

W. E. LAROCHE

DERROTERO PARA UNA HISTORIA DEL ARTE EN EL URUGUAY

TOMO II

LOS PRECURSORES

Y

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES
PARA NUESTRA ICONOGRAFIA
PICTORICA



SUMARIO:

Pintores y dibujantes costumbristas. — Pintores edilicios. — Pintores marinistas. — Retratistas por excelencia y Pintores de temas de evocación histórica. — Jerarquización del género marina. — Introducción de otros géneros de pintura en boga en Europa. — Naturaleza muerta. — El paisaje. — Apéndice. — Artistas desconocidos. — El dibujo. — El grabado: sus diversos procedimientos: sus cultores. — Los anónimos.



PROLOGO DE
ERNESTO PINTO

ILUSTRADO CON 58 GRABADOS

MONTEVIDEO



1961



URUGUAY



W . E . L A R O C H E
DERROTERO PARA UNA HISTORIA
DEL ARTE EN EL URUGUAY

TOMO II

LOS PRECURSORES

Y

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES
PARA NUESTRA ICONOGRAFIA
PICTORICA

●

SUMARIO:

Pintores y dibujantes costumbristas. — Pintores edilicios. — Pintores marinistas. — Retratistas por excelencia y Pintores de temas de evocación histórica. — Jerarquización del género marina. — Introducción de otros géneros de pintura en boga en Europa. — Naturaleza muerta. — El paisaje. — Apéndice. — Artistas desconocidos. — El dibujo. — El grabado: sus diversos procedimientos: sus cultores. — Los anónimos.



PROLOGO DE
ERNESTO PINTO

ILUSTRADO CON 58 GRABADOS

MONTEVIDEO

1961

URUGUAY

—————

*Hecho el depósito
que previene la ley.
Prohibida la reproducción
total o parcial.
Derechos reservados.*

PRINTED IN URUGUAY — IMPRESO EN EL URUGUAY
COPYRIGHT BY W. E. LAROCHE — Montevideo, 1961.

A. Monteverde y Cía. S. A. — Calle Treinta y Tres Nº 1475. — Montevideo - Uruguay.

PREFACIO

El presente tomo integra una serie de cinco, en los que se recogen elementos documentales ilustrativos, que puedan servir a quien emprenda la tarea de escribir la historia del Arte en el Uruguay, aspirando abrir camino a nuevas investigaciones que arrojen más luz sobre imprecisas referencias, sobre juicios adversos y favorables, autores y obras

Cuatro décadas, compartidas entre su arte, su función docente y los cargos públicos, dedicó ERNESTO LAROCHE en la búsqueda de estos elementos y con aquella finalidad.

La vida no le permitió ver realizado su intento.

En los veinte años siguientes a la muerte de Ernesto Laroche, quien estas líneas escribe, se abocó a la tarea de rectificar, ratificar y ampliar datos e informaciones, a depurar juicios, y develar interrogantes, estructurando el material que aquí se reúne: mucho se ha difundido ya en diversas publicaciones del Museo y Archivo Ernesto Laroche desde 1941 y también en su oportunidad, en diversos órganos de la prensa capitalina.

Las referencias agrupadas en este libro no son perfectas ni completas. No guardan otra analogía que la de recoger la labor de figuras del pasado, unidas al proceso de la cultura del país; a falta de unidad de composición, ofrece la inspiración que ha dictado a todas sus páginas; un sincero deseo de justicia, un profundo amor por el Arte y por la verdad.

W. E. Laroche
Junio de 1961

PROLOGO

Walther E. Laroche, fiel al espíritu que animó la conducta ejemplar de su padre, el ilustre paisajista don Ernesto Laroche, ha consagrado también, a lo largo de más de veinte años, muchas de sus mejores energías intelectuales, a poner en su justo valor a las figuras olvidadas de nuestro pasado y a esclarecer episodios y hechos que de alguna manera influyeron en el desarrollo o afirmación de las artes y de diversas formas de cultura de nuestro país.

Como un testimonio elocuente de tan nobles afanes aparecen, ahora, las páginas que integran este libro, muchas de las cuales fueron publicadas en diarios y revistas de la capital, provocando el legítimo interés de todos los aficionados a tan elevadas disciplinas espirituales. No pocos de esos juicios o crónicas, fueron aprovechados por algunos estudiosos, que se olvidaron, a veces, de indicar la fuente de donde habían recogido las informaciones y detalles que tanto trabajo ocasionaron al paciente investigador, que ahora, urgido por amigos y admiradores, se resuelve a agrupar y ordenar en el presente volumen.

Conviene, por ello, agregar de inmediato, que este libro encierra un especial y particularísimo mérito: el de iniciar, en forma orgánica y más amplia, la necesaria valorización de nuestro pasado artístico. Asimismo, el de hacer justicia a todos aquellos artistas extranjeros, que en diversas épocas, con el aporte generoso de su experiencia, de su saber y de su vocación, contribuyeron unos, al nacimiento y otros al progreso de la plástica nacional.

La labor de equitativo esclarecimiento que en manera tan fervorosa y precisa ha cumplido Walther E. Laroche, solamente tiene dos antecedentes dignos de mención. En la segunda década del siglo, José María Fernández Saldaña escribió: "Pintores y escultores del Uruguay" y en el año 1938, Ernesto Laroche, dio a conocer "Algunos Pintores y Escultores" y poco tiempo después, "Elementos contributivos a la historia del arte en el Uruguay", continuando, hasta el final de sus días, escribiendo en la "Revista Nacional", enjundiosos artículos sobre la materia de su especialidad.

Con el título de "Precursores", el autor, con extraordinaria información, agrupa a aquellos artistas extranjeros, de origen francés, español, italiano, inglés y alemán, que en su breve paso por estas tierras, anotaron sus impresiones en el cuaderno de viajero, recogiendo en hermosas manchas de color o de riguroso dibujo, la belleza del paisaje,

el carácter del hombre que lo habitaba y las costumbres que tenían estas poblaciones tan exóticas a la mirada curiosa del europeo. En forma especial, se recuerda a aquellos artistas venidos del viejo mundo, que aquí se radicaron, influyendo eficazmente, con el ejemplo y con la docencia, al despertar de nuestra pintura y entre los cuales, como un símbolo, podría ser levantado, el gran retratista Cayetano Gallino.

Pero Laroche, con justiciero ánimo, no se detiene solamente a estudiar la vida o la obra de los que constituyeron el glorioso antecedente o firme basamento de nuestra plástica, sino que también evoca a otras figuras de extranjeros esclarecidos —ya de Europa, ya de América—, que desde los albores de nuestra independencia hasta muy reciente época, trabajaron, incansablemente, por el progreso de las artes y entre quienes habría que recordar siempre, como se hace en las páginas de este libro, a un artista pleno de sabiduría, de bondad y de simpatía; el pintor Godofredo Hernani Sommarilla, maestro de varias generaciones, y a cuya enseñanza están unidos los primeros pasos por la senda del arte de muchos artistas nuestros, entre ellos ese mago del color que es Pedro Figari.

Laroche es un espíritu serio; une a su nobleza y bondad, la preocupación, constante, por poner en el justo plano, a tanto obrero olvidado, o no bien comprendido de nuestra cultura artística.

Con un estilo claro, preciso, el que corresponde al que está enseñando, ha escrito estas páginas que inspira la justicia y sostiene un profundo amor por la belleza y por los seres privilegiados que a ella se consagran.

Todo está visto, analizado y evocado, con rigurosa objetividad, ajustándose a la verdad de los hechos, a los innegables méritos que adornan la personalidad de los autores y los valores que encierran las obras por aquéllos creadas.

Este libro, pues, constituye un trabajo ejemplar, que viene a llenar un vacío en nuestro medio. En muchos de estos artículos clarificadores, no sólo se advierte la presencia del historiador, del investigador paciente y del cronista metódico, sino también, la presencia del crítico, que sabe de continuo, en pocas frases de rigurosa síntesis, emitir un juicio definitivo sobre la labor de un artista de quien, agudamente ha hecho antes el retrato cabal y definitivo.

“Los precursores, y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica” aparece en su hora precisa, cuando más necesitamos profundizar en muchas etapas de nuestro pasado, para de él, tomar aquellos elementos esenciales, que ayuden o estimulen a los nuevos artistas en su marcha hacia el porvenir.

Un gran libro en su género, cuya aparición hay que saludar con profunda alegría y solidaria comprensión.

Junio 1961.

ERNESTO PINTO

Derrotero para una historia del arte en el Uruguay

TOMO II

LOS PRECURSORES

Alcance y contenido del término

La primera década del siglo XIX, señala profundas variantes en la vida colonial platense. Otra bandera enarbolan los barcos que surcan sus aguas. El rechazo del invasor inglés, configura el episodio de la Reconquista y el nacimiento del impulso revolucionario que gestó, en Setiembre de 1808, la Primera Junta de Gobierno propio. Es la Patria que empieza; por hacerla grande lucharon sus hijos.

Al amparo de los días felices que la Patria trajo para la ciudad, volvieron como en los mejores días de la sociedad colonial, las fiestas y las reuniones que tenían por marco, las primeras, los salones del fuerte y la humilde Casa de las Comedias y las segundas, la tertulia familiar que, incorporada a las costumbres coloniales desde la época de Viana, pintan, a su modo, un clima de la cultura de entonces.

Ellas fueron el escenario de la sociabilidad de la ciudad naciente ⁽¹⁾. Allí se hacía música, ⁽²⁾, se danzaba el rigodón y el minuet que, con el vals, fueron los bailes preferidos en los salones del viejo Montevideo dando la nota de la influencia francesa antes de la Independencia. La contradanza, incorporada a las costumbres del Plata desde el 1700, ⁽³⁾ y el cielito, constituyeron por mucho tiempo los bailes obligados en las tertulias y veladas.

Allí alternaron la serena hermosura de las damas del patriciado, con la hidalguía y los modales refinados de los caballeros, que la tra-

(1) Admirablemente descritas por Xavier Marmier, ameno narrador e incansable viajero que visitó Montevideo en 1850, y por Benjamin Poucel en 1864 en *"Recuerdos del Río de la Plata durante la intervención anglo-francesa 1845-51"* (Iconografía de Montevideo. Publicación del Concejo Departamental de Montevideo, encomendada al Instituto Histórico y Geográfico), Montevideo, 1955.

(2) *"La música era considerada como un don preeminente y no se ahorrdaba gasto alguno para su adquisición, tanto en instrumentos como en composiciones. La música es muy cultivada. Siempre hay una dama en todas las casas que puede ejecutar muy bien todos los tonos requeridos para el minuet, el vals o la contradanza."* (Memorias de Gillespie, marino británico que acompañó a Popham durante las Invasiones Inglesas y que quedó prisionero: Parih Robertson *"Letters on South America"*; Mario César Gras, *"El Pintor Gras y la Iconografía Histórica Sud-Americana, Buenos Aires, 1946"*).

(3) Jorge Vancouver, *"Viaje alrededor del Mundo 1790-95"*; Vicuña Mackena, *"Historia de Valparaíso"*; Peter Schmidtmeier, *"Viaje a través de los Andes (1821)"*, con ilustraciones de G. Scharf.

dición doméstica prolongó en el tiempo. Allí empezaron a florecer la exteriorización de vocaciones artísticas de diverso matiz; literario, musical, pictórico.

Esas manifestaciones estéticas fueron indudablemente animadas, orientadas y encauzadas, por la colaboración de cultores artísticos extranjeros de pasaje fugaz por esta ciudad y por otros que, con espíritu de permanencia, afincaron en ella desde la primera década del siglo XIX en adelante. En arte pictórico, cabe señalar que en un período de cincuenta y tres años, contado desde esa fecha, los cultores nacionales de tal disciplina, limitada y breve como sus propias vidas, legaron para el futuro, tan sólo, además de su desconocido nombre, ensayos y tanteos que no configuran obras de jerarquía que puedan significar algo para el comienzo de una orientación artística nacional.

Por el contrario, los que forman el acervo pictórico de la primera mitad del siglo XIX son extranjeros. Hay uno de origen hispánico, con fecha exacta de llegada y radicación en el país, es JUAN MANUEL BESNES E IRIGOYEN, que cumplió una profícua labor en el lapso mencionado y el portugués de apellido MATA, allá por 1830, citado por Isidoro de María en su libro *"Montevideo Antiguo"* y que vendrían a ser los primeros maestros de los jóvenes cultores de las bellas artes en el país.

No era actitud corriente entonces salir a inspirarse en los motivos que podía ofrecer la incipiente urbe o la campiña circundante; ⁽⁴⁾ lo común era el estudio dentro del aula donde el profesor enseñaba, generalmente su propio domicilio o el del discípulo. Estos jóvenes cultores, cuya trayectoria en el campo del arte se estudia en otra parte de este trabajo, tenían como modelos para el aprendizaje primero, y la práctica de su vocación después, viejas estampas de temas bíblicos traídas al país por las diversas órdenes religiosas que llegaron a América, y las reproducciones de temas costumbristas recogidos por viajeros a bordo de buques expedicionarios, y divulgados después en forma bastante amplia por el grabado. Fueron franceses, españoles, italianos, ingleses, alemanes, los que con su pluma, su lápiz o su pincel, reflejaron aspectos de la vida uruguaya.

Producción de aficionados y muchas veces ni siquiera eso, y de dibujantes y acuarelistas de valía que fueron los menos, pero que los hubo también, en el correr del tiempo, analizada ésta, se convirtió en fuente documental para estudios iconográficos, y sus autores, en "PRECURSORES" de las manifestaciones pictóricas en la ciudad de Montevideo del siglo XIX. Nos dejaron el relato gráfico de sus impresiones, con las que iluminamos aspectos de las costumbres locales; relatos to-

(4) Cabe señalar que tal actitud no era desconocida; en la litografía coloreada de WIEGELAND (Colección Assunção) sobre un dibujo original del mismo, que representa *El Templo Inglés* en 1857, en el emplazamiento que tuvo sobre el Cubo del Sur, Wiegeland colocó sobre la izquierda del observador y de espaldas, a un hombre sentado con una carpeta en las rodillas en actitud de copiar del natural la escena que se desarrolla a su vista: el Templo, y sobre la calzada, una volante tirada por caballos llevando pasajeros; a pie sobre aquélla, varias figuras de transeúntes; sobre la derecha, una perspectiva del mar que rodea el edificio.

cados a veces con alta jerarquía artística y siempre por la gracia, la ingenuidad, la fantasía y a veces por la travesura caricaturesca bien intencionada, pero siempre reales, de un pasado real y muy del suelo platense. Ellos contribuyeron a perpetuar las figuras de los tipos indígenas, de los gauchos, de los típicos medios de transporte de aquellos lejanos días, las legendarias carretas; las escenas de los trabajos de la vida campesina —típicas domas y trabajos de corral— y de los incipientes poblados —postas y pulperías—; aspectos de la ciudad, bahía y su puerto y su Cerro, y escenas callejeras animadas por tipos populares de aguateros, serenos, vendedores ambulantes, tipos de soldados y escenas militares de trascendencia, escenas de salón y de la tertulia familiar que tanto contribuyeron a la formación del carácter y la cultura de los habitantes de las nacientes poblaciones del Uruguay.

La importancia que posee esta documentación no es de todos conocida, y ha sido utilizada en forma accidental, como elemento ilustrativo no siempre oportuno, de las más diversas notas y crónicas de variado contenido, no ajustándose a la verdad histórica y cronológica, y confundiendo muchas veces los nombres de los verdaderos autores. Asimismo en libros de arte, han sido éstos tratados en forma superficial y se ha hecho raras veces apreciaciones de los valores técnicos que los ilustran. Por otra parte esa importancia es tanto mayor, si se observa que ella encierra el clima de los planos de la cultura, en los que se forjó la vida espiritual del país.

CAPITULO I

De los dibujos de Antoine Joseph Dom Pernetty, a las aguas de Fernando Branvila. Otros dibujantes de la Expedición de Alejandro Malaspina

Para tomar un punto de partida sin perjuicio de que más investigaciones indiquen otro, se encuentra en 1770 la serie de grabados reproduciendo tipos de habitantes de la ciudad de Montevideo, acompa-



ESPAÑOL DE MONTEVIDEO (1764). Grabado sobre dibujo original de ANTOINE JOSEPH DOM PERNETTY. (Col. Assunção). Montevideo.

ñados de descripciones explicativas, aparecidas primero, en un opúsculo publicado en 1764 por A. J. DOM PERNETTY, Capellán de la Expedición Francesa, a bordo de L'Aigle, del navegante Bouganville, en 1763. (5) Representan aquellos grabados, tipos y modos de vestir de los españoles en el Montevideo de entonces.

Son ilustrativos por tanto, de la vestimenta masculina y femenina de uso en la vida urbana y doméstica. En los personajes que visten la clásica capa española, se advierte en ella los detalles del período de transición de la misma, hacia el poncho criollo. Otros grabados recogen aspectos de la BAHIA DE MONTEVIDEO y UN PLANO de la incipiente ciudad.

Las figuras trazadas por Dom Pernetty, están admirablemente bien plantadas; hay ambiente,

(5) Los grabados de la referencia figuran en un libro que con el título de "*Histoire d'un voyage aux Isles Malouines, fait en 1763 et 1764 avec des observations sur le Detroit de Magellan et sur les patagons, par Dom Pernetty, Abbe de l'Abbaye de Burguel, etc., etc.*", publicado en París en 1771.

ANTOINE JOSEPH DOM PERNETTY era abad de la Abadía de Burgel, Miembro de la Academia Real de Ciencias y Bellas Artes de Prusia y Miembro Correspondiente de la Academia de Florencia, Bibliotecario de S. M. el Rey de Prusia. Refugiado en Avignon y privado del hábito por su acción herética, falleció en 1801.

perspectiva, sombras y claroscuros, muy bien logrados. Los grabados que las reproducen demuestran, y esto es también importante, el grado de adelanto a que había llegado este arte en Europa en 1770. (6).

Un auténtico artista aparece en el orden cronológico de este *Derrotero*; un español, natural de Valladolid, pero de ascendencia



VISTA DE BUENOS AIRES (1793-1794). Grabado sobre aguada original de FERNANDO BRANVILA, tomado de la Col. Bauzá.

italiana. Se llamó FERNANDO BRANVILA; Miembro integrante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y pintor de Cámara de Fernando VII. Sus trabajos que realizó en 1794



VISTA DE BUENOS AIRES (1793-1794). Grabado sobre aguada original de FERNANDO BRANVILA, tomado de la Col. Bauzá.

—aguadas y acuarelas—, reproducen aspectos de la ciudad amurallada, una *Vista exterior de la Catedral de Montevideo*, una hermosa "*Vista de Montevideo*" tomada desde la Aguada, algunas "*Vistas de Buenos Aires*" (la ciudad desde las afueras y desde el Río) (7) forman la serie de tomas documentales que realizó como dibujante a bordo de

(6) *Dama española de Montevideo, Español de Montevideo, Caballero Español de Montevideo, Español de Montevideo* (Colección Assunção). (Véase referencias: fecha de publicación, dimensiones, etc., en *Iconografía de Montevideo*", citada, páginas 130-33.

(7) El autor del inobjetable grabado en cobre, con el tema "*Vista de Buenos Aires*" que ilustra la edición francesa de "*Viajes por la América Meridional*", por Félix de Azara, publicado en París en 1809, indudablemente ha tenido de modelo uno de los dibujos de BRANVILA).

una de las Corbetas que integraron la expedición que recorrió el Mundo al mando del Capitán de Fragata Alejandro Malaspina, entre los años 1789 y 1794. (7 bis) Aguadas y acuarelas vertidas en excelentes grabados, permiten apreciar las brillantes dotes del dibujante español; a una mano firme, responde un ágil lápiz; respetuoso del detalle,



VISTA DE BUENOS AIRES. Grabado en cobre que ilustra la edición francesa de "VIAJES POR AMERICA MERIDIONAL" por Félix de Azara, publicada en París en 1809. Indudablemente su autor tuvo de modelo alguno de los dibujos de Bravila.

cuando no fue intrascendente, con sus dibujos construyó una fuente documental inestimable, sin que pesen sobre ellos, la inventiva que se aprecia en los elementos accesorios, impuestas sin duda por lo fugaz de las escalas de la Expedición. (*) Esta observación es apreciable en

(7 bis) Integraron la flota de la expedición las Corbetas "Atrevida", "Descubierta" y las goletas "Sutil" y "Mexicana".

La expedición Malaspina, de carácter político y científico, tuvo por finalidad llevar a conocimiento del Gobierno de España el mayor número de informaciones sobre las posesiones de ultramar en América, Asia y África. A su bordo venían, además de marinos, dibujantes, cartógrafos, naturalistas. Las corbetas "Atrevida" y "Descubierta" arribaron por primera vez a Montevideo en 1789. A bordo de la "Descubierta" viajaban, como dibujantes, FELIPE BAUZA y JOSE DEL POZO; éste, vinculado a la Academia de Pintura de Sevilla. BRANVILA llegó a Montevideo en el segundo viaje de la Expedición a estas costas en 1794. La Expedición volvió a España después de permanecer cuatro meses en el puerto de Montevideo. Bauzá, que conservó celosamente el precioso material durante la invasión napoleónica a la Península, llegó a Director del Depósito Hidrográfico de Madrid. Azara, de la política lo obligaron a refugiarse en Londres, donde falleció en 1834. Fue Miembro de la Royal Society. Su archivo fue adquirido por un particular que lo vendió a su vez al Museo Británico en 1848. No obstante, algunos documentos iconográficos y acuarelas sobre estas latitudes se conservan en el Depósito Hidrográfico de Madrid. En cuanto a MALASPINA levantó planos como el de *La Bahía de Maldonado en 1789*, del que existe una copia en el Museo Histórico Municipal de Montevideo y originales de otros, en el Archivo de Indias y en el Museo Militar y Naval de Madrid.

(*) *Diario del Viaje Explorador de las Corbetas Españolas Descubierta y Atrevida en los años 1789-1794*, por el Teniente de Navío Francisco Xavier de Viana. El General Manuel Oribe lo publicó en 1849, en la Imprenta del Cerrito de la Victoria. Francisco Xavier de Viana nació en Montevideo, el 3 de diciembre de 1764; era hijo del Gobernador de Montevideo don José Joaquín de Viana y de doña María Francisca Alzáibar. Ingresó en la Real Armada Española como Oficial en la "Descubierta". Falleció en Montevideo el 5 de mayo de 1820.

"*Vista de Montevideo desde la Aguada*", original en Madrid (Iconografía de Montevideo pág. 136) que es una bella lámina digna de un dominador del "*metier*", donde la arboleda no está definida y no tiene el aspecto de la de estas latitudes. Lo que resulta particularmente interesante en los trabajos de Branvila, son los amplios celajes que ambientan los temas reproducidos.

Branvila documentó también escenas típicas criollas de entonces; "*Desgarretando ganado*", tarea realizada por los charqueadores en épocas de abundancia de reses, a caballo, sin enlazar el vacuno.

Italiano y pintor era JUAN RAVENET, que con Branvila se había incorporado a la expedición Malaspina en el puerto mejicano de Acapulco. De Ravenet, son algunas ilustraciones, figuras de mujeres sobre fondo de paisajes ⁽⁸⁾ que integran los elementos documentales recogidos por los dibujantes de la Expedición.

(8) Fueron dibujantes de la Expedición también, AÑON, PLANES, SURIA, CARDERO, PINEDA, naturalista que falleció en la Expedición, y que documentaron el pasaje por Lima, Patagonia y Malvinas, Panamá y México, respectivamente.

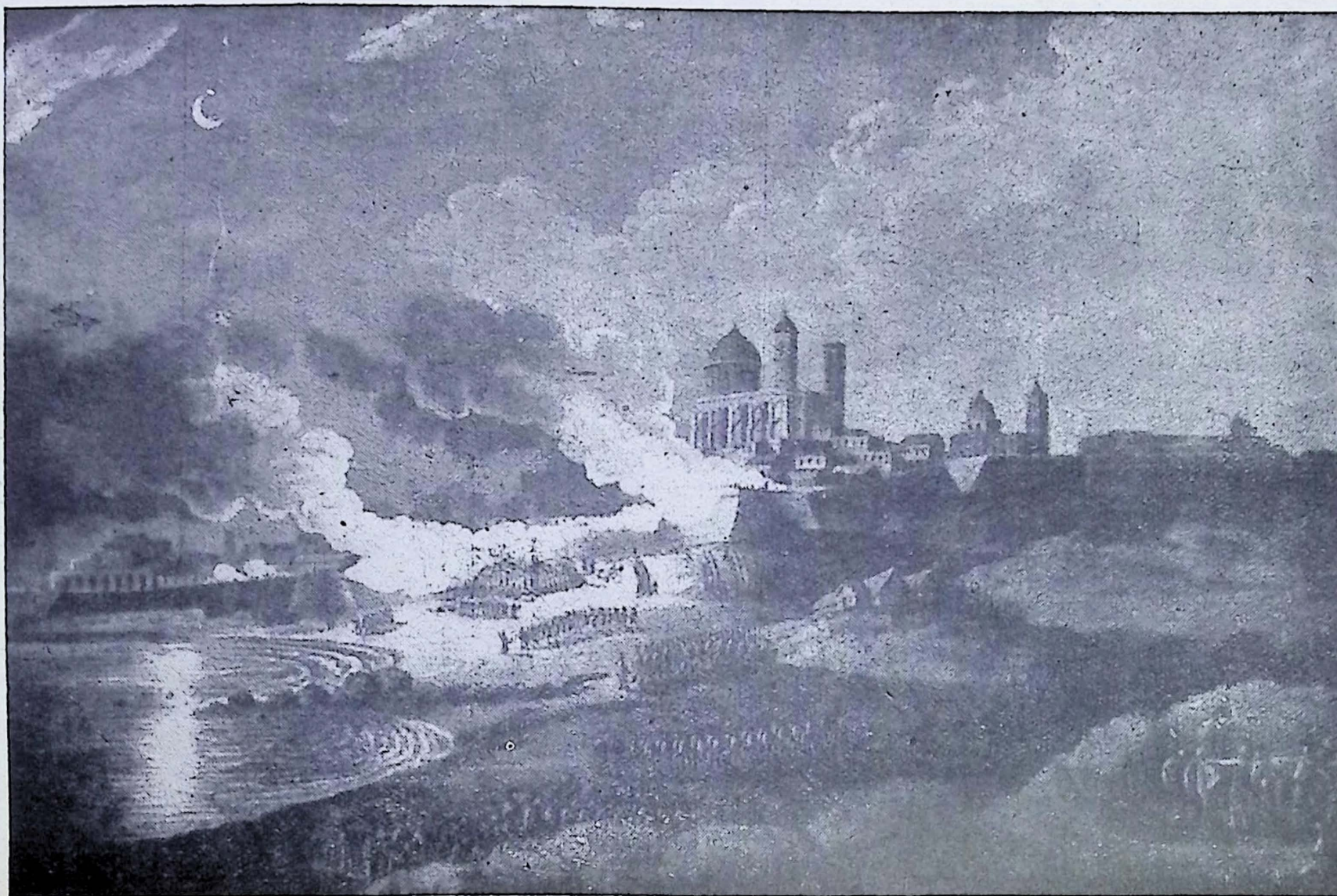
En el Museo Histórico Nacional de Montevideo se conserva "*Vista de Montevideo*", "*Croquis de Montevideo*", reproducciones al óleo realizadas por JULIO GARCIA CONDOY, Restaurador del Museo Naval de Madrid, sobre lápiz y aguatinta respectivamente de Branvila. Asimismo, de García Condoy, se conserva un óleo —del aguatinta original— de RAVENET titulado "*Señoras de Montevideo*". Completa la representación de García Condoy en el citado Museo, una copia al óleo de autor desconocido que representa a *Don José de Bustamante y Guerra* y una "*Vista de la Colonia del Sacramento*", sobre acuarela original de alguno de los dibujantes de la Expedición Malaspina, existente en el Museo Naval de Madrid.

CAPITULO II

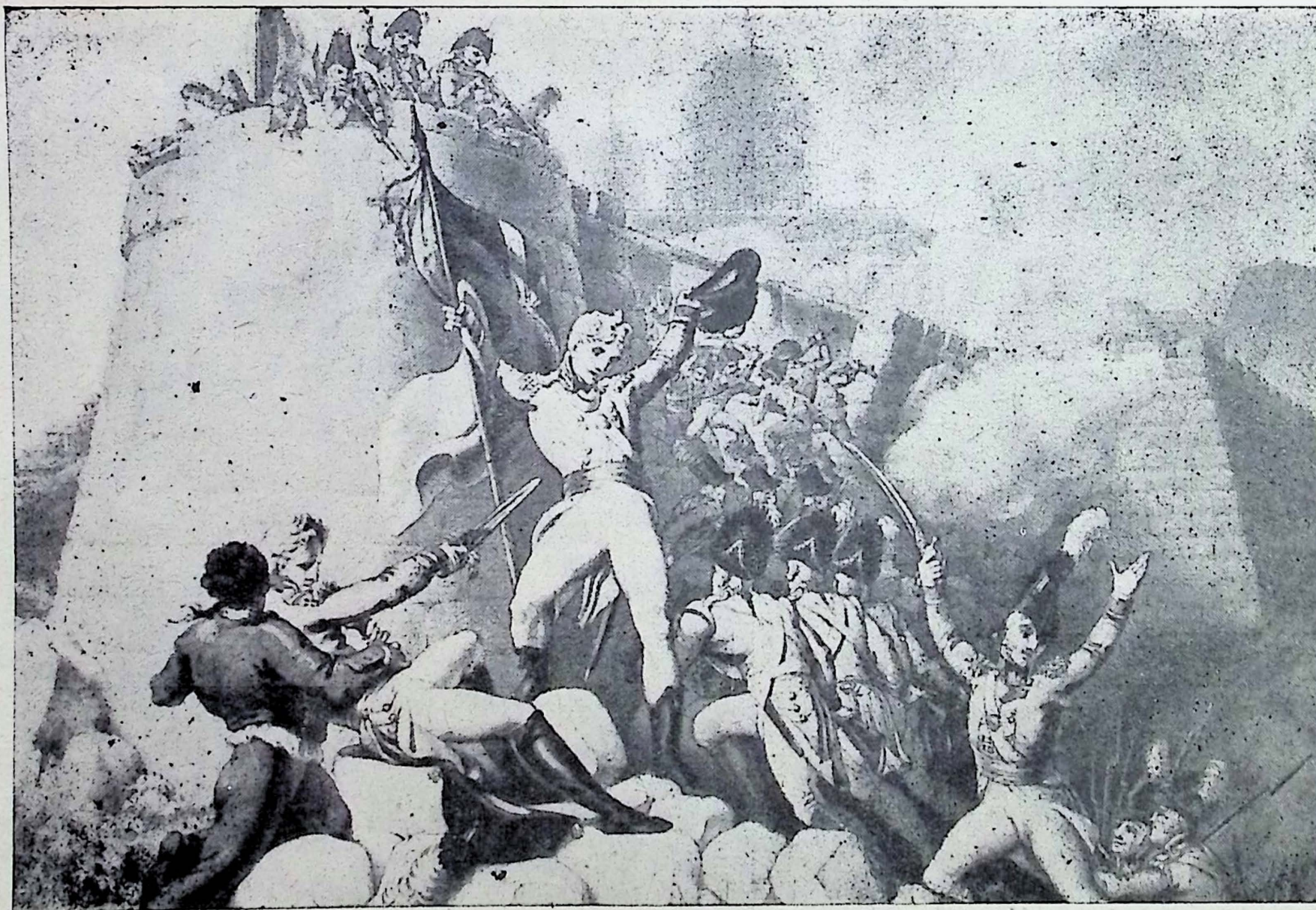
Relatores gráficos de los episodios históricos de las Invasiones Inglesas: Edward Orme, W. Heath, George Robinson, Merigot, T. Sutherland, W. Faden, E. F. Burney, P. Guichenet, J. Jeakes, Abraham Peter

Ya en las puertas del siglo XIX, son ingleses los que documentan gráficamente con dibujos, planos acuarelados y acuarelas, difundidos luego por el grabado, la primitiva fisonomía de la ciudad de Montevideo, generalmente desde la costa, sobre la que emerge, del conjunto del tema, a veces en proporciones desmesuradas, las torres de la Catedral. Me refiero a los dibujantes y grabadores EDWARD ORME, W. HEATH, GEORGE ROBINSON, MERIGOT, T. SUTHERLAND, W. FADEN, E. F. BURNEY, P. GUICHENET, J. YEAKES, que ilustraron escenas de las Invasiones Inglesas de 1807. Así, se documenta el "*Asalto a Montevideo el 3 de febrero de 1807*", grabado en colores, original de Edward Orme, dibujo de George Robinson (Museo Histórico Municipal de Montevideo y Colección Assunção); *la misma escena*, grabado, en colores, por Sutherland, publicada en 1815 por J. Jenkis, dibujo de William Heath (Museo Histórico Nacional y Municipal de Montevideo y Colección citada); una "*Vista de la Ciudad y Puerto de Montevideo*", grabado por Merigot y publicado por Gonnaghi & Cía., (*original y variante del mismo tema* en la Colección Octavio Assunção y en la del Museo Colonial de Luján, República Argentina); una "*Vista del Puerto de Montevideo y Ciudad de San Felipe*", grabado por Faden, dibujo de George Robinson (Colección citada); una "*Vista de la Ciudad, Ciudadela y Puerto de Montevideo*", aguatinta de J. Yeakes, dibujo de Guichenet (Museo Histórico Nacional y Municipal de Montevideo), publicado por D. Robertson en 1818 y "*Asalto nocturno a Montevideo*", original de ABRAHAM PETER (1807), de la colección del Museo Histórico Nacional de Montevideo. Bien conseguida, en sus efectos de luz, documenta esta acuarela, las murallas de la ciudad, sobre las que se eleva el humo de los incendios; a la derecha, sobre el mar sereno, los reflejos plateados de la luna, completan el tema.

La Colección Assunção posee una acuarela de E. F. Burney, muy poco conocida. Original en su concepción y muy bien dibujadas y pro-



EL ASALTO A MONTEVIDEO. — Grabado en colores de EDWARD ORME, dibujo de GEORGE ROBINSON. (Col. Assunção).



ASALTO DE LOS INGLESES EN LA BRECHA DE LA CIUDADELA, el 3 de febrero de 1807. Acuarela de E. F. BURNEY. (Col. Assunção).

porcionadas las figuras y de valores técnicos apreciables, representa la *Entrada de los ingleses en la Ciudadela de Montevideo, a través de la brecha abierta el 3 de febrero de 1807*.⁽⁹⁾ Recoge el pintor Burney para el futuro, el momento en que el Teniente Coronel Vassall cae herido de muerte: falleció cuatro días después en la Catedral de Montevideo convertida en hospital de sangre. Este episodio fue comentado en un libro publicado en Bristol en 1810, con el título de "*Memorias del Teniente Coronel Vassall*", donde se describen los hechos de armas de ese oficial, como asimismo los títulos y armas dados a sus descendientes, honrando la memoria del héroe. Edward Francis Burney, que así es el nombre completo del pintor inglés, nació en Worcester en 1760 y murió en Londres en 1848. Cursó estudios en la Escuela de la Real Academia y en 1780 expuso retratos y dibujos destinados a la ilustración gráfica de la novela "*Evelina*". Burney obtuvo nombradía como ilustrador. Está representado en Museos de Londres y Nottinham.

De los otros puede decirse: Edward Orme pertenecía a una familia de artistas y en oportunidad expuso trabajos de su firma en la Real Academia de Londres; George Robinson, tenía el grado de Teniente de la Real Marina; W. Faden, era biógrafo de S. M. y A. R. el Príncipe de Gales.

Muy poco más se sabe de los otros nombres y de otros que han llegado a nuestro conocimiento por figurar, ya sea al pie de un grabado, o citado como dibujantes en las tripulaciones de los barcos expedicionarios.

(9) "*Asalto de Montevideo*", "*Asalto de Montevideo*", "*Bosquejo del Puerto de Montevideo*", "*Vista de la Ciudad y Puerto de Montevideo*", "*Vista de la Ciudad, Ciudadela y Cerro de Montevideo*", "*Asalto de los ingleses en la brecha de la Ciudadela el 3 de febrero de 1807*"; (véase referencias; dimensiones, autores, fechas de publicación, etc., en "*Iconografía de Montevideo*", págs. 141-46).

"*Asalto a Montevideo*" (1807), de Orme, fue reproducido aquí en Montevideo en 1885 en "*El Indiscreto*".

"*Ataque a Buenos Aires por los ingleses*" (1807), aparecido en "*Historia de la Marina Real Española*" dibujado y grabado por el español Urrabieta Vierge, litografía de Martínez, Madrid (Museo Histórico Nacional) indudablemente está tomado de alguno de los dibujos originales de los dibujantes ingleses.

CAPITULO III

Un español de larga y meritoria actuación: Juan Manuel Besnes e Irigoyen. William Holland y las primeras representaciones del gaucho

Como queda dicho en líneas precedentes, el primer extranjero que se avecina en la ciudad con espíritu de permanencia, es JUAN MANUEL BESNES E IRIGOYEN. Vinculado a la vida del país desde el año 1809, había de realizar a lo largo de un período de 56 años, hasta su muerte, una proficua labor, prestando invalorable servicios a la cultura nacional.

Colaboró en obras de importante contenido social, a cuyo proceso educativo quedó desde entonces definitivamente ligado. Así, en 1818 funcionó bajo su dirección una escuela particular de primera enseñanza. Fue miembro de la Hermandad de Caridad desde 1824; colaboró en la escuela gratuita de la Sociedad Lancasteriana en 1825 y al año siguiente desempeñó la dirección de la Escuela de Huérfanos, creada por la Hermandad del Hospital de Caridad. Posteriormente, la Dirección de la Escuela de Niñas de la Sociedad de Beneficencia. Desde 1830 figuró al frente de la Escuela Normal del Estado. Fue miembro fundador del Instituto de Instrucción Pública y en 1857, Vice-Presidente de la Comisión de Instrucción Pública.

Ubicándolo en otras esferas y actividades, se le ve actuar al lado del Virrey Elío como escribiente en 1809; de Oficial Litógrafo en la Comisión de Topografía — honrado por su *"habilidad y buenos servicios"*, con el título de *"Litógrafo del Estado"* — en 1843; Presidente de la Comisión Topográfica, en junio de 1856. ⁽¹⁰⁾ Miembro del Consejo de Notables en 1850 y después de 1851, soldado de la Compañía

(10) Entre otros planos Besnes e Irigoyen realizó los siguientes: *"Plano de Montevideo"* (1829) de José María Reyes (Original en la Biblioteca Nacional), *"Plano de la Antigua y Nueva Ciudad de Montevideo"* levantado por Carlos Zucchi (1839) (*) (Colección Assunção), *"Plano de la Antigua y Nueva Ciudad de Montevideo"* (1843) (Epoca de Andrés Bello) (Nueva nomenclatura de las calles de la ciudad). Original de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Ministerio de Obras Públicas; Archivo Gráfico. En el Museo Histórico Municipal existe una copia hecha por el agrimensor Francisco J. Ros. (**) (Véase *"Iconografía de Montevideo"*, páginas 106-9).

(*) CARLOS ZUCCHI. Arquitecto italiano. Presidió la Comisión de Topografía. Maestro Mayor de Obras Públicas (1836-1842). Formaba parte del grupo de profesionales que trajo Rivadavia contratados en Europa para trabajos edilicios en Buenos Aires (1828-1835). En 1836 se radicó en el Uruguay siendo designado en época de Oribe para ocupar los cargos mencionados precedentemente, como asimismo el de

Urbana de Infantería de la Unión, teniendo, al licenciarse esa fuerza, el grado de Segundo Sub-Teniente.

Compartió casi permanentemente con esas tareas, las de maestro, profesor de dibujo, Inspector de Instrucción Pública y frecuente examinador de las Escuelas Municipales.

Si importante fue esta obra, no lo fue menos la que representa la colección de dibujos, litografías, acuarelas y apuntes diversos debidos a su mano, sobre tipos y típicas escenas del viejo Montevideo, a cuyo lento ritmo de formación asistió, y de nuestra solitaria campaña con sus costumbres, la indumentaria de sus gauchos, el clásico chiripá, y sus tradicionales escenas de la doma, el arte de boleear el lazo y las boleadoras. ⁽¹¹⁾

Ingeniero de la Policía. Radicó en Montevideo por espacio de seis años. A él se debe el Plano de reformas con ubicación de edificios públicos que no tuvo total ejecución — sólo se edificó la casa de Elías Gil — (Arcos de la Pasiva). Razones de orden político le plantearon una situación incómoda cuando se luchaba contra Rosas, marchando en uso de licencia a Río de Janeiro en 1842, no regresando más al país. Vuelto a Italia, falleció en San Macario (Milán) el 1º de octubre de 1856. **Pérez Montero Carlos**, "El Arquitecto Carlos Zucchi en Montevideo (1836 - 1842)". Anales de la Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1938, y Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1949.

(**) FRANCISCO ROS (JOSE JAIME). Nació en Montevideo el 10 de abril de 1855. Agrimensor, topógrafo, historiador, dibujante, fue autor de múltiples planos y mapas. Incursionando en el campo de la literatura, hizo algunas novelas de ambiente criollo. Falleció el 23 de junio de 1931. **Fernández Saldaña José María**, *Diccionario Uruguayo de Biografías*. Montevideo, 1940.

(11) Es de hacer notar, que las primeras reproducciones sobre temas gauchos arrojando el lazo, son sobre el grabado de WILLIAM HOLLAND, ejecutado en Londres en 1808, teniendo de modelo un original de autor desconocido. La escena que reproduce cuyo título en inglés es "*Pions of South America trowing a lasso*", representa un jinete galopando sobre un caballo mientras revolea un lazo sobre su cabeza; a la derecha del observador, otro jinete a caballo ha terminado su parte en la tarea de enlazar; su lazo en tensión, va desde su caballo, a la cabeza de un vacuno ya enlazado; evidentemente el primer gaucho lo que busca es enlazar las patas traseras del animal para voltearlo; la escena se repite así, aún en nuestros días; contemporáneas investigaciones del historiador *Bonifacio del Carril*, comparando este dibujo con uno similar que aparece en la Colección Bauzá, con el nombre de "*Gaucha de Buenos Aires enlazando un toro*", dice, "...todo hace suponer que se trata de trabajos contemporáneos de la Expedición Malaspina, ejecutados en Montevideo y probablemente por alguno de los dibujantes que viajaban en las Corbetas". (El gaucho viste calzón de tripe azul y rojo), descripción de José de Espinosa, oficial de la Expedición, en "*estudios sobre las costumbres y descripciones inherentes a la América del Sur*", publicado en Madrid en 1885, con una introducción de Pedro de Novo y Colson, Académico Correspondiente de la Academia Real de la Historia.

Es probable que siguiendo el camino señalado por del Carril se pueda eliminar el origen desconocido de éste y otros grabados ejecutados por WILLIAM HOLLAND, como "*Paisana de la Provincia de Buenos Ayres*", en 1812, de extraordinaria similitud con el ya descrito; representa a una mujer galopando sobre un caballo y revoleando sobre su cabeza un lazo; admirablemente bien sentada la figura, apoya sus pies desnudos en los estribos de "*botón*". En líneas generales, la escena es la misma, pero protagonizada por una mujer.

"*Gaucha de Sud-América tirando el lazo*", "*Peones de Buenos Ayres*" y "*Señoras de Buenos Ayres*", atribuidos a WILLIAM HOLLAND, integran una serie de tres grabados de tamaño uniforme, de 435 por 325 milímetros, "*Ladies of Buenos Ayres*", representa a dos jóvenes figuras femeninas, luciendo la indumentaria de la época, que marchando en direcciones opuestas, se cruzan en una esquina de una calle de la ciudad de Montevideo, San Carlos y San Benito (hoy Colón y Sarandí). Indudablemente es obra de un buen dibujante.

Es grato seguirlo a través de toda su obra en la que queda de manifiesto su espíritu observador; lo mismo en los trabajos caligráficos que son numerosos, que en la breve serie de retratos y caricaturas y en la colección de escenas de hechos de nuestra Historia, ⁽¹²⁾ o en la serie de apuntes que, con su característica prolijidad, fijó sobre algunos aspectos de las viviendas del interior del país y que pueden considerarse como uno de los primeros estudios gráficos al respecto. Interesante es la serie de acuarelas de tema militar, aporte documental sobre las vestimentas militares de la época ⁽¹³⁾ y también las que integran una buena colección de temas urbanos por las que asistimos a la visión panorámica de la capital y sus escenas del puerto en aquella época.

Toda esta numerosa obra, dispersa en Museos, Bibliotecas, Archivos oficiales y colecciones particulares y mucha tal vez definitivamente perdida, refleja originalidad, responsabilidad y seriedad profunda del autor, abonada por una gran escrupulosidad en cuanto a la veracidad de los temas se refiere; es la escrupulosidad de quien, asistiendo como testigo, — a veces como actor — pinta tipos y ambientes que le son contemporáneos.

No tiene, desde luego, la precisión de los dibujos que con temas análogos y otros aspectos edilicios de la vieja ciudad o escenas militares, realizaron a su tiempo y oportunidad otros, desde las aguadas de Branvila, a los dibujos con escenas de la vida gaucha de Juan León Pallière, como se verá en líneas posteriores. Pero es del caso resaltar, que a Besnes e Irigoyen, no se le puede agrupar ni comparar; él llena su misión trasladando al papel esas escenas que son el reflejo de sus recuerdos e impresiones, evocados durante largos días de intimidad y convivencia con los hechos y ambientes reproducidos. No buscó efectos históricos y no desdeñó ese acervo aparentemente trivial de las cosas y los hechos, es decir, la espiritualidad que de ellos deriva.

Si considerados técnicamente les caben serias observaciones ya que acusan deficiencias de perspectiva visibles, y desde el punto de vista estrictamente artístico no llegan a satisfacer plenamente, lo que innegable es, que esos dibujos representan, en su conjunto, un esfuerzo de particular significación, una inteligente devoción por el estudio de los temas reproducidos, ejecutados con criterio y con amor. Sin aspirar a serlo, quizás, esas escenas que refunden pasados y presentes, constituyen la síntesis de épocas que fueron y en ello radica su especial importancia.

(12) Me refiero a las siluetas militares y escenas de campamento y episodios diversos del Sitio Grande.

(13) Durazno, Canelones y Santa Lucía. "Album", "Viaje a la Villa del Durazno", 1839, y "Prontuario", 1855. "Viaje a San José", 1856. En la primera fecha indicada viajaba como secretario de la Comisión destinada por la Asamblea e integrada por el Senador Alejandro Chucarro y los Diputados Sagra y Periz y Benito Chain, para tomarle juramento constitucional al General Fructuoso Rivera, electo Tercer Presidente Constitucional el 1º de marzo de 1839, quien, por razones de índole político militar, permanecía en la Villa del Durazno. En 1855 formó en la comitiva presidencial del General Flores, en su viaje al interior del país.

"Consustanciado con nuestro pueblo y su idiosincrasia racial, no circunscribió su producción a los estrechos límites del ambiente artístico en que vivía."

En efecto, figuró con su obra "*El Descendimiento de la Cruz*" (copia del óleo del mismo tema y título hecho por Rubens), en la Exposición de París, de 1855 y que todos los biógrafos de Besnes e Irigoyen, coinciden en que se trata de una obra de calidad; por ella, la Sociedad Universal de Artes e Industrias de Londres, lo distinguió con una medalla de cobre. ⁽¹⁴⁾ Se debe también a su mano, el tema alegórico enviado al Papa Pío IX en 1847 por el que obtuvo una medalla; otro enviado a España, a Isabel II, valiéndole el título de Caballero de la Orden de Isabel la Católica (1852) y el que remitió al Ayuntamiento de su ciudad natal ⁽¹⁵⁾ que lo distinguió obsequiándole con un tintero de plata. Por sus méritos, don Pedro I, Emperador del Brasil, le recompensó con el título de Caballero de la Orden del Hábito de Cristo (1852). Debe agregarse a esta enumeración de condecoraciones, menciones honoríficas y distinciones, la medalla conferida como fundador de la Universidad e Instituto de la República y otra por la Sociedad de Beneficencia de Montevideo. ⁽¹⁶⁾ En 1853 al acogerse a los beneficios de la jubilación, se le acordó pensión íntegra, correspondiente al último puesto que desempeñó: Vocal-delineador.

Por decreto de la Junta Económico Administrativa de 16 de junio de 1865 la Escuela de Niñas N° 2, llevó su nombre. ⁽¹⁷⁾

Falleció en Montevideo a los 77 años de edad, el 20 de agosto de

(14) Figuró también en dicha Exposición con dos trabajos caligráficos, modelos de letras.

Se estima que creó más de 1.200 variedades de dibujos con letras.

Con anterioridad, en 1840 se habían exhibido en París en la época en que desempeñaba su misión diplomática ante el Gobierno francés, don José Ellaury, los retratos de los dos primeros Presidentes del Uruguay. Habían figurado hasta entonces y desde mayo de 1836 en la Biblioteca Pública. (Léase en Isidoro de María — obra citada — la curiosa incidencia a que dieron lugar esos dos cuadros en 1836: ofrecidos a la Asamblea para su adquisición, se pensó en recompensar a Besnes e Irigoyen con la donación de una casa para que viviera, pagándosele, hasta tanto aquella iniciativa tuviera sanción legislativa, el alquiler de la que habitaba en aquellos momentos). Efectivamente, la Resolución del Ministerio de Gobierno del 9 de mayo de 1840 así lo establece.

Sobre la concurrencia de Besnes e Irigoyen a la Exposición de París de 1855, véase Eugenio de Ochoa "*París - Londres - Madrid*", París, 1861.

(15) Natural de San Sebastián, Obispado de Pamplona, Guipúzcoa, España, donde nació el 12 de julio de 1788, había llegado al país el 21 de mayo de 1809; contrajo matrimonio el 20 de febrero de 1818 en la Catedral de Montevideo con doña Juana Josefa Samudio, natural de Buenos Aires, viuda de don Juan Esteban Durán. Fueron sus testigos, don Juan José Durán, Gobernador Intendente y Alcalde de Primer Voto y su señora doña Marcelina Durán; no dejaron descendencia.

(16) Por disposición testamentaria todas ellas pasaron al Ayuntamiento de San Sebastián (Horacio Arredondo "*Iconografía Uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen*". Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología, tomo III, Montevideo, 1929).

(17) Varela (José Pedro) "*Memoria de Instrucción Primaria 1876-77*", Montevideo, 1877.



El Gral. RIVERA EN CAMPAÑA. — Litografía de JUAN MANUEL BESNES E IRIGOYEN. (Museo Histórico Nacional). Montevideo).



CARREROS PREPARANDO SU COMIDA DESPUES DE LA JORNADA. — Acuarela de JUAN MANUEL BESNES
E IRIGOYEN (1839). Album "Viaje al Durazno". (Biblioteca Nacional). Montevideo.

1865 en la casa N° 174 de la calle Reconquista entre las de Maciel y Guaraní, demolida para el ensanche de la Rambla Sur. ⁽¹⁸⁾

El doctor Fermín Ferreira y Artigas, de honroso historial cívico y el viejo actor dramático compatriota, Fernando Quijano, tejieron el comentario de la personalidad del maestro que desaparecía, pero que "*sus consejos quedarían guardados en el corazón del pueblo como consoladora herencia*".

Surge de la vida y obra de Besnes e Irigoyen, méritos suficientes como para justificar el homenaje que el Poder Ejecutivo resolvió realizar a su memoria. (Decreto de 5 de febrero de 1946). ⁽¹⁹⁾ Se ofrecerá al juicio público en su conjunto, la producción de este magnífico ilustrador gráfico de nuestras costumbres, y se dará oportunidad de apreciarlas en todo lo que representa como caudal documental, a la vez que permitirá rendirle el elogio que el público de la época en que floreció no estaba en condiciones de ofrecerle, por su incipiente educación artística. De María, justicieramente reconoce que "*reclamaba un teatro más amplio que el nuestro de entonces, trabajó solo, confiado en su juicio personal, en su gusto y en su dignidad y sinceridad de artista*". ⁽²⁰⁾

Todo ello, representa afanes extraordinarios y como buen labriego que sobrelleva silenciosamente la aridez de su vida, supo sacar de la suya, savia provechosa para su espíritu.

La copiosa producción de Besnes e Irigoyen y la posibilidad de conocerla, determina pues, la primera fuente de información gráfica, seria y completa al alcance inmediato de los que sentían vocación por el estudio del dibujo y la pintura en nuestro medio.

Juan Manuel Besnes e Irigoyen está representado en nuestro país, en algunas colecciones particulares, en archivos de la Biblioteca Nacional y otras dependencias oficiales, y en la Colección del Museo Histórico Nacional. En este Instituto, debidos a su lápiz, pluma o pincel, se cuentan: *Retrato de: Francisco Albin, Juan Balbín de González Vallejo y del Brigadier Francisco Orduña; José Manuel Pérez Castellano, Juan José Durán, José Díaz Cancino*; tres "*Vistas del Combate Naval del 24 de mayo de 1841*" (entre las escuadras argentina y oriental; vistas tomadas a diversas horas del combate, desde la azotea del Hospital de Caridad); "*Salida del Bergantín «Montevideo» del Puerto*" (1840); "*Naufragio del Vapor «Gorgon»*" (1844); "*La mañana del 8 de noviembre de 1844*", "*Barracas y Muelles Lafone*", "*Vista del*

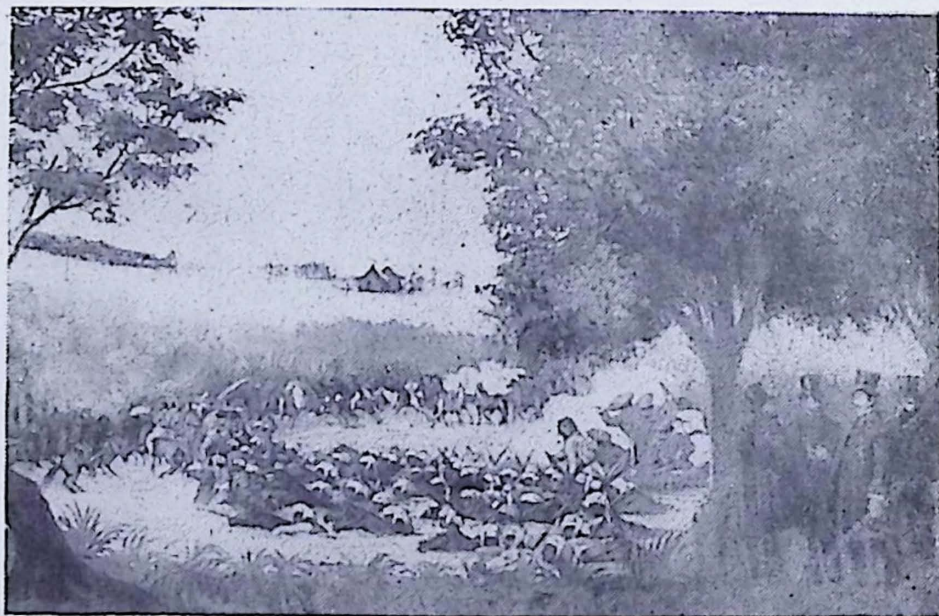
(18) Dejó un discípulo, PABLO NIN Y GONZALEZ, considerado en su tiempo como el legítimo continuador de la obra de su maestro. "*Notas del Archivo Ernesto Laroche*".

(19) Se dispone la realización de una exposición de sus obras, la redacción de una noticia histórica sobre Besnes, un juicio crítico sobre su obra y la confección de un catálogo con la reproducción de los trabajos que figuren en la exposición. (A la fecha no se ha dado cumplimiento aún al mencionado decreto).

(20) De María (Isidoro), "*Hombres ilustres del Uruguay*". (*)

(*) Véase más detalles en "*Juan Manuel Besnes e Irigoyen*", del autor, en "*Publicaciones del Museo y Archivo Ernesto Laroche*, Montevideo, 1946.

Muelle Viejo y Bóvedas", "*Baterías Rondeau y Cerrito*"; estos tres últimos, del año 1848, y como todos los citados, son acuarelas. Entre otros óleos de Besnes, se encuentran: un *Escudo Nacional*, sobre papel, pegado en tabla, un *retrato de José Pedro González Vallejo*, un *Proyecto de Escudo Comercial y Marítimo*, y un cuadro representando la *llegada del General Rivera a Montevideo en 1846*. Se conservan también, varios dibujos caligráficos de su firma y alguno, con la firma de su sobrino RAMON IRIGOYEN que no llegó a sobresalir en el arte de su maestro, una versión litográfica de *El General Rivera en Campaña*, cuatro apuntes del *Bergantín Goleta Montevideo en acción naval*, una *escena del Combate del 3 de agosto de 1841* (guerra contra Rosas). Completa la serie de acuarelas, dos *tomas de la ciudad de Montevideo*, una *vista de la Ciudad* y una *vista del Mercado*, tomadas, ambas, desde el mirador de la Casa de Juan María Pérez, una *vista de la Batería del Comodoro* (1848) y otras vistas de *Muelles del Puerto*.



"PASO DEL IBICUY, O ENTRADA A LOS PUEBLOS DE MISIONES".
21 de abril de 1828. — Oleo-lienzo de JUAN MANUEL BESNES E
IRIGOYEN. (Museo Histórico Nacional).

CAPITULO IV

Juan Bautista Debret. Su obra pictórica y docente en América. La Misión Lebreton. Fundación de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro

Pintor de historia, grabador y dibujante de reales condiciones fue JUAN BAUTISTA DEBRET, francés, que cito a continuación por su labor pictórica y docente en América. Debret también enriqueció la iconografía gráfica del pasado, con una serie de dibujos representando a *jefes indios charrúas* y otros de estos mismos indígenas mostrando la huella ejercida en ellos por la civilización, al presentarlos luciendo el clásico poncho de balleta colorada y otros *de indios guaraníes*, tocados también por detalles de las corrientes civilizadoras.

En obras de mayor aliento, realizó algunas acuarelas, representando una escena del "*Embarco de tropas en Praia Grande para la expedición portuguesa a Montevideo, en 1816*". Sobre este cuadro original, los hermanos Thierry, realizaron una buena litografía, impresas por Didot, y publicada en París en 1839, integrando los elementos de ilustración del libro "*Viaje pintoresco e histórico al Brasil*", a los que Debret acompañó con anotaciones explicativas de los temas representados. (21).

El otro cuadro, es una *Revista Militar en presencia de la Corte*", ejecutado en 1826 — litografiado en 1838 — y reproducido también en el libro citado.

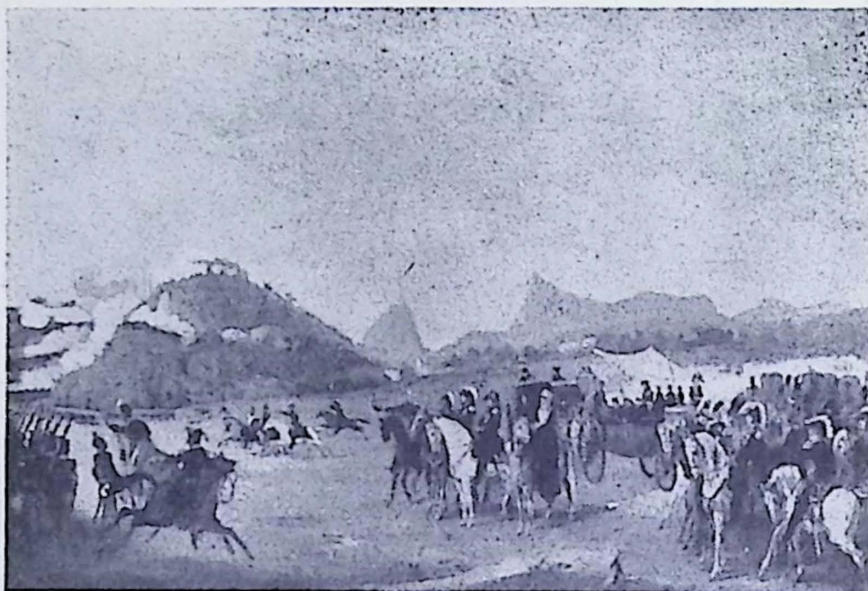
Con ligeras variantes ambos temas guardan bastante similitud, sobre un mismo fondo de paisaje; diferente, es el ángulo desde el cual se enfoca la escena, y distinta también, la indumentaria de los militares que desfilan.

Es probable que donde se aprecie mejor las condiciones de dibujante y de colorista de Debret, sea la "*Revista Militar en los alrededores de Río*". Sobre un fondo de paisaje en el que se reproducen los clásicos cerros que encierran la Bahía de Río de Janeiro, y sobre el llano, se distingue, y es el motivo central del cuadro, a la familia Imperial, a caballo; sobre la derecha del observador, otros miembros de la familia Imperial, asisten a la Revista desde un carruaje. El dibujo

(21) Ejemplares de litografías de los temas "*Jefes charrúas salvajes*", "*Jefes charrúas civilizados*", "*Indigenas guaraníes*", "*Salvajes guaraníes civilizados*", "*Mujeres guaraníes yendo a la Misa del domingo*", realizados por Ch. Motte, e impresas por Firmin Didot, París, 1839, col. Museo H. Nacional.

es correcto y parece que el autor buscó ciertos efectos de luz y de perspectiva alternando la colocación de caballos de distinto color de pelo. Como todos los dibujantes de la época, es prolijo en el detalle. Hay naturalidad en las posiciones y actitudes de los personajes; hay vigor en los contrastes y sobresale en los estudios de perspectiva; la aérea, está perfectamente lograda en el amplio cielo que enmarca la escena.

Juan Bautista Debret, nació en 1768 y falleció en 1848. Fue dis-



REVISTA MILITAR EN LOS ALREDEDORES DE RÍO. (En el centro el grupo de la familia Imperial). Oleo sobre papel de JUAN BAUTISTA DEBRET. (Col. particular Jacques Kugel). París.

cípulo de Louis David. Entre los años de 1798 y 1804 concurrió a los salones de arte de París, viajó a Italia y a su regreso obtuvo un Primer Premio en la Academia de París.

Si la obra de Debret fue importante en tierras de Europa, lo fue también y mucho en América. En 1816 fundó la Academia de Bellas Artes del Brasil, llamada a desempeñar importantísimo papel en el campo de la cultura. Debret llegó a Río de Janeiro en 1816 integrando la *Misión Artística Lebreton*, que partió del Havre el 22 de enero de 1816, como pintor de historia. Desembarcó el 26 de marzo de 1816 del brick americano "Calpe", que había sido fletado expresamente por el Gobierno de Portugal para trasladar la Misión. Acompañaron a Debret, el pintor Nicolás Antonio Taunay, el escultor Augusto Taunay, el arquitecto Augusto Enrique Grandjean de Montigny y el grabador Pradier.

Alejada al otro lado del mar, la corte de Portugal, dice Debret ("*Voyage Pittoresque e Historique au Brésil*") gozó después de 1808 en Río de Janeiro, de la tranquilidad más absoluta, resolviendo en 1815 establecerse definitivamente, haciendo de esas tierras el asiento del nuevo Reino de Portugal, Brasil y Algarves. El reino sintió la necesidad de recurrir a la industria europea y estimular su desenvolvimiento. No dejó de lado las Artes. En Francia el Marqués de Marialba, Embajador de Portugal en París, buscó a un grupo de artistas, con el cometido de fundar en Río de Janeiro una Academia de Bellas Artes.

Las circunstancias fueron favorables al Brasil; nunca el Marqués pudo haber encontrado un grupo tan selecto de artistas con aquella finalidad. Joaquín Lebreton,

Secretario permanente de Bellas Artes, que había sido relevado de su cargo por haber protestado por la devolución a los Aliados de las obras de arte conquistadas con las victorias de la Revolución y del Imperio, procedió sin tardanza a buscar un grupo de artistas que se sintieron vivamente tentados ante aquella loable idea. Estos artistas integraron lo que en la Historia del Arte en el Brasil se conoce con el nombre, de MISION LEBRETON. (*)

NICOLAS ANTONIO TAUNAY (1755-1830). Cuando formó parte de la Misión ya era célebre. Miembro del Instituto de Francia había sido designado para dirigir la Escuela de Roma. Permaneció en Río hasta 1821, concurriendo después con obras suyas a los salones de París de 1822, 24 y 27. Uno de sus hijos, Emilio, llegó a Director de la *Escuela de Bellas Artes* de Río, en 1834.

JUAN BAUTISTA DEBRET (1768-1848). Fue el fundador de la Academia de Bellas Artes. La muerte del Ministro Conde da Barca, gran amigo de Francia, trajo dificultades a la Academia; Lebreton falleció en 1819 como se ha visto y Taunay,



EMBARCO DE
TROPAS EN
PRAIA
GRANDE
PARA LA
EXPEDICION
PORTUGUESA
A
MONTEVIDEO,
EN 1816. —
Acuarela de
JUAN
BAUTISTA
DEBRET. —
Río de Janeiro
1821.

regresó a Francia en 1821; Debret luchó solo; teniendo entonces la idea de fijar con sus pinceles, sus lápices y su pluma, la vida del Brasil de los comienzos del siglo XIX. De 1821 a 1831 trabajó en su libro "*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*". (**) Gracias a él se puede revivir la vida del Brasil y las colonias portuguesas hasta la fundación del Imperio del Brasil. Debret regresó a París en 1831 dejando muchos discípulos que más tarde fueron los pioneros de las bellas artes en el Brasil. Debret llegó a dar a publicidad tres tomos de su obra. Las acuarelas destinadas al tomo IV permanecieron inéditas muchos años. Fue Raymundo O. de Castro Maya, coleccionista y comentarista de la obra de Debret, quien las descubrió y forman el material gráfico del IV tomo impreso en París (más de cincuenta planchas), más de un siglo después de haber sido ejecutadas por el artista.

AUGUSTO ENRIQUE GRANDJEAN DE MONTIGNY (1776-1850). Arquitecto de mérito; discípulo de Percier y Fontaine, obtuvo Premio Roma en 1799. Sufrió también los reveses de la Misión. Fue recién 10 años después de su llegada a Río, que pudo abrir la *Escuela de Bellas Artes*. En Río existen, conservados por su valor histórico, numerosos edificios por él construidos. Falleció en Río de Janeiro en 1850, y fue el último sobreviviente de la Misión.

CARLOS SIMON PRADIER (1786-1848). Fue un experto grabador; sólo permaneció dos años en Río, regresando a París. Fue pensionado de la Academia de Bellas Artes.

(*) JOAQUIN LEBRETON, ex Secretario permanente de Bellas Artes. Nació en Francia en 1760 y falleció en Río de Janeiro en 1819.

(**) DEBRET (JEAN BAPTISTE). — *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil ou Séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831, inclusivement. Epoque de l'Avènement et de l'Abdication de S.M.D. Pedro Ier. Fondateur de l'Empire brésilien. Dédicé à l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France, Paris, Firmin Didot 1834-1839. 3 vol. In fol., pl. en couleurs.*

El acuarelista Emeric Essex Vidal: un miembro de la Real Marina Inglesa que gozó de justo renombre entre los artistas viajeros

Es ahora un miembro de la Real Marina Inglesa que gozó de justo nombre entre los artistas viajeros que mejor documentaron con su lápiz o su pincel la fisonomía de las ciudades platenses. Se llamó EMERIC ESSEX VIDAL, y nació en Bredford el 29 de marzo de 1791. Ingresó a la Marina Real

siguiendo las huellas de su padre; actuó en puestos administrativos y realizó viajes como Secretario del Almirante de la Armada. Embarcó en el "*Hyacinth*", buque de S.M.B.; visitó el Río de la Plata en dos oportunidades; en 1816 - 18 y en 1828 - 29. En un tercer viaje con idéntico destino, se detuvo en Río de Janeiro, no llegando al Plata.

Sus trabajos fueron insertos en su libro "*Pintoresca Ilustración de Buenos Aires y Montevideo*" editado por Ackermann en Londres en 1820. Son 24 vistas acompañadas de sus correspondientes descripciones de los paisajes, y de la indumentaria y costumbres de los personajes que los anima. Sus acuarelas, están llenas de perfección. Deambulando por las calles de las ciudades, captó los detalles que más las caracterizaban; los de transeúntes



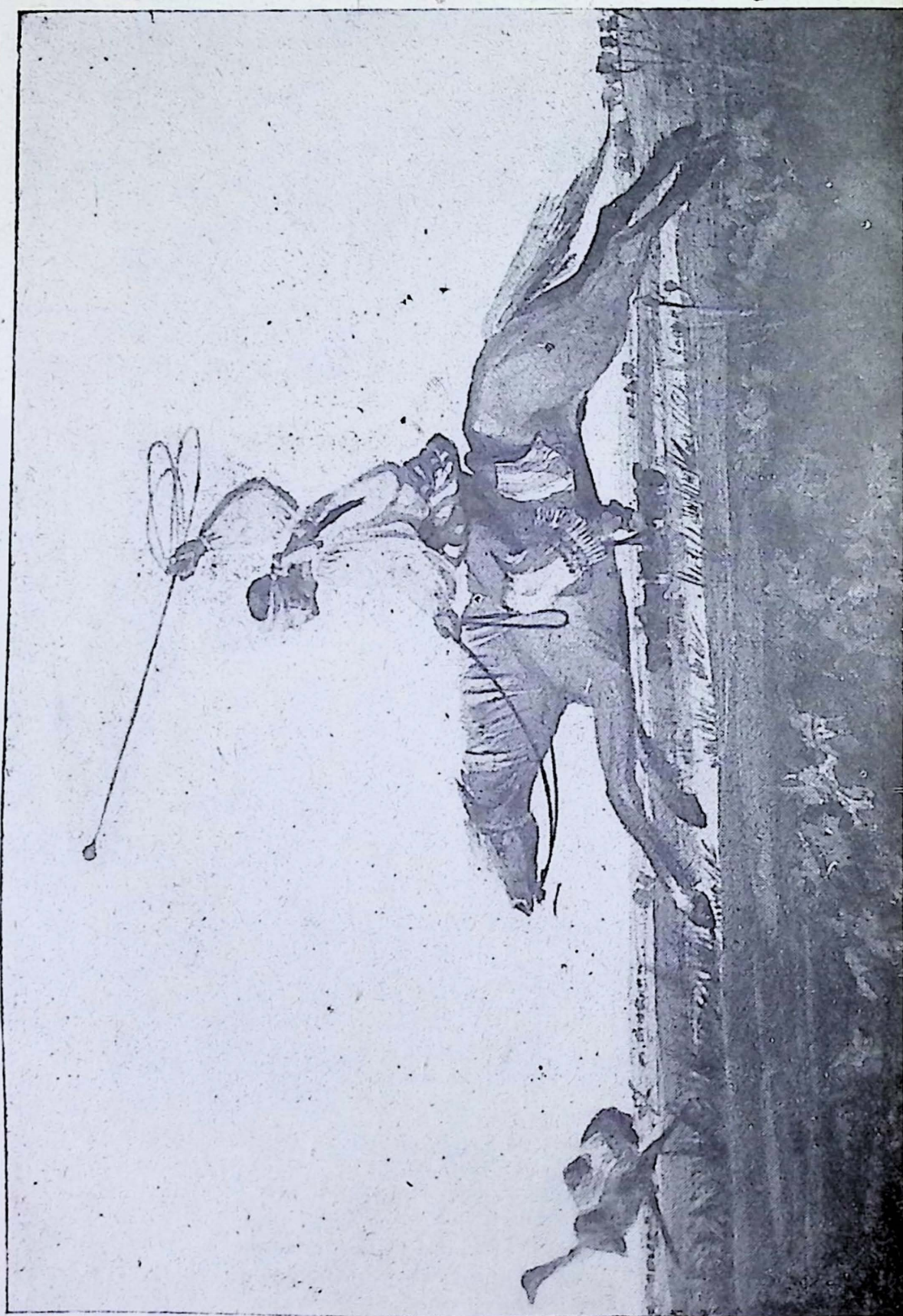
TEMPLO DE SANTO DOMINGO
(Buenos Aires). — Acuarela de
EMERIC ESSEX VIDAL.

de todos los días, las escenas cotidianas de los muelles, de las pulperías, las primitivas carretas de las campiñas rioplatenses y las escenas protagonizadas por gauchos con lazos, boleadoras y espuelas, en las típicas domas. Estos son los temas y ellos son siempre el motivo principal del dibujo o la acuarela; la representación edilicia es siempre secundaria; en ese sentido hay que reconocerle que es el primer pintor cos-



GAUCHO-SOLDADO (al servicio portugués) EN LA PUERTA DE UNA PULPERIA. — Acuarela de EMERIC ESSEX VIDAL, 1817. — (Col. Assunção). — (Iconografía de Montevideo, pág. 150).

tumbrista de estas latitudes. Vidal fue evidentemente un dibujante vocacional. Sus paisajes espontáneos, tienen perspectiva; sus dibujos son correctos; las figuras son ágiles en sus movimientos. Cuando trata temas de mar, surge el marino que sabe conocerlo e interpretarlo.



SOLEANDO AVESTRUQUES. — Acuarela de EMERIC ESSEX VIDAL. (Original Col. Assunção).



GAUCHOS EN LA ESTANCIA DE SAN PEDRO. (Matando ganado). Colonia, R. O. del U.). Acuarela de EMERIC ESSEX VIDAL. (Original Col. Assunção).

Vidal falleció en Brighton, el 7 de mayo de 1861.

En el Museo Histórico Nacional, de Montevideo, se exhiben debidas a Emeric Essex Vidal, una "*Vista de Montevideo*", y tres escenas típicas rurales; "*Boleando avestruces*", "*El coche de postas*" y "*La Pesca*" y una reproducción del tema "*Carrera de caballos*". (22) Es de señalar que no son los originales, son grabados sobre ellos, realizados en Inglaterra, por Sutherland.

En el Museo Histórico Municipal, se conservan dos versiones litográficas de Sutherland, sobre acuarelas originales de Vidal, que representan: *Vista de Montevideo* y *Vista de Buenos Aires*, tomada, la primera, desde el fondeadero de la bahía y la otra, desde un punto, entre la rada exterior e interior.

En Montevideo, en la Colección Octavio Assunção, se guardan los siguientes originales, acuarelas, realizadas por Emeric Essex Vidal; "*Vista de la ciudad y puerto de Montevideo*" fechada en setiembre de 1816 y es la primera acuarela realizada por Vidal en el Río de la Plata; *Gaucha al servicio portugués*, sacado en la puerta de una pulpería (1817). "*Gauchos en la estancia de San Pedro*" (matando ganado). No tiene fecha y va acompañado al dorso con una leyenda explicativa de la escena y de todos los elementos que la integran: poblaciones, sus destinos y su utilidad. Animada con figuras humanas, constituye un valioso documento de la indumentaria y costumbres de la época. "*Boceto de un gaucha de la Banda Oriental*" (Río de la Plata, febrero de 1818), firmado en el ángulo inferior derecho, luce como la anterior, su correspondiente anotación y constituye una referencia de gran valor para la historia del traje gaucha y del apero del caballo. (*Iconografía de Montevideo*, pág. 151).

"*Ciudad de Montevideo, 1819*", está firmado, abajo, izquierda; el título, está escrito dentro de la acuarela, en la parte superior derecha. Pegada sobre un cartón, lleva, debajo una nota explicativa, indicando el nombre de la persona para quien Vidal hizo el trabajo. Al dorso luce una descripción del puerto y de la ciudad de Montevideo. Este trabajo, —vertido también por el procedimiento del *aguatinta*— es un verdadero exponente de las condiciones de pintor de Vidal; acertado en el conjunto y en el detalle, es notable en la interpretación del agua, que reúne las características cromáticas de las de nuestras costas.

También en la colección citada, celosamente conservadas, como merece la alta categoría del autor, están tres de las veinticuatro —"vistas"— acuarelas originales de Vidal, que se utilizaron en las ilustraciones del libro "*Pintoresca ilustración de Buenos Aires y*

(22) Representa este original trabajo la escena de una carrera de caballos a la que asisten como espectadores un religioso, un quintero o granjero español, un estanciero a pie, un gaucha y un peón. Vidal dijo respecto de ellos: "*Todos, menos el sacerdote, van armados de cuchillos que sacan a relucir en la primera provocación; sin embargo en sus duelos no buscan la vida de sus rivales sino que se tiran tajos hasta primera sangre. Según Vidal, el chiripá lo usa el peón; el gaucha, viste calzón corto andaluz, sujeto por una faja*". El tirador lo iniciaron los vendedores ambulantes. (Hogg, Ricardo; *Características que tenían nuestros gauchos, según los viajeros ingleses*). (Buenos Aires, 1939).

Montevideo, etc. etc." publicado por R. Ackermann, en Londres en 1820; ellas son "*Estancia sobre el río San Pedro*", "*Paulistas: soldados de la Banda Oriental*" (*Iconografía de Montevideo*, págs. 152 y 153, respectivamente) y "*Boleando avestruces*". Comparada esta última con su reproducción en el libro de Ackermann, se constata que el grabador cometió en ésta, el error de no dibujar la bola que el jinete lleva en su mano derecha.

Como se ha visto, Vidal realizó otro viaje al Río de la Plata en 1828-29. De la labor de ese período, la Colección Assunção posee "*El muelle de Montevideo al salir el sol; mayo 13 de 1828*". Lleva la leyenda al pie de la acuarela y está sin firmar; el tema de la acuarela lo constituye la representación de un soldado brasileño sobre el muelle de piedra, luciendo su alto morreón y al hombro un enorme fusil de chispa.

Del tercer viaje de Vidal a América, 1836-37, la citada Colección posee las acuarelas tituladas "*Coatí*" 1836 (firmada debajo) y "*Agutí*" (sin firma) 1837.

Ambas pertenecieron a la señora Vidal Pridham, bisnieta del artista.

Como puede apreciarse en la bibliografía que se anota al pie de esta página, ⁽²³⁾ (*) casi todos los autores europeos que escribieron sobre América Meridional a partir de 1820 ilustraron sus libros con los dibujos y notas de Emeric Essex Vidal. En el mismo año en que

(23) *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Montevideo, consisting of twenty-four views: accompanied with descriptions of the scenery, and of the costumes, manners, &c. of the inhabitants of those cities and their environs* by E. E. Vidal, esq. (filetes) London; published by R. Ackermann. M.DCCC.XX. in folio.

Bingles, M.A.F.L.S. Travels in South America from modern Writers, etc., London, 1820, in 12.

Esta obra aparecida en el mismo año que la de Vidal, lleva tres páginas con grabados sobre cobre, conteniendo cada una tres de ellos. En la plancha número 3, van reproducidas dos de las aguatinas de Vidal.

Ferrario Giulio. Il costume Antico e Moderno, etc., Milano, dalla Tipografia dell'editore, 1816-1827, 13 vol. gr. in 4°.

La parte relativa a América apareció en dos volúmenes siendo el 2° dedicado a la América Meridional, impreso en 1821.

El tomo profuso en ilustraciones ejecutadas al aguatina por grandes grabadores y coloreadas por conocidos artistas, lleva una Vista de Buenos Aires, que es una de las tantas variantes de la que apareció en el álbum de Azara. Publicada la obra de Vidal, Ferrario para suplir la pobre información gráfica presentada sobre estas comarcas, agregó al Tomo, un apéndice en el cual fueron reproducidos cinco de los grabados de la "*Picturesque illustrations*". Los grabados que llevan algunas variantes, fueron ejecutados siguiendo el mismo procedimiento que en la obra inglesa.

Denis Ferdinand. Buenos Ayres et le Paraguay ou Histoire, mœurs, usages et costumes des Habitants de cette partie de l'Amérique. Par... Ouvrage orné de seize gravures. Paris. Nepveu Librairie. Passage des Panoramas, 1823, in 18, 2 vol.

Ejemplar impreso en papel "*velin*", con los grabados coloreados y grandes márgenes. La obra lleva 18 grabados y no 16, como está indicado en la portada. Esta obra es el número 24 de una colección de viajes, usos y costumbres de diversos pueblos, publicada por el librero Nepveu.

El mayor número de grabados están ejecutados al aguatina y los restantes

(*) *Biblioteca Octavio Assunção*.

Ackermann publicaba el libro ya citado, Bingley, daba a conocer en Londres, relatos sobre América, con páginas ilustradas con grabados en bronce, reproduciendo en una de las planchas, dos de las aguatinas de Vidal. Del acuarelista y dibujante inglés son varios de los grabados que ilustran la obra de Giulio Ferrario, publicada en Milán y que abarca el período 1816-1827.

Ferdinand Denis en 1823, ilustró su publicación teniendo por de-

sobre cobre; son en su mayor parte reproducciones casi exactas de las ilustraciones de Vidal, llevando — algunas — diversas variantes.

Denis Ferdinand. Buenos Ayres et le Paraguay, etc., París, 1823. 2 vol.

La misma obra descripta anteriormente, impresa en papel inferior y con los grabados sin colorear. (*)

Duncan James. The modern Traveler a popular description geographical, historical and topographical, of de various countries of the globe. Brasil and Buenos Ayres. 2 vol. London Printed for James Duncan. 1825 in 18.

En el segundo volumen ilustrando el capítulo dedicado a Buenos Aires se encuentran dos preciosos grabados en cobre reproducidos de los de Vidal, con la advertencia debajo de la leyenda de cada uno: "from Vidal's Buenos Ayres, by permission of Mr. Ackermann".

Ferrario Giulio. "Il costume antico e moderno, etc. Edizione seconda riveduta ad accrescinta. Firenze, per Vincenzo Battelli, 1827. 4 vol in-8.

En el vol. cuarto, en un apéndice al texto, como en la primera edición de 1821, aparecen las cinco mismas reproducciones de las aguatinas de Vidal, pero esta vez, grabadas sobre cobre y sin colorear.

D'Orbigny Alcide. Voyage Pittoresque dans les deux Ameriques, etc. Gravure en taille douce sur acier d'apres les dessins de M. DE SAINSON, dessinateur du voyage de l'Astrolabe, et JULES BOILLY. Paris, 1836, in-4.

Contiene esta obra 22 reproducciones de los grabados del libro de Vidal, muy bien dibujados por Boilly, con algunas variantes en su composición.

D'Orbigny Alcide. Malrische Reise in Sud-und Nordamerika, etc. Deutsch von A. Diezmann. Leipzig, 1839, in-4.

Contiene esta obra las mismas 22 reproducciones de Vidal publicadas en la edición francesa, pero grabadas en cobre por J. F. Schroter y A. Schule.

Famin Cesar. Chile, Paraguay, Uruguay, Buenos Ayres, etc. París, Fermín Didot Frères, Editeurs, 1840, in-8.

Lleva tres reproducciones de los grabados de Vidal. Esta obra pertenece a la colección titulada "*L'Univers pittoresque, Histoire e description de toutes les peuples, etc.*", publicada por el editor Fermín Didot, en el transcurso de muchos años y formando un conjunto de 67 volúmenes adornados con más de tres mil grabados.

Belloc Mr. Historia de América desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Adornada con treinta y una láminas, grabadas en acero, que representan trajes, armas y monumentos y dos mapas iluminados de América. Traducida por Juan Cortada. Barcelona, 1841, in-8. 2 vol.

(*) Ferdinand Denis, estuvo en Río de Janeiro en la época de la Misión Lebreton (pág. 22). Amigo de los artistas de ella, especialmente de Hipólito Taunay, uno de los hijos del escultor Augusto Taunay, se dedicó durante su estada en Río (1816 - 1820) al estudio de la Historia. En 1822, Fermín Didot publicó "*Brésil*" de Ferdinand Denis en *L'Univers, Histoire et description de tous les peuples*. En colaboración con Hipólito Taunay, Denis escribió *Le Brésil, en Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, que publicó el librero Nepveu en París en 1822. La obra luce numerosos grabados sobre dibujos originales de H. Taunay.

Ferdinand Denis, volvió a Francia en 1820; hizo una vida modesta y laboriosa publicando numerosos trabajos. En 1828 ingresó como empleado de la Bibliothèque Sainte Geneviève, llegando en 1865 a ser Administrador de la misma. Retirado en 1885, falleció en París en 1890. La mencionada Biblioteca conserva manuscritos de las obras de Denis.

lante como modelos, los trabajos de Vidal, como los tuvo James Duncan en 1825. Alcide D'Orbigny insertó en su obra publicada en París en 1836 y Barcelona 1842 (versión española), 22 ilustraciones tomadas de los trabajos de Vidal. Fueron dibujadas por JULES BOILLY, y M. DE SAINSON dibujantes de la Expedición. La versión

Los grabados relativos a la Argentina que adornan esta obra, son cinco; reproducciones todos de los de Vidal, con pequeñas variantes.

D'Orbigny Alcide y J. B. Eyriés. Viaje pintoresco a las dos Américas, Asia y Africa, etc. Adornado con mapas geográficos y varios retratos y seiscientas láminas dibujadas por M. de Sainson y Jules Boilly y grabadas sobre acero por los mejores artistas franceses. Barcelona, 1842, 3 vol. in-4.

Esta obra contiene las mismas láminas que la edición francesa de 1836.

D'Orbigny Alcide. Viaggio pittoresco nelle due Americhe, et. Traduzione di Silvestro Bandarini. Venezia, 1852, 2 vol. in-4.

Lleva las mismas láminas que las de las ediciones descriptas anteriormente, pero ejecutadas en litografía y coloreadas a mano.

El ejemplar referenciado conserva las tapas originales de cada cuaderno; forma en la cual fue repartida la obra a los suscritores.

D'Orbigny Alcide. Voyage dans les deux Ameriques, augmenté de renseignements exacts jusqu'en 1853 sur les differents états du nouveau monde. Nouvelle édition. Paris, 1853, in-4.

Contiene esta obra tres espléndidas reproducciones de los grabados de la obra de Vidal, ejecutados en acero.

Koebel W. H. El Romance del Río de la Plata, ilustrado con 26 planchas de color y otras numerosas ilustraciones y mapas del siglo XVI y siguientes. Londres, 1841, in-4. 2 volúmenes.

Aparecieron simultáneamente ediciones en inglés y español de este libro. Contienen 21 reproducciones en tricromía de los grabados de Vidal, cuyas coloraciones son poco ajustadas a los originales.

Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones históricas. Colección de viajeros y memorias geográficas.

TOMO I. John Pullen, Memoirs of the maritime affairs, etc. E. E. Vidal, Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo, etc. Versión castellana de Carlos Muzio Sáenz Peña y advertencia de Emilio Ravignani, Director del Instituto de Investigaciones Históricas de Buenos Aires. Buenos Aires, 1923.

La traducción de la obra de Vidal va en texto apareado. Las ilustraciones en fototipia, fueron ejecutadas mucho tiempo antes en los talleres del Museo de La Plata, bajo la dirección de su fundador el Dr. Francisco P. Moreno.

Vidal E. E. Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo, etc. London, 1820. Facsimile Reproduction, MCMXXX.

Esta edición facsimilar, a la cual va agregada la versión castellana de Carlos Muzio Sáenz Peña y un prefacio del Dr. Ernesto Restelli, ha sido ejecutada por los editores Viau y Zona e impresa en Berlín. La edición es de 250 ejemplares numerados, de los cuales sólo 238 se libraron al comercio.

Quince Acuarelas inéditas de E. E. Vidal. Precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820 y una noticia de la vida del autor, por Alejo B. González Garaño. Buenos Aires, MCMXXXI.

El texto y las reproducciones van presentadas dentro de una carpeta formando un álbum de 46 x 59 centímetros. Las pinturas han sido reproducidas en su tamaño y colorido original, por el procedimiento llamado "pochoir", por el artista J. Saude, de París.

Las láminas van montadas en passe-partout ejecutadas a mano. La tirada es de 150 ejemplares, de los cuales 130 fueron puestos en comercio.

González Garaño Alejo B. Acuarelas inéditas de Vidal. Buenos Aires en 1816, 1817, 1819. Artículo aparecido en la revista "Solar", 1931. Órgano de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigido por Félix B. Outes.

francesa de 1853 lleva sólo tres grabados de Vidal, ejecutados sobre acero. La versión alemana del libro precedentemente citado, se hizo en Leipzig en 1839 y los grabados en bronce son de J. F. Schroter y A. Schule. La versión italiana hecha en 1852, ya en plena difusión de la litografía, lleva las láminas realizadas por este procedimiento y coloreadas a mano. Asimismo, utilizaron los modelos de Vidal, César Famin en 1840, Mr. Belloc (versión española de Juan Cortada, Barcelona 1841), W. H. Koebel, Londres 1841, simultáneamente versiones inglesas y españolas. Las reproducciones en el libro del autor citado, no son felices y se ajustan poco a la coloración de los originales.

Posteriormente, la obra de Vidal ha sido difundida por iniciativa de coleccionistas y por instituciones de Arte, realizando exposiciones documentadas con buenos trabajos.

Existe una versión castellana del libro de Vidal, del Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires 1923, y una edición facsimilar impresa en Berlín en 1930, con la versión castellana mencionada precedentemente.

El trabajo va adornado con la reproducción en cromo de cinco acuarelas inéditas de Vidal.

Colección Alejo B. González Garaño. *Acuarelas de E. E. Vidal*. Buenos Aires, 1816, 1817, 1818 y 1819. (Viñeta: monograma de los editores). Exposición Amigos del Arte Buenos Aires, 1933 (tres páginas y un retrato).

Picturesque Illustration of Buenos Ayres and Montevideo, consisting of twenty four. — Views: Accompanied with descriptions of the scenery, and of the costume, manners, &c of the inhabitants of those cities and their environs. (By E. E. Vidal, Esq. (filete). London: Published by R. Ackermann, 101 strand, printed by L. Harrison, 373, strand. (Filete) MDCCCXX.

(Colofón) Para Viau Sociedad de Responsabilidad Limitada. Terminóse de imprimir esta edición del libro "*Buenos Ayres and Montevideo*", by E. E. Vidal, el 17 de setiembre de 1943 en las prensas del establecimiento gráfico F. G. Profumo & Hno., Sociedad de Responsabilidad Limitada, donde las láminas fueron realizadas en "*Hueco-Offset*" con fotocromos grabados por Alejandro Bell & Cía., Sociedad de Responsabilidad Limitada, obtenidos directamente de las ilustraciones y los textos impresos en "*Offset*", reproducidos por copia fotográfica reducida del original. Hízose la impresión sobre papel "*Offset-Cromo*" acromado, que fabricó especialmente para esta edición la Papelera Pedotti, Sociedad Anónima. Se hicieron 3.470 ejemplares numerados a mano 1 al 3470, más 30 numerados del I al XXX, también a mano y con la indicación "*Fuera de Comercio*".

Con esta edición se publicó un folleto de 30 páginas en las que va inserta la traducción del texto de Vidal, por Carlos Muzio Sáenz Peña, en el mismo formato de la obra y con una carátula similar, traducida también al castellano.

González Garaño, Alejo B. *Iconografía Argentina anterior a 1820*. Con una noticia de la vida y obra de E. E. Vidal (viñeta: Monograma de los editores) (filete). Emece Editores S. A. Buenos Aires.

"Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo", consisting of twenty-four Views: accompanied with descriptions of scenery, and of the costumes, manner, &c. of the inhabitants of those cities and their environs. By E. E. Vidal, Esq. (Filete) London: Published by R. Ackermann, 101, strand, printed by L. Harrison, 373, strand (filete MDCCCXX).

(Colofón): El 24 de octubre de 1944 terminóse de imprimir esta reproducción fotográfica del libro "*Buenos Ayres and Montevideo*", by E. E. Vidal, en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrotu e hijos S.R.L. de la calle Córdoba 2028, para la Editorial Mitchell's English Bookstore. Se hicieron 130 ejemplares numerados de I al CXXX, a 30 de los cuales se les puso la indicación "*Fuera de Comercio*" y 1.870 numerados del 131 al 2.000.

CAPITULO VI

Una figura solitaria: Arthur Onslow

El texto de un decreto del Superior Gobierno del Uruguay de 22 de noviembre de 1832, por el que se adquiere un *escudo de armas del Uruguay* para ornamentar la Sala del Fuerte, (sede del Gobierno en aquellos años) permite señalar en ésta nómina de artistas extranjeros de pasaje por estas tierras, al pintor ARTHUR ONSLOW, OSLOW u OHSLOW, autor de aquel escudo existente hoy en el Museo Histórico Nacional. El decreto habla del pintor ASTUL OSLOW.

El escudo permaneció en el Fuerte hasta 1865.

Este pintor y profesor, había llegado al Plata después de 1830; de ser él, el inglés ONSLOW que actuaba en Buenos Aires en la litografía de HIPOLITO BACLE, estaría su nombre unido a la historia de la litografía argentina.

El escudo está ejecutado con perfecto dibujo y agradable coloración que pone en evidencia a un artista de cierta categoría ⁽²⁴⁾.

En la institución oficial antes mencionada, se conserva, debido al pincel de Onslow, un óleo, figura de personaje, casi de cuerpo entero, representando a don *Santiago Vázquez*.

En el Museo Histórico Nacional (Buenos Aires) se conserva del pintor inglés a que hago referencia, una litografía representando las "*Exequias de Dorrego*, en 1829". ⁽²⁵⁾.

Onslow, a estar a las fuentes consultadas, se hizo en el oficio, al lado de Bacle y le vertió a la litografía su serie de tipos populares; (vendedores ambulantes). En el "*Repartidor de pan*" a caballo, detenido frente a una casa, ésta es, precisamente, la que ocupaba la Litografía Bacle en 1830, en Buenos Aires.

Otra de las difundidas litografías realizadas por Arthur Onslow sobre dibujos originales del mismo, es la que lleva por título "*Lechero*" Buenos Aires 1830. La escena que se desarrolla en una esquina de la ciudad, tiene por fondo las construcciones del recinto amurallado de aquella y es un preciso documento de la vestimenta, y costumbres de la época, como asimismo de detalles edilicios de entonces. Cierra el motivo del dibujo, fondo de mar donde están surtas pequeñas embarcaciones. En un ángulo de la muralla, está enarbolado el pabellón argentino.

(24) El escudo actual en su representación y estructura, fue descrito por la Ley de 5 de julio de 1906.

(25) La escena se desarrolla en la acera, teniendo por fondo la fachada de la Catedral de Buenos Aires.

CAPITULO VII

Más pintores costumbristas: Augusto Earle y Conrad Martens

Un grabado reproduciendo una "*Vista de la Aduana de Montevideo*" (*) y otro titulado "*Muelle de Montevideo*", (*) debidos los trabajos originales al pintor inglés AUGUSTO EARLE y un grabado titulado "*Vista de Montevideo*", (**) del pintor también inglés, CONRAD MARTENS, publicados en 1838 en el libro de Carlos Darwin sobre la exploración de las costas de la América del Sur y el viaje de circunnavegación del "*Beagle*" (1826-1836), dan oportunidad para vincular estos nombres, bastante prestigiosos, a este *Derrotero*.

AUGUSTO EARLE, estuvo en América, en Río de Janeiro, entre 1820 y 1824 y en 1832 en Montevideo a bordo del "*Beagle*" (1832-33). Por las referencias de su Capitán Robert Fitzroy sobre los resultados de la expedición, se sabe que el pintor Augusto Earle contratado para la documentación gráfica, se vió obligado, en agosto de 1832, por razones de salud, a abandonar la expedición en el puerto de Montevideo. Enfermo, permaneció en esta ciudad largo tiempo antes de retornar a Londres. El pintor Earle, descendiente de una ilustre familia de artistas, viajó mucho por casi todo el mundo y sus obras figuran en colecciones particulares y galerías británicas.

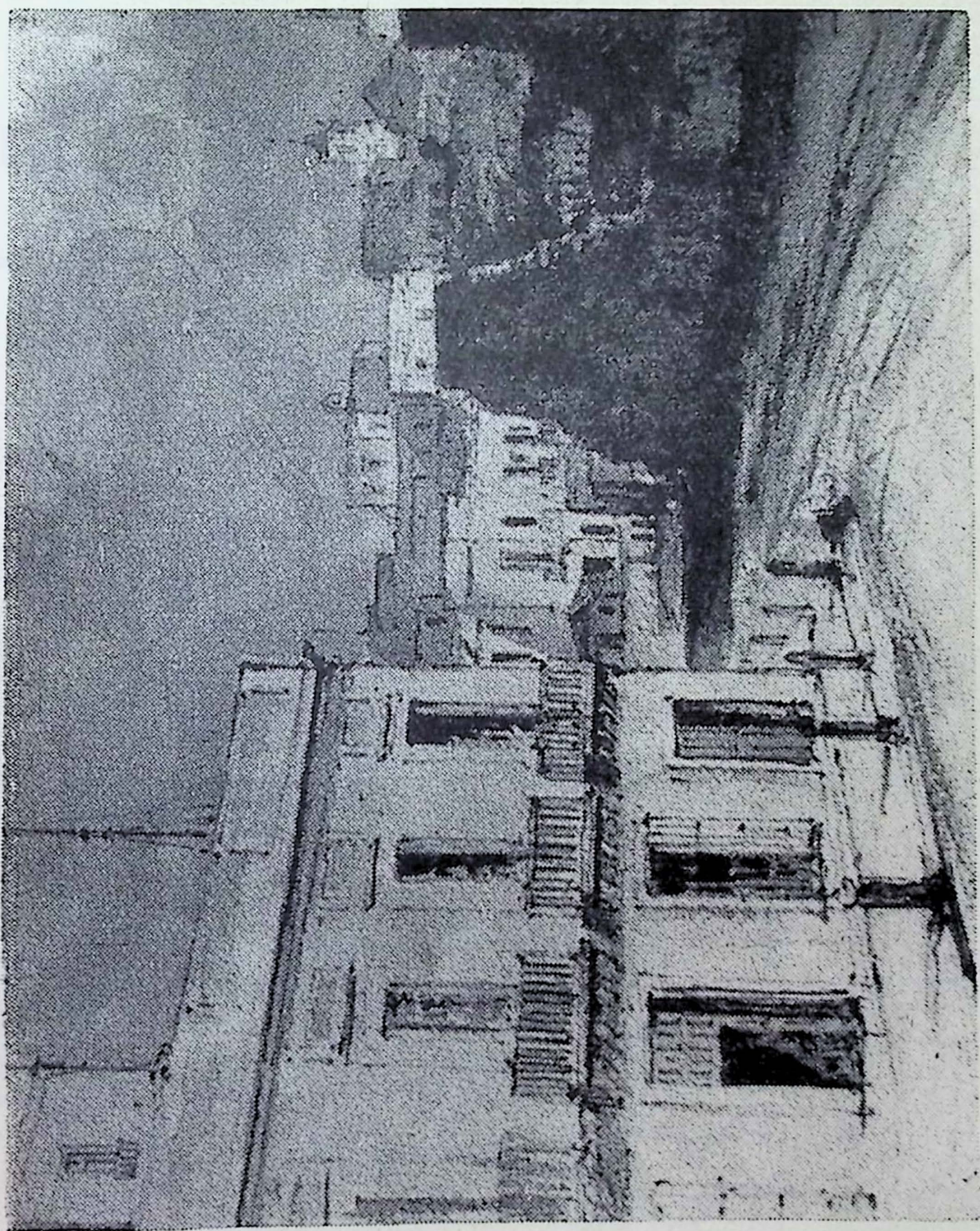
Se ignora el destino actual de los trabajos originales de Earle, publicados en el libro de Darwin.

Detallista y buen dibujante, aporta para nuestra iconografía histórica, dos aspectos de la zona de la Aduana en momentos de actividad intensa; recoge típicas escenas de tareas de desembarco de mercaderías y un numeroso grupo de embarcaciones a velas, desplegadas unas, y en actitud de marcha otras. No fue omiso al detalle de las vestimentas de las figuras, ni de las construcciones, sobre una de las cuales, en un alto mástil, se ve la bandera nacional flameando de tal manera, que se puede ver nítidamente los elementos que la distinguen, las franjas y el sol en dos tonos: blanco y negro.

En cuanto a CONRAD MARTENS, pintor inglés de ascendencia alemana, nació en Londres en 1801. Estudió pintura con Copley Fielding, que integra con honor la serie de buenos pintores acuarelistas

(*) Se ignora el destino actual del original.

(**) Col. particular, Londres.



CALLE DE LAS BOVEDAS (Hoy calle 25 de Agosto). — Acuarela original de CONRAD MARTENS. (Col. Assunção).



ESCENA DE LA VIDA GAUCHA. — Acuarela original de CONRAD MARTENS. (Col. Assuncao).

ingleses. Muerto su padre, Conrad Martens se relacionó en Devonshire con un capitán de barco que venía a América. Es así que en 1833, está en aguas del Río de la Plata y desembarca en Montevideo.

Es la época en que navegaba en estas latitudes el "*Beagle*", a cuyo bordo viajaba Augusto Earle. Como se ha visto en líneas precedentes, Earle quedó en Montevideo. Martens, que había trabado amistad con el capitán Fitzroy, se había enterado de la actividad que Earle dejaba vacante. Poco tiempo después, el buque expedicionario abandonó estas aguas poniendo proa hacia los mares del sur, llevando a Martens en la plaza dejada por Earle, sin sospechar que llevaba a su bordo una de las figuras que en el correr del tiempo, había de convertirse en artista de categoría. (26)

En 1834 en el puerto de Valparaíso, Martens hizo abandono de la expedición, embarcándose para Tahití primero, y luego para Australia, donde afincó definitivamente. Falleció en Sidney en agosto de 1871. Allí hizo toda su valiosa obra y hay que reconocer que él fue el iniciador de la escuela australiana de pintura.

De su producción de valores técnicos, de contenido costumbrista, verdadera por el acierto del color local, la ya citada Colección Assunção, posee: una "*Vista de la calle a las Bóvedas*" (hoy 25 de Agosto), entre Ituzaingó y Juan Carlos Gómez, y la construcción de *las Bóvedas*, cuyos restos se conservan en la actualidad por su valor histórico; y "*Una vista de la ciudad*", tomada desde un ángulo, que no conozco haya sido tratado por otros dibujantes; representa una callejuela animada por transeúntes y jinetes en sus cabalgaduras a través de un derruido muro de la Ciudadela, a la altura de la actual calle Camacué. Es realmente novedoso el tema de otra acuarela de la Colección mencionada, que representa a *Dos damas de la sociedad*, a juzgar por el atavío, que, acompañadas de sus criadas, aguardan debajo de la armazón de una enramada de un tambo en las afueras de la ciudad, a una moza que lleva sobre una bandeja, sendos vasos de leche recién ordeñada; costumbre que duró muchos años en la vieja ciudad. Lleno de sabor costumbrista, como éste, es el tema de otro trabajo de Martens, que representa una escena de "*Picnic*", en los alrededores de la ciudad.

Finalmente, la Colección Assunção posee otro trabajo; "*Escena de la vida gaucha*", podría titularse; es la reconstrucción de un tema real, verdadero; muestra un caballo en el suelo, reventado después de larga e ininterrumpida correría; completa la escena otros caballos y gauchos con la vestimenta de la época: el lugar, es, sin duda, uno de relevo de caballos.

Todos estos trabajos son acuarelas. (Originales Col. Assunção).

En cuanto al grabado "*Vista de Montevideo*", de Conrad Martens, reproducido en el libro de Darwin ya citado (véase "*Iconografía de*

(26) Lindsay (Lionel). "*Conrad Martens, the man and his art*", publicado por Angus & Robertson Ltd. 8^a Castlereag street Sidney, Australia, 1920.

The Geographical Magazine de Londres, Nov., 1950.

Montevideo", pág. 179), une, como los otros, a la veracidad del tema el clima local.

Con el mismo *motivo* del trabajo citado, existe otro con la variante de que, con el mismo encuadre y fondo, el autor suprimió la típica carreta tirada por bueyes.

Ambas acuarelas se encuentran en manos de particulares en Londres.

Todos estos trabajos de Martens acusan la técnica de la etapa de aprendizaje del pintor y es indudablemente la obra de los comienzos; la obra de la madurez es mejor.

Con Martens y con Earle se vuelve a los pintores costumbristas no obstante encontrarse temas edilicios en su labor, y tienen en su favor la acertada captación de los temas, de su clima, y, artísticamente, las profundidades de estos cielos y la fisonomía de nuestro paisaje. (*)



EL MERCADO. — Acuarela original de BARTOLOME LAUVERGNE.

(*) Las acuarelas originales de Martens, de la Col. Assunção, son las únicas pintadas en Montevideo, por el autor que yo tengo referencias, a excepción de unos apuntes en un "Album" de notas que posee el coleccionista argentino Dr. Armando Brown Menéndez.

CAPITULO VIII

Pintores edilicios. Los franceses Bartolomé Lauvergne, Teodoro Fisquet y Enrique Benoît Darondeau

Las ilustraciones tituladas "*Puerta exterior de la ciudad*", "*El mercado*", "*La Iglesia*", "*El desembarcadero*" y "*Vista de la ciudad desde el Río*", que aparecieron en "*Viaje alrededor del Mundo, 1836-37*", (27) obra publicada en París en 1845 por orden del Rey Luis Felipe, bajo los auspicios del Departamento de Marina de Francia, permiten señalar en este *Derrotero*, a los primeros dibujantes y pintores edilicios que visitaron Montevideo, a diferencia de los otros que fueron preferentemente costumbristas. Me refiero a los franceses BARTOLOME LAUVERGNE y TEODORO AUGUSTO FISQUET, que en abril de 1836 llegaron a Montevideo a bordo de la Corbeta "*La Bonite*", permaneciendo varios días mientras se cumplían los motivos fundamentales del viaje. Fue en esa oportunidad, breve por cierto, que Lauvergne y Fisquet recogieron el material para la estructuración de aquellas ilustraciones, que integran el número de cien, dibujos originales que sirvieron para las litografías de gran formato insertas en el libro citado.

Corresponde a LAUVERGNE, "*La Iglesia*", "*El mercado*", "*Vista de la ciudad desde el Río*" y "*El desembarcadero*" y a FISQUET "*Puerta exterior de la ciudad*". (28) Fisquet también reprodujo una "*Vista de la Catedral de Montevideo*". (29) Los dibujos, vertidos a la litografía, han sido profusamente divulgados. La observación de estos trabajos de los dibujantes franceses, permite apreciar sin duda, las estimables condiciones de que eran poseedores. Por ejemplo, en la escena de "*El*

(27) Realizado por la Corbeta "*La Bonite*" comandada por el Capitán Augusto Nicolás Vaillant. El viaje tenía por objeto dejar en sus respectivos destinos a los agentes consulares designados en aquellos días por el Rey de Francia. Además, los técnicos y los hombres de ciencias que venían a bordo, tenían el cometido de recoger la más amplia información sobre las posibilidades comerciales de Francia con las regiones visitadas.

(28) Véase referencias; pie de imprenta, litógrafos, dimensiones, etc. "*Iconografía de Montevideo*", págs. 175-77.

(29) Reproducida en la pág. 99 del tomo IV de la "*Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*". Año 1932.

(28-29) Originales, Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional.



LA IGLESIA DE MONTEVIDEO (1836). — Litografía sobre la acuarela original de BARTOLOME LAUVERGNE. (Véase Iconografía de Montevideo, pág. 176). (Col. Museo Histórico Municipal, Montevideo, y Col. Assunção).

mercado", Lauvergne, es allí un dominador de la perspectiva; el número crecido de figuras que la anima, se mueve con soltura; hay "aire" entre ellas, como lo hay entre el primer plano y el de ubicación de la Catedral y entre el público y la carreta que cruza la calle y entre aquélla y el personaje que en actitud contemplativa figura a la izquierda del observador. Es notable la naturalidad de las actitudes de los representados. El tema, además permite reconstruir el aspecto de aquella zona de la ciudad y en ese sentido es un importante documento gráfico. ⁽³⁰⁾ Un análisis como el precedente, pero con referencia al grabado "*La Iglesia*", no hace sino confirmar los detalles expuestos. Los otros dos grabados, donde el autor se ve llevado a tratar una difícil representación, dominando el primer plano el agua ("*Vista de la ciudad de Montevideo*") o la mansedumbre de la bahía en "*El desembarcadero*", por ejemplo, se hace visible el dominio que de los elementos esenciales para lograrlo, era poseedor Lauvergne.

En cuanto a Fisquet, cabe decir que rivaliza con su colega en el alarde de la técnica para resolver los problemas de perspectiva; es menos detallista y más esquemático en las figuras.

Hubo un tercer ilustrador a bordo de "*La Bonite*", el segundo en orden cualitativo; ENRIQUE BENOÎT DARONDEAU; ingeniero hidrógrafo encargado de estudios de Física. Su aporte iconográfico, lo constituye la representación de tipos de actualidad en aquellos días de la vieja ciudad montevidéana; vendedores ambulantes, la representación de "*Un sereno*" (1836) y varios estudios sobre "*Modas femeninas montevidéanas*" (mujeres ataviadas con mantillas, con peinetones —aún duraba la influencia hispánica—) ⁽³¹⁾ con la indumentaria adecuada según el destino; para la calle, el baile o la Iglesia.

Sin embargo no fue insensible a los temas edilicios; realizó un buen trabajo reproduciendo la "*Puerta de la Ciudadela de Montevi-*

(30) El Mercado funcionó en el lugar en que lo recoge la escena, después del año 1829 y era en la manzana delimitada en las calles Sarandí, Pérez Castellano y Mercado Chico, frente a la "*Capilla de los Ejercicios*", ubicada en Sarandí y Maciel (*De María, "Tradiciones y Recuerdos"*), espacio donado temporalmente por Joaquín Sostoa para mercado, mientras no hubiera mercado público.

(31) Los peinetones eran fabricados en Montevideo por un español llamado Manuel Mateo Masculino, Alférez de Milicia, natural de Medina del Campo, Castilla La Vieja, que había aprendido en el Arsenal de Cádiz a construir tragaluces para los barcos con astas de vacunos. Llegó al Río de la Plata en 1794, contando 26 años de edad. Instaló en Buenos Aires una fábrica de peines de marfil y peinetas de carey. En Montevideo, Masculino tuvo su taller en la calle de San Francisco (hoy Zabala). Masculino modificó artísticamente, en forma y dimensiones, a la clásica peineta española, llegando a fabricar peinetones de hasta un metro de ancho. El auge de la moda de los peinetones lo documenta la prensa local de entonces, en los repetidos anuncios sobre fabricación y talleres de reparación de aquel adorno femenino que por su extravagancia, generó la sátira de Acuña de Figueroa en Montevideo, y en Buenos Aires, Hipólito Bacle la documentó gráficamente en serie de litografías que tuvieron amplia difusión en ambas márgenes del Plata en 1834.

El *Retrato de Doña Bernardina Fragoso de Rivera*, esposa del General, en la colección del Museo Histórico Nacional, del pintor francés AMADEO GRAS, recoge para la historia de la moda femenina, un ejemplar de aquellos magníficos peinetones.

deo", muy similar al de Fisquet y la primitiva "Iglesia de San Francisco y Convento", que integran sus acuarelas con croquis de tipos y aspectos de la ciudad. Aunque de estos trabajos —todos son acuarelas— surge una visible inferioridad a los de sus colegas, el dibujo no deja de ser bueno y sus temas tienen "clima local".

Fue más feliz en la representación de los tipos femeninos, siendo el ilustrador gráfico que complementa las apreciaciones y el elogio que de la mujer platense hicieron D'Orbigny, Arsene Isabelle ⁽³²⁾ que llegó al Uruguay en 1829 conviviendo aquí largos años, y A. de la Salle, relator a bordo de "La Bonite".

En los tipos callejeros populares, en las figuras aisladas que animan los temas urbanos, y en la "Capilla de Montevideo", en su conjunto, se aprecia cierta dureza. Pero no se debe ser severo en el juicio. ⁽³³⁾

(32) Arsene Isabelle, publicista, comerciante y viajero francés, nació en El Havre en los últimos años del siglo XVIII. Llegó al Plata en la fecha citada a bordo del Brick "Herminia". Viajó por estas latitudes volviendo a Europa y publicó una memoria sobre su viaje, regresando a Montevideo en 1837 para dedicarse a tareas comerciales sin éxito. Fue redactor jefe de "Le Patriote Française", periódico que duró desde 1843 a 1850. Sus "Memorias", es lo único que puede leerse antes de los relatos de Adolfo Vaillant (*) y de Xavier Marmier. (**) En 1862 publicó un "Viaje de Gaboto". Estudió Historia Natural con Teodoro Vilardebó. Alcide D'Orbigny lo cita en sus trabajos. Isabelle fue el iniciador en Montevideo de conferencias públicas de divulgación pronunciando una en 1866 sobre la riqueza minera del Uruguay. Casi inválido a consecuencias de un accidente del tránsito, volvió a El Havre desempeñando el Consulado del Uruguay. Octogenario, se suicidó en 1879. (***)

(33) De ENRIQUE BENOÎT DARONDEAU la colección Octavio Assunção posee las siguientes acuarelas originales: "Puerta de Montevideo", "Capilla de Montevideo", "Traje para la Iglesia y Traje para el Baile", "Dama de Montevideo" (1836), "Escobas y plumeros" (tipo popular), "Lavandera", "Matador", "Un sereno", véase "Iconografía de Montevideo", pág. 163-174.

(*) Adolfo Vaillant, publicista y estadígrafo francés nació en París el 20 de diciembre de 1816. Llegó al Uruguay en 1840. Colaboró con el seudónimo de Jean Louis en "Le Patriote Française", en temas de literatura y filosofía que fueron elogiados por Marmier. Perteneció a la redacción de "La Tribuna" y fundó "El Siglo" (1863). En otras actividades, obtuvo la concesión del Ferrocarril del Este hasta Rocha, fracasando en la empresa. Dejó trabajos estadísticos notables; falleció en Montevideo el 12 de marzo de 1881. Fue miembro de la Legión de Honor. (***)

(**) Véase pág. 1.

(***) Fernández Saldaña, José M^a. Obra citada.

CAPITULO IX

Un artista de la composición, el color y el detalle: Adolfo D'Hastrel; pintor costumbrista y edilicio

Corresponde a los historiadores pronunciarse sobre la importancia de la labor militar del ya Capitán ADOLFO D'HASTREL, encargado de planear la defensa de Montevideo, en los acontecimientos anteriores a la Batalla de Cagancha, en diciembre de 1839. Al presente trabajo, interesa la labor del dibujante y acuarelista francés, porque D'Hastrel fue un artista en la composición y el color y el detalle, con un amplio sentido de la proporción, que hace sus figuras y temas de agradable contemplación.

Fue D'Hastrel un costumbrista evocador de los tipos, la idiosincrasia y el vivir de las regiones que visitó.

Para nuestra iconografía histórica, es quien más atención prestó a lo típicamente campesino; figuras de gauchos, peones de estancia, payadores, peones pobres y pudientes, gauchos soldados rioplatenses de infantería, lanceros en combate o en actitud de guardia. Tanto las figuras individualmente consideradas, o en su conjunto, son estudios acabados de la indumentaria de la época admirablemente bien dibujados, con ese detallismo tan propio de los dibujantes de aquellas épocas, particularizando los de D'Hastrel, un alejamiento del simple dibujo de contornos, obteniendo la sensación de volúmenes con un claroscuro inteligentemente tratado que revelan a un técnico de grandes condiciones.

Reprodujo admirablemente viejas carretas de la época en que se movían en la campiña solitaria o en el marco edilicio de la vieja Ciudadela. Como pintor edilicio, reprodujo vistas de la ciudad de Montevideo, tomadas desde diversos puntos; desde la rada, el Cementerio Nuevo, del Mercado y la Aguada, de insospechado valor documental.

Relator gráfico de las modas de los tiempos en que visitó estas latitudes, dedicó la fineza de su espíritu a reproducir sugestivas figuras femeninas, donde supo resumir su gracia refinada muy francesa. D'Hastrel, concurrió frecuentemente los círculos sociales de la alta estirpe montevideana; tenía conocimientos de música y ponía sus notas de romance en las tertulias a las que concurría, perjeñando algunas canciones que reuniría después a su regreso al país natal.

Adolfo D'Hastrel de Rivedoy, figura romántica y aventurera,

marino de raza y artista de vocación, fue un fiel exponente de la cultura francesa en los dolorosos días de 1838 a 1840 en Buenos Aires. Su obra técnicamente considerada, permite señalar que él fue dueño de un procedimiento ágil, espontáneo, sin amaneramiento; así, tradujo con un señalado matiz poético, dibujos con temas locales, costumbres, retratos de damas y caballeros y evocación de fiestas y bailes populares. Integra con honor el reducido número de valores precursores de la pintura rioplatense.

Nació D'Hastrel en un Cantón del Bajo Rhin, el 13 de octubre de 1805, siguiendo desde muy jovencito la carrera de las armas por imposición paterna. Su padre, el Barón Etienne D'Hastrel, era General de División del Ejército francés.

Adolfo, fue voluntario en 1825, incorporándose a la Artillería de Marina de Francia; en 1829 tenía el grado de Teniente. Diez años después, integró las fuerzas francesas que salieron de El Havre hacia América para reforzar el bloqueo a Buenos Aires, después de las discrepancias entre Rosas y el representante del Gobierno de Francia. Ya en estas latitudes, actuó en el mes de abril de 1839, como Comandante en la Isla Martín García, entonces estratégico punto en la boca de la entrada de los ríos Paraná y Uruguay. Algunos meses después, en setiembre, el General Rivera declaró la guerra a Rosas, quien a su vez hizo invadir el Uruguay con un poderoso ejército al mando del General Pascual Echagüe. Montevideo se preparó para la defensa y fue Adolfo D'Hastrel el encargado de planear el refuerzo de las fortificaciones, capítulo de nuestra Historia que tuvo un paréntesis en la Batalla de Cagancha.

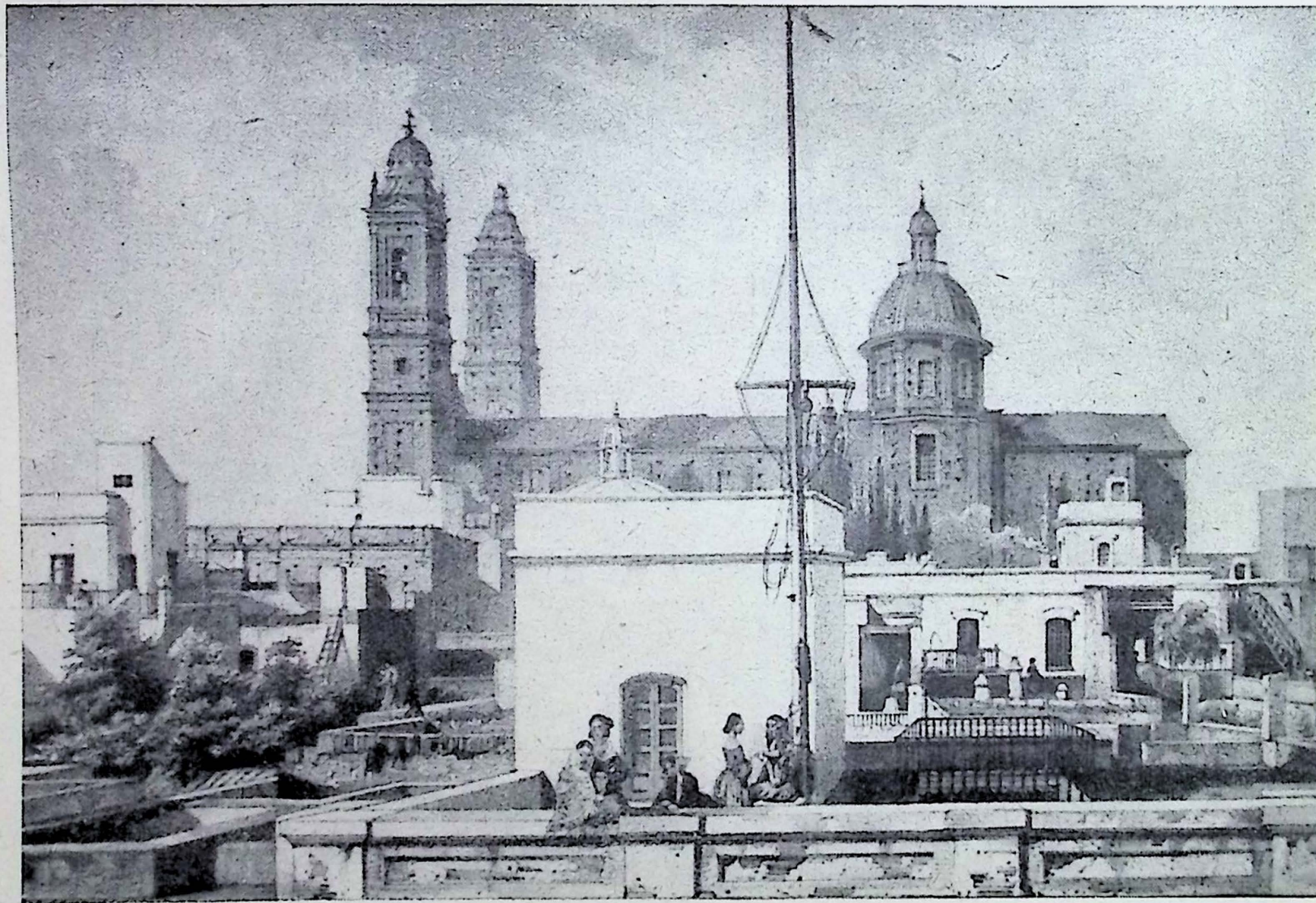
Durante la permanencia de D'Hastrel en la isla Martín García realizó algunos trabajos, dibujos titulados: "*Vista del fondeadero del Canal Sur*" (hoy Museo de Luján); "*Desembarcadero de la isla*", "*Una vista del Carmelo desde el arroyo de Las Vacas*" y una "*Vista de la Colonia del Sacramento*".

D'Hastrel, regresó a su patria el 23 de noviembre de 1840 a bordo del mismo brick, "*Le Cerf*", en que había llegado al Uruguay. Después de una permanencia en el Brasil, en Río de Janeiro, arribó definitivamente a Tolón el 4 de marzo de 1841.

Caballero de la Legión de Honor, abandonó la carrera militar en 1847 por razones de salud, recibiendo una pensión del Gobierno de su patria. (34)

La producción gráfica de D'Hastrel comprende temas de Montevideo, Buenos Aires y litoral argentino y de otros lugares, realizados a lo largo de sus viajes y recogidos en sendos *Albumes* litografiados por él mismo, publicados en París entre 1845 - 50 titulados: "*Villes de France - Senegal*", el "*Album Sablais*", el "*de L'ile de Bourbon*",

(34) D'Hastrel vivía aún en 1870; entonces se pierden las referencias ignorándose fecha y lugar de fallecimiento. Para mayor información, cabe señalar que el Museo de Luján, además del dibujo mencionado en el texto, posee un *Autorretrato* fechado en 1872.



IGLESIA MATRIZ TOMADA DESDE LAS AZOTEAS. — Litografía sobre dibujo original de ADOLFO D'HASTREL. (Véase Iconografía de Montevideo, pág. 188). (Col. del Museo Histórico Municipal y Col. Assunção).

de "La Plata", dedicado a S. A. R. doña Luisa Fernanda Duquesa de Montpellier; "Recuerdo del Brasil", dedicado a la Princesa de Joinville.

El Gabinete de estampas de los Museos Histórico Nacional y Municipal del Uruguay (Montevideo) y algunas colecciones particulares poseen cierto número de láminas debidas a D'Hastrel, en las que pueden apreciarse la calidad técnica del dibujante francés. (35)

(35) Entre otras, "Montevideo desde el Cementerio Nuevo", litografía de Eugenio Ciceri, impresa por Augusto Bry, "Montevideo desde las Azoteas", litografía de G. Muller, impresa por Thierry, "Vista general desde la rada", litografía del propio D'Hastrel impresa por Bry, "Puerto del Carmelo sobre el Arroyo Las Vacas" y "Desembarcadero de Martín García", litografías de Clerget impresas por Bry, "Martín García", litografía de Sabatier y "Costumbres y vestidos del país", litografía de Bayot, impresas ambas por Lemerrier, "Vista de la Colonia desde el fondeadero", "Vista de La Aguada y sus alrededores", litografías del propio D'Hastrel, impresas por Bry, y "El Mercado en otro tiempo Ciudadela", litografía de Ciceri, impresa por Bry (Museo Histórico Municipal, Album de La Plata). En el Museo Histórico Nacional se conserva "Vista de Montevideo tomada desde la Bahía" acuarela original. Representa el tema una pequeña embarcación con cuatro tripulantes, una corbeta con las velas recogidas y una lancha. Al fondo, la silueta de la ciudad lejana. En el mismo Instituto oficial se conservan dibujados por D'Hastrel y grabados por Portier (grabados en cobre coloreados a mano impresos en París, Moine Imp. des Noyer), los siguientes: "Indio de la Pampa", "Gaucha de los alrededores de Montevideo", "Gaucha del Río de la Plata", "Mujer de la campaña", "Gaucha del Paraguay", "Aguador".

De Adolfo D'Hastrel se conserva en la Colección Assunção, las acuarelas "Vista de Montevideo y Portón de San Pedro", "Vistas de las Azoteas de Montevideo", "Vistas de Balcones y Azoteas de Montevideo", "Desembarcadero de Montevideo" (dibujo lápiz), "Muralla interior de la Ciudadela", acuarela, y "Montevideo desde la rada", acuarela. En el Museo Histórico Municipal y en la colección citada, existen ejemplares litográficos de los siguientes motivos: "Vista general tomada desde el Cementerio Nuevo", "Vista de la ciudad desde la Rada", "La Iglesia Matriz tomada desde las Azoteas", "El Mercado en otros tiempos Ciudadela", "Vista de La Aguada y sus alrededores". En la Colección Assunção se anotan: "La mujer de campaña", "Estanciero", "Lancero", "Negro de Infantería", "Habitante de la campaña", "Changador", "Gaucha de los alrededores de Montevideo"; son figuras individuales, estudios acabados de la indumentaria de la época admirablemente bien dibujados, muy lejos del simple dibujo de contornos, conseguida la sensación de volúmenes con un claroscuro inteligentemente tratado que revelan a un técnico de grandes condiciones.

En el Museo Histórico Municipal y en la Colección Assunção se conservan sendos ejemplares de un grabado, sobre dibujo de D'Hastrel, que representa "Revisita de la Guarnición de Montevideo, por su Comandante en Jefe General César Díaz en Agosto de 1851". (*) En la República Argentina además de los citados en el Museo de Luján, existen en el Museo González Blanco, un tema de danza campestre, "El gato". (**)

D'Hastrel dejó un autorretrato que se ha difundido en la litografía que realizó Ch. Haneke, impresa por Bry.

(*) Véase referencias; impresores, editores, dimensiones, en "Iconografía de Montevideo", págs. 180 a 188 y pág. 205.

(**) Alejo B. González Garaño, "El pintor litógrafo francés Capitán Adolfo D'Hastrel. Su residencia en el Río de la Plata 1839-40", Buenos Aires, 1937. Véase, Ricardo Gutiérrez, "D'Hastrel y Pallière en la Colección Santamarina", Buenos Aires, 1938 y Notas del Archivo Ernesto Laroche.



COSTUMBRES Y VESTIDOS DEL PAIS. — Acuarela de ADOLFO D'HASTREL. Versión litográfica de Bayol. Imprenta Lamorciér, París, (Museo Histórico Municipal), Montevideo.

CAPITULO X

Pintores marinistas: Juan Bautista Enrique Durand Brager y Luis Amadeo Ollivier

Otro francés contemporáneo en el tiempo de Adolfo D'Hastrel, es JUAN BAUTISTA ENRIQUE DURAND BRAGER y como aquél, marino, pintor y dibujante. A bordo de una de las naves de la Escuadra franco - británica que por largo tiempo permanecieron en aguas uruguayas, durante el período de la historia de la República, conocido con el nombre de Guerra Grande (1843 - 1851), realizó una interesante y original labor de pintor.

