

## FERRUCCIO STEFANI Y LA FORMACIÓN DE UN MERCADO DE ARTE ITALIANO EN BUENOS AIRES

María Isabel Baldassarre\*

*Si evvi al mondo un paese, nel quale l'arte italiana sembri destinata a suscitare schiette e vive simpatie e ad interessare e ad essere apprezzata in tutte le molteplici e scariate sue manifestazioni, questo di sicuro è l'Argentina, la cui popolazione vivace, intelligente ed attiva è congiunta alla gente italica da stretti legami di figliolanza e di fratellanza di razza.*

Vittorio Pica. *Catalogo Illustrato della III<sup>a</sup> Esposizione*. Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, [1905], p. 5.

Las críticas y crónicas que a comienzos del siglo XX se ocupan del desarrollo del mercado del arte en Buenos Aires presentan una mirada dual. Son textos que evalúan el intenso crecimiento del comercio artístico entre el optimismo y la mirada condenatoria, entre la celebración por la cantidad de obras arribadas, las dudas acerca de su calidad y el asombro ante los altos precios pagados. Sin embargo, lo que es constante en todos estos discursos es el registro de la intensa transformación que está sufriendo la escena artística porteña a partir de la apertura de nuevos lugares de venta y exhibición y la consecuente sucesión inédita de exposiciones que se van reemplazando unas a las otras.

Este renovado mercado se abocó -prácticamente en su totalidad- al arte del momento o del pasado inmediato principalmente europeo, y en esto siguió el patrón marcado por el devenir mercantil del siglo anterior. No obstante, veremos cómo durante los albores del siglo XX no sólo llegó una cantidad mucho mayor de obras, sino que lo hizo de manera sostenida proponiendo una continuidad inédita en relación con la etapa finisecular.

Los estudios sobre el período se han ocupado fundamentalmente del arribo de producciones españolas y francesas,<sup>1</sup> mientras poco se ha dicho en relación con la llegada del arte italiano. Esta ponencia propone analizar la labor en Argentina de uno de los principales *marchands* activos en la primera década del siglo -el mantuano Ferruccio Stefani (1857 – 1928)- para reconstruir a partir de su figura las relaciones particulares que se establecieron entre esta nueva oferta de obras de arte y el coleccionismo que se dio paralelamente; un coleccionismo que, como veremos, tuvo varios representantes que otorgaron un lugar central a las pinturas contemporáneas italianas.

Ya en las últimas décadas del siglo XIX, encontramos algunos personajes que habían privilegiado el arte italiano a la hora de formar sus colecciones artísticas, como fue el caso específico del militar de familia genovesa Adriano Rossi (1814 – 1893). Sin embargo, fueron otros factores los que influyeron en esta predilección del coleccionista quien compró más de

<sup>1</sup> Cf. Marcelo Pacheco, “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes”. En: *Museo Nacional de Bellas Artes. Ciento veinte años de pintura española 1810 – 1930*. Buenos Aires, 1991, pp. 7- 17; Ministerio de cultura de España, *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del siglo XX*, [s. l.], 1995; Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880 – 1910)*. Universidad de Oviedo – UBA – FFyL, 1997; Patricia M. Artundo, “La Galería Witcomb 1868 – 1971” En: Fundación Espigas. *Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp. 13 – 57; Diana Wechsler, “Julio Romero de Torres. Entre Buenos Aires y Madrid, entre el erotismo y la identidad”. En: Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura. *Julio Romero de Torres, Símbolo, materia y obsesión*. Córdoba, TF Editores, 2003, pp. 185 – 195 y María Isabel Baldassarre “Recepción e impacto de las artes plásticas francesas en la Argentina”. En: Patricia M. Artundo (ed.) *El arte francés en la Argentina. 1890-1950*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 15 – 30.

treinta cuadros a su compatriota y amigo radicado en Buenos Aires Ignazio Manzoni, mientras el resto de sus obras -en su mayoría atribuidas a artistas célebres del pasado como Moroni, Salvatore Rosa o Rafael- había sido adquirido en Europa.

Durante estas mismas décadas el naciente mercado porteño también asistió a la introducción de conjuntos importantes de arte italiano traídos por los *marchands* activos en la ciudad, en su gran mayoría nacidos en la península itálica, como Ruggero Bossi, Francesco Costa y Angelo Sommaruga. Estos contingentes, muchos de los cuales hallaron rápida ubicación en la plaza local, se caracterizaron por la presencia de escenas de género y retratos realizados por artistas como Favretto, Lancerotto o Mancini por mencionar las firmas más célebres. A su vez, fueron acompañados por una gran cantidad de piezas con atribuciones ambiciosas y aventuradas a artistas como Cimabue, Carraci, Guercino o Tintoretto.<sup>2</sup>

El accionar de Ferruccio Stefani en la coyuntura particular de la primera década del siglo va a proveer una oferta renovada para los potenciales compradores de arte de Buenos Aires, permitiendo una accesibilidad mayor y más inmediata a la producción de artistas contemporáneos italianos y haciendo uso de aquellos dispositivos más formalizados, como exposiciones periódicas en galerías y publicación de catálogos, que se hacían frecuentes en el pujante mercado artístico de la ciudad.

No conocemos la fecha exacta en que Stefani arriba a Buenos Aires, pero sí sabemos que en un primer momento se dedicó a tocar el violonchelo, y que entre 1885 y 1900 editó partituras musicales, actividad con la que logra enriquecerse.<sup>3</sup> En 1901, abandona esta actividad cediendo la firma a la casa *Breyer hermanos* y al año siguiente comienza con su nueva labor de *marchand* de arte,<sup>4</sup> organizando todas sus exposiciones, registradas hasta 1914, en los salones de Witcomb.<sup>5</sup> Su actividad no se restringió a la capital argentina sino que sus exposiciones se extendieron a los países limítrofes concretándose en Montevideo, Valparaíso y Río de Janeiro. Sin embargo, su centro de acción permaneció en Buenos Aires.

Los catálogos eran editados, muchos de ellos en italiano, por el “*Istituto italiano d’arti grafiche Bergamo*” simultáneamente para los cuatro destinos de sus exposiciones. Un primer índice que nos remite tanto al interés que tenían los italianos por difundir y fundamentalmente por vender sus producciones entre las burguesías sudamericanas, como a la franja de público a la que apuntaban que, si no era de origen italiano, debía al menos manejar su idioma. Estaban prologados por críticos reputados como Vittorio Pica o Giovanni Cena, nombres que daban cuenta de las relaciones personales que Stefani mantenía con los principales protagonistas de la escena artística de su país.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Cf. a manera de ejemplos: “Bellas Artes”, *El Diario*, 8 de julio 1887, p. 2, c. 1; J. M. L. “Apuntes sobre Bellas Artes”, *La Nación*, 26 de noviembre de 1887, p. 1, c. 4; “Crónica de arte”, *La Nación*, 7 de julio de 1889, p. 1, c. 4 y “Esposizione d’oggetti d’arte”, *El Mundo del Arte*, t. 2, a. 3, n. 60, 4 de julio de 1893, p.5, c.2 y c.3.

<sup>3</sup> Cf. Carlos Ripamonte, *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos 30 años*. Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1930, p. 102.

<sup>4</sup> Cf. Maria Flora Giubilei. “*Ferruccio Stefani, un collezionista-mercante ‘di buon gusto e di buona volontà’ al servizio dei fratelli Frugone. La vicenda della Miss Bell di Boldini*” *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, a. XV, n. 43 – 45, Gennaio / Dicembre 1993, pp. 155 – 166. Para las relaciones de Stefani con los coleccionistas italianos luego de su regreso a Europa en 1916, cf. de la autora: “*Due industriali genovesi e un mercante mantovano alle origini di un ‘Museo Frugone’*”. En: Anna Orlando (cur.). *Genova e il collezionismo nel novecento (1901 – 1976)*. Torino – Londra, Umberto Allemandi & C., 2001, pp. 71 – 79. Agradezco a la profesora Giubilei el haberme facilitado algunos de los catálogos editados por Stefani.

<sup>5</sup> Antes de esta fecha, encontramos otra gran exposición de artistas italianos realizada en Witcomb por la “Asociación artística italiana” integrada en su mayoría por artistas italianos residentes en el país entre ellos: Alice, Arduino, Bonifanti, Della Vedove, Orlandi, Quaranta y Parisi. La misma había recibido críticas lapidarias y al parecer escasas ventas. Cf. Un aficionado, “Asociación artística italiana. 1era exposición. Septiembre 1901. Salón Witcomb”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 9, n. 210, 30 de septiembre de 1901, pp. 282 – 283.

<sup>6</sup> Cf. María Flora Giubilei, “*Ferruccio Stefani...*” *art. cit.*, p. 155.

Las exposiciones de Stefani, con la consecuente publicación de catálogos, se llevaron a cabo en el período más intenso de la emigración italiana a la Argentina, registrándose entre 1900 y 1909 el ingreso de 670.272 italianos. Si bien dentro de estos inmigrantes, el porcentaje de comerciantes y profesionales liberales era muy bajo en relación con los agricultores, jornaleros y artesanos -no llegaba al 5%- suponemos que en esta inmensa cantidad de inmigrantes había muchas familias en condiciones económicas, sociales y culturales, de concurrir a una exposición de arte e incluso de adquirir alguna obra.<sup>7</sup>

Las exhibiciones contaron con un grupo nutrido de artistas italianos del momento, varios de ellos presentados a partir de su actuación en las Exposiciones Internacionales de Venecia. El panorama seleccionado estaba integrado por innumerables paisajes de autores como Miti-Zanetti, Eugenio Gignous o Beppe Ciardi y por pintura costumbrista, a la que eran afectos los burgueses porteños, que encontraba en Giacomo Favretto y en su discípulo Ettore Tito a dos de sus más importantes cultores. Ambos eran artistas que combinaban una pincelada suelta y una paleta luminosa con un innegable gusto por la anécdota y la escena graciosa, dulcificada. Como ejemplos podemos mencionar *In montagna*, pintura de Ettore Tito comprendida en la III Exposición Stefani de 1905, que mostraba una joven madre sosteniendo a un bebé dormido en su regazo mientras una adolescente vestida en típicas ropas campesinas observaba la escena. En primer plano un galgo flaco también se acercaba a observar el sueño del infante. La tela había sido adquirida en el contexto de esta exposición por Lorenzo Pellerano.

En sus exhibiciones, Stefani también incorporó a pintores y escultores asociados con las tendencias más renovadoras -el impresionismo, el simbolismo o el divisionismo- como Francesco Michetti, Leonardo Bistolfi, Gaetano Previati, Telémaco Signorini o Giovanni Segantini. En otras ocasiones, el comerciante había anexado a las obras contemporáneas, “fotografías al carbón reproduciendo cuadros de Botticelli, Donatello, Morelli, Murillo, Rafael, Tiziano, Verocchio”, en una estrategia que sin duda buscaba insertar a la plástica del momento dentro de la incuestionable tradición del arte italiano.<sup>8</sup>

Además de estas exposiciones grupales, Stefani también organizó varias individuales con artistas no exclusivamente italianos. Entre ellas podemos mencionar las de: Edgar Cahine y Francesco Sartorelli (ambas en 1904), Ettore Tito (1907), Richard Miller (1910)<sup>9</sup> Albert Baertsoen (1911) Henry Cassiers (1911) y Ferruccio Scatola (1914). Asimismo, hacia comienzos de la segunda década del siglo las exposiciones colectivas de Stefani se van a diversificar sumando a las firmas italianas, artistas de otros orígenes: ingleses, alemanes, holandeses y principalmente franceses, como Emile René Menard, Lucien Simon, Albert Besnard o Gaston Latouche,<sup>10</sup> en consonancia con la tendencia que paralelamente guiaba las selecciones de *marchands* como Allard y Bernheim.<sup>11</sup>

Varias de estas muestras fueron muy bien recibidas por los compradores, como por ejemplo sucedió con las aguafuertes del artista norteamericano Edgar Cahine que obtuvieron un éxito inmediato, suceso que la prensa atribuyó tanto al prestigio y visibilidad de la sala

<sup>7</sup> Cf. María Cristina Cacopardo y José Luis Moreno. “Características regionales, demográficas y ocupaciones de la inmigración italiana a la Argentina (1880 – 1930)” En: Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (comp.). *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 1985, pp. 64 – 76.

<sup>8</sup> Justo Solsona Jofre, “Impresiones artísticas”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 13, n. 304, 30 de agosto de 1905, p. 248.

<sup>9</sup> Este pintor americano había sido invitado en 1909 por el Comité de la Exposición de Venecia, certamen al que envió una docena de cuadros. Seguramente fue en ese contexto en el que Stefani entró en contacto con el artista, que exponía ahora por primera vez en Buenos Aires. Cf. “Arte Americano. Richard Miller”, *Athinae*, a. 3, n. 19, marzo de 1910, p. 10 – 14.

<sup>10</sup> “Exposiciones. Stefani”, *Athinae*, a. 4, n. 34, junio de 1911, p. 181.

<sup>11</sup> Ferruccio Stefani. *Esposizioni di opere moderne d’artisti di varie nazioni. Catalogo Illustrato*. Buenos Aires, 1911 y *Exposición Stefani. Buenos Aires, 1914. Catálogo*. Milán, Alfieri & Lacroix editores – impresores.

(Witcomb) donde el italiano llevó a cabo sus exhibiciones, como al carácter novedoso del artista en el medio local: “Sino todas, la mayoría de las aguafuertes han sido adquiridas, y esto prueba que basta que se presente en el salon Witcomb un artista nuevo, cualquier que sea el género de su trabajo, para que los inteligentes que cada día van aumentando, se lo disputen para enriquecer sus galerías.”<sup>12</sup>

Algo similar sucedió con la exposición Sartorelli realizada al mes siguiente, en la que antes de haber sido inaugurada, varios coleccionistas locales, como Francisco Recondo y Lorenzo Pellerano, ya habían efectuado adquisiciones. Sin duda los vínculos que Stefani había establecido con estos coleccionistas contribuyeron a efectivizar estas compras anticipadas, que hacían a la crítica augurar la venta completa de la exposición entre “los muchos inteligentes que hay ya en Buenos Aires”.<sup>13</sup> En la misma dirección, el catálogo de la muestra, uno de los pocos que se encuentran escritos en español, apuntaba precisamente a legitimar la opción por un artista, quizás no demasiado conocido para el público argentino, a través de las comitencias y premios importantes que éste había recibido en Europa, entre los que se destacaban las adquisiciones realizadas por el Rey Humberto en la Exposición Internacional de Venecia.<sup>14</sup> Este mecanismo fue recurrente en la mayoría de los catálogos editados por Stefani.

