa.

Entre las más importantes compras figuran las que efectuaría en sus viajes a Europa en 1905 y especialmente en 1906, año en el que se desembolsaría la mayor suma dedicada a ese fin (Baldasarre, 2006, p. 260). En mayo de 1906 Schiaffino parte a Europa con un presupuesto de 250.000 francos para comprar calcos escultóricos y obras originales. Recorre durante cinco meses España, Italia, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y Austria de donde Llegan a Buenos Aires doscientos calcos escultóricos y ciento cincuenta y seis pinturas. En Roma adquiere la colección de dibujos antiguos John Bayley, compuesta por quinientos noventa y seis dibujos, que en el catálogo preparado para la venta por el

experto Darío Rossi , figuraban atribuidos a autores como Miguel Angel, Guido Reni, Annibale Carraci, Ticiano, Rembrandt y Fragonard entre otros. (Navarro, 1998)

Si bien Schiaffino adquirió un importante conjunto de obras de antiguos maestros como el Greco, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, Francisco Pacheco o José Ribera al cual se atribuía la obra “Un matemático” y cuya autoría es consignada actualmente a Luca Giordano³, es la pintura francesa contemporánea la que domina el lote con autores como de Boudin, Renoir, Raffaëlli, Carrière, Mènard y Fantin-Latour.

El consumo de pintura antigua, especialmente de las escuelas italiana, holandesa y española, fue disminuyendo en el medio local a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, dejando terreno para el consumo de arte contemporáneo, principalmente francés y español.

Podríamos considerar como una de las causas de esta situación la dificultad en cuanto a la certificación de originalidad de las obras en un medio que carecía de especialistas en la materia. Ante estas dificultades, el coleccionismo se volcó hacia los artistas contemporáneos, que presentaban menos riesgos al respecto.

Rubén Darío expuso acerca de los riesgos que implicaba la compra de pinturas antiguas en un artículo publicado en el diario La Nación en 1903.

"Hay fábricas conocidas de objetos antiguos y talleres en que se hacen cuadros de autores muertos hace tres siglos. Yo cité la audacia de los que en Buenos aires falsificaron Michettis y otras firmas. Y alguien habló de los poco escrupulosos comerciantes que hacen pintar ahora cuadros de Ziem, por ejemplo, por hábiles pastichistas [...] Desde largos años existen en Italia, en todas las ciudades, fábricas copiosas de viejos cuadros. Bolonia es especial para los Carraccios, Venecia para los Ticianos y Giorgiones [...] lo hacen en viejas telas, sobre tablas carcomidas y roídas por el tiempo. Se conservan las partes que han sufrido menos y se ajustan á nuevos detalles, y se barniza en seguida: los más hábiles peritos sufren engaño." (1903)

Consideramos que es necesario relacionar los patrones de consumo artísticos y sus cambios con el devenir de las transformaciones sociales, culturales e ideológicas que atraviesa nuestro país a lo largo del siglo XIX así como con los discursos locales respecto a la relación con Europa y su tradición cultural.

La profundización del capitalismo, la expansión imperialista de las potencias europeas y la consecuente europeización que vive el mundo hacia las décadas finales del siglo XIX incidieron en los consumos y las costumbres de las élites locales (Losada, 2009, p. 180) La incorporación de los modos de vida de la aristocracia europea se reflejó en la moda, la arquitectura, los pasatiempos y en los patrones del consumo

³ Inv. MNBA N° 2858

artístico. Consideramos que estos rasgos que distinguen a las clases altas porteñas hacia finales del siglo y que perdurarían sólidamente arraigadas hasta la primera posguerra, son claves para comprender el cambio en los patrones de consumo de los coleccionistas de esta época. El arte contemporáneo, principalmente francés formaba parte de un consumo de bienes más amplio que los nuevos faros culturales como París brindaban. Como señala el historiador Leandro Losada, para las élites, el consumo cultural y de bienes que Europa ofrecía sirvió para tejer distinciones (2009, p. 182). La costumbre extendida entre los coleccionistas locales más poderosos de fin de siglo de acudir a los talleres de artistas europeos o a los salones de París para adquirir obras ofrecía la ventaja de la legitimidad de aquello que se compraba y por ende la distinción que ofrecía. El consumo cultural entendido como un proceso de comunicación, de decodificación, implica el dominio de un código. Como señala Bourdieu, la obra de arte cobra sentido en este encuadre para aquel que posee el necesario código para descifrarla. Los coleccionistas de fin de siglo fueron aquellos cuyos modos de vida europeizados garantizaron la incorporación del este código a modo de capital cultural, que al estar desigualmente distribuido, otorgaba los beneficios de la distinción. (2010, p. 231) El arte contemporáneo adquirido en los circuitos legitimados por el mercado y el salón, fue el nuevo protagonista en las colecciones argentinas desplazando así al arte antiguo.

Bibliografía

(1829) *Catálogo sucinto de una rica colección de cuadros al óleo y antiguos pertenecientes a José Mauroner*. Buenos Aires, Imprenta de la Independencia.

(1858 a) “Obras maestras” en *La Tribuna*. año 6, N°1450, 20 de septiembre.

(1858 b) “Albricias” en *La Tribuna*. Año 6, N° 1453, 23 de septiembre.

(1858 c) “Otras tres cabezas” en *La Tribuna*. Año 6, N°1460, 1 de octubre.

(1858 d) “Revista artística” en *La Tribuna*. Año 6, N° 1464. 6 de octubre.

(1858 e) “Algo sobre los cuadros de Murillo” en *La Tribuna*. Año 6, N° 1481. 26 de octubre.

(1883) Schiaffino, Eduardo, (Bajo el seudónimo de Zig-zag) “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento” en *El Diario*. Publicado entre el 18 de septiembre y el 1° de octubre, Buenos Aires.

(1896) *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Peuser.

(1903) “Los falsificadores del arte - A propósito de la tiara de Saitafernes” *La Nación*, 10 de mayo.

Liedtke, W. (1990), “Dutch Paintings in America” en Broos, Ben (curador) *Great Dutch Paintings from America*. La Haya, Waanders Publishers.

Navarro, A. (1998) *Dibujos Italianos*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Baldasarre, M. (2006) *Los dueños del Arte. Coleccionismo y consumo artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

Losada, L. (2009) *Historia de las élites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana.

Bourdieu, P. (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Pacheco, M. (2011) *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires