

LA CULTURA CLÁSICA, LAS ARTES VISUALES Y EL GUSTO ARGENTINO

M. Ángel Navarro*

Las pinturas de escuelas europeas anteriores al siglo XIX en nuestro *Museo Nacional de Bellas Artes* no son numerosas. Entre las correspondientes a Flandes y Holanda se cuentan 68, en la española 38, 9 en la francesa, mientras que entre la alemana y la inglesa integran sólo 18¹. En general, como hemos ya dicho con anterioridad provienen de donaciones realizadas por ciudadanos ansiosos de compartir con sus congéneres su propiedad además de ser conscientes de la tarea que el Museo como institución debe realizar. Las compras de obras de arte europeo se fueron haciendo más escasas a medida que el Museo crecía, desdibujando una práctica que Eduardo Schiaffino había impuesto y de la cual estaba orgulloso. Sus viajes a Europa sirvieron grandemente para enriquecer el acervo y en campos como el correspondiente a los dibujos europeos anteriores al siglo XIX debemos decir que permanecería aún virgen si no hubiera sido por las compras del director fundador. Ellos, con la sola excepción de pocos items donados por Jorge Larco, provienen todos de la Colección John Bayley, que supo interesar al gobierno nacional para realizar su adquisición en bloque cuando Dario Rossi se disponía a realizar su venta pública en Roma en 1907².

Entre las pinturas pertenecientes a las escuelas europeas un gran número corresponde a aquellas del siglo XIX, que cuando se abrió el Museo en Diciembre de 1896, integraban un 53,30 % del inventario. En el Catálogo que Eduardo Schiaffino redactó con motivo de la inauguración hemos contado 65 autores europeos, que del siglo XVI al XIX se distribuyen en los números de 7, 16, 8 y 34³. Si bien en ese momento el número de obras no era grande, la cifra muestra el predominio de las obras contemporáneas mientras que aquellas más antiguas o de grandes autores están ausentes. Sólo se anota una copia de Rafael y otra de Poussin, además de tres catalogadas como '*Escuela de Guido Reni*'. Con el correr del tiempo este predominio se mantiene como así también la ausencia de los grandes nombres.

En su mayoría, las obras provienen de donaciones realizadas por coleccionistas locales y muestran, como hemos dicho, una notable inclinación hacia obras del siglo XIX y contemporáneas y en los casos en que también aparecen algunas obras correspondientes a un tiempo anterior, se trata de trabajos que son generalmente catalogados como anónimos. Como ejemplo podemos citar la realizada por las herederas de José Prudencio de Guerrico, Mercedes de Guerrico y María Salomé de Guerrico de Lamarca que estuvo integrada por marfiles, lacas, jades y piedras duras y diversos objetos además de miniaturas, esculturas y pinturas. Estas últimas sumaban 118 items de las cuales debemos señalar que, con la excepción del boceto para el Retrato de Manuelita Rosas de Prilidiano Pueyrredón⁴, todas las demás pertenecen a artistas europeos; de ellas 96, que son el 73%, corresponden al siglo XIX y solo 21, es decir el 27%, son anteriores. Algo similar sucede con la donación de Furst en la que también los europeos del siglo XIX son los más numerosos.

¹ Ángel M. Navarro, *Maestros flamencos y holandeses (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 2002); Cristina Serventi, *Pintura española (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 2003. Ni la escuela francesa ni la italiana han sido aún estudiadas por nuestro equipo. Para la primera remitimos a Célia Alegret, *La peinture Française au Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires* en *Bulletin de la Societé des Historiens de l'Art Français*, 1988, pp. 213-231.

² Véase Ángel M. Navarro, *Dibujos Italianos (Siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1997, p. 21ss.

³ Véase Eduardo Schiaffino, *Catálogo de las Obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1986.

⁴ Dibujo de 21 x 17 cm. Véase Lucrecia de Oliveira Cézar, *Los Guerrico*, Buenos Aires, 1988, nr. 95, p. 118.