Ramón Méndez, José Semprún, Antonio Santamarina y Juan Canter son algunos de los coleccionistas locales que se proveyeron de obras en las exposiciones organizadas por Stefani.<sup>15</sup> Sin embargo, fueron los ya mencionados Francisco Recondo y Lorenzo Pellerano quienes constituyeron sus más fuertes compradores, cuyas colecciones se nutrieron intensamente del flujo de obras introducidas por el italiano.

El comerciante y ganadero argentino Francisco Recondo (1865-1927)<sup>16</sup> formó, durante las primeras décadas del siglo, una importante colección que contaba con más de ciento veinte pinturas contemporáneas de las cuales la mitad eran italianas. El resto de las telas se componía de una veintena de obras españolas e igual proporción de francesas, estando las restantes divididas entre los artistas argentinos, belgas, estadounidenses, ingleses, alemanes, holandeses y anónimos. Dentro de este conjunto al menos veintisiete obras provenían de las exposiciones organizadas por Ferruccio Stefani, principalmente de sus exhibiciones colectivas de pintura italiana pero también de las individuales de Francesco Sartorelli, Henry Cassiers y Richard Miller.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> F. Barrantes Abascal, “Exposiciones artísticas”, *Ideas*, a. 2, n. 11-12, marzo – abril de 1904, p. 318.

<sup>13</sup> “Arte italiano en Buenos Aires. Exposición Sartorelli”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 12, n. 272, 30 de abril de 1904, p. 117. Recondo adquiere *Barcas de pescadores* (n. 1 del catálogo) y Pellerano *Sendero* (n. 21).

<sup>14</sup> F. Stefani. *Exposiciones de arte. Buenos Aires – Montevideo – Valparaíso. Exposición Sartorelli*. [1904] El texto está firmado por Achille Carlo de Carlo y fechado en Venecia, 1903.

<sup>15</sup> Cf. Rosendo Martínez, *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896- 1916*. Buenos Aires, [s. f.], p. 14.

<sup>16</sup> Trabajó primero en el almacén que poseía su padre en San Pedro, donde había nacido, y luego se trasladó a la capital ingresando en la Casa Introdutora y Almacén por Mayor, rubro en el que ascendió posiciones hasta poseer su propia firma. Se dedicó paralelamente a explotar sus campos de San Luis y de la Provincia de Buenos Aires, seleccionando el ganado y contribuyendo al mejoramiento de su clase y sangre. Formó parte del directorio de varias instituciones entre ellas de la Compañía de Seguros El Comercio, la Bolsa de Comercio y otros. Nótese que en ambos centros también se desempeñó Lorenzo Pellerano, quien fue presidente de la aseguradora El Comercio por más de veinte años entre 1892 y 1925. Por su parte, Recondo fue presidente de la Sociedad Anónima de Tierras Puente Alsina Riachuelo. Cf. Biografía, Folio donación Francisco Recondo, Archivo de donaciones, MNBA.

<sup>17</sup> Entre las obras adquiridas en las exposiciones Stefani podemos citar *Suonatore di trombone* de Giovanni Boldini, *Mercato dei cocchi*, *Assisi* de Ferruccio Scattola, *Barca de pescadores* y *En San Marco*, *Venecia* de Francesco Sartorelli, cinco obras de Lorenzo Delleani, *Mascarita* de Giacomo Grosso, *Presso Baveno* de Eugenio Gignous, *La bella Rosy* de Lino Selvatico, *Envions d’Harlem* y *Canal de Volendan* de Henry Cassiers. Cf. *Remate colección Francisco Recondo*, Buenos Aires, Naón & Cía, 1949. Fuera de este remate, Recondo había legado cinco obras al

En el caso particular del banquero genovés Lorenzo Pellerano (fallecido en 1931), observamos que Stefani actuaba como introductor del coleccionista a los distintos artistas, en una operación donde la nacionalidad compartida entre comprador, vendedor y productor no jugaba un rol menor. Así en 1909, Stefani escribía al pintor Eduardo Sívori, quien por otra parte era descendiente de familia genovesa, con la promesa de concretar una transacción entre ambos. La carta denotaba no sólo que Stefani estaba directamente vinculado con los artistas locales, sino que era plenamente conciente del valor de las relaciones personales en este tipo de intercambios:

Hablando con el Sr. Pellerano de las hermosas cosas que he visto en casa de V. obtuve la promesa de que al devolverle la visita que V. le ha prometido, adquiriría una para enriquecer su colección: de esta buena intención me permito avisarle para que V. no deje de mantener su promesa y procure indirectamente que él mantenga la suya; con lo cual el cumplirá su doble deber: artístico, por el mérito positivo de las obras de V.; y de agradecimiento al mismo tiempo hacia el país que le hospeda.<sup>18</sup>