Este artista que nació en Dol. Ille - Vilaine, el 21 de mayo de 1814 y falleció en París en 1879, fue discípulo de Eugenio Isabey y llegó a ser un pintor de sólida reputación. Navegó por el Plata entre 1840 y 1843. Es probable que los archivos de la marina de guerra francesa, arrojen datos que permitan conocer el itinerario de este pintor, mientras surcó nuestras aguas. Se sabe sí, que llegó contando 25 años de edad como oficial a bordo del "Orestes" en la escuadra del Almirante Mackau.

Con anterioridad, y dando aliento a su espíritu aventurero, había recorrido la costa atlántica del Africa y en 1840 formó parte de la expedición que repatrió los restos de Napoleón I. A fines de 1843 regresó a Francia. Pintor del Príncipe de Joinville, adquirió nominación por la ejecución de cuadros de temas militares, obteniendo medalla de oro en 1844. (36)

Durand Brager, publicó con su nombre, *Albumes*, en los que reprodujo con lujo de detalles, gráficamente, las impresiones recogidas a lo largo de tan extensos viajes. (37)

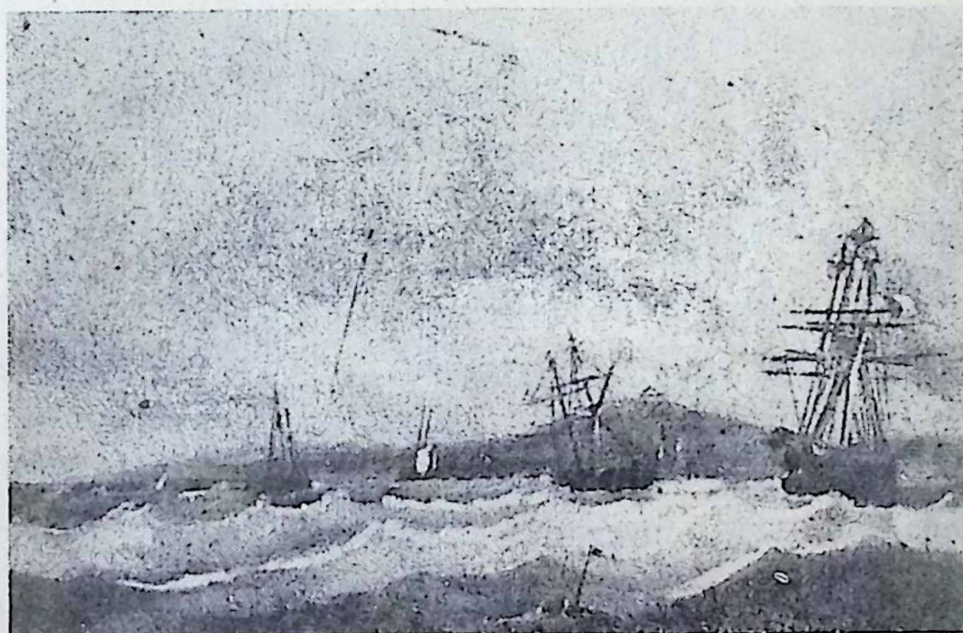
Fue condecorado con la Cruz de Caballero de la Legión de Honor

(36) "Combate de la Fragata francesa «Niemen» contra las fragatas «Arethusa» y «Amethyst»" (inglesas), "Bombardeo a Mogador" y "Toma de Mogador". En 1866, Durand Brager ejecutó para el Emperador de Austria, un *Panneaux* representando la "Batalla de Lisa" y en 1869, realizó para Versailles, el "Segundo Combate entre Baterías Japonesas y las Escuadras Aliadas".

(37) Los *Albumes* se titulan: "La Marina Francesa", "La Marina de Comercio", "Estudios de Marina tipos" y "Fisonomías de las Armadas de Oriente". (José María Fernández Saldaña "El pintor francés Juan Bautista Enrique Durand Brager". Su labor en el Río de la Plata. Buenos Aires, 1938).

en 1844 y distinguido como Oficial de la misma en 1865 por Napoleón III, después de la expedición a Argelia, de la cual pintó una veintena de cuadros con destino al Palacio del Eliseo. Durand Brager está representado entre otros Museos, en el de Burdeos y en el de Nantes. Aquí, en el Río de la Plata, se conserva de tan importante figura como pintor de historia y marinista, sendas obras con temas marinos de las costas platenses. Uno, en el Museo Histórico Argentino y tres por lo menos, en el Uruguay en galerías oficiales y alguno en colección particular.

El del Museo Histórico Argentino, que fue reproducido en la "*Ilustración Histórica Argentina*", año II N° 3 (1909) representa



PAMPERADA
EN EL
PUERTO DE
MONTEVIDEO
Oleo-lienzo
de JUAN
BAUTISTA
ENRIQUE
DURAND
BRAGER.
(Col.
Assunção.
Montevideo).

"*El Fuerte de Buenos Aires*", reproduciendo un aspecto general de la muralla y el baluarte del Este, mirados desde el Río de la Plata. A la derecha, cerca de una garita, hay izado el Pabellón Argentino castigado por un viento huracanado; completa el tema, algunas embarcaciones con las velas recogidas balanceadas por un temporal.

En el Uruguay, en el Museo Histórico Nacional, Durand Brager está representado por un óleo de 0,59 cms. de ancho por 0,45 de alto, que representa un navío de guerra de dos palos fondeado en las aguas del estuario y dos pequeñas embarcaciones, y está catalogado con el título de "*Temporal frente a Montevideo*". El navío luce una bandera azul con una cruz blanca en campo punzó; de las dos pequeñas embarcaciones, una de ellas luce la bandera inglesa; en el horizonte, una mancha blanquecina, que es la ciudad de Montevideo, en la que es visible la estructura del Fuerte San José, que entonces se levantaba en la entrada de la bahía (Fdo. 1842). Este cuadro, que perteneció al pintor italiano ANDRES (?) ¿JOSE? DE GIOVANELLI, fue restaurado por ERNESTO LAROCHE en 1917.

Una variante de este tema con el título de "*Pamperada en el*

Puerto de Montevideo" (Colección particular), reproduce, sobre un mar agitado, dos fragatas de guerra y tres pequeñas embarcaciones teniendo por fondo la silueta del Cerro de Montevideo. Una de las fragatas es francesa y la otra luce la bandera uruguaya. La coloración es de un cielo con claros de luz que ilumina con acierto las crestas de las olas.

En el Museo Histórico Municipal existe de la producción de Durand Brager, dos litografías "*Vista de la ciudad de Montevideo*", impresas en 1842, en París, por la imprenta Lemercier, y litografiadas por Lauvergne, sobre originales de aquel pintor francés. La primera de estas "*Vistas*", por lo que puede apreciarse en ella, no es un trabajo que impresione favorablemente; sobre el fondo de la ciudad de Montevideo, varias embarcaciones se mueven en un mar agitado. La segunda, la que tiene por fondo sólo el poblado borroso, destacándose nítidamente la fisonomía de la Catedral, y en el primer plano piedras de costa y aguas tranquilas en las que descansan dos embarcaciones, esa sí, reúne atributos importantes que ilustran de la valía del autor.

Durand Brager llevó de regreso a Europa, abundante material informativo de estas regiones que le sirvieron después en reproducciones publicadas en *L'Illustration*, en París, en 1852. Interesan para la iconografía del Uruguay, algunas escenas de índole militar, alguna *Vista de la ciudad de Montevideo* y algún *Retrato de personaje de la época*. Y para la iconografía argentina, un original dibujo representando al *General Urquiza* y una serie de dibujos donde documentó tipos de soldados, oficiales y otros grados del ejército de Rosas y algunas escenas evocativas de los cuarteles de las fuerzas integrantes de ese ejército.

Recientemente, la producción uruguaya de Durand Brager se ha enriquecido al ingresar a la Col. Assunção un dibujo original, acuarelado que representa una *Vista de Montevideo*, reproduciendo además la costa que la margina, y cuatro versiones litográficas de sendos dibujos originales de Durand Brager, que se refieren a *escenas del combate naval en la Bahía de Montevideo entre la escuadra de Brown y la flotilla oriental* que comandaba Garibaldi (1843). Las litografías fueron hechas en Montevideo en el taller del belga José Gielis (pág. 185) y adquiridas en Bs. As. a donde llegaron, procedentes de Europa.

Los trabajos de Durand Brager mencionados en estas líneas, con excepción puede decirse de los óleos del Museo Histórico Nacional del Uruguay y del argentino, no comprenden elementos que nos pongan frente a obras de real categoría; pero integrando el conjunto de la larga labor de un pintor que alcanzó justo renombre, merecedor de encargos oficiales de trascendencia, resueltos con solvencia artística reconocida, con recursos técnicos —color, dibujo, perspectiva—, enriquecen el acervo artístico nacional y por tanto corresponde —autor y obras— valorarlos en sus justos términos en este capítulo de los PRECURSORES, ya que él fue el introductor de un género de pintura —la marina—, entonces no cultivado, y lo hizo con alta jerarquía.

Pasarán muchos años antes de poder anotar en este trabajo alguna figura que se le iguale.

En idénticas condiciones que otros, LUIS AMADEO OLLIVIER, pintor marinista francés, llegó a Montevideo en 1844, afincándose aquí donde formó su hogar.

Está representado en el Museo Histórico Nacional con "*Escenas del Combate de la Vuelta de Obligado*", pintura a la tiza y cola sobre papel, permite reconocer en él a un marinista prolijo en el color y el dibujo, sin llegar evidentemente, a la categoría de D'Hastrel o de Durand Brager.

El valor que tiene el trabajo mencionado, es que fue realizado en el lugar del acontecimiento pocos días después del mismo. Ollivier tenía funciones administrativas en la División Francesa a bordo del bergantín "*San Martín*", nave capitana que llevaba la insignia del Capitán Trebouart. El cuadro representa el combate naval entre las escuadras combinadas anglo - francesas contra las fuerzas argentinas de mar y tierra el 18 de noviembre de 1845. Se representa: al vapor "*Fulton*", naves argentinas hundidas, y en el horizonte, el humo de las baterías de tierra.

Luis Amadeo Ollivier falleció en Montevideo en 1875.

CAPÍTULO XI

Las directivas neoclásicas en el Plata: Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin

Aunque el pasaje de RAIMUNDO AUGUSTO QUINSAC MONVOISIN fue puramente accidental y su permanencia en el Plata fue por demás breve, tiene importancia su mención en este *Derrotero* por su aporte a la cultura, por la labor pictórica realizada y por el papel que hubiera representado, de haber existido entonces, en los días de su permanencia en estas costas, indicios de una formación artística firme. Porque Monvoisin, es el importador en el Plata de las directivas neoclásicas que ya en Europa enfrentaban a las frías fórmulas de academia. Es evidente que Monvoisin presenta en toda su labor los detalles de un academismo serio, cultivado y elegante, pero no lo es menos que él es una admirable amalgama de los dos extremos mencionados, apreciable más en sus cuadros de costumbres que en los retratos, donde la introducción de aquellas directivas fue más lenta.

La producción del artista francés es numerosísima.

A la realizada en Europa, retratos y temas de composición, dispersa entre particulares, decoraciones en residencias palaciegas y en colecciones de museos (Amiens, Montpellier, Burdeos, Palacio de Versailles, Nancy, en las iglesias de Saint Leu y de Nuestra Señora de Loreto, en París), se agrega la dejada en Chile, Brasil y Buenos Aires.

En Brasil dejó, entre los retratos, el del *Emperador* y el de la *Emperatriz* y allí fue condecorado con la Orden de la Cruz del Sur.

La labor en Chile, adonde había llegado para dirigir una escuela de bellas artes, motivo principal de su viaje, adquiere otra significación, como la tendrá posteriormente en el Perú; en ambos países, reeditando etapas de su formación artística, volvió a las tareas docentes, como lo hizo también en Valparaíso después de su arribo en 1842, procedente de las provincias argentinas de San Juan y Mendoza, al fundar una escuela de pintura y un salón de arte que llevó su nombre. En la escuela que dirigió en Chile, estudió Procesa Sarmiento, hermana de Faustino Sarmiento. Este, cita a Monvoisin muy a menudo en sus obras, y le reconoce cualidades poco comunes.

La academia que fundó en el Perú, tuvo también importancia.

Monvoisin regresó a su patria cuando frisaba ya 68 años de edad; expuso en el Salón de París de 1858 y falleció, el 21 de Marzo de 1870

en Boulogne - sur - Seine. Había nacido en Burdeos, el 3 de Agosto de 1790. Su iniciación artística empezó con Lacour, en su ciudad natal, pasando después a París, ingresando en el taller del Barón Guérin; (9 de Marzo de 1816) fue compañero de Eugenio Delacroix. Entre 1818 y 1821, obtuvo un Primer Premio en el Salón de París y un Primero y Segundo en el Salón de Roma. Hasta que llegó a América, en 1842, había figurado en más de setenta salones europeos.

El pasaje de Monvoisin por Buenos Aires fue bastante fugaz, realizando algunos retratos de buena calidad; un boceto de un *Retrato de Rosas* y algunos estudios sobre figuras de gauchos, pero la obra



LA PORTEÑA EN EL TEMPLO.
(Retrato de doña Rosa Lastra de Lezica). — Oleo-lienzo, de RAIMUNDO AUGUSTO Q. MONVOISIN
(Buenos Aires, 1842). (Colección particular, Bs. As.).

fundamental que realizó en esa ciudad, la integran cuadros de costumbres de gran formato, como "*El soldado de Rosas*" y "*La porteña en el Templo*".

Trabajos de ese contenido, son los que prolongan en estas tierras, la obra de aciertos técnicos del brillante pintor francés.

"*La porteña en el Templo*", óleo sobre tela, vendida en remate público en octubre de 1959, poniendo así punto final a los largos años en que dicho cuadro estuvo sustraído al público y al que rodeó la leyenda, reúne valores artísticos poco comunes y es un documento para la iconografía de costumbres. En este caso, la que se refiere a las señoras porteñas de ir acompañadas a la iglesia por un negrito vestido de frac, llevando la alfombrita en que aquéllas se arrodillaban y sentaban en el Templo, carente entonces de bancos. Además, documenta el interior del Templo, como lo hará también más adelante Juan León Pallière en el "*Album*" en que recogió gráficamente las impresiones de sus viajes por tierras platenses. Hasta entonces, los otros pintores costumbristas, que se han citado, documentan as-

pectos exteriores, como en la hermosa acuarela de Vidal, "*El Templo de Santo Domingo*". Esta permite ver, perfectamente, en la calle de acceso, damas porteñas acompañadas de los negritos a que se ha hecho referencia en las líneas precedentes (pág. 24).

Técnicamente considerada, "*La porteña en el Templo*" es una obra maestra, conmovedora en la actitud y en la expresión de la figura; muy bien resuelta la posición de las manos; el ropaje está tratado en forma impecable. Inteligentemente, el autor coloca en un segundo plano, esfumado, la figura del negrito; en ningún momento



LA PORTEÑA EN EL TEMPLO. —
Oleo-lienzo, fdo. por MONVOISIN.
(Col. particular, Buenos Aires).

la mirada del observador deja de recaer sobre la subyugante figura de la dama sentada en el suelo.

Con este tema existe una variante en la que el principal personaje está visto de perfil hacia la izquierda; la cabeza levantada; le caben las mismas apreciaciones técnicas que a la anterior. En lugar de un negrito, acompaña a la dama una figura femenina. El cuadro pertenece a la colección del Dr. del Carril ⁽³⁸⁾ (Buenos Aires), quien ha hecho sobre ambos cuadros un exhaustivo y documentado estudio.

En cuanto a la representación de figuras —estudios de gauchos— es admirable el "*Soldado de Rosas*". Es un magnífico estudio de expresión y carácter y a la vez, altamente informativo de la indumentaria de entonces. Es una figura de cuerpo entero sentada; recostada a un muro sobre el que apoya el brazo izquierdo, cuya mano derecha, sostiene un mate; amplio calzón con flecos cubre sus piernas y un vistoso chiripá a franjas lo sujeta a la cintura un ancho cinturón; la camisa de mangas largas, con puños, cubre el torso; abierta sobre el pecho, deja entrever la piel tostada por el sol, como lo está también el rostro

orlado por espesas patillas y bigote. Cubre sus pies botas de potro con espuelas.

La representación de tipos gauchos, por ejemplo, la divulgada con el nombre de "*El Tropero*", es también una figura de cuerpo entero, de pie, delante de un caballo ensillado, al que sostiene por las riendas con la mano izquierda. Como el cuadro anterior, es un documento interesante; es la misma indumentaria; difiere en que el personaje cubre su cuerpo con un poncho corto, y su rostro, con un pañuelo anudado bajo el mentón a la manera de barbijo y su cabeza, con un sombrero de alta copa y ala recortada. De su mano derecha pende un típico talero con mango corto, terminado con una argolla de lonja. La figura se destaca de un fondo de solitario paisaje.

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires se conserva un "*autorretrato*" de Monvoisin; lo representa en su juventud; un rostro de delicadas facciones y una expresión bondadosa, contrasta con el carácter un tanto violento del artista; una ondulada cabellera peinada a la usanza de entonces le proporciona al cuadro aspecto de vieja estampa; viste ropa de la época, con una amplia chaqueta y chaleco abotonado.

En cuanto al *Retrato de Rosas* que se conserva en el mismo instituto de arte, no fue — según parece —, de la aprobación del retratado. El cuadro siguió al artista y en 1870 estuvo a punto de perderse en la destrucción de la casa que habitaba Monvoisin durante la invasión prusiana. Adquirido años después por Eduardo Schiaffino, Director que fue de aquella casa de arte, ingresó a su colección pictórica.

Monvoisin, pintor rudo, costumbrista, sencillo, no efectista, bastante personal sin dejar de ser veraz, no fue, indiferente a las figuras femeninas; para confeccionar la "*Porteña en el Templo*", como se ha visto, hizo más de un trabajo, como asimismo un estudio tan solo del rostro de la dama y una figura de cuerpo entero saliendo del Templo, atribuida al pintor alemán Mauricio Rugendas, que reúne los mismos detalles fisonómicos que el modelo de "*La porteña en el Templo*", lo cual hace pensar que, atribuírselo a Rugendas, no es exacto, teniendo en cuenta además, la distinta época en



EL TROPERO. — Oleo-lienzo, original de RAIMUNDO AUGUSTO Q. MONVOISIN. (Buenos Aires).

que Monvoisin y Rugendas radicaron en Buenos Aires; ⁽³⁸⁾ en el Museo mencionado se conservan dos desnudos femeninos de muy buena factura técnica, como lo son también los temas "*Dama paraguaya*" y "*Dama chilena*", igualmente en la colección del citado instituto de arte argentino.

Toda la obra que de Monvoisin se dispone, la constituyen trabajos bien dibujados, ricos de volúmenes, de valor documental insospechado y muestran una paleta rica y limpia en colores, una pincelada firme y vigorosa, que no deja vislumbrar el tanteo; son piezas evidentemente de museo y a la vez, demuestran que el autor asimiló muy bien el color local, y el carácter racial. ⁽³⁹⁾

(38) Del Carril, Bonifacio. *El misterio de "La Porteña en el Templo"*; La Nación, Buenos Aires, febrero de 1960.

(39) Ricardo Gutiérrez publicó en Buenos Aires en 1936 una extensa ficha biográfica de Monvoisin sobre una memoria autobiográfica del autor.

Las primeras investigaciones sobre el anecdótico artista francés se deben a Eduardo Schiaffino y a José M^a Lozano Mouján, que tanto aportaron a la historia del arte en sus investigaciones sobre la labor de los artistas extranjeros, común a ambos márgenes del Plata.

CAPITULO XII

Un artista de señalado abolengo artístico: Juan León Pallière

En el orden de importancia de Debret, D'Hastrel, Monvoisin y Durand Brager, corresponde estudiar la obra de JUAN LEON PALLIERE.

Como su nombre lo indica, es de origen francés, pero nació en Río de Janeiro el 1º de enero de 1823.

Hijo del pintor francés Arnaldo Julián Pallière, ⁽⁴⁰⁾ estudió Juan León Pallière Grandjean Ferreira, que así es su nombre completo ⁽⁴¹⁾ con Francisco Eduardo Picot, comenzando los estudios artísticos a la corta edad de 13 años. Desde los siete años de edad, Pallière vivía en París, adonde lo habían llevado sus padres.

Pallière dejó Francia en el año 1848, año en que emprendió viaje por primera vez a Buenos Aires. Después de un corto pasaje por esta ciudad, viajó a Río de Janeiro, ingresando en la Academia de Bellas Artes como alumno de pintura, obteniendo en 1849, un Pensionado a Europa, adonde se dirige ingresando en la Academia de Francia, en Roma. Durante sus estudios allí, realizó algunas decoraciones para los techos de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, consistentes en alegorías de las artes plásticas.

Pallière permaneció en Europa en uso de la beca, hasta 1855, ya que le había sido prorrogada por dos años más, para el perfeccionamiento del grabado en planchas de acero para la impresión de valores. Durante su estada en Europa visitó España e Italia con estadas en Valladolid y en Sevilla y Toledo, con un breve pasaje por Madrid. Visitó Marruecos, existiendo en la libreta de croquis del autor, diversos motivos sobre paisajes, iglesias y algunos retratos, como asimismo dibujos de campamentos gitanos y tipos populares.

(40) Arnaldo Julián Pallière era natural de Burdeos donde nació en 1784 y falleció en la misma ciudad en 1862. Fue pintor de la Corte de Juan VI. Expuso en los Salones de París de 1808 a 1814. Contratado para el Brasil, ejecutó diversos retratos de figuras de la diplomacia de la época.

Obras suyas figuran en el Museo de Bellas Artes de su ciudad natal.

JUAN LEON PALLIERE tenía también por línea materna antecedentes artísticos, pertenecía a la familia de Augusto Enrique Grandjean de Montigny, arquitecto que integró, como se ha visto, la Misión Lebreton a Río de Janeiro en 1816.

No hay noticias del regreso de Pallière a Río de Janeiro. Aparece en Buenos Aires en 1856; tenía entonces 34 años de edad. La fecha ha sido deducida por los historiadores de Pallière, ⁽⁴¹⁾ por la publicación, en junio de 1858, en una revista londinense, de los "*Bocetos de Buenos Aires*". (*) (El primer biógrafo de Pallière, fue Eduardo Schiaffino en un artículo publicado en "El Diario" en 1883, Buenos Aires).

Pallière permaneció en el Plata por espacio de doce años, dedicándose en Buenos Aires a la enseñanza privada y como profesor de dibujo en la Escuela Normal del Colegio de Huérfanos. Viajó mucho por el sur, centro y litoral argentino y por Montevideo, recogiendo impresiones que su virtud de adaptación a tan variados y diversos ambientes, le permitió reproducir después en forma notable.

Es así que, con precisión de detalles, prolijidad de dibujo y apreciables condiciones técnicas de un aprendizaje serio y sostenido, tradujo aspectos típicos de gentes y costumbres ciudadanas (vendedores ambulantes), las calles importantes de la ciudad de Montevideo y diversos temas urbanos. Su observación alcanza a los tipos de figuras militares, de soldados y las típicas de la campaña uruguaya, peones, troperos; inmortalizó al gaucho en distintos aspectos de su vida agreste; documentó con dibujos inconfundibles las clásicas carretas, las escenas de las viejas pulperías apostadas a lo largo de los somnolientos caminos, todo, con un hondo sabor criollo que puede apreciarse en la totalidad de esos trabajos, ampliamente difundidos después por la stampa, estudios iconográficos diversos, textos universitarios de Historia, etc.

Pallière recogió sus impresiones de estas latitudes en el "*Album Pallière*", publicación que veía la luz mensualmente, adornada con hermosas carátulas, editada algunas veces por el dibujante JULIO PELVILAIN y otras por Berheim y Jones, hasta totalizar el número de 52 láminas. Las publicaciones mencionadas, llevan por títulos "*Album Pallière*" (*Escenas Americanas, Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*). Se dice que Pallière respondió a los suscriptores de la mencionada publicación, realizando conjuntamente con HENRY SHERIDAN ⁽⁴²⁾ una lámina que lleva por título "*Tropa de carretas en la Pampa*" con la que los obsequió. Esa lámina fue litografiada por Viergier y Goiran. (pág. 144).

(41) Alejo González Garaño. Catálogo de la Exposición Pallière, Buenos Aires, 1935.

León Pallière. Ediciones Peuser, 1945.

Exposición France et Brésil, París, 1955.

(*) Ricardo Gutiérrez fija la fecha de presencia de Pallière en Buenos Aires, por una noticia publicada en *El Nacional* de ese año.

(42) Se dice que en Buenos Aires JUAN LEON PALLIERE, le dio oportunidad de exponer sus condiciones de dibujante, al argentino HENRY SHERIDAN y hay quien afirma que existen trabajos hechos en colaboración.

Pallière y Sheridan expusieron en conjunto obras con sus respectivas firmas, en 1859. Durante la exposición, Sheridan divulgó la idea de abrir una *academia de pintura al óleo, acuarela y dibujo a lápiz* con un día para el *bello sexo*, noticia recogida en la prensa de esos días.

El álbum completo, como se ha dicho, consta de 52 trabajos litografiados, que lo son en negro sobre fondo sepia; también los hubo sobre fondo blanco y gris. El "Album" tuvo gran resonancia entre el público y en la prensa de entonces, en la que durante varios días se había hecho el anuncio de su próxima aparición; (*La Tribuna, La Semana, El Correo del Domingo*) fue concordante la opinión de que las litografías eran inferiores a los originales. Esta apreciación, era exacta; compáreselas con las acuarelas originales, y los óleos; para citar un ejemplo, "*Camino del Reñidero*", que puede figurar con altísimo honor al lado de las más perfectas obras de la pintura francesa del siglo XIX y compárese también, las nuevas reproducciones por los procedimientos modernos del fotograbado; ello confirmaría que quienes trasladaban a la piedra los dibujos, no eran de grandes condiciones.

La primera entrega del "Album", se hizo a fines de abril de 1864 y la última en agosto de 1865, fecha en que se ofrecía ya la colección completa del total de 52 láminas.

Las láminas a las que acompaña el título y un subtítulo indicando el lugar, ilustran sobre el itinerario geográfico del autor, (43) entre los años 1858 y 1864.

Versiones litográficas de los trabajos de Pallière son bastante

(43) "*Cazuela del Teatro Colón*", Buenos Aires; "*Pita y Ombú*", Buenos Aires; "*La Porteña en el Templo*", Buenos Aires; "*Un Mercado en Bahía*", Brasil; "*Entrada de la Bahía de Río de Janeiro*", Brasil; "*Río Paranagua*", Brasil; "*Cargueros de yerba mate*", Paranagua, Brasil; "*No te vayas, luz nacida, etc.*", décima de R. Gutiérrez; "*El agrimensor*", Repúblicas de la Plata; "*Una Canoa*", Alto Uruguay; "*Las quebradas de Valparaíso*", Chile; "*Cordillera de los Andes*", Paso de Uspallata a Sta. Rosa de Chile; "*La hamaca*", Misiones; "*Ejército del general Flores*", Paysandú, Estado Oriental; "*San José, estancia del Gral. Urquiza*", Entre Ríos; "*La ramada*", Entre Ríos; "*La vigilia de los difuntos*", Victoria, Entre Ríos; "*Caravana en el desierto de Atacama*", Cordillera de los Andes, Bolivia; "*Las islas del Paraná*", Tigre, Buenos Aires; "*La pulpería*", Campaña de Buenos Aires; "*Paseo del domingo*", Campaña de Buenos Aires; "*Palermo, casa de Rosas*", Buenos Aires; "*Desembarque con río bajo*", Buenos Aires; "*Mercado de frutos del país*", Buenos Aires; "*Lechero y panadero*", Buenos Aires; "*Santiagoña tejiendo*", Santiago del Estero, Roca, Argentina; "*La posta*", Santa Fe, República Argentina; "*Parada para hacer noche*", San Luis, República Argentina; "*Interior de rancho*", Provincia de Salta, República Argentina; "*La galera*", República Argentina; "*Invasión de Indios*", República Argentina; "*El payador*", República Argentina; "*La esquila*", República Argentina; "*El asado*", República Argentina; "*La mujer del preso*", República Argentina; "*Indios del Gran Chaco*", República Argentina; "*El corral*", República Argentina; "*Catedral de Córdoba*", República Argentina; "*Recuerdo de Entre Ríos*", República Argentina; "*Tobas, indios del Gran Chaco*", República Argentina; "*El saladero*", República Argentina; "*La parada en la Pampa*", República Argentina; "*Gauchos Carneando*", República Argentina; "*La pisadora de maíz*", República Argentina; "*Un nido en la pampa*", República Argentina; "*La cuna*", República Argentina; "*Riña de gallos*", República Argentina; "*Pulpería de campo*", República Argentina; "*Carreras de campo*", República Argentina; "*Mendoza antes del temblor de 1860*", República Argentina; "*El gato, baile campestre*", República Argentina; "*La Semana Santa, Catedral de Buenos Aires*", República Argentina.

La Biblioteca Nal. de Montevideo, posee de Pallière, 15 acuarelas; 10 con temas bonaerenses, paisaje urbano y tipos callejeros, incluyendo un tema de indios pampas y las 5 restantes, con temas típicos rioplatenses.

corrientes en colecciones oficiales y particulares de Argentina, Chile y Uruguay, y en colecciones oficiales del Museo Histórico Nacional de Montevideo y en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional. En el Museo Histórico Nacional, se conservan, entre otros, los siguientes originales y reproducciones ⁽⁴⁴⁾: "*Vista del Puerto de Montevideo*", "*Calle Sarandí y Misiones en 1858*", y "*La Puerta de la Ciudadela*". (Este trabajo de Pallière que reproduce aquella construcción del coloniaje vista desde la calle Sarandí, ha tenido actual difusión en oportunidad de la reinstalación de aquella Puerta en su lugar primitivo, después de su traslado al edificio de la hoy Universidad del Trabajo cuando fue demolida la Ciudadela en 1879). El cuadro de Pallière, documenta el aspecto que ofrecía la calle Sarandí limitada al Este por los viejos muros coloniales.

Entre la copiosa producción de Pallière hay muchas reproducciones de tipos femeninos a los que acompaña siempre rasgos de singular belleza; —por excepción no es así, como en "*La pisadora de maíz*"; por el contrario, en "*La porteña en el Templo*", tanto el dibujo a pluma como la acuarela, la figura central realmente hermosa, no tiene la abstraída expresión meditativa de la de Monvoisin; es un rostro en pose subyugante, al que le da evidente coquetería la estudiada posición del abanico desplegado que luce en su mano derecha. En la acuarela del mismo tema, es más visible lo expuesto; en ésta, son dos las figuras que integran el tema, aunque recaen los mayores aciertos en la figura y en la actitud de la que está sentada. Las escenas se desarrollan en el interior de una iglesia; se deja ver un altar escuetamente dibujado, hay varias figuras sentadas y otra de pie, en actitud de caminar.

En el tema que lleva por título "*La cuna*", es una simpática escena protagonizada por una joven mujer de rostro agradable y un niño dormido; nada falta en la expresión de la madre, ni en la del pequeño, ni en los detalles que completan la escena, para hacerla un documento de amor.

"*Nido en la Pampa*", es una hermosa envidiable escena, canto de amor sumiso y recatado de la mujer criolla.

Abordando otros temas, Pallière realizó en 1865 un buen dibujo del Gral. Flores en su Campamento de Paysandú. El General aparece luciendo un poncho color claro y en actitud de dar órdenes a sus oficiales que lo rodean. Las obras donde pueden verse mejor las condiciones de colorista de Pallière, tanto acuarelas como óleos, son: "*Pisadora de maíz*", "*Tienda*" (Buenos Aires), "*Lanceros de Urquiza*", "*Interior de una pulpería*", "*Gaúcho con su mujer en ancas*", "*Soldado de Urquiza*", la ya citada "*Camino del Reñidero*", que nos muestran un dibujante prolijo, un acuarelista limpio, un pintor acertado, serio y positivo. Si como dibujante y acuarelista fue ágil y de jerarquía, fue también un buen colorista que, sin llegar al rico cromatismo de Monvoisin, ni a la pulcritud de otros dibujantes ya citados, y que

(44) Reproducciones (dibujos coloreados): "*El agrimensor*", "*Lechero y panadero*", "*Ejército del General Flores*". (Litografías de Pelvilain).



LA PUERTA DE LA CIUDADELA. — Acuarela original de JUAN LEON PALLIERE, (Museo Histórico Nacional), Montevideo,

se citarán en el texto de este trabajo, es evidente que Pallière es un valor definido en la historia del arte en el Uruguay.

Demostrativas de las condiciones de este singular pintor, son obras como, *"Embarco de la Guardia Nacional para la Campaña de Pavón"*, óleo de corte académico, que se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, *"Fauno y Bacante"*, *"Descendimiento de Jesucristo"* y *"Cristo en el Jardín de Ghetsemani"*, en la Galería de Pinturas y Esculturas de la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro.

En 1866, Pallière partió para Francia. Antes de su partida hizo remate público —como ya lo había hecho en otras oportunidades— de sus obras; lo que permite que en Buenos Aires existan actualmente más de 300 originales de Pallière en manos de particulares. Pallière tenía su taller en la calle Cuyo y Reconquista. ⁽⁴⁵⁾.

En 1871 reapareció en Francia, en la Guardia Nacional Francesa, en la Guerra Franco-Prusiana.

En el lapso comprendido entre su llegada a París y la fecha de su fallecimiento acaecida en Lorris en 1887 a los 64 años de edad, concurrió durante 18 años al Salón de París con sus obras, totalizando sus envíos al mismo unas cincuenta obras; a ese Salón había concurrido incluso estando en Buenos Aires, habiendo enviado desde esa ciudad, para el Salón en 1867, para la Sección Argentina, el cuadro titulado *"Una cita en Venecia en el Siglo XVI"* y su *"Album"*, y al Salón de 1868, los óleos con los temas de, *"La cuna"* y *"La pisadora de maíz"*. No obstante la bondad de estas obras, el éxito no acompañó al artista, que en los últimos años de su labor abandonó los temas costumbristas, ensayando entonces pintura anecdótica y temas de historia.

La Comuna de la ciudad de Lorris posee, ilustrativos de esta etapa del pintor un cuadro que representa un episodio de la lucha religiosa en Francia y lleva por título, *"Manifestación armada del clero católico de París, contra Enrique IV"*. (Donación de la viuda del artista).

(45) Véase Ricardo Gutiérrez: *"D'Hastrel y Pallière en la Colección Santa-marina"*, Buenos Aires, 1938.

CAPITULO XIII

Pintores de origen alemán en la iconografía artística rioplatense: Mauricio Rugendas y Otto Ernesto Federico Grashof

Pintores de origen alemán se agregan también a los que legaron para nuestro arte y para la iconografía artística-histórica rioplatense, importantes elementos de estudio no exentos de valor.

De ellos, es indudable que quien ocupa un lugar de preferencia, es el pintor bávaro MAURICIO RUGENDAS, que radicó en Buenos Aires y Montevideo entre los años de 1838 y 1845.

Su nombre, accidentalmente nombrado en alguna monografía, pasó a ocupar el lugar que por su obra se merece, recién entrado ya el segundo cuarto del Siglo XX, siendo objeto en los años subsiguientes de algunos estudios. (Apuntes inéditos de Ernesto Laroche).

Su producción de valores técnicos, enriquece la iconografía de los temas costumbristas.

Observador muy ágil y curioso, hizo abundante acopio de apuntes de todo aquello que tuviera sabor nativo, regional, y así sacó del olvido, documentando del natural y con evidente calidad artística, muchas figuras típicas del Continente Americano; en Lima, por ejemplo, recogió para la iconografía de esa ciudad, en una admirable serie de dibujos, hermosas figuras femeninas con el rostro tapado, moda de carácter exclusivamente limeño.

En la Provincia de Buenos Aires, hizo numerosos apuntes sobre temas regionales, algunos vertidos después a la litografía, en Chile, y otros realizados en Alemania sobre la base de los breves apuntes tomados aquí. De la serie de aguadas debidas al dibujante y pintor alemán, se han difundido las que llevan por título "*Esquinas porteñas*"; animadas con figuras de gauchos a pie, y al lado de sus cabalgaduras, vistiendo los largos y anchos calzones, los clásicos chiripáes y los ponchos cortos de bayeta de un solo color o a franjas; mujeres portando cestos de ropa sobre la cabeza, o aquellas otras en que cruza la calle alguna carreta tirada por bueyes y entre los transeúntes que la animan, algunas figuras femeninas cubiertos los hombros con mantillas y tocadas sus cabezas con los altos peinetones que ridiculizara Hipólito Bacle.

De la misma serie de aguadas, hay una de valor iconográfico para la Argentina. Es una reproducción del viejo *Cabildo de Buenos Aires*, luciendo la estructura que tuvo primitivamente. A la derecha, la histórica Pirámide de Mayo, por cuyo costado pasa, tirada por dos yuntas de bueyes, una pesada carreta; sobre la izquierda, una carreta detenida y grupos de gauchos con las típicas vestimentas, sentados en el suelo. "*Desembarco en Buenos Aires*" es otra aguada que reproduce el tema que había tratado ya Vidal en su pasaje por Buenos Aires en 1816-18, y reúne los rasgos característicos de las condiciones de dibujante de Rugendas. ⁽⁴⁶⁾ .

En lo que respecta a Rugendas como pintor y demostrativo de sus dotes notables en esa disciplina, quedan los óleos, "*Gauchos de la Provincia de Buenos Aires*" y "*Boleando avestruces en la campaña de Buenos Aires*", que son dos bellos exponentes del claro dominio del color local, del buen dibujante y del detallista que justifica el nombre de "pintor descriptivo" con que ha sido llamado en alguna monografía sobre el pintor bávaro.

Rugendas también pintó retratos. En el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires se conserva un cuadro de gran formato, figura de mujer sentada sobre fondo decorativo de paisaje y que representa a doña *María Sánchez de Thompson y Mendeville*. ⁽⁴⁷⁾

En lo que se refiere al Uruguay, existe una aguada de Rugendas que representa la *Catedral de Montevideo*, vista desde la Plaza; probablemente es de los trabajos hechos sobre los apuntes que perjeñara en su pasaje por la ciudad, valiéndose después, en mucho, de la memoria. La arquitectura del edificio responde no obstante, a la real entonces, en esa época. Está tomada desde el mismo ángulo en que la reprodujo Lauvergne en 1836-37 (véase pág. 40). Rugendas es menos detallista que el dibujante francés; las figuras tratadas en forma más esquemática, son más ágiles y dan mejor que las de aquél, sensación de movimiento. Las figuras que animan la escena en el dibujo de Rugendas, son gauchos a caballo, a pie, clérigos, y figuras femeninas ataviadas con los implementos de la moda impuesta por Masculino ⁽⁴⁸⁾. Es evidente que en la presencia conjunta de todas esas figuras, la memoria jugó un papel importante.

Además, Rugendas realizó un buen *retrato del General Melchor Pacheco y Obes en 1845*. Este retrato antes de ingresar a una colección particular en el Uruguay, perteneció a la Galería de Estampas del

(46) El dibujo de Vidal reproduce la carreta en que van los pasajeros vista de atrás, seguida de un bote que enarbola la bandera inglesa. Rugendas la reproduce con algunas variantes dentro de un dibujo más esquemático y menos detallista que el del dibujante inglés.

(47) Asimismo, figuran en ese Instituto, un *retrato del General Las Heras* y otro de *la esposa de dicho General*. Los Museos Mitre, y el Isaac González Blanco, citan a Rugendas en sus colecciones. De su estada en Chile, queda la "*Batalla de Maipú*", que se conserva en la Biblioteca Nacional de Santiago.

(48) "*Costumbres Sudamericanas*" (Argentina, Chile, Uruguay). Con una nota preliminar del Dr. Bonifacio del Carril. Edición Emece, Buenos Aires, 1960.

Museo de Munich, con otros dibujos de Rugendas adquiridos por el Rey Luis de Baviera. ⁽⁴⁹⁾.

En 1846, Rugendas hizo un buen *retrato del General Fructuoso Rivera*, —dibujo— tomado del natural en Río de Janeiro.

La Col. Assunção, posee un óleo sobre tela evocador de uno de los actos de homenaje que se le hicieron a Garibaldi después de la Batalla de San Antonio (8 Feb. 1846). La escena se desarrolla en la Plaza Constitución, ocupada por tropas rindiendo honores militares teniendo por fondo el edificio de la Catedral; este cuadro ilustra en nuestro medio, de la capacidad del distinguido pintor bávaro.

Mauricio Rugendas llegó a América por primera vez en 1821, regresando a Europa después de cinco años. Había venido acompañando la Expedición Científica organizada por el Barón Jorge Enrique Landsdorff, dirigida al Brasil. En 1827 publicó su "*Viaje pintoresco al Brasil*", donde recoge sus impresiones de ese país; un centenar de láminas, litografiadas en negro, de vistas panorámicas y costumbres regionales. Existe otra versión con texto en francés, con las mismas láminas. Después de 1831 y luego de una permanencia en Europa de tres años, regresó a América donde vivió por espacio de 16 años, recorriendo México, Perú, Chile, Bolivia, Brasil, Argentina y Uruguay; estos dos últimos países, como se ha visto, entre los años 1838 - 1845.

Rugendas, por su *autorretrato*, (dibujo a lápiz) se nos presenta como un hombre de aspecto distinguido y de facciones delicadas; cortas patillas terminan un peinado que vuelca un jopo hacia la izquierda; un breve bigote perfila su boca; apoya su cabeza en la mano izquierda, la derecha, cae sobre la falda; figura de $\frac{3}{4}$, sentada, $\frac{1}{2}$ perfil hacia la izquierda. Es realmente una figura interesante.

Regresó a Europa en 1847; falleció en Weilhem en 1858. Había nacido en Augsburg en 1802.

En orden cronológico y de nacionalidad aparece OTTO ERNESTO FEDERICO GRASHOF, de quien hay referencias en el Diccionario Benezit, que Eduardo Schiaffino transcribe en su obra "*La Pintura y la Escultura en la Argentina*" (1933).

Es recién después de 1935, que se divulga ampliamente el nombre y la trayectoria artística de este pintor alemán. Alejo González Garaño publicó en Buenos Aires en aquella época, una minuciosa ficha biográfica de Grashof.

Por ese estudio de documentación, se sabe que el pintor alemán nació en Prezlau, que su vocación por las artes fue temprana y que ingresó a la Academia de Dusseldorf, cursando estudios entre los años 1826 y 1828.

(49) El Rey Luis de Baviera le asignó a Rugendas una pensión vitalicia y el Real Instituto Gráfico, le adquirió su producción. Rugendas falleció sin haber visto publicada su obra total, con más de tres mil trabajos ilustrativos. (José M^a Lozano Mouján, "*Historia de la Pintura y la Escultura Argentina*", "*Notas del Archivo Ernesto Laroché*", marzo de 1930, y José León Pagano, "*El Arte de los Argentinos*", Edición L'Amateur, Buenos Aires, 1941).