Este panorama permite hacer una primera apreciación sobre el gusto reinante en el país, o mejor dicho en Buenos Aires, ciudad de donde proviene la mayor parte de las donaciones. En algunas colecciones privadas han existido algunas obras antiguas que han tomado otros rumbos como la *Conversión de la Magdalena* de Michelangelo Merisi da Caravaggio⁵ que perteneció a la familia Alzaga y que tras un largo letargo en la provincia de Salta pasó a integrar la colección del *Detroit Institut of Arts*, o la *Vista Imaginaria de la Gran Galería del Louvre*, y *Ruinas de la Gran Galería del Museo del Louvre*, dos grandes telas de Hubert Robert que integraron la colección de Paula de Koenigsberg y que se encuentran hoy en el Museo del Louvre⁶, así como obras de la colección Lorenzo Pellerano, que aparecen frecuentemente en catálogos internacionales de venta. Recientemente, la venta del 29 de Octubre de 2003 de la casa *Christies* de Londres, incluye *Rebeca en el pozo*, una tabla de 43,2 x 33,7 cm., obra de Girolamo Pesci (1679-1759) con el número de lote 70. Esta situación se acentúa en los últimos años cuando vemos aparecer en ventas internacionales valiosas e interesantes obras provenientes de un “coleccionista sudamericano”.

Sin duda alguna el consumo principal de los amantes del arte porteños ha tenido que ver con la producción contemporánea, de la cual se seleccionaron ciertas corrientes no siempre de carácter vanguardista. De este modo se dejaron de lado las obras de arte producidas en el pasado, que sólo aparecen en una proporción escasa y no siempre representadas por aquellas de primer nivel.

Cabe preguntarse sobre los motivos que han provocado esta situación y sobre las circunstancias que han determinado una elección tan particular. Esta temática no ha sido aún abordada por nuestros estudiosos y en un intento de plantear una respuesta es probable atribuir esta determinación al hecho de que esta nueva nación está integrada por hombres del “nuevo Mundo” que no se sienten inclinados a apreciar la cultura clásica con la que además, en esta tierra virgen, no tienen ninguna experiencia. O tal vez el joven país confiado en su futuro, pretende plantearse solamente una mirada hacia adelante antes que una al pasado. O tal vez quizás la carencia de una formación artística y especialmente de estudio y contemplación de obras provenientes de la tradición clásica, ha llevado a una obligada mirada al futuro desatendiendo aquellas cuestiones que tienen que ver con esa cultura.

En relación con esta cuestión debemos anotar que durante los últimos años del virreinato del Río de la Plata existieron algunos intentos destinados a crear instituciones dedicadas a la enseñanza artística. Pero generalmente fueron discontinuas y además en muchos casos precarias. Pablo Caccianiga es consciente de esta situación y en su trabajo como profesor de dibujo en la Universidad de Buenos Aires la hace manifiesta. En su 'Informe del catedrático Pablo Caccianiga sobre el estado y posibilidades de progreso de los estudios de dibujo en la Universidad de Buenos Aires, 1828' establece claramente la necesidad de contar con “...un surtido de modelos, que en Italia se pueden procurar, y particularmente en Roma, como por ejemplo los estudios de Miguel Ángel, de Rafael, de Ticiano, de Caracci, etc., grabados de buenas manos”, material que era considerado indispensable para la enseñanza de las artes⁷. También es consciente de que:

Es igualmente necesario, un surtido de los cuadros más célebres de Italia, desde 1300 hasta la fecha, grabados en simples contornos. Estas obras, que el Gobierno puede con muy poco gasto proporcionárselas, encargando su compra a un corresponsal artista, son

⁵ Tela, 97,8 x 132,7 cm. La obra perteneció a la familia Alzaga y había sido adquirida en Europa a comienzos del siglo anterior.

⁶ Vista Imaginaria de la Gran Galería del Louvre, Tela de 111,5 x 142 cm y Ruinas de la Gran Galería del Museo del Louvre, Tela de 112 x 142 cm respectivamente.

⁷ Rodolfo Trostiné, La Enseñanza del Dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850, Buenos Aires, 1950, p. 79.

de extrema necesidad, para el estudio de la invención: por los preceptos del contraste de las líneas, por la expresión y movimiento de las pasiones y finalmente, por cuanto es necesario para formar la encantadora ilusión de la pintura.