No hemos podido comprobar si esta compra se concretó a través de Stefani, pero sí sabemos que Pellerano llegó a poseer dos obras de Sívori: *Desnudo* y *Puesta de sol*.<sup>19</sup> Sin embargo, tenemos evidencias de que este coleccionista, que tuvo una clara predilección por la pintura italiana del pasado y contemporánea contando con más de quinientas obras de este origen dentro de su descomunal colección de 1100 pinturas,<sup>20</sup> compró más de cincuenta obras en las exposiciones de su compatriota no solamente de arte italiano sino también de firmas holandesas, inglesas y francesas.<sup>21</sup> Las adquisiciones se multiplicaban a veces en una misma exposición, como sucedió por ejemplo en las organizadas en 1905 y 1911. En noviembre de 1905, al menos siete de las obras expuestas escasos meses habían pasado ya a formar parte de la colección Pellerano, entre las que se destacaba *Rimpianto* o *Monja* de Giacomo Grosso.<sup>22</sup> Mientras que, en la exhibición de 1911, sus adquisiciones también fueron varias como: *Recogiendo ostras* de Hans Von Bartels, *Día de lluvia* de Jules Adler, *Le Bain* o *Bañista* de Emile René Menard, *Una*

*Museo Nacional de Bellas Artes*, dos de ellas -*Zampetta malatta* de Camillo Innocenti y *Le beaufre* de Lucien Simon- también adquiridas en las exposiciones organizadas por Stefani en 1907 y 1912 respectivamente.

<sup>18</sup> Carta de Ferruccio Stefani a Eduardo Sívori, fechada “Bs Aires 28/8 1909”. Archivo Sucesión de Mario A. Canale.

<sup>19</sup> Cf. *La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano*. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1933. Introducción de José León Pagano.

<sup>20</sup> La presencia italiana superaba ampliamente al resto de las escuelas nacionales presentes en la colección: la segunda en cantidad era la francesa con 222 obras y muy por debajo venía la inglesa con 77 obras y la española con 64. Figuraban asimismo 17 obras bajo el ítem “Autores argentinos”.

<sup>21</sup> En el catálogo de la colección Pellerano de 1933 figuran 39 obras como pertenecientes a la “colección Stefani” pero el contraste de esta información con los catálogos de Stefani revela que muchas más fueron adquiridas en estos certámenes, como sucede por ejemplo con un aguafuerte de Edgar Cahine y con las telas de Ferruccio Scatola seguramente provenientes de las exposiciones organizadas en 1904 y 1914 respectivamente. Entre las adquisiciones realizadas a Stefani podemos mencionar: *Venecia* de Ricardo Bonington Parkes, (1910), *Mujer a la toilette* de Richard Miller (1910), *Lucha en Bretaña* de Lucien Simon (1912), *Meditación* de Edgar Maxence, *Perrito con caballo* de B. J. Bloomers, *Vaca en el pesebre* de A. Maure, *Retrato de señora* de George Rommey, *Paisaje de invierno* de Bartolomeo Bezzi, *Ordeñando vacas* de Beppe Ciardi, *Campesino romano a caballo* de Giovanni Fattori, *Mercado en Venecia* y *Retrato del pintor Alberto Pasini* de Giacomo Favretto, *Puesta de sol* de Antonio Fontanesi, *Cabeza de mujer* y *La joven madre* de Ettore Tito y *Venecia* de Giuseppe Mentessi.

<sup>22</sup> Las otras obras adquiridas en este contexto fueron: *Romanticismo* o *Meditación amorosa* de Tranquillo Cremona, *Las cabritas* de Francesco Michetti, *Plañideras* de Domenico Morelli, *El canal de la Giudecca* o *Barche di pescadori alla Giudecca* de Guillermo Ciardi, *Fienatura* de Beppe Ciardi y la ya referida *En campaña* o *In montagna* de Ettore Tito. Cf. Sabal [seudónimo, autor no identificado], “Galerías particulares argentinas. La galería de D. Lorenzo Pellerano”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 13, n. 310, 30 de noviembre de 1905, pp. 344 – 345 y n. 311, 15 de diciembre de 1905, p. 360.

*carta en Pompeya* de Domenico Morelli, *Il raccolto del fieno* o *Transportando heno en la montaña* de Ettore Tito y *L'Ensommeillée* (miniatura) de Hortense Richard.<sup>23</sup>

En un marco más amplio, Pellerano fue uno de los coleccionistas que se constituyó paralelamente a la emergencia de este nuevo mercado que venimos describiendo. Así, en el último año del siglo XIX, el *marchand* tarragonés José Artal anunciaba a Joaquín Sorolla la venta de una obra suya al novel coleccionista, augurando con acierto el peso fundamental que éste tendría en tanto cliente sostenido de obras de arte:

Hoy, esta tarde, hace 3 horas, he vendido el cuadro del niño dormido en la barca al Sr. Pellerano Gerente del Banco del Comercio.

No ha sido posible obtener mas que ptas. 1500 que el mismo comprador me ha entregado en el giro s/ Valencia á la orden de Vd. que adjunto.