Los primeros trabajos de Grashof fueron retratos, género en el que sobresalió y que siguió cultivando durante toda su dedicación artística. Pintor de la Corte del Zar Nicolás I, pintó muchos retratos de la familia Imperial, durante una permanencia de siete años en Rusia.

Su nombre está unido a la serie de pintores que componen la iconografía sobre Franz Liszt, a quien conoció en Moscú en 1843.

Después de una estada en Berlín, viajó a América llegando a Buenos Aires en 1852, donde permaneció tan solo seis meses. La ciudad estaba en guerra civil y Grashof viajó entonces al interior del país, recogiendo apuntes de gauchos y costumbres que después servirían para trabajos de mayor pretensión y tamaño.

Grashof residió en Montevideo, cuatro meses. De su estada aquí, se cita, en la producción del artista: "*Un rancho*", "*Indio Pampa*", "*El Cerro de Montevideo*", "*El Cerro con una parte de la ciudad*". El Museo Histórico Nacional, (Montevideo) posee un dibujo al pie del cual, en caracteres caligráficos, se lee "*Gaucha de Montevideo*"; está fechado en 1853. Bien dibujado, tiene, con alguna pequeña variante, (detalle en el sombrero, el barbijo y el pañuelo anudado bajo el mentón) mucha similitud con el que en colección particular argentina, figura con el nombre de "*Gaucha de Corrientes*". Tal vez donde se aprecie mejor el perfecto dibujo, el detallismo, y además de gran importancia como documento costumbrista de la indumentaria del gaucho, del soldado, del gaucho domador y de los aperos de los caballos, es en el cuadro titulado, "*Doma en tiempo de Rosas*" 1853, aunque es preciso señalar que este cuadro hecho indudablemente valiéndose de apuntes y mucho de la memoria, reproduce caballos que están muy lejos de tener la fisonomía del caballo criollo no equipado para las tareas de doma, con lujoso freno de plata y otros adornos.

Técnicamente, el cuadro está bien logrado con un fondo de paisaje de lejanía en el que pasta algún ganado.

En el Museo Histórico Argentino, se conservan dos litografías sobre originales de Grashof, tituladas, "*El gaucho de la campaña de Buenos Aires*" y "*Gaucha jineteando*" (50).

Después Grashof viajó a Chile; en 1854 estuvo en Valparaíso y un año después se radicó en Río de Janeiro, llegando a ser pintor de la Corte Imperial. Pedro II lo distinguió con la jerarquía de Caballero de la Orden de la Rosa. Muchos retratos realizados en esa época se encuentran en Francia en manos de los descendientes del Duque de Orleans.

En Río de Janeiro pintó además, temas regionales negros.

Regresó a Europa en 1858 abordando en el final de su vida y de su producción, temas de carácter religioso. Privado de la vista, —quedó ciego— se dedicó a la literatura, dictando cuentos y poesías. Falleció en 1876.

(50) Alejo B. González Garaño, "*Artistas extranjeros que documentaron el pasado argentino*". Buenos Aires, 1935.

Federico Grashof, integra con méritos señalados, la serie de pintores costumbristas, con todos los elementos favorables y también con las observaciones que corresponden hacerle a éstos, en los detalles, elementos accesorios al tema, tratados generalmente de memoria, sobre los breves apuntes recogidos, pero es indudable que se trata de un pintor serio. Como retratista y por las distinciones de que fue objeto en las esferas oficiales, conquistadas por la labor realizada, es de suponer que llenó las exigencias necesarias para ser catalogado como pintor de Corte, sobre todo en el cultivo de un género de pintura —el retrato—, del cual, en la época en que actuó Grashof, en aquellas esferas, había muchos y muy buenos artistas.

CAPITULO XIV

Mirada retrospectiva

En síntesis y a manera de conclusiones de esta dilatada incursión a través de épocas, nombres y motivos, y que en parte sirven de prólogo al capítulo siguiente, cabe señalar que la precaria conservación de muchos de los ejemplares de las obras comentadas, —por descuido muchas veces, por ignorancia o subestimación de valores, por la acción del tiempo que ha ennegrecido colores, desvanecido tintas, perdido perfiles las sombras, y vigor las media tintas, requiebrajadas las telas, amarillentos los papeles—, no permiten al observador actual, formarse un criterio de su valor haciendo abstracción de circunstancias coadyuvantes y opiniones de otrora. Por tales razones es, que sólo después de una sostenida búsqueda de elementos informativos, aunando juicios favorables y adversos, se conquista el único medio de justipreciar autores y trabajos. De esta manera, se puede configurar un clima a la comprensión de la importancia de su aporte a nuestra cultura artística en formación.

Sin haber agotado el tema ni el número de figuras que en el lapso estudiado quedan incluidas en el proceso artístico del Uruguay y haciendo un balance, no de los merecimientos de cada uno, que ha ido quedando esbozado en cada caso, pero sí de esa importancia a que aludo en líneas precedentes, corresponde decir que tanto más importante es la labor dejada por estos dibujantes, grabadores, acuarelistas y pintores, si se tiene en cuenta que ella es el fruto de apuntes breves y anotaciones de oportunidad, recogidos en plazos de permanencia, la más de las veces, muy limitado.

Tal el caso de DOM PERNETTY, BAUZA, DEL POZO, BRANVILA, RAVENET, a bordo de naves expedicionarias ancladas en el puerto; fugaces fueron los pasajes de los ingleses que documentaron los episodios de las Invasiones Inglesas (1807) que tan solo tuvieron de permanencia, la obligada a las embarcaciones de la Escuadra Inglesa en aguas frente a Montevideo.

Brevísimo fue el pasaje de WILLIAM GREGORY y F. L. SARGENT. ⁽⁵¹⁾, y de JACQUES ARAGO ⁽⁵²⁾. JUAN BAUTISTA DE-

(51) WILLIAM GREGORY y F. L. SARGENT, autor el primero de un tema regional "*Corral de ganado*" (matadero y pisadero de barro) mostrando la tarea del desnucamiento de un vacuno y otra variante de la misma escena en la que un

BRET cuya importancia ha sido señalada, desplegó su actividad en altas esferas culturales de Río de Janeiro, realizando para estas latitudes, los apuntes que se han indicado. No hacen excepción, los dibujantes JULES BOILLY y M. DE SAINSON, de la Expedición de D'ORBIGNY, (53) como asimismo, AUGUSTO EARLE, CONRAD MARTENS, LAUVERGNE, FISQUET y DARONDEAU, el portugués MATA, comentados en líneas precedentes. EMERIC ESSEX VIDAL, más permanente, repitió su viaje a estas costas. D'HASTREL, vivió casi un año entre Montevideo y Buenos Aires y el litoral argentino.

vacuno enlazado y pialado permite que el faenero lo desangre parado, y autor también de una vista del "Cerro de Montevideo", publicados todos en Londres en el año 1800. (*) Carente de dibujo y de proporciones, esta última ofrece una versión antojadiza del Cerro; la isla emplazada en el centro de la bahía, es absorbida por la masa del Cerro; no hay distancias. En cuanto al dibujo de F. L. SARGENT (1807) es una interpretación similar, a juzgar por el grabado de la Colección Assunção, que con los anteriores figuran en la "Iconografía de Montevideo" citada. A Sargent le caben las mismas apreciaciones hechas acerca de los dibujos de Gregory; con el detalle de que la vegetación que acompaña al paisaje no es la del país. Sargent completa el tema con un caserío en la falda del Cerro. En ambos trabajos la topografía es completamente falsa.

(*) "Un visible ejemplo de la Providencia o Diario de un Misionero capturado, designado al Pacífico Sur en el segundo viaje del barco Duff, al mando del Capitán Thomas Robson, capturado por el gran Bonaparte, cerca del Cabo Frío..." Impreso en Londres por T. Gillet, 1800. (Véase Iconografía de Montevideo, pág. 137).

(52) JACQUES ARAGO fue dibujante de la expedición de Louis Claude Desaulles de Freycinet (1817-1820); la Expedición después de naufragar cerca de las Islas Malvinas, regresó a Francia recalando en el Puerto de Montevideo, en 1820. Jacques Arago recogió sus impresiones de viaje en "Promenade autour du Monde" (París 1822 y 1838 y nueva edición París 1884). (*) Retirado a la vida inactiva a causa de la ceguera que le sobrevino, escribió "Souvenir d'un aveugle" y en 1853 "Une vie agitée". Falleció en 1855 en un viaje que hizo al Brasil. Había nacido en Estagell (Pirineos Orientales en 1790).

(*) Sobre croquis de ARAGO, titulados "Dolorida" (Figura de mujer de cuerpo entero perfilada a la izquierda), "Angela" (hermoso documento de indumentaria), "Tres mujeres de América", M. MAURIN hizo muy buenos dibujos vertidos a la litografía por Villain, coloreados a mano, y "Marlanita", litografía de Kaepelin et Cie. París. Sobre croquis de ARAGO, también MAURIN hizo el dibujo para la versión litográfico de "Soldado de la Banda Oriental".

(53) Alcide Dessalines D'Orbigny publicó después en París entre 1835 y 1846, su viaje a América Meridional (Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia y Perú durante los años 1826 y 1833). De esta voluminosa publicación realizada bajo el patrocinio del Ministro Guizot, corresponde a D'Orbigny todo lo referente a los estudios geográficos, históricos, antropológicos y etnológicos y muchas de las ilustraciones históricas y científicas. En 1836 publicó D'Orbigny su "Viaje Pintoresco a las dos Américas" y lo constituye el resumen de las observaciones recogidas por los redactores y dibujantes que lo acompañaron en su expedición. Editada por Tenré y Henry Dupuy, en París en formato "in 8 grande" fue ilustrada con grabados en acero dulce, según los originales de JULES BOILLY y M. DE SAINSON, dibujantes de la expedición, prolijos y detallistas que llevaron al máximo su observación en la reproducción de las escenas típicas de estas regiones. "Gaucho de la Pampa boleando avestruces" es un bello ejemplo de lo manifestado precedentemente (lámina XXXV del "Viaje Pintoresco". La labor de D'Orbigny es un aporte documental en el cual el preciosismo del detalle del dibujo, suple admirablemente la literatura cuando ésta falta, sobre la historia, las costumbres, la vida y folklore en muchos aspectos de su desarrollo y en la forma en que concurren a formar el caudal cultural de estas regiones. (*)

(*) Martín Doello Jurado. Buenos Aires, 1939-1945 (dos artículos) "Pretérito y destino de nuestras ciencias naturales. Los fundadores: Azara, Darwin, D'Orbigny".

Distinto es el caso de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, que vivió 56 años en el país. Asimismo el del marinista francés, BRAGER, que viajó durante tres años en aguas del Plata, a bordo de la Escuadra Franco-Británica, durante la Guerra Grande y LUIS AMADEO OLLIVIER.

MONVOISIN pasó tan sólo por el Puerto de Montevideo, pero cito a este artista predilecto de Delacroix, por la valía de su obra técnica, por las directivas que inicia y por el aporte documental para la iconografía de estas regiones. El inglés OUSELEY ^(53 bis) radicó el tiempo de la misión franco-inglesa después de 1845. JUAN LEON PALLIERE vivió 12 años en el Río de la Plata, pero preferentemente en Buenos Aires. Entre los alemanes, MAURICIO RUGENDAS y OTTO ERNESTO FEDERICO GRASHOF, ocupan la mayor atención; Rugendas vivió siete años en el Plata, con permanencia estable en Buenos Aires. Grashof en Buenos Aires y en Montevideo, donde radicó tan solo cuatro meses.

Ante la obra así cumplida, otra conclusión es posible: que la labor de todos ellos pone en evidencia la adaptación al medio, su disciplina de observación, su capacidad de captación de los temas tan variados y de estructura diversa que a sus ojos se ofrecían. Las reproducciones que de ellos nos brindaron, estuvieron, a veces, animadas por indudable vocación y por sentimientos estéticos valiosos y abonadas otras, por sentimientos afectivos; OLLIVIER (pág. 51) afincó definitivamente en el Uruguay, donde formó su hogar.

El francés AMADEO GRAS, que se estudiará en las páginas siguientes, autor retratista que impulsó en el Uruguay, Argentina, Chile y Perú, ese género de pintura, óleos de gran formato, se casó en Montevideo con una uruguaya en 1833. El pintor italiano retratista también, CAYETANO GALLINO se casó en Montevideo con una com-

(53 bis) Cito aquí por ser oportuno, un nuevo ejemplo de esa inquietud que, por recoger gráficamente las impresiones de los lugares, los hechos u otros detalles, caracterizó a los viajeros que llegaron a estas latitudes en los años comentados; me refiero al Ministro de S.M.B. GUILLERMO GORE OUSELEY, miembro de la Misión anglo-francesa Ouseley-Deffaudis, en el período de la intervención diplomática en los problemas políticos del Río de la Plata y que ilustra, entre otro material iconográfico, *"Perspectiva de Sudamérica"*, sobre dibujos originales hechos en Brasil, Río de la Plata y Paraná, publicado en Londres; es, el que lleva por título *"Vista de la ciudad desde el cementerio"*, acuarela de Ouseley en el Museo Histórico Nacional.

El conjunto es armónico pero acusa defectos de perspectiva y de proporción; el caserío es local y la parte acantilada de la costa da la impresión del aspecto que habrá presentado entonces. Completa el tema algunas figuras militares. Ouseley llegó al Plata en 1845. La acuarela es bastante posterior (1850). En los Museos Histórico Nacional y Municipal, se conservan versiones litográficas en colores, de J. Needham (Londres).

Ouseley, debe haber realizado más acuarelas en Montevideo llevándolas en su viaje de regreso a Europa o las hizo allá, valiéndose de apuntes. Hace algún tiempo, algunas de ellas, fueron traídas al Uruguay por mediación particular y adquiridas por el Museo Histórico Nacional. Los temas de esas acuarelas, responden a los siguientes motivos: *"Azotea de casa de Montevideo"*, *"Murallas de Montevideo"* y *"Templo Inglés"*.

patriota suya; viudo se casó con una uruguaya de cuyo matrimonio nació un hijo que visitó más tarde Montevideo, en 1866, formando parte de la oficialidad de la cañonera italiana, "*Veloce*". El escultor italiano JOSE LIVI, también contrajo enlace en Montevideo con una uruguaya. De sus dos hijos, uno abrazó la carrera de su padre, falleciendo muy joven. El otro fue profesor de música. El catalán DOMINGO MORA, escultor también, vinculado al proceso evolutivo de la escultura en el Uruguay, hizo lo propio; de sus hijos, nacidos en el Uruguay, uno fue pintor y el otro escultor, teniendo destacada actuación en Norteamérica, donde se radicaron después de 1880 y, finalmente, por citar los más alejados en el tiempo, el pintor NICOLAS PANINI, formó aquí su hogar con una uruguaya. Panini falleció en Montevideo en 1890.

CAPITULO XV

El retrato

José Guth, Juan P. Goulou, Amadeo Gras, Cayetano Gallino

La introducción del género retrato —en la época que estoy refiriendo—, reviste especial interés en ambos márgenes del Plata.

Se ha dicho con acierto, que los pintores retratistas sin proponérselo seguramente, han creado un género de historia plástica de valor insospechado.

Los retratos, sobre todo los viejos retratos, aún los mediocres y los malos, siempre conservan algo de la época en que fueron pintados, ya sea con referencia a la indumentaria, a la moda, al gusto, a los detalles suntuarios de la composición y del fondo de la tela. Los buenos retratos agregan a estos elementos objetivos, lo otro, lo esencial; sensibilidad, carácter, espíritu del modelo y clima moral en que vivió. ⁽⁵⁴⁾.

La labor de los pintores y retratistas, particularmente la anterior a la aparición del daguerrotipo primero, y la fotografía después, que se comentan en las páginas siguientes, confirma lo expuesto.

No están las figuras que se estudiarán a continuación ubicadas como correspondería señalarlas en el orden del tiempo de su llegada al Uruguay. El agrupamiento responde al ejercicio de un mismo género de pintura, —retrato—; después vendrá: un período de jerarquización de un género abandonado desde los lejanos días de Juan Bautista Enrique Durand Brager —la marina—, luego la introducción de otros géneros de difusión y desarrollo en Europa —Naturaleza muerta— y finalmente el paisaje, en ese período del siglo XIX en que la pintura se alejó del personaje humano: aquél, que hasta entonces sólo había sido elemento decorativo de fondo, se convirtió en tema principal, en cuya reproducción rivalizaron los pintores de todos los países, imprimiendo cada uno de ellos en sus obras, los rasgos notables de los paisajes que los caracterizan.

En el agrupamiento, se ha tenido en cuenta también la nacionalidad.

Se puede adelantar, en lo técnico, que acusan ciertos valores co-

(54) Gras, Mario César, *"El pintor Gras y la Iconografía Histórica Sudamericana"*. Buenos Aires, 1946.

munes con las necesarias consideraciones a que obligan los recursos superiores de algunos de ellos.

Cuando llegan a actuar en estos suelos, están en el goce de su arte, ya saneada, y en plena producción.

Los artistas que abarcan los géneros señalados son: los franceses JUAN FELIPE GOULU, AMADEO GRAS; los italianos CAYETANO GALLINO, BALTASAR VERAZZI, PEDRO VALENZANI, NICOLAS PANINI, EPAMINONDAS CHIAMA, LAVINIA BOLLA DE CEREDA, DONATO DI LORENZO, LEOPOLDO BERSANI, EDUARDO DE MARTINO, CARLOS CORSETTI, CRISANTO DEL MONACO, ALPHENORE GOBBI (*) y GODOFREDO SOMMAVILLA, cuya labor docente en el país requiere un capítulo aparte; los españoles JOSE FELIPE PARRA, EMILIO MAS, HECTOR G. ESCARDO, ENRIQUE DONATI, FRANCISCO GUTIERREZ RIVERA, FRANCISCO VILLAR; el alemán ALBERTO SCHWARTZ; la pintora francesa LEONIE MATTHIS; los auténticamente americanos; el pardo peruano JOSE GIL DE CASTRO, el limeño LUIS MONTERO; el brasileño FRANCISCO AURELIO DE FIGUEIREDO; y los argentinos HENRY SHERIDAN y AUGUSTO BALLERINI, que se estudian en éste y en los capítulos siguientes.

En la gente antigua, los retratos eran raros, dice De María, por la sencilla razón de faltar retratistas. Como ave de paso, sigue diciendo el historiador mencionado, en 1806 aportó por estas playas el que hizo el retrato del Padre de los Pobres ⁽⁵⁵⁾. Hasta 1821 no recordamos que se hubiese proporcionado otro en Montevideo —dice— que un hijo de la Gran Bretaña, retratista al óleo que hizo los retratos del General Lecor, del Coronel Saldaña, del Padre Larrañaga, el de doña María Clara Zabala, el de doña Juana Giménez de Flangini, el de don Gabriel Pereyra, el de don Santiago Vázquez y el de don Francisco Joanicó. ⁽⁵⁵⁾.

En 1830, como se ha dicho en páginas anteriores, el portugués de apellido MATA, hacía retratos a onza de oro cada uno y tenía su estudio en la casa del señor Antonio Díaz, redactor de "El Universal".

Fue con la llegada a estas tierras del sueco JOSE GUTH, y de los franceses GOULU y GRAS ya mencionados, que el género retrato toma verdadera importancia y su desarrollo se desenvolverá a lo largo de un dilatado período y será la línea directriz de muchos artistas.

(55) ¿Quién era este pintor? ¿ONSLow? ¿JOSE GUTH? Me inclino por este último. GUTH era sueco; había llegado a Buenos Aires en 1817, como profesor de dibujo, pintor de temas de evocación histórica y de retratos al óleo. Tuvo en Buenos Aires la Dirección de la Escuela de Dibujo que en 1823, funcionaba en la Universidad. No fue un pintor de sobresalientes cualidades, y como profesor, de limitadas condiciones docentes. Para formarse una idea de su labor, puede verse el retrato que hizo de don Antonio Sáenz, Primer Rector de la Universidad de Buenos Aires. (Se conserva en la Facultad de Derecho de la mencionada ciudad). José Guth murió en Entre Ríos.

(*) Firmaba A. Goby.

Poco se sabe del pintor J. P. GOULU (Juan Felipe Goulú), antes de 1847 y después de esa fecha en que enmudece en el panorama artístico de Buenos Aires.

En el Archivo del Cementerio de la Recoleta, figura entre los enterrados en el año 1855, un Felipe Goulú que sin duda es él. (Felipe, de Philip). Entre personas de actuación en el ejército argentino, figura un Coronel de este apellido Goulú, que ha manifestado que su abuelo, fue pintor en la Corte del Brasil. Esta referencia confirmaría el dato de que su llegada a América era con destino al Brasil, contratado por la Corte de Braganza, justificándose su estada en Buenos Aires al hecho de haber emigrado por temor a las fiebres imperantes entonces en aquel territorio.

De este Goulú que fue hábil miniaturista, existe un poder de particulares, una, representando la *Batalla de Austerlitz*.

Si todas estas son dudas, no lo son menos las referentes a la de la fecha de su llegada a Buenos Aires. De la bibliografía consultada, surge la disparidad de opiniones; entre los que localizan cuadros de Goulú fechados en Buenos Aires en 1816 y los que lo dan llegando a aquella ciudad en 1825; pero en aquel mismo año, en el mes de marzo, el día 29, en una noticia publicada en "*La Gaceta Mercantil*", el pintor Goulú anunciaba ya, el traslado de su taller a la casa N° 5 de la Plaza de la Victoria. (Hay a favor de la primera fecha los tres meses iniciales del año). Por otra parte, el retrato de *Vicente López y Planes*, que figura en el Museo Histórico Argentino, parece que está firmado en 1822 y el de *Lucía Petrona Riera*, (su esposa) en 1827. Si los cuadros fueron ejecutados en distintas fechas, podría servir la primera para afirmar la llegada de Goulú a Buenos Aires antes de 1825, pero si los cuadros fueron hechos simultáneamente, una de las dos fechas evidentemente está mal.

Goulú se dedicó a la enseñanza particular en la ciudad vecina, y en 1847 tenía su taller y academia de dibujo en la calle Chacabuco N° 69.

A partir de entonces, no hay más noticias acerca del pintor Goulú.

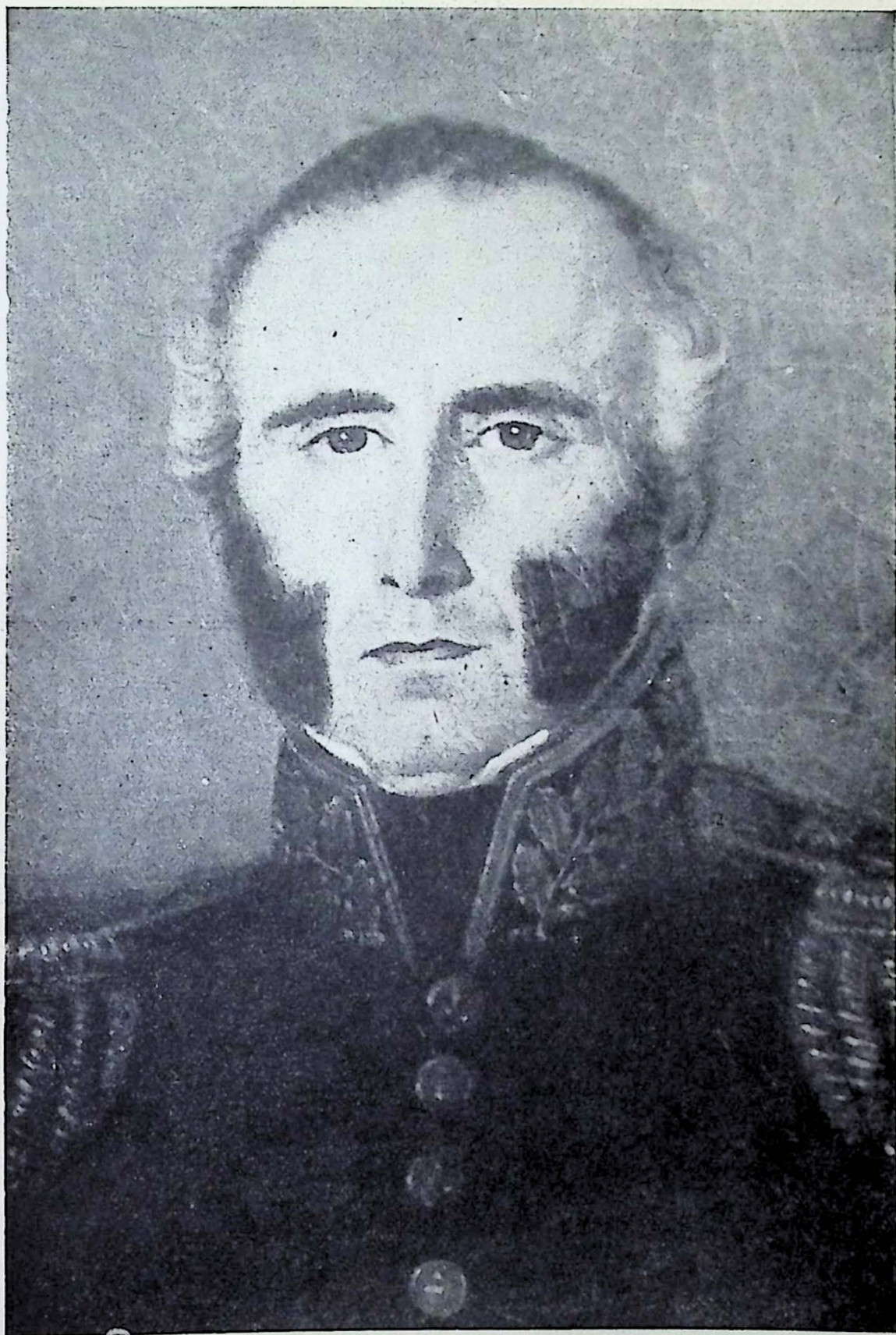
Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que Goulú fue un miniaturista y un pintor serio y se le califica como de los más capacitados que llegó por entonces al Plata ⁽⁵⁶⁾.

Esta opinión es concorde en cuanto tiene que ver con su obra como miniaturista.

La que los críticos han adelantado con referencia a los óleos de formato mayor, va desde la que califica de "malo" el retrato de *López y Planes* y "algo mejor" el de la esposa de éste, por el colorido y por cierta técnica elegante, a la que califica de "muy buenos", por "el dibujo, los volúmenes y la autenticidad psicológica", al retrato del General *Lucio Mansilla* y el de *José María Coronel*. Otros críticos le en-

(56) Nota del Archivo de Ernesto Larroche.

Lozano Mouján, José María; Schiaffino, Eduardo, y Pagano, José León; obras citadas.



RETRATO DEL GENERAL JUAN ANTONIO LAVALLEJA. — Oleo-lienzo de JUAN FELIPE GOULU. (Museo Histórico Nacional). Montevideo.

cuentran errores de importancia en esos mismos elementos y más todavía en el *retrato del Coronel Federico de Brandzen*. (57).

Yo no he tenido muchos Goulu para observar, pero entiendo que se es severo en el juicio. El retrato de *Vicente López y Planes*, por lo menos la cabeza y la expresión, es buena, como lo es buena la del retrato de *Lucía Petrona Riera*, la esposa de López; donde más se resiente, es en la representación de las manos y los desnudos brazos; esto es común en sus retratos femeninos.

No creo que se puedan hacer severas objeciones al retrato del *General Juan Antonio Lavalleja*, existente en el Museo Histórico Nacional (Montevideo), realizado en 1835 (58) y al retrato de doña *María Antonia Agell*. Uno ofrece la efigie del Prócer en una figura de más de tres cuartos, bien plantada, bien dibujada y proporcionada y conseguida la sensación de volumen; exactos los rasgos fisonómicos del retratado, responden a una naturaleza así: decisión, carácter, voluntad. El otro, el retrato de doña *María Antonia Agell*, después señora de Hocquart, es una joven, bella y de alta distinción social; en esa juventud y belleza la representa el cuadro hecho en 1823, (¿en Montevideo?, ¿pudo haber sido hecho en Río de Janeiro durante la estada del pintor en esa ciudad?; la distinguida dama que realizó frecuentes viajes radicó algún tiempo en Río de Janeiro) y guarda similitud, en cuanto a sus condiciones técnicas, a su colorido y a los detalles psicológicos, con otros retratos femeninos pintados por Goulu y localizados como obras realizadas en el correr del año 1845; lo mismo puede decirse del *Retrato de Ana Blanco de Agell* y del *Retrato de Antonio Agell* del citado Museo.

En Buenos Aires, en la colección Santamarina, se conserva una miniatura que representa el rostro del *General Fructuoso Rivera*. Existen diversas miniaturas atribuidas a Goulu, entre ellas, la que representa a doña *Saturnina Otarola*, esposa de don Cornelio Saavedra.

Una breve ficha biográfica acompañada por un juicio crítico conciso de Ernesto Laroche, inédito hasta 1946 (59) en que fue divulgado en "*El pintor Amadeo Gras y la Iconografía Histórica Sudamericana*", el detallado material informativo de este libro, y otro del mismo autor (60) son, puede decirse en definitiva, las fuentes de estudio sobre la obra y la vida del fecundo pintor francés. Yo he seguido esas fuentes.

Dibujante y pintor de pincelada segura —sigo a Laroche—, GRAS

(57) En el Museo Histórico Nacional de Montevideo existe una reproducción de este cuadro.

(58) Con el modelo de Goulu, existe en el Museo Histórico Nacional de Montevideo una versión en daguerrotipo, encuadrada en marco de ébano, trabajado a la manera florentina.

(59) Gras, Mario César, "*El pintor Gras y la Iconografía Histórica Sudamericana*". Buenos Aires, 1946.

(60) Gras, Mario César, "*Contribución a la Historia del Arte en Sudamérica*". Amadeo Gras, pintor y músico; su vida; su obra. Buenos Aires, 1942.

reveló a través de sus cuadros una vocación que fue temprana y que se mantuvo sin desgaste a lo largo de su vida. Especializado en el género retrato, sus obras acusan el espíritu de observación que lo llevan a la distribución armónica del colorido y a la meticulosa ordenación de los detalles, y en su obra, está ausente todo elemento que no pertenezca exclusivamente a la pintura. Este sentido de la realidad



RETRATO DEL BRIGADIER GENERAL MANUEL ORIBE; óleo-lienzo de AMADEO GRAS. (Montevideo, 1833). (Col. particular). Montevideo.

no excluye el sentido interpretativo que, sorprendiendo las actitudes o los aspectos fugitivos de las fisonomías, revelan a un pintor que supo ver a través del aspecto variable del modelo.

Amadeo Gras legó para la iconografía histórica y artística platense, su larga serie de retratos de personajes de altas esferas políticas y sociales.

Amadeo Gras fue un retratista de producción numerosísima; se dice que dejó más de dos mil retratos entre los que representan a hombres públicos importantes, políticos, militares, diplomáticos, pre-

lados, particulares y familiares. Fue, según su más autorizado biógrafo, el pintor de gobernantes y caudillos de su época; de los hombres más ilustres y de los guerreros de la Independencia; de los Congresales de Tucumán, de los Constituyentes de la Florida y de Santa Fe; de damas patricias fundadoras de las familias tradicionales y de jóvenes que adornaron con su belleza los aristocráticos salones de la sociedad platense, de la de Lima, Santiago de Chile, Mendoza, Salta, Tucumán, Córdoba, San Juan y Gualaguaychú. Así, en el Uruguay, posaron para ser retratados por el pintor francés, el *General Fructuoso Rivera*, entonces Presidente de la República (1833); en ese mismo año, realizó los retratos del *General Manuel Oribe*, el del *Brigadier General Ignacio Oribe y su esposa*, el de doña *Dolores Vidal de Pereyra*, el de *María Ramírez y Carrasco de Oribe*, el del *General José María Reyes*, el de *Theodoro Villaza*, el de *Juana Vázquez de Márquez*, el de *Josefa Lamas de Vázquez*, el de *Joaquín de la Sagra y Périz y su hija Ramona*, entre otros muchos y en manos de particulares.

De la segunda estada del pintor en Montevideo en 1846, son, de los sesenta realizados entonces, los retratos de doña *María Antonia Agell de Hocquart*, *Anita Alvarez* (1847), *Eduardo Mac Eachen* (1848), doña *Carmen Alarcón de Mac Eachen* en el mismo año, y también, entonces, el de su hijo *Amadeo* y el de *Matilde Stewart de Pacheco y Obes*. (Estos dos cuadros existen hoy en Buenos Aires en poder de particulares).

En el Museo Histórico Nacional, Montevideo, figuran cuadros de *Amadeo Gras*, de las dos épocas mencionadas; entre ellos, el de doña *Bernardina Fragoso de Rivera*, esposa del General; el de *Román de Acha*, el del *General Manuel Correa*, el de *Juan Francisco Giró*, el de *Francisco Aguilar*, el de *Catalina Piriz de Aguilar*, el de *Sofía Aguilar de Bustamante* —pintados durante su estada en Maldonado, como huésped de *Francisco Aguilar*—, el de *Lucas José Obes*, el de *Nicolás Herrera*, y el de *Luis Goddefroy* (1846).

El Museo del Liceo de San Carlos (Maldonado), conserva el retrato del *Coronel Basilio Araújo* (1834).

En los otros lugares americanos en que radicó durante su prolongada vida de artista, también fue numerosa su producción; para citar algunos entre los más importantes, debe señalarse: en Buenos Aires, retrato del *General Juan Manuel de Rosas*, obra de singular valimiento; en Tucumán, el retrato del Gobernador *Dr. Alejandro Heredia* y el del Gobernador de Salta, *General Felipe Heredia*; en Salta, el del *Coronel Marcos Paz*, Ministro de Provincia y después Vicepresidente de la República; en Chuquisaca, el del *Mariscal Santa Cruz*, Presidente de la Confederación Perú-Boliviana, y el del Vicepresidente, *General Velazco*, el de *José Joaquín de Mora*, autor de la Constitución de 1828; en Lima, el del *Mariscal Agustín Gamarra* y el de los oficiales de San Martín, *Mariscal Mariano Necochea* y *Coroneles Juan Espinosa* y *Máximo Espejo*; en Chile, el retrato del *General Bulnes*, antes de ser electo Presidente de la República.



RETRATO DE DON JUAN FRANCISCO GIRO (1846). — Oleo-lienzo original de AMADEO GRAS. (Museo Histórico Nacional). Montevideo.

Pasada la etapa de popularidad del daguerrotipo, que Amadeo Gras cultivó con acierto y en forma numerosa, volvió al retrato al óleo en 1852 y nuevamente pinta retratos de personajes importantes; entonces, el del Presidente de la Confederación argentina, *Justo José de Urquiza* (1854) hoy Palacio de San José, Concepción del Uruguay; los Generales de éste, *Palavecino*, *Basavilvao*, *Galarza*, *Urdinarrain* y *López Jordán*, y el de los Gobernadores de Santa Fe, *Cullen*, *Rosas*, *Fraga*, entre otros.

Es lógico que en tan fecunda labor no exista uniformidad técnica, ni sea siempre feliz en la realización de sus retratados. Hay obras mejor logradas que otras, aún dentro de las realizadas en un mismo período; compárese el retrato de don Román de Acha, por ejemplo, con el de Joaquín de la Sagra y Périz; nada feliz por cierto estuvo en éste, el artista, ni en el dibujo ni en la composición, como no lo estuvo en el de *Manuel Vidal y Medina*. Hay retratos fuertes, viriles, bien dibujados, de pincelada segura, como su autorretrato o el del General Fructuoso Rivera o el del General Manuel Oribe, o el de Theodoro Villaza, o el de Francisco Aguilar y el ya citado de Román de Acha, verdadera obra de museo; asimismo, el de don Luis Goddefroy, el de *Federico Lapalma*, el de *Antonio María Rodríguez Roo* y el de *Manuel Vasallo*; estos tres últimos, pintados en Gualeguaychú.

Bueno es, indudablemente, el del General Justo José de Urquiza, pero en especial la cabeza; no está bien resuelta la construcción de las manos: observación que hago notar porque a menudo salta a la vista ese detalle: por ejemplo, en el retrato del *General Juan Pablo López* (Santa Fe, 1859), asimismo, el retrato de Manuel Oribe y el de Ignacio Oribe.

Ese detalle de las manos es más visible en las figuras femeninas; obsérvese si no, el retrato de doña Bernardina Fragoso de Rivera, el de doña Dolores Vidal de Pereyra, el de *Manuela Petrona del Villar de Reyes* (Montevideo, 1833), o la larga serie de retratos femeninos realizados durante su estada en Gualeguaychú.

Gras no siempre utiliza elementos decorativos en los fondos, pero cuando lo hace, es acertado; como en el ya citado de Juan Pablo López, o en el retrato del Brigadier General Felipe Heredia, que luce un fondo de paisaje criollo visto a través de una ventana, muy bien ejecutado.

Amadeo Gras supera todas las observaciones que puedan señalársele, con su aceptable dibujo, su pincelada limpia, su colorido rico, su ágil pincel, su empaste firme, sin tanteos; sus figuras están generalmente bien plantadas, como se aprecia en el retrato de Basilio Araújo, en el del General Manuel Correa o en el de doña María Antonia Agell de Hocquart (1846) o en el de Anita Alvarez.

Lo que interesa en Gras, son los rostros, allí el artista concentró sus recursos técnicos y la máxima preocupación por traducir la psicología del personaje, su estado anímico e incluso su carácter: estúdiense por ejemplo, el rostro de su hijo Amadeo (1848) o el del General Rivera o el del General Urquiza. Lo demás que acompaña a los retratos,

sean éstos medias figuras, o tres cuartos, sentados o parados, o simplemente bustos, son elementos accesorios de poca variedad; iguales indumentarias en los hombres civiles o militares; iguales mantillas o peinetones en las damas; iguales joyas de adorno; iguales pañuelos; iguales abanicos en las manos femeninas; libros de Leyes, o Constituciones o bastones, en manos de las figuras masculinas; a veces un clásico mate criollo. No es un defecto, son el rango que caracteriza un momento.

Me he extendido un poco en estas consideraciones porque ellas son comunes a la obra pictórica de todos los retratistas extranjeros que integran este capítulo; sobre todo a la de aquellos de numerosa labor en el medio, que gozaron de amplia aceptación del público, que tuvieron siempre interesados en ver reproducida su imagen, y, con cierta impaciencia, no concedían mucho tiempo al artista para preocuparse de la variación de los elementos decorativos: Monvoisin, entre los franceses; Gallino entre los italianos, y entre los auténticamente americanos, el pardo peruano José Gil de Castro.

Amadeo Gras falleció en Gualeguaychú el 13 de setiembre de 1871. Había nacido en Amiens, Francia, el 6 de mayo de 1805. Enviado a París por su padre, con su hermano Víctor, ambos estudiaron música para la que demostraron desde niños verdadera vocación. Víctor obtuvo Primer Premio de violín (París, 1825), y Amadeo, que compartió su aprendizaje musical con el de la pintura y el dibujo, llegó a ser primer violoncelo de la Gran Opera de París, y profesor en la Academia Real.

Amadeo vivió en el barrio latino, alternando con músicos, poetas, pintores, e ingresó en la Escuela de Bellas Artes de París, siendo discípulo de Regnault (1820) y de Luis Carlos Augusto Couder, pintor de historia y a la vez discípulo de Regnault y de David. ⁽⁶¹⁾. De esta enseñanza claramente académica, surge idéntica raíz que caracteriza al pintor Gras; netamente francés, consustanciado con la psicología de los hombres de la época en que actuó y con el clima de la misma, supo traducirla en sus retratados. Su producción está provista de la modalidad personal del artista que la hace hoy, perfectamente reconocible.

En 1827, llegó al Plata y después de una breve recalcada en Montevideo, marchó a Buenos Aires. Poco se ha podido saber de la estada del artista en esa ciudad y de su actividad como pintor.

Su conocimiento de la música y los títulos que traía, lo vincularon a la alta sociedad bonaerense, siendo frecuente su presencia en distinguidas y selectas veladas y tertulias, donde exteriorizaba sus conocimientos musicales. Realizó con el violinista Santiago Massoni frecuentes conciertos, e incluso una jira que llevó a ambos hasta Chile.

Por ese entonces falleció su padre en París, adonde vuelve Amadeo Gras en mayo de 1828, reanudando sus actividades musicales en la

(61) *Benezit. Dictionnaire critique et documentaire de peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs de tous les temps et de tous pays.* Tomo II, pág. 476. Ed. 1913 (París).

Academia Real; reingresó a la orquesta de la Opera, donde su hermano Víctor era entonces primer violín.

Su labor de artista pintor, está señalada entonces, con la ejecución de algún retrato de familiares y ampliando su acción, se dedicó a la tarea docente de esa disciplina artística.

Tuvo también discípulos de violoncelo.

Los acontecimientos de 1830, el destronamiento de Carlos X, la clausura de la Opera, encontraron a Gras en Londres, vinculado a la sociedad inglesa dando conciertos, culminando su actuación acompañando a Nicolás Paganini en la serie de conciertos dados en la Corte de Jorge IV.

En 1832 reapareció en Buenos Aires; abrió su taller de pintor en la calle Cuyo N° 29 y dio conciertos en la Sociedad Filarmónica. Trabajó amistad con su compatriota CARLOS HENRIQUE PELLEGRINI, (62)

(62) CARLOS HENRIQUE PELLEGRINI, de profesión ingeniero, era natural de Savoya; nació en Chambéry en 1800 (Francia); falleció en Buenos Aires en 1875; había llegado a Buenos Aires el 12 de noviembre de 1828 llamado por Rivadavia para realizar trabajos en el puerto de Buenos Aires. Los acontecimientos políticos argentinos de esos días, postergaron la realización de esos proyectos que recién tuvieron ejecución treinta años después. Pellegrini era un artista de vocación, puesta de manifiesto en la serie de retratos de figuras femeninas que actuaban en los salones de la sociedad bonaerense, a la que se vinculó el joven pintor desde su llegada al país. El ambiente de las distinguidas tertulias fue el escenario de su actividad y durante veinte años de actuación, dejó no menos de doscientos retratos. Antes de esa orientación por el retrato, Pellegrini ya había ejercitado su arte en 1829, al reproducir en elegantes acuarelas, aspectos edilicios de la ciudad de Buenos Aires; *el Cabildo, la Catedral, la Recova, la Rada y el Desembarcadero*. Algunos de estos trabajos fueron vertidos a la litografía por HIPOLITO BACLE (*) y deben de haber tenido por finalidad la confección de algún álbum al estilo del que publicó Ackermann, en Londres en 1820, sobre los dibujos originales de Emeric Essex Vidal. Posteriormente, Pellegrini realizó otros trabajos con aquellos modelos, que en número de veinte —incluyendo motivos costumbristas— constituyen el *Tableaux Pittoresque de Buenos Ayres*, que el autor regaló al Cónsul y Encargado de Negocios de S.M.B., M. Parish, en 1831. Ese "*Tableaux*" que probablemente llevó Parish a Londres, en 1832, no tuvo publicidad entonces, como la había tenido el de Vidal, quedando inédito. La publicidad empezó 130 años después y fue debida al entonces poseedor de aquellos originales, Ricardo Staudt.