Caccianiga piensa en las obras del pasado como ejemplo fundamental del cual se deben servir los artistas en su formación. Dedicó sus esfuerzos al establecimiento de una Academia dedicada a la enseñanza de las artes planteando el papel que debe jugar el Gobierno como organismo que debe estimular en la juventud del país las bellas artes, considerando asimismo la necesidad de establecer un Museo al que concibe formado de “dos divisiones, la una destinada para cuadros o pinturas de toda clase y de las mejores que se puedan proporcionar, la otra para las antigüedades, como estatuas, bustos, cabezas...”⁸

Debemos decir que la actividad artística de los primeros años del siglo XIX es casi nula, no hay tampoco exposiciones y la única señalada como importante la constituye la que José Mauroner abrió el 8 de marzo de 1829 y que Francisco Palomar considera la primera exposición de arte celebrada en la Argentina⁹. Su catálogo, según la crónica aparecida en *The British Packet and Argentine news* del 30 de enero de 1830, incluye nombres de artistas como Rafael, Guido Reni, Pietro da Cortona, Murillo y temas mitológicos, escenas bíblicas, marinas y paisajes, batallas, arquitectura, flores y naturalezas muertas que se alejan de las obras devocionales habituales en la sociedad local. La autenticidad de las obras fue puesta en duda “Lo prudente sería pensar, por lo pronto, que pudo muy bien tratarse de réplicas ejecutadas por copistas excelentes. Tal vez reproducciones llevadas a cabo en los propios talleres y por discípulos de aquellos mismos maestros eminentes. Empero no descartemos por eso la posibilidad de que hubiere en el conjunto no pocos trabajos originales”¹⁰

De todas maneras y aún cuando este conjunto de obras pudo producir un gran impacto sabemos que en relación con el consumo, no hubo compras por parte de particulares ni tampoco por parte del gobierno cuyas arcas estaban empeñadas en otro tipo de gastos como escribe Pedro de Angelis en *El Lucero* “El estado del erario no permite al gobierno hacer esta importante adquisición: hay otros objetos que reclaman sus auxilios más pronto y eficaces, y sería gran falta invertir en pinturas cantidades que se pueden y se deben emplear más provechosamente” (citado por Palomar). De este modo este conjunto de pinturas abandonó Buenos Aires habiendo dejado solamente su recuerdo.

Será recién hacia fines del siglo cuando se releva actividad plástica de cierta intensidad que llevará en 1895 a la fundación del *Museo Nacional de Bellas Artes*, cuyas salas se abrieron al público en 1896. Asimismo los artistas que han realizado estudios formales son escasos y sólo en este tiempo comienza a promoverse su formación enviando algunos jóvenes promisorios a estudiar a Europa. Allí se relacionan con los pintores locales y tratan de insertarse en las corrientes que creen vanguardistas. Es el quehacer contemporáneo el que atrae a los artistas y aún en los planes locales para su formación tampoco aparecen los del pasado. Aún en Schiaffino, su mención es más bien escasa. De todos modos es a él a quien hay que agradecer el contar con ciertos nombres y muy especialmente con la colección de dibujos antiguos como hemos dicho antes.

Los privados, por su parte, consumen los que pueden ver en ciertas galerías, en las que, muchas veces, las vanguardias no están presentes. Se dirigen ante todo a las muestras tradicionales del arte conformista que no ofrece mayores complicaciones en su apreciación. El gusto se inclina hacia las producciones de la pintura *pompier* o a hacia obras realizadas muchas veces para el consumo como sucede, por mencionar un ejemplo, con Jean Jacques Henner (1829-

⁸ Ibidem, pp. 88-89.

⁹ Véase Francisco A. Palomar, Primeros Salones de Arte en Buenos Aires, Buenos Aires, 1962, pp. 9 y 10.

¹⁰ Ibidem, p.25.

1905), de quien tantos cuadros se han visto en Buenos Aires. Son obras realizadas para un mercado definido que en muchos casos repiten una tipología que ha probado ser exitosa. Difícilmente se acercaron a los grandes artistas del pasado, a los que podían verse en los Museos, instituciones que no siempre eran merecedoras de una visita.

Tampoco sabemos, salvo raras excepciones, de relaciones con conocedores capaces de acercar a una obra determinada o aconsejar alguna compra. En todo caso el gusto prevalente no considera las obras de artistas anteriores al siglo XIX.

Como hemos dicho, esta situación se refleja claramente en las colecciones del Museo, entre las cuales las correspondientes a los siglos XIX y XX son las más numerosas.

Resta, y por ello invitamos a nuestros colegas a ayudarnos, investigar el porqué del tan especial gusto argentino que pareciera ser atraído solamente por lo contemporáneo dejando de lado las riquezas del pasado.

*Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Universidad de Buenos Aires