Deseo que Vd. me diga que está contento, para quedar yo satisfecho. No se puede estirar mas, pues como le digo la competencia es grande y esta obra ya era conocida en Montevideo. Además el Sr. Pellerano es una excelente persona, que empieza á formar su colección y será cliente bueno y constante.<sup>24</sup>

En este sentido, si bien muchas de sus compras se llevaron a cabo en Europa, la actuación de Pellerano en Buenos Aires estimuló fuertemente el desarrollo del mercado del arte de comienzos del siglo mediante las innumerables transacciones que realizó con prácticamente todos los *marchands* y galerías que operaron en nuestro medio como Artal, José Pinelo, Allard, Bernheim, la Sociedad *L'Éclectique*, Philipon o Moody.<sup>25</sup> Incluso nos consta que compró un *Paisaje* de Pollet en la exposición celebrada por Estímulo de Bellas Artes en 1903<sup>26</sup> y que también efectuó importantes adquisiciones en la Exposición del Centenario de 1910.<sup>27</sup> En ese contexto, Pellerano compró treinta cuadros en las secciones de Bélgica, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Holanda. Casi todas sus compras fueron de precios bajos y medios, pero el total invertido por el banquero italiano sumaba el significativo monto de \$30.446, el equivalente a un inmueble de aproximadamente 100m<sup>2</sup> en una de las parroquias más exclusivas de la capital como el Socorro.

En otras operaciones particulares las sumas por él pagadas alcanzaron cifras altas, como los 12.500 francos abonados a Bernheim en 1914 por un gran cuadro de Alphonse Neuville.<sup>28</sup> Si

<sup>23</sup> Véase Ferruccio Stefani. *Esposizioni di opere moderne d'artisti di varie nazioni. Catalogo Illustrato*. Buenos Aires, 1911.

<sup>24</sup> Carta de José Artal a Joaquín Sorolla, fechada "Julio 28 de 1899", *Museo Sorolla*, Madrid, CS / 315.

<sup>25</sup> Pellerano seguirá adquiriendo obras en las galerías que surgirán durante el período posterior, como Miguel A. Voglhut o Domingo Viau, proceso que excede el alcance temporal de este trabajo.

<sup>26</sup> "Exposición Nacional de Bellas Artes-Los premiados", *La Nación*, 28 de mayo de 1903, p. 6, c. 4 -5, [Base Payró].

<sup>27</sup> Estos datos han sido extraídos del ya mencionado catálogo de la colección Pellerano editado en ocasión del remate de 1933 y del publicado al año siguiente. Cf. *Colección Pellerano*. Buenos Aires, Guerrico & Williams, 1934. El primer remate de su colección se concretó en 1918, pero no figuran allí referencias a la adquisición de las obras. Por otra parte, el catálogo del remate realizado por Naón & Cía en 1938 presenta una selección de las obras ya consignadas en 1933, remitiendo a la información provista por el catálogo previo.

<sup>28</sup> La obra era *Épisode de la guerre franco-allemande* y su tamaño 83 x 120 cm. Intuimos que se trata de francos aunque el catálogo, en posesión de la Fundación Espigas, no lo aclara. Por supuesto la compra de Pellerano era apenas un porcentaje menor de la adquisición más espectacular realizada en la misma exposición: *La ninfa sorprendida* de Eduard Manet, pagada en 175.000 francos por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Por una cifra similar a la abonada por Pellerano también se podían adquirir un desnudo de Charles Chaplin o un paisaje de Eugène Isabey, pidiéndose por otras obras como un paisaje de Claude Monet o una escena de costumbres de Ferdinand Roybet más de 40.000 francos. Cf. *Catalogo Arte Moderno. Escuela francesa*. Exposición de obras originales de distinguidos artistas franceses y de otras naciones concurrentes a los Salones de París. Garantía de autenticidad Mr. Georges Bernheim. Salón Witcomb, Buenos Aires, 1914.

bien esta suma podía ser triplicada por los valores pedidos por obras de otros artistas franceses de estéticas tan disímiles como Ferdinand Roybet o Claude Monet, la cantidad era sensiblemente superior a la que contemporáneamente Stefani solicitaba por las obras italianas,<sup>29</sup> reafirmando de algún modo el lugar secundario que el arte italiano contemporáneo tenía en tanto representante del arte moderno.

Evidentemente, la presencia de Pellerano era un elemento dinamizador en este mercado en ciernes, más aún para el propio Stefani quien era el principal introductor de la pintura por él preferida. Al decir de José León Pagano: “Recordemos: allá en los tiempos iniciales, el estímulo de Pellerano basta para determinar las exposiciones extranjeras de mayor interés. Lo adquirido por él en tales circunstancias, sólo eso justificaba el viaje y lo hacía provechoso, para el ‘marchand’ convertido así en colaborador de una obra definida por su propia belleza”.<sup>30</sup>