Pero Pellegrini dio a la estampa en 1841, en la Litografía de las Artes, en dos ediciones, en el mismo año, y con variantes en los motivos reproducidos, el conocido álbum "*Recuerdos del Río de la Plata*", con un antecedente en 1835, sobre el mismo tema, que tampoco tuvo publicidad. En estos trabajos inéditos y publicados está comprendida la labor que sobre temas costumbristas pintó Pellegrini. (**)

(*) Carlos Henrique Pellegrini, hizo litografías que publicó en la "*Revista del Plata*", artística, científica y rural, tareas estas últimas a las que se dedicó en los últimos años de su vida. De la actividad de litógrafo de Pellegrini se conserva el Museo Histórico Nacional (Montevideo), un ejemplar que representa al *Brigadier General don Guillermo Brown*, Comandante en Jefe de las fuerzas navales argentinas; está visto de ¾, perfil a la derecha, luciendo uniforme con charreteras; cuello y peto bordado con hojas de roble. (Impresa por Bacle; B. A.). Fdo. C. H. Pellegrini; como siempre lo hizo, con las iniciales C. H. de sus nombres franceses, Charles Henri.

De su profesión de ingeniero, en lo que atañe al Uruguay, queda una Memoria y Proyecto de establecimiento de un nuevo muelle y la consiguiente formación de un puerto abrigado en la bahía de Montevideo, elevado al Gobierno en 1833. (Epoca de la Presidencia de Rivera). Esta Memoria, impresa en Montevideo en la "*Imprenta de la Independencia*", estaba acompañada seguramente, por un plano hoy desaparecido; se sabe que en 1884 estaba en la Junta Económico-Administrativa. Fue reconstruido por el agrimensor Francisco J. Ros (pág. 14).

La idea de Pellegrini reviste su importancia puesto que sirvió en mucho, para proyectos futuros.

(**) Del Carril, Bonifacio; "*La Nación*", Buenos Aires, setiembre de 1958. "*Las Primeras Acuarelas de Pellegrini*".

que lo vinculó a la alta sociedad de Buenos Aires. Se relacionó con su compatriota Juan Felipe Goulu y frecuentó el taller del ginebrino BACLE, vinculado a la historia de la litografía en Buenos Aires. Fue amigo de un olvidado pintor, Enrique Herve, y del pintor y arquitecto Pedro Benoit, Director del Departamento de Topografía del Estado, y vinculado a la construcción de importantes edificios en la ciudad de Buenos Aires.

Por ese entonces, Amadeo Gras pintó el retrato del *General Joaquín Hornos*, el del comerciante español *Pedro Zumarán* (hoy en Montevideo, propiedad particular) y el del músico y actor español *Mariano Pablo Rosquellas* y su hijo *Luis Pablo Rosquellas* (de éste es una miniatura hecha entre 1832 y 1833) y el del diplomático portugués *señor Mello*, de quien recibió poco después la invitación del Presidente del Uruguay, General Fructuoso Rivera, para trasladarse a Montevideo para hacerle hacer su retrato. Es así que en los primeros días del año 1833, Gras está instalado con su taller en la casa N° 89 de la calle del Portón —hoy 25 de Mayo—, y desde las columnas de "*El Universal*" avisó al público su estada en la ciudad ofreciendo sus servicios de pintor retratista. De esa época son los retratos mencionados en líneas anteriores, de propiedad particular, y en colecciones oficiales del país. A esa lista cabe agregar, un lienzo, lamentablemente perdido hasta hoy, de doña *Francisca de Viana de Oribe*, madre del General; un retrato de *Leopoldo Contucci* y otro de *Manuel Vidal y Medina*.

Por ese entonces, contrajo enlace con una uruguaya, ⁽⁶³⁾ Amadeo Gras se despidió de Montevideo con la realización de una exposición de sus cuadros que se llevó a cabo en una sala del histórico Cabildo de Montevideo, en marzo de 1834. (Archivo Ernesto Laroche).

El Cónsul de Bolivia en el Uruguay lo invitó para trasladarse a Chuquisaca, donde el Presidente Santa Cruz, proyectaba abrir una Academia de Bellas Artes, que el pintor francés podría dirigir, hecho que realmente sucedió, ya que, al finalizar el año 1834, Gras estaba en aquella ciudad al frente de la Academia. También en Chuquisaca hizo música y retrató a los principales personajes de la ciudad. De 1835 a 1838 actuó en Salta, con una breve estada en San Juan, en 1836. En 1838 apareció en Mendoza, nuevamente en San Juan y en 1839 en Santiago de Chile en la época de Bulnes, cuyo retrato ejecutó. La estada del pintor en Santiago, fue breve, emprendiendo un viaje por los puertos del Pacífico dejando en ellos siempre algún retrato de personaje o persona importante de la localidad (Cullán, Coquimbo, Copiapo, Cobija). En 1841 estaba en el Callao y radicó poco después en Lima donde vivió durante tres años, pintando una larga serie de retratos. En 1846 regresó a Buenos Aires, después de un breve pasaje por algunas provincias argentinas, donde ya había actuado, dejando una nueva serie de retratos, y en los primeros días del año citado se reinstaló en Montevideo, abriendo su taller en la calle del Cerro N° 30,

(63) Carmen Baras, nacida en Montevideo en 1816. Sobrevivió al artista; falleció en Buenos Aires en enero de 1900 a los 84 años de edad.

ofreciendo sus servicios en avisos publicados en el diario "*Comercio del Plata*".

Su producción de entonces es numerosa, la componen más de cincuenta cuadros realizados entre 1846 y 1848, en que emprendió un viaje de paseo a su patria.

Cuando regresó era la época de gran divulgación del daguerrotipo. "*He aquí nuestro enemigo*" le dirá a Gras años más tarde, Carlos Henrique Pellegrini. (64)

Amadeo Gras fue un cultivador feliz del daguerrotipo; en 1848 cuando regresó de Francia, trajo consigo un aparato en colores; lo ensayó en Río de Janeiro, tomando la figura del ilustre *General Paz*; sobre él, se hizo la reproducción publicada en *L'illustration de Paris*, en diciembre de 1850. Asimismo, los daguerrotipos del *General Anacleto Medina*, *Coronel Francisco Tajés*, *Dr. Fermín Ferreira*, *Coronelles Marcelino Sosa*, *José Villagrán*, *Juan Antonio Lezica*, *Brigido Silveyra*, *Manuel Freire*, *José María Solsona*, *José Antonio Sosa* y *Teniente Coronel Antonio Susini*. Con los de *Joaquín Suárez*, y el del *Ministro Lamas*, integran la serie de daguerrotipos que el *General Melchor Pacheco y Obes*, entonces *Ministro del Uruguay* en Francia, le encargó a Gras, para ilustrar una página que con el título de *Les Defenseurs de Montevideo*, publicó *L'illustration de Paris*, en diciembre de 1850. El texto que acompaña a los retratos fue escrito por *Adolfo D'Hastrel*, de actuación militar y artística en estas regiones del Plata (pág. 43). Los daguerrotipos originales de; *Medina*, *Silveyra*, *Lezica* y *Susini*, se conservan en la colección del *Museo Histórico Nacional*, *Montevideo*; (corresponde aclarar que el daguerrotipo de *Marcelino Sosa* debe haber sido tomado de otro anterior a Gras, ya que cuando éste actuó en esa actividad, *Sosa* ya había fallecido).

Amadeo Gras se instaló en *Montevideo* con su aparato en dos oportunidades; en la calle *Ituzaingó*, y otra en la calle *Rincón*, contando con numerosa clientela, convirtiéndose en el mejor daguerrotipista de entonces, desplazando a otros que estaban instalados o se instalaron en esos días.

Alternó su nueva tarea con la música, a la que vuelve siempre, dando algún concierto en *Montevideo* con la colaboración de *Camilo Sívori*, violinista italiano y algún concierto en *La Lira*, sociedad musical de la que era socio.

Tomó de nuevo los pinceles para trasladar al lienzo el retrato del entonces *Capitán Ricardo López Jordán* que, cumpliendo misiones de *Urquiza*, llegó varias veces a la ciudad sitiada. Estaban próximos los días de la *Paz* de *Octubre* de 1851.

Gras buscó nuevos horizontes y viajó a *San Pablo* y a *Río de Janeiro*, y de regreso recorrió las ciudades del litoral uruguayo y llegó a *Montevideo* precisamente en los días de la paz tan esperada.

Como se ha visto, en 1852, Gras retomó la ruta de sus cuadros

(64) Pellegrini ensayó sin éxito el daguerrotipo, cuando éste desplazó a los retratos artísticos, y conservó en desuso en su estanzuela de *Cañuelas*, donde se dedicaba a las tareas rurales, el costoso aparato traído de Francia (1852).

al óleo, pasada la fiebre del daguerrotipo. Elogiosamente recomendado a Urquiza, realizó por su encargo *las decoraciones murales del edificio del Cabildo de Santa Fé*, desaparecidas en 1908 al procederse a la demolición del viejo edificio.

En 1853, realizó en colaboración con su hijo mayor, los daguerrotipos de los *Gobernadores que integraron el Acuerdo de San Nicolás* (sin ubicación actual) y los de los *Diputados al Congreso Constituyente de Santa Fé*, daguerrotipos que Gras nunca pudo llegar a cobrar, ni le fueron devuelto los originales.

En el Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, se conserva una lámina con la reproducción de los daguerrotipos mencionados, impresa en París, editada por Labergue, litografías de Destouches, sobre daguerrotipos de Gras.

Los últimos años de su vida, Gras los compartió entre Paraguay, Nogoyá, Gualaguay y Gualaguaychú, donde falleció. En esta última ciudad, antes de que la enfermedad lo obligara a dejar los pinceles, produjo una cantidad apreciable de retratos de personas de actuación en uno de los períodos más brillantes de la ciudad, que habían de terminar con la Revolución de López Jordán, en 1870.

Gras, impedido de pintar, ya en esa época, se refugió en la música y todavía llegó a dar algún concierto en Buenos Aires, acompañando al pianista norteamericano Luis Moreau Gottchalk, en 1867.

Queda resumida aquí la trayectoria artística de este personaje singular.

Al comienzo, se ha esbozado una apreciación de la labor pictórica del artista.

Otros harán la apreciación de su obra de músico.

Queda para terminar, señalar la labor docente de este pintor francés, en nuestro medio y en el argentino. En 1836, fué maestro, en San Juan, del pintor argentino Franklin Rawson, fallecido en Buenos Aires en 1871 víctima de la fiebre amarilla y que llegó a hacer buenos retratos y fué pintor de temas de historia; Gras fué maestro de Ignacio Baz, ⁽⁶⁵⁾ que con retratos y temas de historia, documentó la iconografía chilena. En San Juan, fue también maestro de la hermana de Sarmiento, Procesa, que prolongó la vocación artística de su hermana mayor Bienvenida Sarmiento que figuró en la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882, vocación prolongada hasta casi nuestros días, por descendientes más lejanos del ilustre Sanjuanino.

En 1832, al regreso de su primer viaje a Europa, Gras intentó con Pellegrini instalar en Buenos Aires una academia de Bellas Artes, de dibujo y pintura, igual que las de Europa, intento que fué divulgado en la prensa, en "*La Gaceta Mercantil*".

Ambos artistas costearon los gastos para la instalación de la academia, que no funcionó, vendiendo los artistas los útiles adquiridos, reservándose otros para usos de su profesión. Gras intentó des-

(65) Ignacio Baz era oriundo de Tucumán. Fue discípulo de Gras, en Córdoba en 1845.

pués, sólo, instalar una academia en Montevideo; pero la proximidad de los acontecimientos que iniciaron la dictadura de Rosas, hicieron que este proyecto como el anterior no prosperara.

En 1835, dirigió la Academia de Bellas Artes, creada por iniciativa del Mariscal Santa Cruz, Presidente de la Confederación Perú-Boliviana.

Amadeo Gras, integra con Juan Felipe Goulu ya citado, a quien le cabe en líneas generales muchas de las apreciaciones técnicas anotadas en este detallado trayecto de la obra del pintor Gras, y Carlos Henrique Pellegrini, la reducida nómina de pintores extranjeros, (franceses los tres) que llegados a estas playas, se quedaron en ellas; aquí lucharon, aquí formaron sus hogares, aquí dejaron su obra, contribuyendo en forma inestimable a la formación del gusto artístico de las incipientes ciudades; su obra, constituye hoy, material de estudio en nuestra iconografía histórica y del otro lado del Plata.

La obra de Goulu y la de Pellegrini se circunscribió a las ciudades platenses; la de Gras, que durante 40 años produjo sin cesar, abarcó horizontes topográficos más dilatados, dejando un material más numeroso y más nutrido para la historia del arte.

Carlos Amadeo Gras —que así es su nombre completo— es el más auténtico precursor del género retrato en la pintura rioplatense, a la que aportó la savia de la rica cultura francesa.

Nuevamente cito a Ernesto Laroche como la fuente única —por ahora— para el estudio de la obra del pintor genovés Cayetano Gallino.

Las referencias y juicios que van a leerse a continuación descansan fundamentalmente en el material inédito del artista ⁽⁶⁶⁾.

De origen carbonario, Cayetano Gallino se afilió al movimiento político que tuvo por cuna el Piamonte, actuando luego en las primeras etapas revolucionarias.

La fecha de su arribo a Montevideo, no se puede establecer con exactitud, pero existiendo obras suyas, retratos realizados a fines del año 1834 —a estar a las referencias personales recogidas de familiares de los retratados— ellas fijan con poca anterioridad su residencia aquí.

Nacido en Génova el 11 de febrero de 1804, hizo sus estudios en

(66) "*Gaetano Gallino, un pintor de la Epoca de la Defensa*". Este trabajo de Ernesto Laroche, se publicó en la Revista Nacional (Publicación del Ministerio de Instrucción Pública) en su número de mayo de 1941. Véase sobre el mismo, *Apartado de Elementos Contributivos a la Historia del Arte en el Uruguay, publicado por el Museo y Archivo Ernesto Laroche, en junio de 1952, ilustrado con 29 grabados: comentarios, acotaciones, referencias bibliográficas de W. E. Laroche sobre originales de Ernesto Laroche. Asimismo, "Emoción y sentido de los retratos de Cayetano Gallino; afirmación espiritual", por Ernesto Pinto, a propósito de la Exposición Gallino, organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Revista Nacional, año VII, N° 78, pág. 341 y sgtes.*

el taller de Santo Tagliafichi, pero antes, siendo aún un niño, en 1814, había entrado en la Academia Ligústica de Bellas Artes. ⁽⁶⁷⁾.

Obligado a emigrar, por las circunstancias anteriormente anotadas, lo hallamos dentro de los muros de Montevideo en momentos en que se formaba la Legión Italiana, que, unida a la Legión Francesa, aseguraron la salvación de la República en los penosos días de la Guerra Grande.

Tarea ardua y casi imposible, diría, es seguir el transcurso de la estada de este pintor en nuestro país y singularizar y catalogar sus pinturas, ya que el desarrollo del medio ambiente artístico —nulo de suyo— ni fluye ni se trasunta en las crónicas de la prensa de la época, como para permitir establecer una afirmación categórica, precisa. Solo, en tiempos más próximos a nosotros, en los que surgen Blanes, Carbajal, Valenzani, Verazzi, Panini, etc., es cuando, tal cual vez, aparecen noticias informativas —que ni siquiera son breves reseñas de actividades artísticas—, para informar suscintamente a sus lectores sobre algún cuadro o retrato realizado o recién terminado, más a título de propaganda interesada que a juicio severo de la crítica.

Estas mismas circunstancias que alejaban las posibilidades de estadía y competencia de pintores, permitieron, a quien había llegado de Italia, con un incipiente caudal técnico y con una modesta representación artística, convertirse a fuerza de trabajo y perseverancia y también de talento, en un habilísimo pintor retratista y que en poco tiempo alcanzó a ser el pintor obligado de las familias pudientes y de otras, por su figuración política o social.

Así, pues, sus retratos tienen hoy para nosotros un enorme interés histórico y documental, aunque acusen una pintura analítica y fría.

Sobre la base de esta característica —que el pintor mantiene pese al perfeccionamiento alcanzado a lo largo de su vasta producción—, es que ha de juzgársele; y, sobre todo, juzgársele sin desahuciar sus méritos.

No lleva Gallino al cuadro, profusamente, ni el elemento accesorio, decorativo, ni hace gala de complicada composición. No es sentimental ni romántico. No busca en la actitud de sus modelos definir el carácter personal, revelándolo tras un rito vago o un gesto terso. Solo se ciñe a ellos, para pintarlos como le posan, huérfanos de espíritu, dentro de una monótona e inespontánea expresividad, pero los realiza con marcada gracia y nitidez de trazos, y, sobre todo, con verismo extraordinario, por lo excesivamente atento y fiel.

No obstante esta modalidad característica, el pintor no queda

(67) Celebrada Academia fundada en 1751, donde maestros hábiles por sus seguros conocimientos de su oficio y de su arte, como G. B. Dellepiani, Filippo Alessio, Giuseppe Paganelli, Michelle Cerruti y Santino Tagliafichi, dictaron, a su tiempo, en el primer cuarto del siglo XIX los principios básicos establecidos —manteniendo con celosa fidelidad la tradición artística regional—; imponiendo este último a sus discípulos, a través de sus obras y de su enseñanza, algo así como un reflejo sutil de las tendencias corregianas.

siempre insensible a las fascinaciones de la carne, pues en algunos de sus retratos femeninos, se advierte un leve matiz de fervor que los eleva por sobre la realidad directamente ofrecida por el modelo, intentando exponer y exaltar así la superioridad del espíritu sobre el arte, rehuyendo la semejanza exacta de los colores y la forma, para liberarse y no encarnar la insuficiente y vieja definición de Aristóteles "El arte es la imitación de la naturaleza".

La producción de Gallino es aquí, relativamente cuantiosa para el medio ambiente en que se desarrolló y difícil es numerarla con aproximada exactitud. Además, el hecho de no estar firmada, hace en cierto modo, prevalecer dudas para atribuirle algunos retratos que pasan por ser obra suya; por ejemplo, el del jurisconsulto y hombre público doctor *Francisco Llambí*, existente en el Museo Histórico Nacional. Admirablemente construido, fuerte de dibujo y severo de color, tiene ciertas expresiones de técnicas y hasta de composición que lo distinguen y apartan notablemente de las generales de otros retratos suyos, entre ellos, el de *Mónica de la Sierra*, el de *Pedro Pablo de la Sierra*, prócer de la vida política e institucional de la República, que se conserva en el mismo Museo. De ser aquél, un original de Gallino, sería uno de sus más calificados y apreciables retratos, lo habría ejecutado por el año 1845.

De esa misma fecha data el retrato de *Anita Garibaldi*, miniatura que se conserva hoy en el Museo del Resurgimiento, de Milán. El de *José Garibaldi* —el primer retrato del natural del héroe— el pintor lo realizó también en Montevideo en el año 1846, actualmente es propiedad del profesor Dr. Stéfano Rebaudi, de Génova.

Gallino debe haber pintado en esa misma fecha, otros retratos de Garibaldi. (68).

En el Museo Histórico Nacional existe uno al óleo, ejecutado sobre cartón que mide mts. 0.145 de alto, por mts. 0.110 de ancho. (donación particular). Aún cuando figura como de autor desconocido, muy bien podría ser obra de Gallino, pues comparándolo con la litografía del retrato de Garibaldi, hecho por Gallino en Italia, determinados detalles pictóricos permitirían afirmarlo así.

La estadía de Gallino en Montevideo fué continua hasta 1848, en que regresó a Italia por algún tiempo; posiblemente las actividades políticas de aquel año, fueron causas decisivas de este viaje.

En 1851, figuró con obras suyas en la "*Mostra de la Promotrice*", realizada en Génova, figurando luego en la misma exposición en el año 1859.

No he de seguir la labor de Gallino en su país, donde se cuentan muchos cuadros suyos pintados en la madurez de su vida, que son

(68) Recogiendo los rasgos fisonómicos del Héroe y que no sería difícil que hubieran servido de modelos para otros retratos de Garibaldi hechos por ejemplo, por U. Borzani (versión litográfica de Doyen e Comp., Torino, 1848, Col. Museo Histórico Nacional); V. Richieri (Génova); Costa (versión litográfica de A. Prato, Italia); Varela, publicado en Madrid en 1866; Galli, publicado por Virtuani, Milán; F. Weber (1860), entre otros; este último estampado en seda, difiere del modelo citado. (Col. Museo H. Nacional).



RETRATO DE DON JUAN MIGUEL MARTINEZ. — Oleo-lienzo original de CAYETANO GALLINO. (Museo Histórico Nacional). Montevideo.

considerados, dentro de su modalidad, sobrios exponentes de arte; entre ellos, el retrato de *María Gallino Antonini*, que es propiedad de la señora María Antonini Risso, de Génova; y uno, de personaje desconocido, de propiedad de la nombrada señora, posiblemente, alguna de las telas que llevó Gallino a su regreso. Este óleo que mide mts. 1.10 de alto por mts. 0.83 de ancho, fue exhibido en la exposición "*Pittori Liguri dell'ottocento*" realizada en Génova en 1938, conjuntamente con el de Garibaldi y el de María Gallino Antonini. ⁽⁶⁹⁾.

Intentando seguir un poco el orden cronológico, se puede establecer que Gallino pintó en Montevideo en el año 1834, el retrato de doña *Carmen Alagón de Fernández* y el de su esposo don *Juan Antonio Fernández*, ⁽⁷⁰⁾ en 1835 el de Pedro Pablo de la Sierra y el de Mónica de la Sierra ya citados; el de doña *Plácida Buxareo de Cíbils*, el de doña *María Elizondo de Gestal* y el de don *José Gestal*; ⁽⁷¹⁾ en 1838 el retrato con la figura consular de don *José María Montero* y en 1840, el de doña *Juana María Santurio de Montero*.

Por esta misma fecha, 1840, puede anotarse la ejecución de los siguientes retratos de: don *Félix Buxareo*, doña *Petrona Reboledo de Buxareo*, el de don *Cristóbal Bertrán* y el de su esposa doña *Felicia Peña de Bertrán* y su hijo *José Luis*. Entre los años 1840 y 1842 el retrato de doña *Bernardina Castilla de Arrien*, el de *Josefa Muñoz de Pérez*, el de don *Jaime Illa* y el de doña *Valentina Viacomonte de Illa*. En 1845, los ya citados de Anita Garibaldi y el del Dr. Francisco Llambí; (siempre que este último sea obra suya).



RETRATO DE MELCHOR PACHECO Y OBES.
Oleo-lienzo de CAYETANO GALLINO. (Museo
Histórico Nacional). Montevideo.

(69) Consúltese para conocer juicios sobre la labor de Cayetano Gallino en Europa, los trabajos de los autorizados críticos e historiadores siguientes: Merli en "*Appendici al asunto storico ece*", Génova (1866-67); Alizeri en "*Notizie dei Prof. del Disegno in Liguria*", Génova (1864-66) III, 431; M. Labó, en "*Mostra di Pittura Ligure dell'ottocento*", Génova (1926-40); U. Ogetti en "*La Pittura Italiana dell'Ottocento*", Milán (1929); S. Rebaudi, en "*Il Pittore Genovese Gaetano Gallino ed il primo ritratto dal vero de Giuseppe Garibaldi*" ("*A Campagna*" V, 1932, abril); G. Sacerdote en "*La vita de G. Garibaldi*", Milán (1933), 264-266-374; A. M. Comanducci en "*I pittori italiano dell'ottocento*", Milán (1934).

(70) Hermano del Presbítero Lorenzo Fernández, Vicario Apostólico, que fue Primer Rector de la Universidad Mayor de la República en 1849.

(71) José Gestal, antiguo comerciante de esta plaza, fue quien despachó en 1835 la primera nave de matrícula oriental, la barca "*Eolo*", que fue de Montevideo a puertos de España.

En 1846, el de José Garibaldi, ya también citado en líneas precedentes.

Determinar las fechas de otros cuadros, es un poco aventurado y pese a referencias obtenidas, se entraría en el terreno de las conjeturas.

El retrato de *Melchor Pacheco y Obes*, el del *Coronel Santiago Labandera* y el de la esposa de este militar, doña *Concepción Rivera*; el de doña *Mariquita Wich de García*; el de *Paz de Vargas Viana de García Wich*; el de don *Francisco Luna* y el de su señora esposa doña *Anaclea Balbín y Vallejo de Luna* ⁽⁷²⁾, el de doña *Francisca Rondeau de Maines*, el de *Enriqueta Pereyra de Jones*, el de *Teresa Arteaga de Navajas* y el de *Rosario Maguna*, podría agruparse — en forma dudosa — entre los ciclos 1842-1847 y 1853-1860.

No sólo pintó Gallino en nuestro país retratos al óleo de grandor natural se encuentra también, aunque en limitado número, miniaturas a la acuarela. ⁽⁷³⁾

Gallino está representado en el Museo Nacional de Bellas Artes, con dos retratos: el de la Sra. *Jacinta Menéndez Larriera de Acosta y su hija Rosa*, figura de 3/4; óleo-lienzo (1 m. por 0.85) y el del Sr. *Juan C. Acosta Menéndez*, figura de 3/4; óleo-lienzo (1 m. por 0.75). Ambos fueron donados al mencionado Instituto por la Sra. Rosa Blanca Acosta de Torres y el Sr. Miguel A. Acosta, en 1941. Son obras realizadas entre 1837 y 1840.



RETRATO DE DOÑA FRANCISCA RONDEAU DE MAINES. — Oleo-lienzo de CAYETANO GALLINO. — (Museo Histórico Nacional). Montevideo.

En su fecundidad de pintor, Gallino demuestra haber sido un ejecutante rápido y hasta despreocupado, para quien la resolución de

(72) Hija del patriota Juan Balbín de González Vallejo, quien mandó el grupo de voluntarios del cuerpo de Liniers en la reconquista de Buenos Aires por las fuerzas de Montevideo; actor luego con su hermano Luis, en la sublevación contra las autoridades de Montevideo, siendo Jefe de la Infantería voluntaria el 12 de julio de 1810.

(73) Entre ellas, un retrato de *Catalina Ellauri*, niña, parienta del autor de este trabajo por línea paterna. Esta miniatura fue pasando de mano en mano en el correr del tiempo entre los familiares, hasta que llegó a mi poder hace algunos años, quebrada en tres partes la lámina de marfil en que está pintada; no se alteró mayormente la obra, pero el daño sufrido es irreparable. Gallino la pintó en 1847. Su factura técnica es bastante apreciable.

las dificultades técnicas pasaron en muchos casos, a planos de segundo orden; de ahí la uniformidad casi constante de la composición y de sus escasos elementos y medios de expresión decorativos: un mismo o parecido sillón, o sofá de cedro, de tinte rojizo, tapizado; el sillón, para el caballero, el sofá para la dama. Confirmando esto, la referencia de que en la febril ejecución de sus trabajos, el pintor tenía siempre pronta en su taller una serie de retratos, ya de hombres, ya de mujeres o de niños, a los que sólo faltaba hacerles la cabeza y las manos. El interesado elegía el de más consonancia con su gusto o con el concepto que de su persona y prestancia o la de los suyos, tenía formado. La variante de actitudes no daban margen, sin embargo, para una mejor o exigente elección de apostura. (74). Esta referencia no está desprovista de interés, sobre todo para quienes juzguen la obra general de Gallino sin otro punto de vista que el del arte esencialmente.

De 1843 a 1851, Gallino estuvo en Italia. Excluido este término, continuamos tras él, por un sendero vago y de densa oscuridad. Más impreciso, todavía, que el despejado hasta ahora; dejando, de paso, constancia, de que por esta última fecha y hasta octubre de 1853, deben anotarse varias estadas en Montevideo, del pintor italiano FELIX ROSSETTI, quien pintó miniaturas y retratos de formato corriente, de personas vinculadas al mundo social capitalino. Dato interesante éste, que debe tenerse muy en cuenta, tratándose de atribuir obras pictóricas a Gallino (75).

La falta de referencias concretas, que por lo menos permitirían jalonar la estadía total de Gallino en Montevideo, es notoria y da lugar a comprobar un vacío enorme que dificulta seguir su labor general y en particular, sus actividades entre 1851 —época en que aparece exhibiendo en Génova en la “Mostra de la Promotrice”— y la fecha en que debe haber regresado definitivamente a Génova.

Si bien figura en la aludida exposición de 1859, no quiere decir esto, a mi juicio, que el pintor haya permanecido seguidamente en su país desde 1848 —año indicado de su viaje a Italia— hasta ese entonces. Todo hace presumir que entre el intervalo de 1848 a 1859, Gallino hubiera realizado otro viaje, y que después de 1859 quedara en nuestro país hasta el año 1864.

En efecto: la influencia de su estada en un ambiente superior

(74) Costumbre bastante difundida. MONVOISIN sólo pintaba en los retratos, los rostros y las manos, cuando no cubría éstas, con guantes para ir más de prisa; el resto del retrato ya estaba hecho de antemano o lo hacía en colaboración: lo ayudaba en esta tarea un poco artesana, su compañera de viajes y de trabajo Clara Filleul, que trajo bonanza al carácter violento de Monvoisin y que lo acompañara después de su poco feliz matrimonio con la pintora italiana Doménica Jesta. En el campo de la escultura, CAMILO ROMAIRONE, radicado en Buenos Aires en 1870 con el que se inicia la escultura en aquella ciudad, también tenía en su taller modelos de figuras, hombres, mujeres, niños; civiles, militares, a los que sólo les faltaba el rostro; el interesado elegía el modelo y él le confeccionaba después el rostro adecuado.

(75) El pintor ROSSETTI tenía su taller en la calle de las Cámaras (hoy Juan Carlos Gómez), N° 67.

de arte romozando sus facultades de pintor, se refleja, indudablemente, en las calidades más perfectas de la técnica y color de algunos de sus retratos. En otros retratos, estas mismas calidades y la indumentaria con que los representa, confirman lo dicho.

Por otra parte, tan es así, que para ratificar aquella presunción, bastaría remitirse a párrafos de una carta de JUAN MANUEL BLANES publicada en agosto de 1865 en la que, aludiendo a que "un pintor puede alcanzar una gran reputación de retratista y no dejar de ser sino un mediocre pintor", incidentalmente dice: (*) "sin atravesar el océano, puede citarse como ejemplo, a Gallino, que hizo aquí excelentes retratos en sus últimos tiempos, pero que jamás hizo un cuadro puesto que no lo ha hecho aún (al menos hasta un año ha)" agregando luego "En su calidad de retratista, o por mejor decir, fisonomista, aún no ha tenido rival el Señor Gallino ni aquí, ni en Buenos Aires". Lo que no exige cavilosidad, lo supongo yo, para pensar en qué circunstancias y por cuales motivos deslizó Blanes en la carta aludida tales párrafos; no había de estar Gallino muy lejos de aquí, aún. Si no es así, ¿por qué ocuparse de este pintor que era anterior a su tiempo, distanciado por aquel entonces por una ausencia o alejamiento de 15 años?. Más lógico es suponer que comenzaban a actuar el uno en el camino del otro, y que la simiente de las rivalidades estaban en esos días, 1865 —fecha de la carta citada— y época en que se estableció en ésta, su ciudad natal, Juan Manuel Blanes.

Por la carta de la referencia, se deduce que Gallino radicó también en Buenos Aires. Sin embargo, ni Eduardo Schiafino ni José María Lozano Mouján (76) citan estadía y obras de este pintor. El silencio también rodea la vida de Gallino en el otro lado del Plata.

Queda, pues, una interrogante: la fecha de su definitivo regreso a Italia. Las noticias periodísticas nada dicen al respecto, o por lo menos, yo no las he encontrado.

Sea como fuere, su obra, tanto la realizada aquí durante los aciagos días de Guerra Grande, como la ejecutada años después, representa hoy para nosotros un saneado valor pictórico que nos permite tener a nuestro alcance, en nuestro medio carente de tradiciones artísticas fundamentales, un apreciable elemento comparativo, preciso para el conocimiento y gusto de ciertos aspectos de la pintura genovesa ochocentista, que es la que la informa y singulariza inconfundiblemente. Y, sobre todo, un inmenso valor histórico y documental.

Cayetano Gallino murió en Génova el 10 de octubre de 1884.

(76) Schiafino, Eduardo; "Evolución del gusto artístico en Buenos Aires" (Libro del Centenario de la Independencia Argentina, 1810-1910). "La Nación", Buenos Aires, 1910.

Lozano Mouján, José María; "Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura". A. García Santos, Edit. Buenos Aires, 1922. (**)

(*) Archivo Ernesto Larroche.

(**) José María Lozano Mouján falleció en Buenos Aires el 30 de junio de 1934. Profesor del Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón. Crítico de arte y pintor; especializado en el género paisaje urbano; los motivos de sus obras son las calles del lejano Buenos Aires tan cargadas de tradición y de historia. Como crítico, se destaca su obra sobre el desenvolvimiento artístico argentino desde 1779, fecha de la creación de la Escuela de Dibujo, bajo Manuel Belgrano, al Primer Salón Nacional de Bellas Artes de 1911.

CAPITULO XVI

Año 1863 Una fecha trascendente

La precedente cita del ilustre nombre de Blanes en páginas anteriores, obliga a un útil paréntesis.

Han corrido cien años desde el comienzo de esta reseña.

Los artistas auténticamente uruguayos, nuestros "*Primitivos*", se les ha llamado y que se estudian en el Tomo III de este trabajo, actúan, en el tiempo, paralelamente, a algunas de las figuras mencionadas a lo largo de estas páginas. Su obra de por sí exigua, poco o nada nos dice; aparece aislada muy de tarde en tarde en el lugareño horizonte que cerraba por aquel entonces los muros de la vieja Ciudadela de Montevideo y, antes que el valor artístico, tiene para la historia del arte en el Uruguay, el histórico y documental que es preciso reconocerle. La importancia que puede tener y el lugar que ocupan sus autores en el proceso evolutivo del arte en el país, se comprende cuando se constata la profunda separación que existe entre ellos, y Juan Manuel Blanes y su obra. En 1863 llegaron al Uruguay los primeros envíos de pensionado de Blanes, "*La Casta Susana*" y "*San Juan Bautista*": tuvieron profunda repercusión en la masa ciudadana; hallaron eco en las crónicas de entonces y fueron los primeros triunfos artísticos nacionales.

Llegaba a su fin el capítulo de LOS PRECURSORES.

De ahí en adelante, la alta jerarquía del maestro que ya tenía un honroso historial artístico y de otros, empezará a incidir en forma profunda y señalada en la formación de la conciencia artística del país.

Actuaron a partir de entonces, un conjunto de plásticos nacionales que, como Blanes, hicieron valioso aporte a la formación de la historia del arte en el Uruguay en el siglo XIX y en el tránsito de éste, al siglo XX. Como aquél, perfeccionaron sus estudios en ciudades de Europa; muchos en uso de becas Oficiales, cumplidas en academias de bellas artes, de Florencia, Milán, Roma, Nápoles, en tierras de Italia, y de Madrid y Barcelona, en España. Posteriormente la estada obligada fue París, Munich, Viena. La labor de estos hombres fue influida por la técnica, las directrices y el clima estético de aquellos centros de superior cultura artística. Aún los plásticos que

no merecieron becas de perfeccionamiento y por tanto realizaron en el país su total aprendizaje en cursos dictados por profesores particulares —en el ambiente común a estas regiones platenses, casi huérfanas de toda tradición artística—, sufrieron también aquella influencia a través de plásticos extranjeros venidos de Italia, España y Francia, retratistas y marinistas notables y de renombre y muy buenos pintores de Naturaleza muerta, que compartieron su arte con la docencia formando señalados discípulos. Algunos de estos uruguayos, becados o no, en el correr de los años, juzgados en su labor total, justifican el haber llegado a ocupar puestos de primera fila en el concierto artístico sud-americano, emancipados ya de toda influencia y dejando una labor plástica, fiel trasunto —por cromatismo y temas— del “color local”. Ello no impide que se le señale en su producción muestras de la influencia de los climas artísticos europeos, pero tampoco es obstáculo para que se les considere a algunos, como las figuras artísticas más grandes del país y con proyecciones indiscutidas ya, fuera de fronteras. Otros en su género y modalidad —creadores— en el sentido convencional que se le da a la tarea del artista, no tuvieron otros maestros y fuentes de inspiración que la Naturaleza.

Ya en las puertas del Siglo XX, la marcha hacia la renovación pictórica que venía sucediéndose en la pintura universal, adquirió proporciones notables. A esa renovación que tuvo por principal objetivo la emancipación de los cánones tradicionales, dando oportunidad a la exteriorización de valores auténticamente personales, no fueron ajenos nuestros artistas, como se verá en el tomo IV de este trabajo.

Parecería corresponder que se iniciara ya, por lo expuesto, el estudio de la obra de los artistas con los que se llega a las conclusiones esbozadas en líneas precedentes, ya que son los que, desde la segunda mitad del siglo XIX, contribuyeron a la formación del arte auténticamente nacional, pero destinado este trabajo a señalar fuentes documentales de las manifestaciones pictóricas en el Montevideo del siglo pasado, y consecuente con mi afán de justicia, retomo antes el camino interrumpido, para citar más autores, también extranjeros, de larga y ejemplar labor, y que también están unidos a la historia del arte en el país.

OTRAS FUENTES DOCUMENTALES PARA NUESTRA ICONOGRAFIA PICTORICA

•CAPITULO XVII

Más retratistas: Baltasar Verazzi, Pedro Valenzani, Nicolás Panini, Epaminondas Chiamar, Lavinia Bolla de Cereda, Donato Di Lorenzo, Leopoldo Bersani

Quien se tome el trabajo de revisar en la prensa rioplatense de la segunda mitad del siglo XIX, hallará interesantes referencias de la labor pictórica del artista milanés BALTASAR VERAZZI; en Buenos Aires, a partir de 1853 y en Montevideo después de 1862. Verazzi radicó en la primera de las ciudades nombradas por espacio de nueve años, dedicados a la noble tarea de la enseñanza del dibujo y la pintura y a volcar en valiosos lienzos su obra de retratista de pincelada segura, encuadrada en los marcos del más severo y saneado aprendizaje, en centros artísticos europeos.

Llegó a Buenos Aires en 1853. Tres años después realizó una exhibición de sus trabajos con aceptación de la crítica.

En 1857 fue contratado por el ingeniero Carlos H. Pellegrini para realizar algunas *decoraciones en el interior del primitivo edificio del Teatro Colón*, decoraciones que desaparecieron con la demolición posterior de aquél, el primero que con ese nombre funcionó en aquella ciudad (77).

La obra que realizó Verazzi en Buenos Aires, en retratos y decoraciones (78) fue numerosa, y por su calidad pudo competir exitosamente con la producción de otros artistas extranjeros como Juan León Pallière, Epaminondas Chiamar, Ignacio Manzoni, León Noel, Narciso Desmadryl, de larga permanencia en aquel ambiente y que disputaban los puestos de primera fila en el mercado artístico bonaerense; ellos mismos y sus respectivos discípulos y simpatizantes y otros no vinculados al campo de las artes, no fueron ajenos a las intrigas y sinsabores que tuvo que apurar el buen milanés, que pensaba

(77) El mencionado teatro, que se inauguró el 25 de abril de 1857 con "*La Traviata*" de Verdi, estaba ubicado frente a la Plaza de Mayo, en el lugar en que hoy se levanta la Casa Central del Banco de la Nación Argentina. El actual teatro Colón, frente a la Plaza Lavalle, data de 1908.

(78) Entre ellas y también ya inexistentes, como las que realizó en la sala de espectáculos que funcionó en la calle Reconquista y Rivadavia, con el nombre de "*El Hueco de las Animas*".

imponerse tan sólo por la calidad de su trabajo y la dedicación ferviente al culto de su arte.

Todo ello empezó cuando Verazzi expuso un buen cuadro (hoy Galería particular en Milán) en el que, en una concepción alegórica, representaba al *General Justo José de Urquiza*, en esos días en que la actuación del General vencedor, significaba la deseada paz y armonía entre todos los argentinos. El artista expuso su excelente obra en su taller, y durante un mes, una nutrida y siempre renovada concurrencia elogió el cuadro del personaje que acaparaba la atención de la población de todo el país. La exhibición constituyó todo un acontecimiento artístico y de propaganda para su autor. No sospechaba el pintor las dolorosas derivaciones que aquel éxito le traería aparejado.

El General Urquiza (indudablemente mal informado) lo hizo echar de su Palacio de San José, al que había concurrido el artista con el cuadro para ofrecérselo. Regresó humillado y dolorido a Buenos Aires, exponiendo de inmediato un retrato, "*Alegoría del General Mitre*", justamente elogiado por la prensa. Pero los derrotados siguieron las intrigas llegando al máximo, cuando aún después de la partida de Verazzi de Buenos Aires, dijeron que con las facultades mentales alteradas, internado en Montevideo, moría en 1870; falsas noticias recogidas por la prensa argentina e incluso, por libros de crítica de arte impresos en Buenos Aires.

Hace muchos años ya que tales inventos han quedado destruídos.

Baltasar Verazzi vivió en Montevideo entre 1862 a 1868, en fecunda actividad. Esta última fecha es la de su partida para Italia. Vivió después de su regreso a su país natal, en su retiro de Lessa, Lago Maggiore, donde falleció en 1886 a los 65 años de edad.

Para satisfacción personal del artista y como calmante de las amarguras de aquellas polémicas interesadas que trataban de hacer subestimar la verdadera valía del pintor italiano, queda, en esencia, en aquellas crónicas, el reconocimiento de "*su brillante inspiración*", la buena factura de sus "*cuadros dignos de Museos de Europa*" y de que "*Verazzi fue víctima de intrigas escandalosas*".

Un día, cansado de la hostilidad del ambiente, abandonó Buenos Aires con el mismo silencio con que nueve años antes había llegado a estas costas, con un mundo de caras esperanzas.

Su nuevo destino fue la ciudad de Montevideo.

Es aquí donde seguiré los pasos del artista intentando, al señalar su valía, reparar la injusticia con él cometida, allende el Plata, resaltando los rasgos personalísimos de la producción del autor.

La tarea se puede abordar estudiando la serie de cuadros que de su firma, posee el Museo Histórico Nacional, en Montevideo.

La estada de Verazzi en esta ciudad (seis años), fue tranquila. Ni la aspereza de su natural exterior, ni la parquedad de sus modales y sus juicios, ni algo que podía ser excentricidad o efectismo estudiado, le aportaron disgustos, ni la competencia desleal de otros,

en el cultivo de un mismo arte y un mismo género de pintura; nada fue motivo de enemistad o alejamientos condenables.

En 1863, la Curia le encargó la ejecución de los *frescos de la Rotonda del Cementerio Central*, (deteriorados años después, en 1884, serían restaurados por J. M. Blanes).

En 1864 pintó el magnífico retrato del *General Rivera* ⁽⁷⁹⁾ y el de *Juan Manuel Rosas*, y en 1865 el del *General Manuel Freire*; todos ellos figuran en el Museo Histórico Nacional, Montevideo.

En ese mismo año últimamente citado, pintó los retratos de los *Coroneles, Francisco Osorio* (busto), *Francisco Tajés* (tamaño natural) y *Bernardino Olid*; también figuran en aquel Instituto.

Por esa fecha pintó y expuso a consideración de la crítica, un cuadro de composición en el que, una mujer calabresa dormitándose, amamanta a un niño y varios paisajes, a los que le fue común la apreciación que con respecto a ese género de pintura, se hacía de otros ejecutados por otros artistas; es decir, temas poco estudiados y en general carecían del "color local"; eran paisajes de coloración europea. Yo no conozco el destino de esos paisajes, ni he visto paisajes de Verazzi en mi larga búsqueda de elementos para documentar su actividad artística en el país, sólo los que sirven de fondo decorativo a los temas de composición y en reproducciones que no permiten aventurar juicio seguro. Por ello, este trabajo se concreta a su labor de retratista.

En 1865 fue de actividad permanente para Verazzi, terminando entre la producción de retratos de esa época, el de don *Pablo Duplessis*, con destino a una institución bancaria que aún existe. En enero de 1866 dio fin al retrato del militar *Teodoro Ferreira*, Teniente de Infantería muerto en la batalla de Yatay, (figura $\frac{3}{4}$ tamaño natural); expuesto en noviembre de 1867; hoy Museo Histórico Nacional.

En setiembre del año 1866, expuso Verazzi con elogiosos comentarios de la prensa local, el retrato del *General León de Palafox*, muerto en la batalla de Boquerón, en julio de ese año; lo representa $\frac{1}{2}$ cuerpo en actitud de estudiar un plano; (yo no he visto el cuadro). De 1867 es el retrato del doctor *Fermín Ferreira*, representado mucho más joven, diez años atrás, porque en los últimos años de su vida, el Dr. Ferreira mostraba las huellas de sus hondos dolores físicos; ⁽⁸⁰⁾, figura en la colección del Museo Histórico Nacio-

(79) *Fernández Saldaña, José María*, "Iconografía del General Fructuoso Rivera", pág. 72, Montevideo, 1928.

Notas del Archivo Ernesto Laroche, "Por qué no tenemos aún un retrato oficial del General Fructuoso Rivera" (*Antecedentes de un concurso. Apuntes para la Historia y para el Arte*). Montevideo, 1942, pág. 5 y sgtes.

Gras, Mario César. Obra citada.

(80) *Laroche, Ernesto*; *Elementos contributivos a la Historia del Arte en el Uruguay*, Montevideo, 1939, y *Elementos contributivos a la Historia del Arte en el Uruguay*. Publicación del Museo y Archivo Ernesto Laroche, ilustrado con 98 grabados. Comentarios, acotaciones, referencias bibliográficas de W. E. Laroche, sobre originales de Ernesto Laroche. (Montevideo, junio de 1952).

nal ⁽⁸¹⁾. En manos de particulares, existen en Montevideo, ⁽⁸²⁾ retratos varios, entre otros, el de don *Quintín Correa*, óleo, tamaño natural, y el de la jovencita *Clementina Ximenez* y muchos sin firmar, obras de encargo accediendo al gusto del retratado; su empaste propio, no deja mucho campo a la duda para atribuirle paternidad. En otros destinos particulares, en Europa, por ejemplo, existen, además del retrato de Urquiza que motivara los desagradables episodios en Buenos Aires en 1862, un *Retrato de Urquiza*, también de 1862, y uno del *General Mitre*, el titulado "*La Batalla de Pavón*" (Asesinato del ayudante de Mitre), y otros, como *Escenas de los degüellos después de la Batalla de India Muerta*, en 1845; diversos dibujos, *Croquis de tipos y costumbres americanas*, algunos de los realizados con estos temas, durante su estada en el Brasil de regreso a Europa en 1868 y "*Una dama de Montevideo*" no identificada. Probablemente sea el "*Retrato de dama*" que tanto elogió la prensa de Montevideo en 1865 cuando fue expuesto en el escaparate de un comercio capitalino.

De su producción netamente europea, se conservan: en el Museo del Resurgimiento, en Milán, varios óleos referentes a los acontecimientos políticos de 1848, reconstruidos con detalles reales y otros, no exentos de imaginación, pero auténticos igual; Verazzi vivió aquellos acontecimientos. En la iglesia Fate Bene Sorelle, (Milán), hay varios frescos. En el Palacio de Brera, "*La lección de pintura de Leonardo de Vinci*"; y la "*Presentación de Rafael al Papa Julio II*", expuestos en Buenos Aires a la llegada del artista, conjuntamente con "*El terremoto de Calabria*", cuyo destino no conozco.

En 1868, Verazzi dejó definitivamente estas latitudes y se embarcó para su tierra natal.

Discípulo de Francisco Hayez, en la Academia de Brera, de Milán, realizó con rotundo éxito sus años de aprendizaje, obteniendo varias brillantes calificaciones y medallas —algunas de oro—. Egresado de la Academia, en 1847 abrió una suya propia, dedicándose a

(81) De Verazzi, también es un cuadro de tema religioso que se encuentra en la Iglesia Parroquial de Rocha intitulado "*La Presentación de la Virgen Niña*" (la niña representada, es Clementina Ximénez, en el correr de los años, señora de Ellis). El cuadro probablemente fue pintado en 1864. En el año 1868, pintó el retrato del Dr. Florentino Castellanos (M. H. Nal.).

(82) Los cuadros que Verazzi realizó en Montevideo, los pintó en su taller de la hoy calle Juan Carlos Gómez en la acera del Cabildo y muy próximo a éste. A través del ventanal del frente, se veían los cuadros y al pintor en su labor diaria. Por la noche, convenientemente iluminado el salón por la de entonces (gas), las cortinas corridas permitían observar el salón en toda su extensión. El artista paseaba su soledad y sus nostalgias por las oscuras calles céntricas, con un perro de raza de gran tamaño, observando desde lejos a los transeúntes que se detenían frente al ventanal. Esta referencia fue recogida verbalmente del pintor uruguayo, Director que fue del Museo de Bellas Artes, Montevideo, Profesor Domingo Laporte, que como pintor cerró el ciclo de la pintura clásica en el Uruguay. (*Notas del Archivo Ernesto Larroche*).



RETRATO DEL GENERAL RIVERA. — Oleo-lienzo original de BALTASAR VERAZZI.
(Museo Histórico Nacional). Montevideo.

la enseñanza, seguido por entusiastas discípulos. Los acontecimientos políticos de 1848 terminaron con esa actividad, refugiándose el artista en el Piamonte, emprendiendo años después su viaje a América, donde lo encontramos en 1853.

Aquí, en el Río de la Plata, realizó la elocuente demostración de ser excelente pintor.

Verazzi fue poseedor de un definido temperamento artístico, hábil y experto conocedor de la figura humana, la sutileza de su espíritu suplió la falta insalvable de no haber visto personalmente a muchos de sus retratados; exigente en la documentación que asimiló acertadamente, supo retener de sus figuras, ese detalle, casi siempre fugaz que es, precisamente, el rasgo que señala la personalidad. Basta para justificar mi acerto, detenerse en la observación del *"Retrato del General Rivera"*; compárese sino, el retrato, con la admirable descripción que del héroe hizo Vicente Fidel López: *"Ancho de pecho, pero esbelto, presentaba una talla perfecta y simétrica de pies a cabeza. La postura siempre firme, enhiesta pero tranquila. Atraía por apariencia de buena voluntad para ponerse en contacto con las personas. Tenía algo de aquello del "Facili Accessu", que Cicerón elogiaba en Pompeyo. Tenía las cejas delicadas de un arco bien trazado, sin junción en el centro; la nariz algo curvada, escasa la barba y era algo lampiño"*.

Académico, su obra está revestida por esa pulcritud y detallismo propio de la escuela, pero ello no limita la calidad de su obra, elemento documentario hoy de inestimable valor. Fue un excelente dibujante; claroscuros y colores brillantes los amalgamó en su paleta que fue limpia; fue siempre prolijo en la composición, tanto en los cuadros en que a fuerza de simplicidad se concretó a la figura del retratado, resaltando la semejanza, como en los cuadros en que abundan los elementos accesorios. En los primeros es más ágil su pincel, exteriorizando cierta liberalidad que hace más atrayente el conjunto.

Clasificado como pintor neoclásico, fue de los valores más sobresalientes que afincaron en estas tierras en aquellos años.

Baltasar Verazzi, había nacido en Caprezzo, Provincia de Novara, en 1819.

De recursos menos técnicos, pero igualmente importante por su valor documentario, integra, con merecimientos indudables, el grupo de artistas extranjeros unidos al proceso evolutivo del arte en el Uruguay, el milanés PEDRO VALENZANI.

Cuando Valenzani se radicó en Montevideo, el país vivía los amargos días de la Guerra Grande. El ambiente era entonces poco propicio para las manifestaciones de arte. Pero el pintor, que en su ciudad de origen, había frecuentado centros artísticos de importancia y adquirido un caudal serio de conocimientos, pudo, no obstante la circunstancia anotada, poner en marcha su vocación, ejercitar su arte y producir obras pictóricas, cuya importancia intento señalar.

Si con ellas no salió, a lo largo de una extensa producción, de

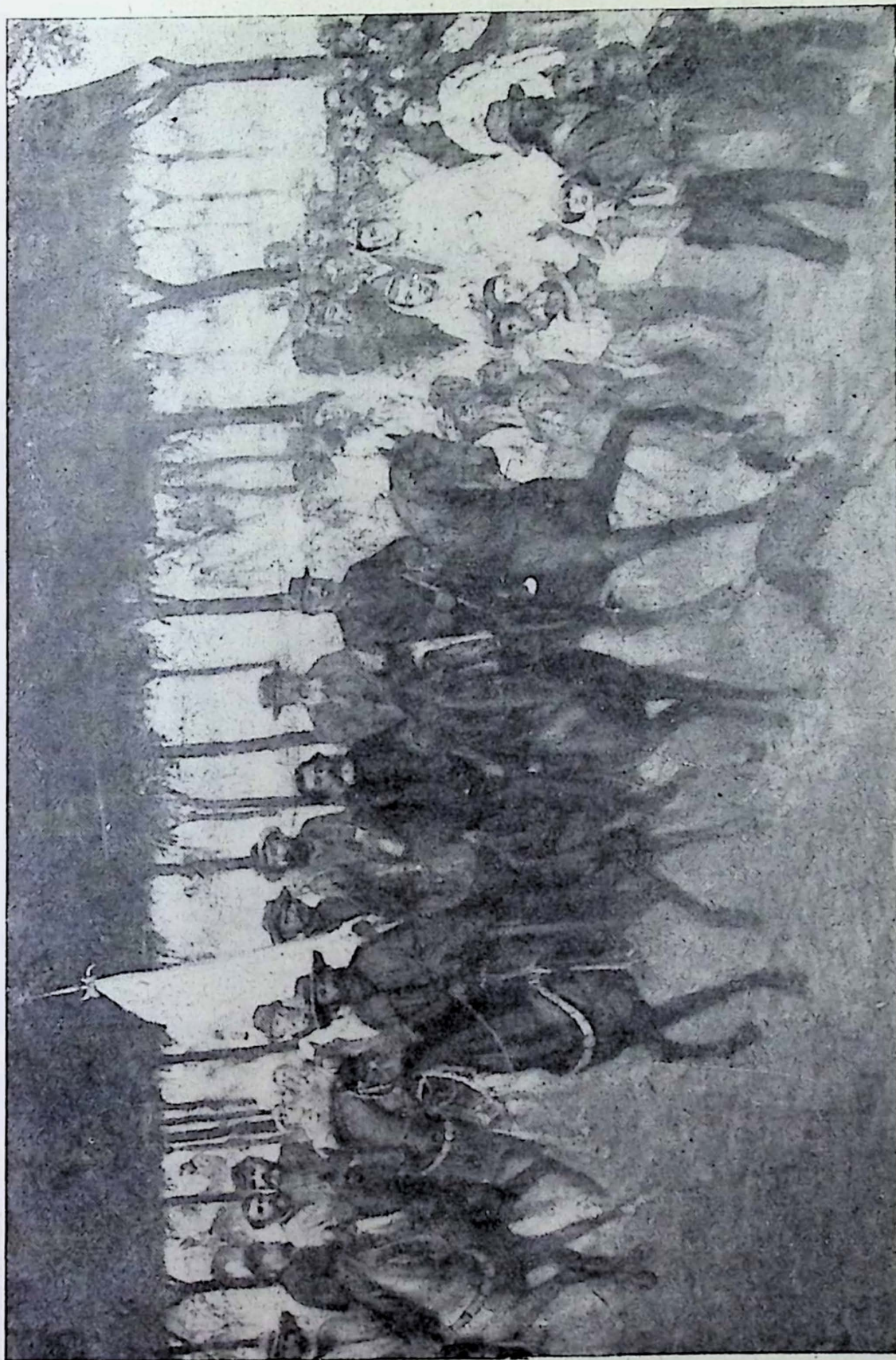
un plano sensiblemente discreto, tiene para nosotros valor en la formación de nuestra iconografía histórica.

Pintó retratos, bodegones, flores, frutas, pájaros, géneros estos a los que manifestaron especial afecto muchos pintores de su época, influidos por escuelas europeas. Pintó temas de evocación histórica. Es dentro de esta última disciplina donde alcanza relieves; por esa labor se le conoce y su nombre está ligado al proceso del arte en el Uruguay.

La obra de Valenzani tiene altibajos apreciables; no era un técnico; no dominaba en especial ninguno de los atributos de la pintura, pero conocía de dibujo, de color, y de perspectiva. Muchas veces ésta se resiente por la poco feliz colocación de una figura, la dureza o similitud de otras, pero corre en su ayuda un sentido de la armonía del conjunto que el autor poseía; de todo esto, no están exentos sus grandes lienzos de evocación histórica. Estos cuadros que reproducen escenas de las que generalmente el autor es contemporáneo de ellas, además de las figuras principales del motivo central de la obra, muestran otras secundarias, con la expresión de personas contemporáneas también; influyentes políticos, amigos y familiares del artista, y simples ciudadanos que dejan su actividad para asistir como espectadores a la escena. Algunas veces colocó su propio retrato entre aquellos, detalle éste que no carece de valor, ya que sirve para enriquecer fidedignamente la iconografía del artista. No descuidó el fondo de decoración de las escenas; las reproduce respetando detalles arquitectónicos del lugar en que se desarrollan, constituyendo así valedero documento del aspecto urbano de la época.

Su pincel no carece de toques decisivos y aciertos casi técnicos de un arte ajustado a principios inmutables, y sí muchos trabajos no pasan de apuntes veloces en su afán de recoger la pasajera impresión de un efecto de luz, o de una sombra, como en sus bodegones, flores y frutas y naturaleza muerta, diversas, en general de excelente calidad, en los más, en los que tienen relación con el retrato o el tema histórico, se advierte esa cuidadosa preocupación anotada, para que el tema propuesto sea algo más que un cuadro, un valor documental. En 1860, enriqueció la iconografía urbana de nuestra ciudad con un lienzo que representa *La Catedral*, destacando en forma un tanto exagerada los detalles escultóricos que la adornan. (Hoy Museo Histórico Municipal, Montevideo).

El decenio de 1865 al 75, señala una permanente actividad de Valenzani; de continuo su nombre figura entre los artistas nacionales y extranjeros que por aquel entonces llenaban el clima artístico nacional. Así exhibió en el primer año citado, diversos retratos en su taller, (forma corriente de exhibición, entonces), iniciando una etapa seria en su carrera, el del *General Flores*, de tamaño natural, de pie, vestido de negro, que fue calificado de "magnífico" por la exactitud del parecido y se elogió la "maestría del pintor que dio vida a las facciones".



ENTRADA DEL GENERAL FLORES EN MONTEVIDEO (20 de Febrero de 1865). — Oleo-lienzo de PEDRO VALENZANI. (Museo Histórico Nacional), Montevideo.

Poco después y en ese mismo año, y tal vez como demostración de que "la protección oficial hacia las bellas artes no eran en esos tiempos moneda corriente, y la del público ni más abundante ni cotizable", Valenzani rifaba en su taller los óleos titulados "*La Inmaculada Concepción*", "*La pesca de noche, en Italia*", "*El solitario del Monte Cenís*" y varios temas de naturaleza muerta; éstos, con las características señaladas y exponentes todos de la variada producción del artista.

En el año de 1866, vuelve por los caminos que más satisfacciones le dieron y exhibe el cuadro de historia representando al General Flores pasando revista a las tropas antes de emprender la campaña al Paraguay, contra Solano López; este cuadro, de interesante valor de documento, se conoce con el nombre de "*El General Flores revista la Guardia Nacional*" (junio de 1865). Pasó, en aquel entonces, a poder del Estado, después de persistentes gestiones de su autor, apoyadas por la prensa, para su adquisición; hoy integra la colección de óleos del pintor, en el Museo Histórico Nacional, Montevideo ⁽⁸³⁾. Valenzani tenía proyectado asimismo, perpetuar en el lienzo los principales acontecimientos de la Guerra del Paraguay y de la Revolución encabezada por el General Flores, habiendo manifestado al Gobierno que se ofrecía a trasladarse al teatro de los mismos sucesos, de contar con la colaboración de las autoridades.

Los retratos del *General León de Palleja* y del "*Inmortal Gómez*" (Leandro), que rifó en 1865 y cuyos destinos no he podido conocer, y el del militar *Fausto Aguilar*, muerto en la defensa de Paysandú, exhibido éste con general aceptación de la crítica en la redacción de "*La Opinión Nacional*", en abril de 1866, constituyen algunos de los buenos retratos debidos al pincel de Valenzani ⁽⁸⁴⁾.

En 1868, apoyado por una campaña periodística para que el Gobierno lo adquiriera, Valenzani abrió las puertas de su taller para ofrecer al público otro cuadro de historia, el que representa la "*Entrada del General Flores en Montevideo*" (20 de febrero de 1865), hoy Museo Histórico ⁽⁸⁵⁾. Contemporáneo de este lienzo, es "*El Desembarco de Flores, el 19 de abril de 1863*". Después ejecutó, "*El asesinato del General Flores*", (hoy Museo Histórico), todos ampliamente difundidos por la estampa. A principios de 1876, de nuevo en su ta-

(83) La escena se desarrolla sobre la Avenida 18 de Julio, desde Convención al costado Este de la Plaza Independencia.

(84) En el Museo Histórico Nacional, Montevideo, en el que la representación de Valenzani es numerosa, se conservan entre otros, los retratos del *General Flores* y los de las figuras militares, *Enrique Pereda*, *Wenceslao Regules*, *José Soto*, *Rudecindo Sáez*, *Fortunato Castro*, *Teodoro Ferreira*, *José Cándido Bustamante*, *Francisco Caraballo* (todos son bustos). El de *Ventura Torrens* es de cuerpo entero, tamaño natural. El del *General Rivera* es $\frac{3}{4}$ de figura, tamaño natural.

(85) La escena está vista desde el ángulo de las actuales calles Ituzaingó y Rincón. El desfile viene por la actual calle Juan Carlos Gómez y dobla hacia aquel ángulo. Entre el público que anima la escena, figuran personajes políticos y civiles de la época. El propio Valenzani aparece confundido entre los espectadores.

ller, Valenzani expuso un cuadro de gran formato que pasó después a conocimiento del público con el título de "*Los Héroes*" (86).

En él, Valenzani agrupa a diversos próceres de actuación en distintas épocas de nuestra vida militar e institucional; son ellos, de izquierda a derecha, Manuel Oribe, Santiago Vázquez, Lucas Obes, Melchor Pacheco y Obes, Juan A. Lavalleja, José Artigas, Fructuoso Rivera, Eugenio Garzón y Venancio Flores. Incomprensiblemente, este cuadro le ha sido adjudicado a Juan Manuel Blanes.

Valenzani fué también autor de un retrato de Artigas, que lo representa a pie, a la sombra de un árbol, en la Meseta del Hervidero y se titula "*Artigas en su Campamento del Río Uruguay*". Una copia de este cuadro realizada en 1884 por un pintor español de apellido JOSE MARIA HIDALGOS, motivó en cierta oportunidad confusión sobre el verdadero autor del cuadro; no hay duda que es de Valenzani. Lo pintó en 1865.

Los sucesos políticos que tuvieron por escenario la capital del Uruguay, en enero de 1875, abatieron por largos años nuestro clima artístico. En lo que refiere a Valenzani, su producción posterior (87) no agrega nada nuevo a los valores que reúne la que produjo hasta aquel entonces, y que es la que le ha dado un lugar en la historia de nuestro arte.

Años después, en 1898, falleció. Quedó para las generaciones futuras, su obra en galerías oficiales y en manos de particulares, y en el ambiente artístico, su septuagenaria figura de viejo de estampa clásica, con su larga barba blanca y sus claros ojos de atrayente transparencia.

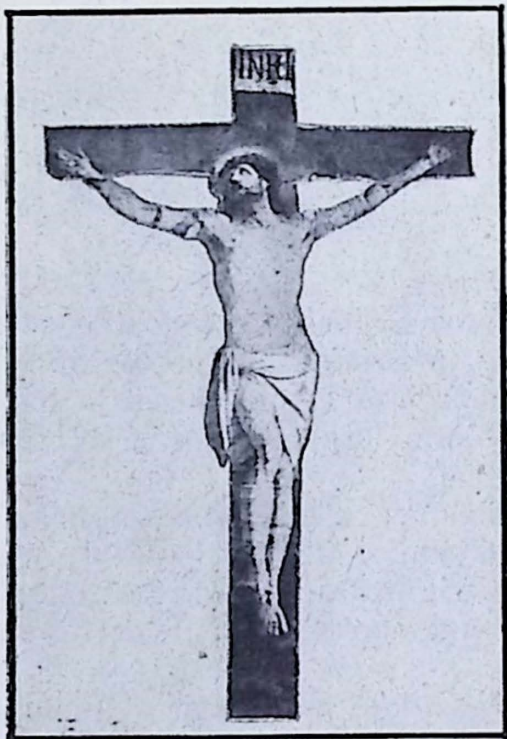
Había vivido en Montevideo desde el año 1847 y era oriundo de Milán donde nació en el correr del año 1827.

De modalidad distinta a todos los pintores mencionados hasta ahora, es el italiano NICOLAS PANINI, que llegó al Uruguay en enero de 1868, encargado, a estar a referencias de la época, de realizar un cuadro de tema religioso para decorar un interior de la Catedral de Montevideo. Teniendo presente de que a Panini se le abonó cierta cantidad de dinero, más el flete, hace suponer que los seis cuadros con representaciones de La Pasión para aquel templo, habrían

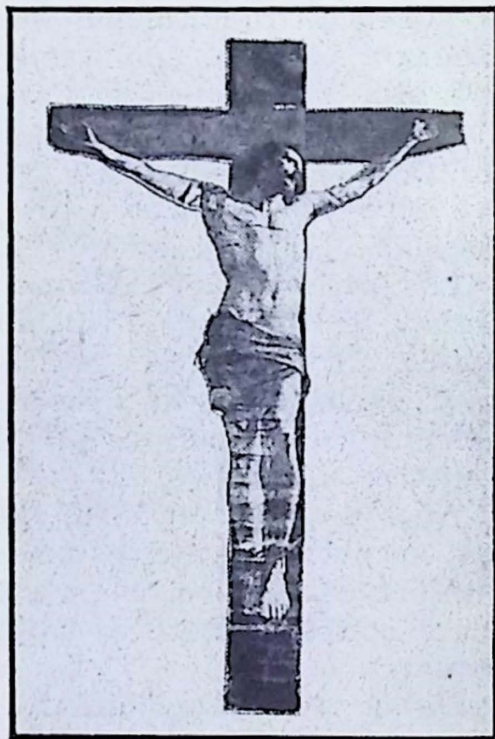
(86) El cuadro lo rifó Valenzani en 1877. No tengo referencias sobre cuál fue el resultado. Lo que puedo informar es que este cuadro, desde aquella época hasta hace pocos años, fue objeto de reiterados ofrecimientos de venta al Estado. Una de las últimas veces, estando en custodia en un establecimiento religioso de la capital, siendo su propietaria la señora Pastora A. de Díaz, residente en San Bernardino (Paraguay) (1930). Esta tela tuvo amplia difusión en 1931, en oportunidad de la ardorosa polémica suscitada en torno al fallo del Jurado que otorgó el premio al pintor uruguayo ya fallecido, GILBERTO BELLINI, en el Concurso para un retrato oficial del General Rivera. (Se intentó demostrar la falta de originalidad del motivo premiado).

(87) En 1876, en octubre, expuso los retratos de los jóvenes compatriotas Andrés Folle y Carlos Gurméndez, muertos en la "*Acción de Guayabos*", episodio de la llamada Revolución Tricolor, durante el Gobierno de Pedro Varela (1875).

sido ejecutados en Italia. Por consiguiente, los cuadros pintados aquí y que efectivamente realizó, fueron los que constituyen los telones de fondo para *El Calvario* y *La Sagrada Cena*. El Calvario fué exhibido en la Semana Santa de 1868; La Sagrada Cena, en la de 1869. Ambos cuadros se conservan en el mencionado templo y han sufrido visibles deterioros. Con referencia al lienzo que evoca El Calvario, hace muchos años ya, que, por salvar algo de aquellos lienzos amena-



CRISTO CRUCIFICADO. (Una de las figuras del CALVARIO). Oleo original de NICOLAS PANINI. (Iglesia Matriz de Montevideo).



CRISTO EN LA CRUZ. (Una de las figuras del CALVARIO). Oleo original de NICOLAS PANINI. (Iglesia Matriz de Montevideo).

zados de pérdida total, fueron recortadas las figuras que constituían su tema y pegadas sobre bastidores; se utilizan en las ceremonias de La Pasión.

Nicolás Panini radicó muchos años en Montevideo, realizando exposiciones de sus trabajos en su taller ubicado en la casa Nro. 25 de la calle Solís. Allí exhibió un *retrato de Pío IX*, varios retratos de particulares y una "*Judith*".

En La Catedral, se conserva un *retrato de Pío IX*. Yo no he podido confirmar que sea el mismo que expuso el artista en 1869.

En 1873, se le encomendó al artista la *decoración de la Capilla del Santísimo*, "quien no obstante sus extravagancias e informalidades, llevó a cabo su compromiso con todo éxito". Transcribo la referencia que puede ser útil para comprender el modo de actuar de aquel pintor que gozó de la distinción de haber sido llamado para decoraciones tan importantes y que merecieron cálidos elogios de la prensa de entonces.

En 1874 se inauguró la Rotonda, enteramente transformada y embellecida por el arte de Panini, que había de llevar a decir a Inocencio de Yéregui que "*el hábil pintor había sabido expresar los sentimientos a cuya consideración invita la representación de los sagrados pasos en la vida y la muerte del Salvador*".

Cuatro ángeles en cuyas manos se veían los instrumentos de la pasión y dos bajorrelieves que representaban la Anunciación y la Oración del Huerto, formaban el completo de los frescos de Panini. Además la decoración de las paredes y cornisas fueron estucadas y doradas bajo la dirección del artista italiano.

Nada queda ya de todas esas decoraciones que hubieran servido para concretar una opinión sobre los merecimientos artísticos y técnicos de Nicolás Panini, como asimismo un análisis que hubiera podido determinar el valor representativo del artista al abordar la ejecución de aquel género de pintura.

Deficiencias del material de revoques de las paredes, primero, filtraciones de aguas pluviales después, que provocaron manchas de humedad y el incendio en 1898 que ennegreció las paredes y la bóveda, hicieron desaparecer aquellas decoraciones que habían merecido tan altos elogios del entonces Cura Inocencio Yéregui. ⁽⁸⁸⁾.

En 1876, en el Bazar Parisiense, de la Plaza Constitución, se exhibió con aceptación de la crítica y debidos al pincel de Panini el retrato de don *Hermenegildo Solsona*, obra de buena ejecución y acertado parecido y el de una señorita, aficionada al arte de la pintura, de actuación en la sociedad montevideana de la época; (la presenta en traje de baile) y puede considerarse como una realización feliz. ⁽⁸⁹⁾.

En 1878 realizó un retrato de don *Mariano Ferreira* (hoy Museo Histórico Nacional, Montevideo) que con los anteriores, sirven de referencia para formar opinión respecto del arte de Panini, orientado en el cumplimiento de las entonces invariables normas de academia.

Panini concurrió con un proyecto (dibujo) al llamado a concurso para la erección de un monumento a la Independencia Nacional a levantarse en la ciudad de Florida, que mereció poco favor de la crítica. (1878).

Incursionando temas de evocación histórica, que por aquel entonces ya hacía su entrada en forma decidida en la producción de los artistas de la época, Nicolás Panini realizó en 1877, con destino a la Municipalidad de Porto Alegre un cuadro de gran formato (mts. 2 1/2 de largo por mts. 1 1/2 de alto), que representa al *General brasileño Andrade Neves*, herido, a punto de caer del caballo que montaba, también herido, se defiende empuñando un revólver, del ataque de un soldado paraguayo. Es una escena de la Guerra del Para-

(88) En 1908 el pintor argentino PIO COLLIVADINO, pintó sobre los frescos de Panini, la decoración de la Capilla que se pudo observar hasta el año 1959, en cuya fecha y con motivo de las reparaciones interiores y exteriores a que fue sometido el viejo Templo en forma inexplicable fueron destruidas.

(89) Me refiero a la señorita CAROLINA ZUMARAN, estudiante de dibujo y pintura, discípula de Mme. BOCCIA que dictaba clases en Montevideo (1875-1876).

guay. Posteriormente el cuadro fué rifado en el taller del artista en la calle Buenos Aires esquina Ituzaingó. La rifa se realizó con el contralor de un funcionario consular del Brasil. Yo no he podido hallar el destino actual del cuadro.

De Panini, también es un retrato del *Dr. Elbio Fernández*.

La representación de Panini en el Museo Histórico Nacional, la integra, además del retrato de Mariano Ferreira, ya citado, el del *Dr. Laurentino Ximenes* y los de las Sras. *Carolina Muñoz de Ferreira*, *Rosa Ferreira de Ordóñez* y *Juana Artigas de Biugglen*. Además, cinco trabajos (dibujos, acuarela y dibujo acuatelado) reproduciendo detalles interiores de la demolida Ciudadela de Montevideo. ⁽⁹⁰⁾

EPAMINONDAS CHIAMA, que introdujo en Buenos Aires, como lo hizo en el Uruguay el prestigioso español José Felipe Parra, el arte de la pintura de flores, aves y frutas, muy en boga en los centros artísticos europeos, era de origen ligur. Había nacido en Génova de 1844. En su ciudad natal, cursó estudios primarios y secundarios y en Buenos Aires, dibujo y pintura bajo la dirección de Novarese ⁽⁹¹⁾. Chiamà llegó al Río de la Plata en 1861. Al principio hizo cuadros con temas de la historia de Italia (unificación italiana), de gran aceptación por parte de la colonia italiana de la capital bonaerense. Luego pintó con relativo éxito cuadros con temas religiosos y decoró algún templo. Como retratista, dejó algunos retratos de personajes argentinos de la época, alcanzando publicidad no obstante y preferentemente, con sus temas de Naturaleza muerta.

Montevideo conoció obras de Chiamà en una exposición de obras del autor, realizada en 1869. Yo no podría decir si Chiamà vivía en aquellos días en Montevideo, o si sólo llegaron aquí sus obras, y a falta del taller del artista se exhibieron en la Librería Lastarria, en la calle 25 de Mayo, que, con los bazares de las firmas Bousquet, Gandolfo y La Moda Elegante, (25 de Mayo entre Treinta y Tres e Ituzaingó) eran los centros de la vida artística de la ciudad, pero sí, que si la exposición, reunía los primeros ensayos pictóricos de Chiamà, eran una verdadera demostración de las posibilidades del artista. Yo no he visto más que reproducciones de cuadros de la firma del pintor italiano; alguna cabeza de paisano entre otras ⁽⁹²⁾.

No creo que sea corriente hallarlos de su firma y no podría aventurar un juicio sobre los valores intrínsecos de la valía del pintor; tan solo recojo la información de otrora y señalo conceptos de entonces, en que se menciona su nombre al lado de valores saneados sí, como

(90) *Revista Histórica*, Tomo XXVIII, Nos. 82-84, Montevideo, 1958.

(91) NOVARESE vivía en Buenos Aires en la época que llegó Chiamà. Novarese no fue un pintor de valía, pero hay que reconocer que fue un maestro consciente. De él se conserva en Buenos Aires un aceptable retrato del General Lavalle.

(92) Publicada en "*Nativa*", revista regional, en 1925, como representando la cabeza del General Venancio Flores. (Un documentado estudio del Dr. Fernández Saldaña, permitió terminar con el equívoco).

Juan León Pallière y Baltasar Verazzi, en ambas márgenes del Plata, y de LEON NOEL ⁽⁹³⁾, Ignacio Manzoni ⁽⁹⁴⁾, y NARCISO DESMADRYL ⁽⁹⁵⁾, en Buenos Aires. Justo es pensar pues, que se trató de un autor cuyo aporte al arte de aquellos días debe tenerse en cuenta, y por tanto, seguir figurando su nombre al lado de aquellos con los que la crítica lo mencionaba. Por otra parte, dedicó largo tiempo de su vida a la enseñanza y son muchos los artistas netamente argentinos a quienes guió en la ruta del arte.

Epaminondas Chiama falleció en Buenos Aires el 5 de diciembre de 1921.

Es ahora una mujer que figuró en los primeros planos de la actividad artística de la ciudad, de quien me ocupo.

Discípula de la Academia de Milán, LAVINIA BOLLA DE CEREDA, llegó al Uruguay en febrero de 1869. Venía precedida de cierto nombre y se instaló en Montevideo, y abriendo su estudio, se dedicó a la enseñanza del dibujo y la pintura. Realizó retratos de personas vinculadas a los círculos sociales de Montevideo.

Firmaba sus obras LAVINIA CEREDA.

Su producción fué irregular, existiendo entre ella algunas obras

(93) LEON NOEL era francés; hizo retratos. Uno del General Garzón del que se conserva en el Museo Histórico Argentino una versión litográfica, está fechado en 1851. Otro ejemplar se guarda en el Museo Histórico Nacional, Montevideo (Imprenta Lemercier). París. Tomada de un daguerrotipo, reproduce al General Garzón de pie; figura casi hasta la rodilla; viste frac militar con charreteras; sobre el pecho condecoraciones; en la mano derecha, el bicorneo, y en la izquierda los guantes. En la producción de Noel, se cuentan también paisajes, marinas y cuadros costumbristas. Poco más se conoce de él. Permaneció en Buenos Aires hasta 1862.

(94) IGNACIO MANZONI era milanés; nació en 1797 y falleció en Bérgamo en 1881. Vivió pues, larga vida; Manzoni llegó a Buenos Aires ya en la madurez de su producción artística, logrando éxito señalado con sus temas de Naturaleza muerta y bodegones a la manera flamenca y sus cuadros de temas de historia a la manera de Salvador Rosa. Cuadros suyos hay en el Museo Nacional de Bellas Artes Argentino, en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y en el Museo Mitre de esa ciudad, entre ellos el retrato del General uruguayo y soldado de la Independencia Americana, a cuya causa prestó distinguidos servicios desde soldado en las Invasiones Inglesas, capitán en la Revolución de Mayo y sustituto de San Martín en el Ejército de los Andes, don Enrique Martínez. En el M. Nacional de Bellas Artes (Bs. As.) se conserva un *Retrato de Mariano Moreno*, fechado en 1865. Contrariamente a los otros pintores, a Ignacio Manzoni no le atrajo el costumbrismo. En su producción se cuenta también cuadros de tema religioso. Fue un buen pintor que dio rienda suelta a su imaginación y a su fantasía, predominando entonces cierta inexpressividad frente a lo vigoroso que se nos presenta en los cuadros puramente objetivos.

(95) NARCISO DESMADRYL, pintor y litógrafo francés, se radicó en Buenos Aires desde 1857. Como autor de cuadros al óleo, dejó un "*Retrato del General Mitre*". También un Album litografiado de personalidades argentinas.

En el Museo Histórico Nacional, Montevideo, está representado con una litografía que representa al ciudadano *Florencio Varela*; (busto de frente, cabeza perfilada a la derecha) impresa en Buenos Aires en el taller de J. Pelvilain.

de buena calidad, de pincelada segura, sobria y discreta de color, mostrándose como una vocacional que había aprovechado bien las enseñanzas de la Academia. ⁽⁹⁶⁾ No pudo evadirse del tema de evocación histórica, y es así que en ese año de su llegada, expuso en la ya citada Librería Lastarria, una tela que representaba la "*Salida de Garibaldi de Rávena*", en 1849. Más tarde expuso en su taller de la calle Juan Carlos Gómez Nro. 174, el retrato de Carlos IX, firmando el decreto que motivó la Matanza de Hugonotes, el 24 de agosto de 1572. El retrato de doña Manuela Coronel de González (propiedad particular), prolijamente restaurado, por ERNESTO LAROCHE conserva los detalles principales que permiten apreciar el juicio técnico expuesto en líneas precedentes.



RETRATO DE DOÑA MANUELA CORONEL DE GONZALEZ. — Oleo-lienzo de LAVINIA CEREDA. (Col. particular). Montevideo.

DONATO DI LORENZO, es el aprovechado discípulo de muy buenos maestros de la Escuela Napolitana, que lo guiaron en su vocación artística vislumbrada desde los años de su juventud.

Natural de Valle Lucano, provincia de Salerno, donde nació el 4 de enero de 1852, se radicó en Montevideo a partir del año 1879, dedicándose al profesorado.

Por su taller, desfilaron muchos discípulos que más tarde habían de figurar con honor en el ambiente artístico nacional.

Cultivó la composición, el retrato y temas de Naturaleza muerta.

El año de su radicación en Montevideo, figuró en el Salón de Bellas Artes de la Exposición de París, también en el de 1889, y en 1893, en la Exposición de Chicago, con una obra, "*El Viejo*", ofrecida en venta al Estado en 1913. Con este trabajo, Di Lorenzo obtuvo en Chicago, Medalla de bronce.

Por su labor en pro de la cultura, fué distinguido por el gobierno de su país, con la Orden de Caballero de la Corona de Italia.

Su obra es muy vasta y dispersa en manos de particulares.

En el Museo Histórico Nacional, está representado con dos obras; retratos; el del *General José A. Reyes* (1890), óleo-lienzo; busto de tamaño natural, y el de *Xavier Lavinia*, óleo-lienzo, figura de pie, más de 3/4 tamaño natural. En el Museo Nacional de Bellas Artes,

(96) Opiniones del Dr. Woorner, que ejerció la medicina en Uruguay largos años, fue un delicado espíritu de artista y muchas veces dejó juicios certeros que deben tenerse en cuenta. *Archivo Ernesto Laroche*.

figura con tres óleos: "*La hija del pintor y el modelo*"; éste, ya anciano, de barbas, mira bondadosamente a aquella, que con un pincel en la mano intenta pintarle el rostro. Medias figuras de tamaño natural. La escena es en el interior del taller del artista. El otro cuadro de Di Lorenzo, se titula "*El viejo de la capa*" y representa a un hombre de pueblo vestido así; tiene el rostro cubierto con larga barba canosa y cubre su cabeza con un sombrero echado sobre los ojos. Media figura tamaño natural. Le fué adquirido al artista en 1903. Completa la representación del artista en esa galería Oficial, "*Autorretrato*" busto casi tamaño natural (1928).

Miembro de Jurado en certámenes artísticos nacionales, Di Lorenzo dejó huella señalada de su ponderado criterio estético.

Objetivo, respetuoso de las fórmulas académicas, sus cuadros tienen, no obstante, el detalle de su sello propio; ciertos matices de su paleta; no siendo difícil su individualización.

En su larga trayectoria artística, obtuvo premios y distinciones; Menciones de Honor y Medalla de Plata en las Exposiciones: Italianas y Continental de Buenos Aires en 1881 y 1884 respectivamente, y en la II Exposición Italiana de Buenos Aires en 1896. Mención de Honor en la Exposición de París en 1889, Medalla de Bronce en la Exposición de Chicago de 1893. En Montevideo, Medalla de Bronce y de Oro en la Exposición Italiana de 1881. En su país natal, en la Exposición Italo-Americana de Génova de 1882, Medalla de Plata. En la Internacional de Milán, en 1906, y en la de Torino de 1914, en ambas, Medalla de Oro.

Falleció en Montevideo el 22 de octubre de 1937.

Un artista desigual en su producción, pero que reveló siempre un fuerte talento y un indiscutible dominio del color y la paleta, fue el boloñés LEOPOLDO BERSANI, voluntario de la Legión Garibaldina, en la Campaña del Tirol, en 1876, maestro conocido y apreciado por la generación de fines del siglo XIX en nuestro país, como profesor de dibujo y pintura del ex-Colegio Evangélico (hoy Instituto Grandon).

En la actividad privada, se dedicó también a la enseñanza en su taller de artista.

Su producción es limitada.

No fué un fecundo trabajador en su arte.

Se especializó en el retrato, pudiendo citarse como sus ejemplares mejores, el que realizó de un célebre bufo italiano ⁽⁹⁷⁾, el de algunos particulares, comerciantes de esta ciudad ⁽⁹⁸⁾, como asimismo algún retrato oficial, encargo especial ⁽⁹⁹⁾.

(97) *Romagnoli*.

(98) *José Conte, Ghilbert y Juan Cúneo*.

(99) El del ex Presidente de la República, don Juan Lindolfo Cuestas, encargo de la Jefatura de Policía de Montevideo, en noviembre de 1899, con destino a la Galería de Presidente. (Hoy Museo Histórico Nacional, Montevideo).

Con menos éxito abordó la pintura de género ⁽¹⁰⁰⁾.

Dejó algunos retratos a lápiz de apreciables valores técnicos; ⁽¹⁰¹⁾ era evidentemente un buen dibujante.

Se radicó en Montevideo después de 1876. Falleció en la misma ciudad, en octubre de 1903. Provocó su muerte, arrojándose a la calle desde la azotea de su taller, ubicado en los altos del *Café Nuevo* que después fue *La Giralda*, donde hoy se levanta el Palacio Salvo.