Su ánimo de posesión, que lo llevó a formar la más grande colección artística del momento, e incluso la más importante de Sudamérica según rezaba una crítica contemporánea,<sup>31</sup> posiblemente tuviese que ver con un ascenso social súbito. En este sentido, los registros biográficos apuntan que fue originalmente un violinista que amasó fortuna gracias a su desenvolvimiento, a partir de 1881, como corredor en la Bolsa de Comercio y posteriormente desde la gerencia del Banco de Comercio Hispano-Americano (1895) y del Banco Provincia (1906).<sup>32</sup>

Es necesario señalar también que a lo largo de toda su vida Pellerano estuvo vinculado a las redes económicas y de sociabilidad italianas, actuando veinte años como presidente del Círculo Italiano, entre 1891 - 1894 y entre 1909 - 1925, cooperando con el Hospital Italiano, y desde la esfera específicamente artística, integrando el comité del Monumento a Cristóbal Colón<sup>33</sup> y la comisión organizadora de la Sección Italiana de la Exposición del Centenario.<sup>34</sup>

Volviendo a Ferruccio Stefani, concluimos que fue un actor moderno dentro de todo este proceso de profesionalización del mercado artístico, un personaje que se supo mover con soltura entre los compradores e instituciones de la época y que fue conciente de la importancia de estas últimas para lograr visibilidad dentro del campo artístico local. Así, en agosto 1905, el *Museo Nacional de Bellas Artes* le compra dos obras que participaron de su tercera exposición *La pecorella ammalata* (La oveja enferma) de Emilio Longoni y *Crepúsculo* de Giuseppe Miti-Zanetti, ambas pagadas en precios sensiblemente bajos para la época: \$775 y 200

<sup>29</sup> Por ejemplo, un Lorenzo Delleani estaba tazado en 900 francos, las figuras y retratos de Antonio Mancini iban de 7.000 a 10.000 francos, un paisaje de Francesco Michetti en 1.200 francos y una figura de Lino Selvático en 3.000. Cf. *Exposición Stefani. Catálogo*. Buenos Aires, 1914. Milan, Alfieri & Lacroix, editores impresores. [Catálogo en poder de la Fundación Espigas].

<sup>30</sup> José León Pagano, “La colección Pellerano” En: *La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano, op. cit.*

<sup>31</sup> Emilio Dupuy de Lôme, “La galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano”, *Plus Ultra*, a. 2, n. 9, enero de 1917, [s. p.].

<sup>32</sup> Al respecto apunta Carlos Ripamonte: “Lorenzo Pellerano deja su violín y se contrata viniendo de Italia en orquesta lírica de espectáculos, y se queda en el país para ocuparse de menesteres más utilitarios, empezando en carrera de empleado. Llega a banquero, a coleccionista de obras de arte, a millonario!...” Carlos Ripamonte. *Vida, op. cit.*, p. 102. Cf. también Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976, pp. 523 - 524.

<sup>33</sup> El comité estaba integrado por lo más granjeado de la elite italiana local, entre otros: Antonio Devoto, Tomás Devoto, Tomás Ambrosetti, Antonio Tarnassi, Juan Mondelli, Juan Buschiazzo, José Miniaci y Antonio Terrarossa. Cf. “Monumento a Colón. Reunión del Comité”, *La Nación*, 4 de agosto de 1907, p. 9. c. 2. [Base Payró]

<sup>34</sup> Fue encomendado en esta misión por el Ministro de Instrucción Pública de Italia, contándose en la comisión varios artistas contemporáneos. Además de Pellerano, la formaban Cayetano Moretti, David Calandra, Julio Aristide Sartorio, Pedro Fragiaco, Santiago Grosso Biraghi y Vicente de Stefani, cf. “Las fiestas del Centenario. Sección de arte italiano.” *La Nación*, 1 de febrero de 1910, p. 5, c. 6. [Base Payró]

respectivamente.<sup>35</sup> Sobre dichas obras, Schiaffino señalaba precisamente que habían sido adquiridas “con una rebaja especial de 50% sobre los precios del Catálogo”<sup>36</sup>

En forma paralela, Stefani incrementó las colecciones del Museo con la donación de treinta seis y placas y medallas artísticas italianas -participantes en la misma exposición y que obviamente no tuvieron adquirentes-<sup>37</sup> y un paisaje *Nei dintorni di Torino* de Lorenzo Delleani. Tanto por las ventas como por las donaciones, Stefani obtuvo los elogios de la prensa de la época.<sup>38</sup>

Sus vinculaciones con Eduardo Schiaffino, al que llamaba “Egregio maestro” persistieron a lo largo de los años en que Stefani actuó en Buenos Aires.<sup>39</sup> Así en 1911, ante su súbita partida a Milán, el italiano invitaba al flamante ex-director del Museo, devenido ahora en diplomático, a visitarlo en Europa. Schiaffino aceptaba gustoso la oferta, aprovechando para elogiarlo por la gestión llevada a cabo en Buenos Aires:

Tomo nota de domicilio en Milan, y en mi primera excursion por Italia – adonde volvemos todos los que alguna vez hemos habitado su incomparable suelo, me será sobremanera grato pasar algunas horas en la compañía del hombre de gusto, que trabaja asidua y dignamente por la cultura argentina, y del caballero que tanto aprecio.

Gracias por sus catálogos que son modelo de presentacion, en ellos veo que vd. depura cada vez mas la selección de obras y de autores.

Hago votos por el éxito de sus exposiciones<sup>40</sup>

Las buenas relaciones de Stefani con los directores de la institución persistieron durante la gestión de Cupertino del Campo. En 1912, Stefani dona una obra del belga Henri Cassiers, que en aquel momento exponía en la galería Witcomb, y aprovecha para invitar al director a seleccionar la obra de su agrado para incrementar el patrimonio del museo.<sup>41</sup>

Receptivo y versátil frente a las preferencias de los porteños, Stefani no dudó en complementar a “sus” pintores modernos italianos con las firmas francesas que contemporáneamente eran fácilmente ubicables en la plaza local. En esta línea, una crítica contemporánea que se ocupaba de las obras introducidas en la casa Witcomb por otro italiano – Evaristo Gismondi-<sup>42</sup> resumía la mirada generalizada que primaba sobre el arte contemporáneo

<sup>35</sup> Recibo de Ferruccio Stefani al *Museo Nacional de Bellas Artes*, fechado “Buenos Aires, Agosto 30 de 1905”. Archivo Schiaffino – *Museo Nacional de Bellas Artes* [AS – MNBA].

<sup>36</sup> Cf. Eduardo Schiaffino. *M.N.B.A. 2º Catálogo. Notas y apuntes personales*. AS – MNBA.

<sup>37</sup> Cf. F. Stefani. *Esposizioni d'Arte. Catalogo Illustrato della IIIª Esposizione*. Prefazione di Vittorio Pica. Bergamo, *Istituto Italiano D'Arti Grafiche*, [1905].

<sup>38</sup> “*Museo Nacional de Bellas Artes*. Donación de medallas y un paisaje”, *La Nación*, 7 de septiembre de 1905, p. 1, c. 7.

<sup>39</sup> Carta de Ferruccio Stefani a Eduardo Schiaffino, fechada: “Plaza hotel. Buenos Aires (membrete) 2 Maggio 1911”. AS - MNBA. Obsérvese que en esta fecha, Stefani no poseía residencia fija en Buenos Aires, sino que se alojaba en uno de los hoteles más lujosos de la ciudad y el más próximo a su centro de acción: la galería Witcomb.

<sup>40</sup> Carta de Eduardo Schiaffino a Ferruccio Stefani, fechada “Buenos Aires, 3 de marzo 1911”. AS – MNBA.

<sup>41</sup> Cf. Carta de Cupertino del Campo a Ferruccio Stefani, fechada “Buenos Aires, Junio 28/912”, Legajos de obras, MNBA. La obra donada fue *La gran iglesia de Verre, gouache*, 60 x 55 cm, n. inv. 5295.

<sup>42</sup> Al respecto apunta Rosendo Martínez: “Evaristo Gismondi, crítico teatral de ‘La Prensa’ se encargó también de la crítica de arte durante algún tiempo. Con ese motivo en uno de sus viajes a Italia trajo algunas obras interesantes e hizo varias exposiciones en nuestro salón. No lo hacía como ‘modus vivendi’ puesto que no lo necesitaba, decía don Evaristo que era para él un sport, y para los cigarrillos que fumaba” Rosendo Martínez, *Apuntes...*, *op. cit.*, p. 18. Además de crítico musical, Gismondi (1854 – 1914) fue un industrial que, junto a su familia, instaló la primera fábrica de aceites en la Argentina. Fue también secretario y fundador del banco Italo Americano y compositor de romanzas que fueron editadas por la casa Ricordi de Milán. Cf. Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, pp. 334 – 335.



de Italia: “todavía sucede en Italia que no ha conseguido recuperar del todo la maravillosa originalidad artística con que supo, en otros tiempos, asombrar al mundo”.<sup>43</sup>

En este sentido, si bien la presencia del arte contemporáneo italiano enriqueció el despuntar de este mercado profesional, no obtuvo en los discursos de la época un lugar de oposición en relación con las otras escuelas artísticas. En otras palabras, en esta intensa competencia entre naciones artísticas por ganar el mercado porteño que se libró a comienzos del siglo, los introductores de pintura francesa, española e italiana aspiraron a captar adeptos y compradores entre los distintos estratos de la burguesía local. Cuando el arte español, que llegó masivamente en este primer decenio, buscó ganar posiciones, su competidor principal fue una producción francesa que quería ceder su lugar en tanto modelo cultural hegemónico. Italia no parecía representar un rival que necesitara ser combatido, ya que su consumo seguía mayormente vinculado -así como lo estaría el del arte español- al poder de identificación afectiva de los inmigrantes italianos que arribaban a la metrópolis.

\*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Universidad de Buenos Aires

---

<sup>43</sup> “Exposición Gismondi”, *Athinae*, a. 2, n. 8, abril de 1909, p. 12.