Parece que Bersani descendía de una familia de suicidas; así como tales, terminaron sus vidas, su abuelo paterno y dos de sus hermanos.

En su juventud, había cursado estudios en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, Bologna, donde nació en 1848 y realizó un extenso aprendizaje viajando por los centros artísticos italianos.

(100) Dentro de este género de pintura, puede señalarse demostrativos de la técnica y los conocimientos del autor, cuadros como "El avaro", un "Cristo crucificado" y el tema titulado "Come le Foglie".

(101) Retrato a lápiz de don *Pedro Gillardo*; abuelo materno del autor de este trabajo, fundador de una casa de comercio que aún existe y que gira como su sucesora.

Jerarquización del género marina: Eduardo De Martino

Una disciplina pictórica, si no nueva en su contenido, nueva en el ambiente artístico de la ciudad de Montevideo, la inauguró la exhibición de un cuadro de evocación histórica, "*El Combate de Riachuelo*", obra de un joven pintor italiano radicado en aquélla, desde hacía diez años, y que habría de convertirse después, en el orden del tiempo y de merecimientos, en el primer pintor marinista extranjero que vivió en el Río de la Plata.

Se llamó EDUARDO DE MARTINO.

Más de dos décadas han corrido desde que se cita en este *Derrotero* los nombres de algunos pintores y la mención de algunos cuadros representativo de ese género de pintura, cuando De Martino expone el suyo, que es un episodio de la Guerra del Paraguay, que su autor repetirá en su copiosa producción, otras veces, con variantes apreciables.

Eduardo De Martino, como otros pintores ya citados, también llegó a estas aguas integrando la dotación de un barco; esta vez es el "*Ercole*" ⁽¹⁰²⁾ de bandera italiana que llegó al Plata en 1855 y en el cual él, era un jovencito oficial.

Un problema de estricto orden personal y afectivo que escapan a las consideraciones que como artista pintor le corresponde, cambió en estas playas el curso de su vida y de su vocación, orientándola hacia un rumbo en el cual, en el correr de los años, había de alcanzar señalados triunfos como dominador de una difícil disciplina artística.

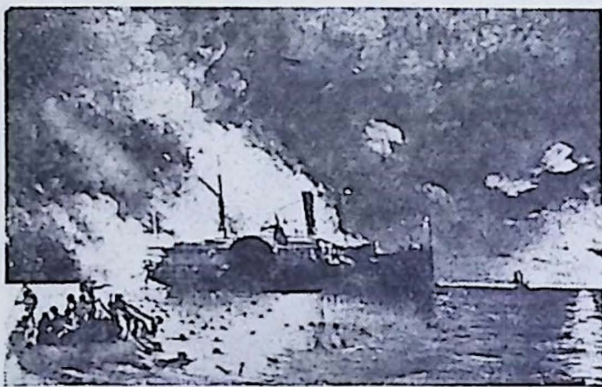


COMBATE DEL RIACHUELO. — Oleo original de EDUARDO DE MARTINO. (Col. particular). Montevideo.

(102) Hay un cuadro que representa al vapor "*Ercole*" pintado por De Martino en la estada de dicha embarcación en Puerto Stanley (Estrecho de Magallanes). Años después, De Martino vio su cuadro en casa de Don Melián Lafinur, y le dijo que no se animaría a pintar el agua como lo había hecho en aquella oportunidad. (Notas del Archivo Ernesto Larroche).

Radicado en Montevideo en aquellos días, completó aquí sus incipientes conocimientos del dibujo, con JUAN MANUEL BLANES, que tenía en ese entonces diez años más que él, y con quien había de realizar en colaboración después, algún hermoso lienzo y compartir juntos los elogios de la crítica y la elocuente popularidad.

Los primeros trabajos de De Martino, fruto del nacimiento de su nueva vocación, son apuntes de puertos —escenas del de Montevideo y Buenos Aires— barcos, embarcaciones variadas, apuntes sobre aspectos cambiantes de las aguas y las olas, todos tratados con particular esmero, y si hay algo entonces digno de mencionar es la exactitud con que captó el color local. Es así que su producción de temas de nuestras costas se señala por la fidelidad del ambiente y la luz de nuestro paisaje. Convertido en artista de estimables condiciones, los episodios de la Guerra del Paraguay le proporcionaron abundante material, transportando



INCENDIO DEL VAPOR "AMERICA". — Oleo-
lienzo de JUAN MANUEL BLANES y EDUARDO
DE MARTINO. (Col. particular). Montevideo.

— en los que reprodujo — con detalle y justeza, aciertos técnicos, colorido y dibujo. Tres interpretaciones distintas del

"Combate del Riachuelo", dos del "Pasaje de Humaitá", "Un Episodio en aguas del Paraguay", un lienzo evocador del "Bombardeo de Curupaity", y otras acciones de la misma guerra, son demostración elocuente de la capacidad interpretativa del autor y exponente de su dedicación, estudio, perseverancia y honestidad de artista, si se tiene en cuenta que para los cuadros mencionados se documentó en el propio lugar de los acontecimientos, siguiendo en esto las huellas de su ilustre maestro. El "Pasaje de Humaitá" y "Un Episodio en aguas del Paraguay", fueron encargos del Marqués de Caxías, para obsequiárselos al Emperador Pedro II (1868).

Después de una estada en Río de Janeiro, volvió al Uruguay en 1869, realizó una exposición de sus cuadros con aquellos temas y volvió a Río nuevamente para realizar otros cuadros con destino al Museo de Bahía. Organos de la prensa brasileña, "La Vida Fluminense" y "Journal do Comercio", tejieron el elogio de la vida artística del destacado plástico napolitano. En 1871 en Montevideo, pintó en colaboración con JUAN MANUEL BLANES "El Incendio del vapor América", ⁽¹⁰³⁾ desgraciado acontecimiento de esos días, con el cual,

(103) El vapor "América" se incendió en la bahía de Montevideo el 24 de diciembre de 1871. Había sido construido en los Estados Unidos y fue traído por el Capitán Bartolomé Bossi al Plata, para prestar servicio en el estuario en 1862. Bartolomé Bossi era el capitán del barco la noche de la tragedia. Había nacido en Puerto Mauricio, Liguria, en 1817. Después de la catástrofe del "América", Bossi estuvo en Chile y Perú y ocupó algún cargo consular en Ecuador. En 1880 le

como se verá en otra parte de esta obra, intentaron ambos artistas reeditar la explosión de sentimiento colectivo que Blanes acababa de provocar con la exhibición de su famoso cuadro "*Un Episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*". (1871).

En 1875 se embarcó para Europa. Vinculado al Príncipe de Gales, llegó a ser su pintor marinista favorito, encargándole algunos lienzos evocativos de la *Batalla de Trafalgar*. Convertido el Príncipe, en Rey Eduardo VII, lo ascendió de Comendador, a Pintor de la Corte.

Falleció en 1912 en su residencia de Hamstead, cerca de Londres, a los 72 años de edad. Había nacido en Meta Castellamare di Stabia, Nápoles, en 1840.

De Martino está representado en el Uruguay en colecciones particulares y en los Museos Nacional de Bellas Artes e Histórico Nacional.

En éste, con un óleo-lienzo que representa la *partida del General Venancio Flores y del Dr. de Castro para Buenos Aires para la firma del Tratado de la Triple Alianza (mayo de 1865)*. No falta en el cuadro, además de los personajes principales, los detalles de un grupo numeroso de espectadores, diversas embarcaciones secundarias, el efecto del humo de las salvas, el embanderamiento para el caso, que dan la tónica de la escena que se desarrolló entonces. De amplio valor de documento para la reconstrucción del hecho; para la iconografía de los personajes y para el aspecto edilicio del lugar, es, a la vez, ilustrativo de las cualidades del artista.

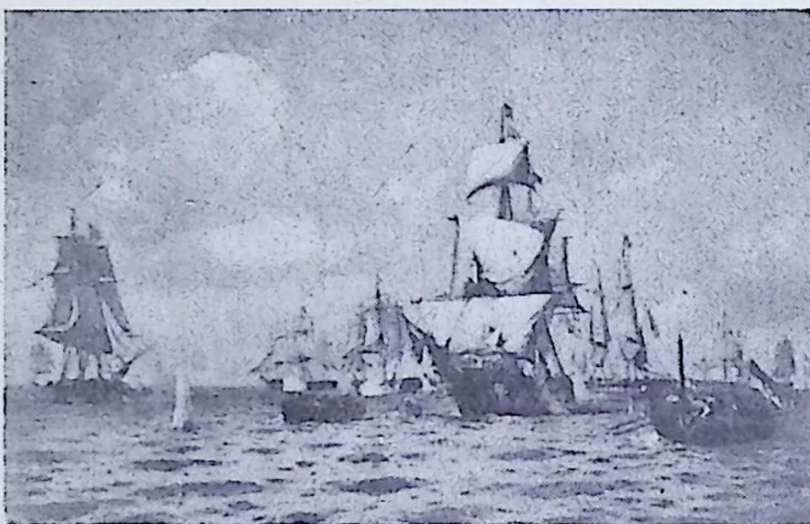
No lo es menos en conclusiones, el óleo-tela que representa "*El General Flores, muerto*", también de la colección del Museo Histórico Nacional. El hecho ocurrió el 19 de febrero de 1868 y ya el primero de marzo, es decir, contados días después, la prensa local hacía público que el pintor Eduardo De Martino había realizado un óleo representando el luctuoso acontecimiento. El cuadro representa el momento en que el General Flores fue transportado a la Iglesia Matriz después de cometido el crimen, y se hacía la mención de que se trataba de una exacta reconstrucción del episodio, ya que el artista había tomado los apuntes necesarios en el mismo momento y lugar. El cuadro, que es de pequeñas dimensiones, está en delicadas condiciones de conservación. Fué restaurado en 1917, por ERNESTO LAROCHE.

"*Aduana de Montevideo*", tema compuesto con varias embarcaciones a vela en la bahía, escena tomada desde otra embarcación, cerrando el fondo del paisaje las torres de la Iglesia Matriz, es una

propuso al General Máximo Santos, en Montevideo, entonces Ministro de Guerra de Vidal, un golpe de Estado para deponer a éste y formar un gobierno provisional. En 1885 reapareció en Montevideo como redactor comercial del periódico *La Nación*. En 1872 había publicado en la Imprenta Italiana de su propiedad una *Relación Explicativa y Justificativa de la Catástrofe del vapor América*. (Fernández Saldaña, José M^a, obra citada).

Aficionado a la pintura, BARTOLOME BOSSI pintó en 1872 un cuadro con la escena del incendio del vapor "*América*" que se conserva en el Museo Histórico Nacional, Montevideo. Bossi falleció en Niza en viaje a Europa en 1890.

hermosa acuarela realizada en 1866 por el pintor que comento, y también forma parte de la colección del Museo Histórico Nacional. De Martino hizo *aguazos*, uno de ellos firmado en 1865, representa *un campamento militar brasileño al pie del Cerro de Montevideo*. No tiene en verdad detalles valiosos, por el contrario acusa defectos de dibujo y de topografía repetidos en algunos trabajos, precisamente por cierta inseguridad, negligencia y a veces por trivialidad. Sin embargo, estos juicios no pesan en forma definitiva al considerar en su conjunto la obra del pintor, ni empuja el sólido prestigio de que



"LA NAVE CAPITANA 25 DE MAYO, después de la jornada de Quilmes el 30 de julio de 1826". — Oleo original de EDUARDO DE MARTINO. (Museo Naval). Buenos Aires.

gozó en el Río de la Plata. De Martino ocupó en forma continuada en el decenio 1865-1875, la atención artística de la ciudad.

En el Museo Nacional de Bellas Artes figura con un óleo-lienzo que representa una fragata de guerra española, "*La Numancia*", navegando de noche, con sus velas desplegadas y sus fuegos encendidos. Está firmada en 1872. Reúne las características propias de las obras del pintor. En este cuadro, como en el titulado "*Tiempos Felices*", de la colección del Club Uruguay, y en "*La Nave Capitana Argentina 25 de Mayo*" existente en el Museo Naval, (Buenos Aires), es probable que sea de las obras donde están mejor expuestos sus medios interpretativos, su técnica brillante, la limpidez de los colores y la justeza del dibujo.

El "*Incendio del Vapor América*" pintado en colaboración con Blanes, se estudia en otra parte de este trabajo.

En la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro y en el Museo de Marina de la misma ciudad, se encuentran las dos interpretaciones del "*Pasaje de Humaitá*", mencionadas en líneas precedentes.

De Martino ha sido catalogado como el pintor marinista extranjero de más categoría que radicó en el país. Yo no conozco juicios comparativos de la obra de este pintor con la de otros especialistas en el género; es probable que considerada su labor total, con la de algún otro de gran envergadura, como Juan Bautista Enrique Durand Brager, el puesto de primera fila fuera compartido por ambos y por

algún uruguayo también. Pero es evidente que la labor de De Martino, más numerosa que la de aquél en nuestro medio, da material abundante para estudiarla y emitir aquella opinión, a pesar de algunos reparos que ofrecen ciertas obras suyas —que no son tantos— cuando se analizan valorando la importancia de su exactitud documentaria.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que se está frente a un pintor de real categoría, dueño de un "*metier*" poco común; un buen dibujante, conocedor perfecto de los valores de perspectiva, lo mismo en el cuadro de pequeñas dimensiones con un solo elemento informativo, como en lienzos de gran tamaño, como el ya citado "*Tiempos felices*", alarde de técnica para tratar las aguas, y en "*La nave capitana 25 de Mayo*", rodeada de más de una decena de embarcaciones con sus blancos velámenes desplegados al viento, sobre aguas y cielos auténticamente platenses y es esa captación del color local, en donde radica gran parte de lo valioso de la obra del maestro en nuestro medio.

CAPITULO XIX

Introducción de otros géneros de pintura: Naturaleza muerta: José Felipe Parra

De hispánica tierra, también llegaron a estas lejanas costas, figuras vinculadas a la plástica; algún escultor notable, como notables, en esa disciplina, fueron algunos italianos que dejaron su muestra en edificios diversos, en decoraciones de residencias particulares, y en la estatuaria urbana que se estudian en otra parte de este *Derrotero*, ⁽¹⁰⁴⁾ y afamados pintores que dejaron útil y profunda huella.

Sin lugar a dudas, el más importante de estos últimos, el más capacitado y el de más prestigioso antecedente artístico, es JOSE FELIPE PARRA.

Nació en Valencia el 26 de mayo de 1826 y murió en Montevideo el 31 de octubre de 1890. Era hijo de Miguel Parra, pintor de Cámara de Felipe VII e Isabel II. ^(104 bis) A su lado se educó José Felipe que siguiendo el camino luminoso de su padre, llegó también a ser académico de la Academia de San Carlos y alcanzó señalados triunfos en las exposiciones de la de San Fernando, desde 1842.

Llegó a Montevideo en los primeros meses del año 1869, ya consagrado pintor de temas de la Naturaleza muerta.

José Felipe Parra fue en Montevideo, lo que Chiama ⁽¹⁰⁵⁾ e Ignacio Manzoni representaron en Buenos Aires y los tres, los más distinguidos representantes de ese género de pintura, es decir, la correspondiente al período en que se inaugura la representación de los elementos que la integran, como únicos y centrales. Hasta el comienzo de esta etapa, la Naturaleza muerta era tratada como parte integrante de ambiciosas composiciones, como se aprecia en las obras de los grandes maestros flamencos. Desde que la Naturaleza muerta conquistó su autonomía, un verdadero furor en el cultivo de ese arte invadió los "ateliers" de los artistas europeos y en él, fueron maestros

(104) Tomo V.

(104 bis) Miguel Parra fue académico y profesor de la Academia de San Carlos y de la de Madrid; formador del Museo Provincial y discípulo destacado de la Escuela de Valencia.

(105) La referencia no implica comparación de calidades.

los flamencos y los franceses; nadie como ellos supieron dar mayor emotividad al agrupamiento de esos modelos que traducen con ajustado verismo, con formas, colores y volúmenes, la intimidad cotidiana. Más adelante, la Naturaleza muerta dejó de ser un arte de imitación, dando nacimiento a una concepción nueva y ella estará presente en todas las escuelas, traduciendo también los intentos por canalizar un nuevo orden pictórico.

La Naturaleza muerta que llegó a estas latitudes en época de Parra, la constituyen frutas, ejemplares de caza y pesca, y elementos testigos de nuestra vida doméstica y flores —aunque éstas, forman un capítulo particular de la Naturaleza muerta; es más antigua y sufre un proceso análogo a aquel que llevó a la autonomía, al género—; también la constituyen la combinación de esos elementos, dando origen a los clásicos “*bodegones*”. En los artistas mediocres, es la fría representación de los elementos, desjerarquizándola; en los buenos artistas, es la vía de expresión de su talento. La Naturaleza muerta tan extendida, no cuenta hoy, como otrora, con acertados continuadores: la mayoría de sus cultores, en su afán de ser personal, no alcanzan a desentrañar cuanto tienen de emocional los elementos que dan base a ese género de pintura.

De un análisis de los mejores ejemplares de las obras de José Felipe Parra que se encuentran en colecciones oficiales, surge que su técnica es de tendencia netamente flamenca y es testimonio de un ciclo pictórico bien definido y determinado; su éxito alcanzado, además, ilustra de los gustos que pasaron a ser imperantes en el medio artístico local de aquellos días.

José Felipe Parra fue también retratista y pintor de temas de evocación histórica.

Los éxitos alcanzados en Europa le siguieron aquí y durante tres lustros el elogio y el aplauso de la crítica lo acompañó incondicionalmente. A partir de entonces, su obra decayó. Contó, no obstante, con el favor del público, que se disputaba aún sus obras con entusiasmo, y sin seleccionarlás, y el artista “*rindiendo tributo a fáciles triunfos, anuló su bizarro pincel*”. (106)

La obra de la decadencia de Parra no está exenta de interés y fácil es hallar ejemplares que reúnen los rasgos que singularizan la obra de valía del pintor.

Parra fue profesor de dibujo y pintura en la ex-Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Montevideo.

En el Museo Histórico Nacional está representado con los siguientes óleos, retratos de: Dr. Eduardo Acevedo, don Tomás Villalba, Dr. Juan Andrés Vázquez y el del Teniente General Máximo Santos (tema de composición artística). Asimismo, con un aguazo representando “*El Desembarco de los Treinta y Tres*”, copia del celebrado cuadro del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes. Todos ellos, revelan las dotes estimables del buen pintor valenciano, que aunó en

(106) Laroche, Ernesto. “*Algunos*” Pintores y Escultores, pág. 148. (Edición 1938).

su turno la crítica española y en su oportunidad y época la del Uruguay.

En el Museo Nacional de Bellas Artes figuran ocho obras de Parra; siete de los temas preferidos por el pintor, Naturaleza muerta, que son, con los citados precedentemente, los que se han tenido en cuenta para emitir el juicio que antecede, y el octavo, un tema de composición, titulado, "*La Expedición*" que lo constituye una escena de puerto (Turquía) que no desmerece la labor total del artista.

En el Museo Provincial de Valencia figura un "*Retrato*" (de don Vicente Bois), y un tema de evocación histórica titulado "*Llegada de la Reina María Cristina al Grao, en 1844*."

CAPITULO XX

El paisaje.

El paisaje urbano.

**Carlos Corsetti, Crisanto del Monaco, Alphenore Gobbi,
Emilio Más, Enrique Donati, Héctor G. Escardo, Francisco
Gutiérrez Rivera, Alberto Schwartz.**

Como se ha dicho en páginas anteriores, la pintura al alejarse del personaje humano, hizo del paisaje, que hasta entonces sólo había sido elemento de decoración de fondo, el tema principal de la producción pictórica y en ella rivalizaron los pintores de todos los países. Fue así que en el juego de las luces y las sombras, en las tonalidades del exuberante cromatismo de los campos, en los infinitos matices del azul del cielo, pugnaron por llevar, cada uno de ellos, en sus obras, los rasgos notables de sus paisajes.

De la larga nómina de artistas extranjeros que se citan a lo largo de estas páginas, cabe señalar que cultivaron el género paisaje, aunque no en forma permanente, los italianos CARLOS CORSETTI, CRISANTO DEL MONACO y ALPHENORE GOBBI, los españoles EMILIO MAS, ENRIQUE DONATI, HECTOR G. ESCARDO, FRANCISCO GUTIERREZ RIVERA y el alemán ALBERTO SCHWARTZ.

Pero en general, todos ellos se limitaron a un tipo de paisaje, el urbano, en el que, algunos llegaron a sobresalir.

Por el contrario quienes abordaron la tarea de trasladar al lienzo las bellezas de nuestro paisaje nativo, en las postrimerías del siglo XIX, fueron artistas uruguayos como se verá oportunamente.

Fue CARLOS CORSETTI quien dio impulso en nuestro medio después de 1870, a ese género de pintura, muy poco desarrollado entonces, especializándose dentro de él, en el paisaje urbano. De esa labor, que fue numerosa, dejó en manos de particulares en ambas márgenes del Plata, muy buenos trabajos que, además del valor artístico, son en buena parte hoy, de interés documental. Por ejemplo, la serie de "*Vistas de Montevideo*", tomadas desde el Cerro, en las que Corsetti da, con firmeza, seguridad de ser un cultor entusiasta de tal

género de pintura, recogiendo esas "Vistas" que reproducen, paisajes a pleno sol, iluminados con acierto, amplias perspectivas y celajes bien tratados y en otras, dentro de una gama colorística acertada, consigue el buscado efecto de reproducir las mismas escenas desdibujadas por las sombras de la noche.

Estos cuadros que fueron muy bien recibidos por la crítica de aquellos días, y hoy, al considerarlas en sus valores intrínsecos y en su importancia como modelo para alentar nuevas vocaciones, prepararon el camino para la amplia aceptación que tuvieron después, en 1887, sus óleos con temas costeros, generalmente marinas surtas en aguas de la bahía, a la luz de la luna, en un cielo brumoso, o barcas iluminadas por radiante sol, dejando ver al fondo el paisaje del Puerto.

En 1898 expuso nuevas *vistas de Montevideo*, tomadas desde la Playa Ramírez, y del extremo opuesto, desde la Playa Capurro (óleos).

Todos son temas abonados por las características propias de la producción del autor, que las hacen fácilmente reconocibles, por la limpieza de color, el acertado dibujo y la tonalidad, que sin llegar a desnaturalizar el color local, tiene una gama distinta a éste; tal vez reminiscencias de su vieja tierra de Feltre, de la que era oriundo.

En el Museo Histórico Nacional está representado con un tema de evocación histórica, que lleva por título "*Solar de Artigas y sus aledaños*". Es un aguazo de pequeñas dimensiones, firmado en 1889 y representa una pradera en la que en su primer plano se distinguen cimientos de la casa en que habitó Artigas en el Paraguay. Al fondo, caserío de la Ciudad de Asunción y el Río Paraguay. Este último plano está precedido por un valle sobre cuya izquierda se ve el Santuario de Ibiray. En el mismo Museo se conserva una acuarela titulada, "*Playa de la Aguada*".

En el Museo Nacional de Bellas Artes, Corsetti está representado con dos óleos sobre papel-tela, que llevan el título "*Costas del Sur*" (Montevideo); en uno, se ve el *Faro de Punta Carretas*, desde el lado Oeste, y en el otro, *la ciudad de Montevideo desde la Playa Ramírez*. De pequeñas dimensiones (0,10 cmts. de alto por 0,15 cmts. de ancho), son demostrativos de las dotes que acompañaban al artista.

De Carlos Corsetti, en el Museo Histórico Municipal, se guarda una "*Vista de Montevideo desde el Cementerio Central*" y "*La ciudad vista desde la Playa Capurro*" y *La Playa Santana* (1891) (gouaches).

En la Colección Assunção, una "*Vista de Montevideo desde la Playa Ramírez*" (acuarela) y "*Vista de Montevideo desde la Playa Capurro*", (acuarela) que reúnen las características que señalan la obra del autor; veracidad de los temas reproducidos, prolijidad, aceptable coloración y buen dibujo.

Carlos Corsetti era natural de Feltre, provincia de Belluno, en el territorio Veneto, entonces dominado por los austriacos. Discípulo de la Academia de Venecia, donde estudió en 1844, se vio obligado a abandonar los estudios por los acontecimientos políticos de entonces. Tribuno de condiciones, arriesgó su vida en conspiraciones y fue sol-

dado del ejército piamontés; oficial de la Legión Veneta, en el Cuerpo de Cazadores de los Alpes, defendió su suelo natal; época hubo en que se refugió en Suiza. Volvió al Piamonte en 1853; estuvo a la orden de Garibaldi entre 1859 y 1866, con quien mantuvo siempre relación; en 1878 le envió desde Montevideo a aquel General, a la isla de Caprera, un cuadro con una *vista de Montevideo*, del que Garibaldi acusó recibo en 1878. Corsetti había llegado al Uruguay en 1871. Vivió en el Plata durante treinta años; radicó en el Paraguay en 1888 y falleció en Buenos Aires en enero de 1903.

Otro italiano de buenas condiciones técnicas y de un serio aprendizaje en centros artísticos de la Península, es el napolitano CRI-SANTO DEL MONACO. Cultivó el paisaje y en especial el tema urbano, con singular acierto. Discípulo del Instituto de Bellas Artes de su ciudad natal, donde obtuvo señalados premios, figuró por espacio de cinco años —1885 - 1890— en la Exposición Anual de la "*Sociedad Salvador Rosa*", de Nápoles. En 1881, concurrió con obras suyas al Salón de Pintura de Londres de ese año y en 1893, a la Exposición Nacional de Roma.

Dejó del Monaco una obra tan extensa como de señalado mérito técnico artístico. Algunos de sus paisajes, hermosas acuarelas, género que trató con sutil delicadeza, fueron traducidas a principios del siglo en una serie de tarjetas postales que, Orsini Bertani ⁽¹⁰⁷⁾ editor tan unido al movimiento intelectual del país en el primer cuarto del Siglo XX, difundió tan desinteresada, como profusamente.

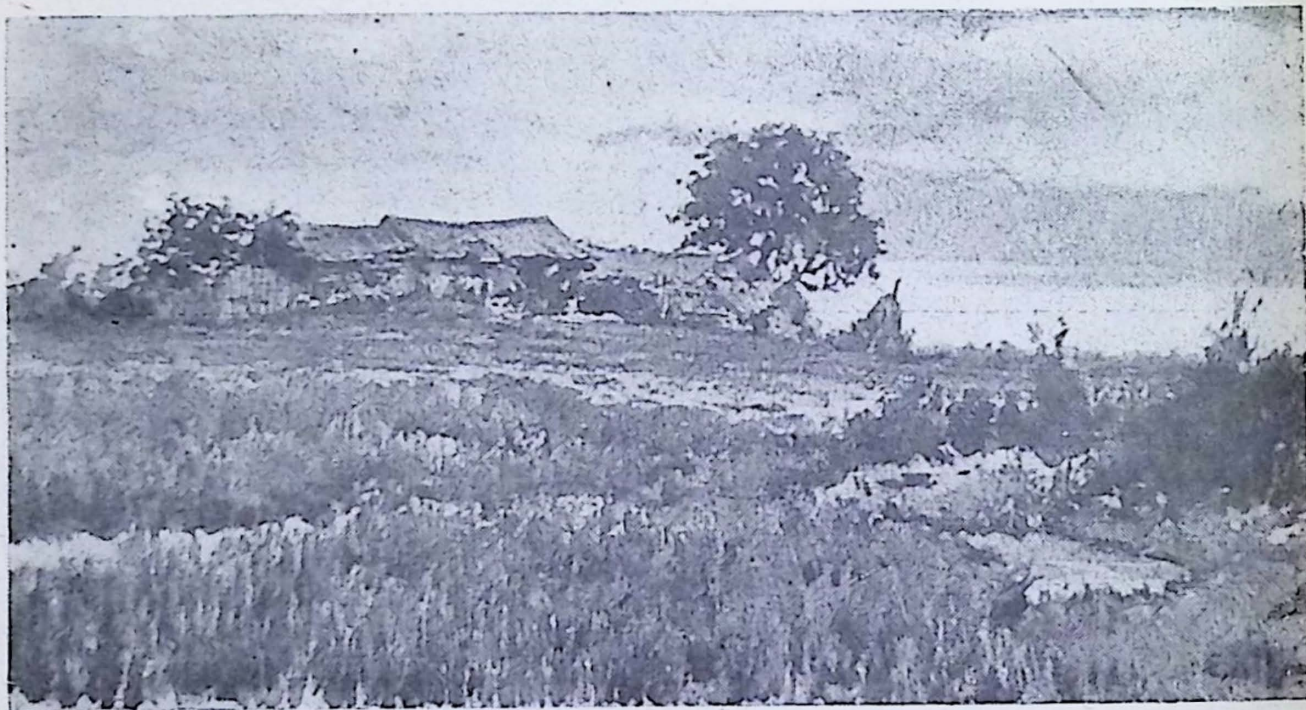
Del Monaco ensayó también con éxito la figura académica, en lo que llegó a sobresalir por su atenta y ajustada observación al modelo, el minucioso estudio de las facciones y del detalle decorativo. Fue más personal en sus paisajes. Toda su producción se señala con una pincelada segura y ágil; esa que se trasunta en sus paisajes criollos, en los que realizó con verdadero cariño y calidad, trozos de nuestros campos con sus ranchos y sus huertos, bien dibujados, bien conseguidos los efectos de perspectiva y ricos de luz.

Realizó su labor en nuestro medio en las puertas del siglo XX, estando ya en el pleno dominio de sus facultades interpretativas y técnicas más elogiables; por la captación del medio y los temas reproducidos, el clima total es netamente del Uruguay. *Chacra uruguaya* (alrededores de Montevideo) y *Puente del Prado* (Montevideo), dan

(107) Orsini Bertani, de origen italiano, fue educado en París y Londres. Llegado a Montevideo, procedente de Buenos Aires, fundó una editorial y librería que fue en el final del Siglo XIX y comienzos del siguiente, lugar de reunión de poetas, pintores y escritores, formando las famosas "*Peñas*", tan comentadas en el correr de los años. Su actividad, la simpatía que irradiaba su figura, su revolucionaria ideología bebida en Londres, donde trabó amistad con los propulsores del anarquismo, llenó un frondoso anecdotario de la época, que da lugar a un comentario que escapa al contenido de este trabajo.

ejemplo de esa labor, sin pesar sobre ella cierta falta de justeza en la coloración que revive la entonación de su tierra itálica, rasgo común a éste y otros paisajistas en los que el recuerdo, cuando no las añoranzas, nublan la vista impidiéndoles ver que son otros colores, otras lejanías, otros climas, los que caracterizan el nuevo paisaje que se ofrece a sus ojos.

Confirman lo expuesto los cuatro óleos, alguno de gran formato, que con el título de "*Paisaje*" figuran en la colección del Museo Eusebio



CHACRA URUGUAYA. — Acuarela de Crisanto del Monaco (0.28 x 0.16) (Fdo. abajo derecha, 1899. Museo Ernesto Larroche. Montevideo). — Estos temas y aquellos otros de otros autores, en que se reproduce nuestro paisaje costero (pág. 121) son los predilectos de los artistas que se mencionan en el presente capítulo y los que caracterizan su producción paisajística. Distintos son los ángulos desde los que fueron tomados y distintos también, en lo técnico, por la diferencia a que obliga la mayor o menor capacitación de sus autores.

E. Ximénez, de la ciudad de Mercedes (R. O. del U.). En el cuadro titulado "*Lavanderas*", de señalada elocuencia técnica, también en aquel Museo, sortea con felicidad el extremo indicado. Los temas de composición, figuras de niños campesinos, temas a los que fue muy afecto el pintor napolitano, como "*Dos buenos amigos*" y otros también, en el Museo citado, responden a las nobles directivas académicas de sus días de aprendizaje.

Del Monaco ejerció la docencia en Montevideo, ciudad a la que llegó después de 1893. Luego se radicó en Buenos Aires, donde su obra se cotizó bien. Hay obras suyas firmadas en esa ciudad en 1905 y siguientes, hasta 1913. Yo no he podido encontrar el destino posterior del artista, que nació en Nápoles el 27 de marzo de 1870.

No puede quedar ausente de este estudio la figura de GOBBI, valor serio y anecdótico personaje, más conocido por Goby, profesor de dibujo y pintura, de solitaria y retirada vida, dueño de un impecable "metier" que había aprendido en buenos centros artísticos de Italia y que gustó del deleite de que por su taller desfilaran muchos jóvenes plásticos que iniciaban su marcha por los caminos del arte.

Existiendo trabajos suyos vertidos a la litografía en el taller del también artista, dibujante y litógrafo uruguayo ORESTES ACQUARONE, en 1899, puede fijarse la fecha de la llegada del artista italiano al Uruguay en los últimos años del siglo XIX.

Gobbi radicó muchos años en Mercedes (R. O. del U.) donde, desde los comienzos del siglo, a 1914, se dedicó a su arte y a la enseñanza, habiendo dejado eficientes discípulos en jóvenes niñas de la sociedad mercedaria, que para adorno personal agregaron al estudio de la música las disciplinas de la pintura. Gobbi realizó exposiciones de sus obras en el Centro Uruguayo. La prensa local recogió en diversas crónicas la actividad del pintor con justo elogio, como asimismo resaltó su función docente.

Si bien Gobbi realizó buenos trabajos en paisajes, fueron las figuras en general las que le favorecieron con el juicio de la crítica. Supo aunar a la frescura de las carnes sonrosadas, las cabelleras del oro de los trigales y a las radiosas miradas, la envolvente seducción de sus tipos de mujer morena, que trató con indisimulado placer estético, destacándolas a menudo de fondos de paisaje de brillante colorido. Así surge, de la opinión favorable de la crítica de principios del siglo XX.

Realizó también algunos retratos de particulares, frescos de color y suave en la fisonomía; ajustados y discretos en los elementos decorativos, flores y guirnaldas, que generalmente acompañan a sus figuras.

En el Museo Histórico Nacional está representado con un motivo urbano, un buen trabajo de aceptable factura técnica: es una *Vista del Puerto de Montevideo*. Sobre fondo brumoso se destaca un muelle de madera, en el que hay un bote amarrado; sobre la quieta agua un barco a vela. Simple el motivo, pocos elementos de decoración; puede servir de modelo para formarse una idea de los merecimientos de la obra del artista.

El autor de este libro posee un hermoso óleo que representa una figura de mujer joven, cubierta su cabeza con una capotita de la época; apoya sus manos en el asa de una canastilla con flores; (1½ figura sentada,) obsequio del artista para la boda de Ernesto Laroche luce una amable dedicatoria; es una obra realizada con cariño y exponente de las mejores virtudes técnicas de Gobbi, está fechada en 1906 y mide 0.30 x 0.20 (lienzo).

Son españoles los artistas que cito ahora, que alternan su obra con la de los precedentes.

En el correr del año 1928, se realizó en Montevideo una exposi-

ción del pintor español EMILIO MAS. Hacía poco que había fallecido en el establecimiento donde se asistía y donde pasó largos años de su vida de demente. Cuando esto ocurrió, hacía casi dos décadas que el artista había enmudecido en el ambiente nacional.

Treinta años después de su muerte, "*Amigos del Arte*", organizó una muestra de obras de aquel pintor, exhibiendo dibujos y acuarelas de la colección del *Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes"* y varios óleos de propiedad particular. Ante la publicidad de la muestra, fueron muchos los que valoraron —a su manera— la obra del pintor, y fue corriente ver en las casas de remate, muy buenos óleos de su firma.

La mayor parte de los trabajos exhibidos en "*Amigos del Arte*", corresponden a lo que yo llamo el tercer ciclo, en la producción de Emilio Más; la más dolorosa, la más emotiva y salvada milagrosamente de su segura pérdida y desconocimiento.

Estas obras demuestran que lo permanente, el rasgo característico del mundo interior de este plástico, que no sospechó de su insania mental, fue el culto de su arte y el convencimiento de su valía. Si es cierto que la "locura como la enfermedad respeta la parte más firme y auténtica de nuestra personalidad, que es la que sobrevive hasta el último instante, se ve entonces en cada enfermo, cuales son los núcleos vitales más firmes, sus reductos más fuertes. En Emilio Más, tales núcleos vitales fueron su afán por el arte, que no lo abandonaron ni en los últimos instantes". ⁽¹⁰⁸⁾. Se hace así luz sobre lo que tiene de inexplicable la obra del pintor; se ilumina para la comprensión general, muchos de los trabajos de Emilio Más de este ciclo; estertores de un alma atormentada, quien sabe por que hondas remembranzas de un pasado que pudo ser feliz y no fue.

Así surgieron esos dibujos, estudios de figuras humanas recogidos con temblorosa mano, pero tocados con el detalle de quien tiene el dominio del arte, en cartulinas, cartones o papeles, a lápiz, pastel o aguadas; figuras abocetadas, pero que reúnen atributos necesarios para comprenderlas y concretarlas, siendo notables aquellas en que se adivinan los perfiles a través de sutiles "*nuances*". En un mismo trozo de papel o cartón, están recogidas por el pintor varias figuras dispersas; cada una es un modelo distinto, dándose el caso curioso de que el conjunto, aún así, es armónico, dominando las individualidades que lo componen, y a su vez éstas, consideradas individualmente, dominan sobre el conjunto. Sus reproducidos son modelos reales de los que vivió sus varias y cambiantes expresiones; son las de sus compañeros de todos los días, traducidas con naturalidad y espontaneidad; "están vistas con la ternura, comprensión y piedad con que sólo puede sentirlo otro enfermo". Bien dibujadas, bien plantadas, buenas las sombras y las media-tintas y casi siempre conseguida la sensación de volumen, son el fruto febril de un trabajo permanente que no conoció descanso. Un dibujo sucedía a otro con rapidez; tuvo ansias de ocupar el tiempo, hacer algo, crear, prolongarse en el tiempo; acaso

(108) Más de Ayala, Isidro. "*El loco que yo maté*", Montevideo, 1941.

un lenitivo, un medio de mitigar en su ánimo sus ocultos dolores. Se creyó un eterno perseguido; incluso que su internación había sido deliberada.

Toda esta muestra de su arte, la produjo en el pabellón que se le tenía asignado, donde transcurrieron los días de su existencia. Se rodeó de ellos; eran su tesoro, fruto de su vocación, sus armas para vencer las alteraciones de su cansado cerebro y las dolencias físicas que minaron su organismo. Hoy, son el documento de la historia de la última etapa de la vida de este discípulo de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Postergado repetidas veces en la adjudicación de premios y recompensas, postergación que motivó contrariedades y amarguras en la temprana vida artística del pintor, hizo nacer en él la manía de la persecución; hizo duras críticas a los profesores, jurados y directores de aquel centro de enseñanza; críticas que le produjeron dolores morales y hasta físicos. Obligado a abandonar Barcelona, se radicó en Madrid donde al poco tiempo renació en él, el perseguido y el postergado; sufrió nuevos tropiezos y resolvió dirigirse a América. Recaló en Montevideo y aquí radicó hasta el final de sus días, conservando hasta el último hálito de su vida, sus cualidades plásticas, para las que estuvo bien dotado y sus delicados modales de caballero español.

Tuvo su taller en el corazón de la Ciudad Vieja, y formó, con los artistas españoles que se han citado precedentemente, el calificado grupo de plásticos de aquella nacionalidad que llegaron a Montevideo en el último cuarto de siglo XIX; algunos formaron aquí su hogar y asimismo terminaron sus días; otros volvieron a su tierra de origen.

En el correr de los años, yo he visto cuadros de Emilio Más, de otros temas que realizó en Montevideo, cuando gozó de la aceptación del público, franca y abierta, y de cuando la demanda de sus cuadros, que fue mucha; descuidó en ellos, entonces, técnica y autocrítica, para satisfacer los deseos sin muchas exigencias de sus adquirentes. Aún así, no sería justo dejar de decir, que estos cuadros tienen en su favor, alegre luminosidad, destacando sobre el fondo del paisaje, velados rostros de mujeres rubias o morenas artificialmente embellecidas, llevando impresos en sus rostros poemas de amor, de duda, de sonrisas; rostros alegres o melancólicos de mirada lánguida o brava, contemplando la agonía del sol desde la blancura de una azotea andaluza. Esta producción, en serie, que yo clasifico del segundo ciclo en el orden cualitativo, corresponde al tiempo próximo a su llegada a Montevideo. Es probable que los primeros de ellos, los de mejor factura, los más pulidos, los más cuidados, los haya traído consigo; estos escapan al juicio y opinión anotada e integran con otras obras de Más —paisajes—, lo mejor de la producción pictórica del artista valenciano.

Hay en este artista una colección de paisajes —no podría decir si los hizo aquí o los trajo de Europa— con colores y temas mediterráneos que hablan de un técnico capaz, por la justeza del color, la pincelada suave y robusta; la perfectibilidad de los cielos diáfana-

nos y profundos, la brillantez de la gama colorística expuesta en aquellos paisajes de luces atenuadas, en los paisajes montañosos, en los caseríos lejanos que se adivinan en los horizontes, en los cuadros pletóricos de luz animados generalmente con alguna figura humana.

Toda esta labor, evadida del dominio académico, trasunta la presencia, en la vocación de este artista, de las fuerzas renovadoras que en el pasaje del siglo XIX al XX, imprimían un nuevo acento y un nuevo ritmo a la plástica universal.

Emilio Más nació en Valencia en 1860.

Entre otros temas, ensayó también la composición y el retrato. En el Museo Histórico Nacional, está representado con un óleo, *Retrato del General Diego Lamas*, busto de tamaño natural. Es un trabajo aceptable que integra la iconografía del destacado personaje. Entre otros retratos, hizo en 1902 el de don *Isidoro de María*, óleo también y en acuarela, alguno, como el retrato de *Justo Rosas* (Ignacio H. de Sorrondeguy) (Col. del Museo Histórico Nacional).

En Vega de Ribadeo, (Galicia), nació el 7 de junio de 1865 ENRIQUE DONATI, quien como pintor de reconocidos méritos y condiciones, llegó a Montevideo en el correr del año 1897, radicando en esta ciudad muchos años y vinculándose estrechamente a los círculos artísticos de entonces.

Discípulo de la Real Academia de San Salvador de Oviedo, en 1885, obtuvo diplomas de Tercera, Segunda y Primera Extraordinaria, por la labor realizada en los años de aprendizaje.

En 1866 se trasladó a Madrid, continuando estudios en la Real Academia de San Fernando, completándolos después con nuevos cursos en Roma y en Florencia y en viajes de observación y visitas a los centros artísticos y famosas pinacotecas, durante los años 1892 a 1896. Vuelto a Madrid en 1897, figuró en la Exposición Universal de Bellas Artes, alcanzando una Mención Honorífica.

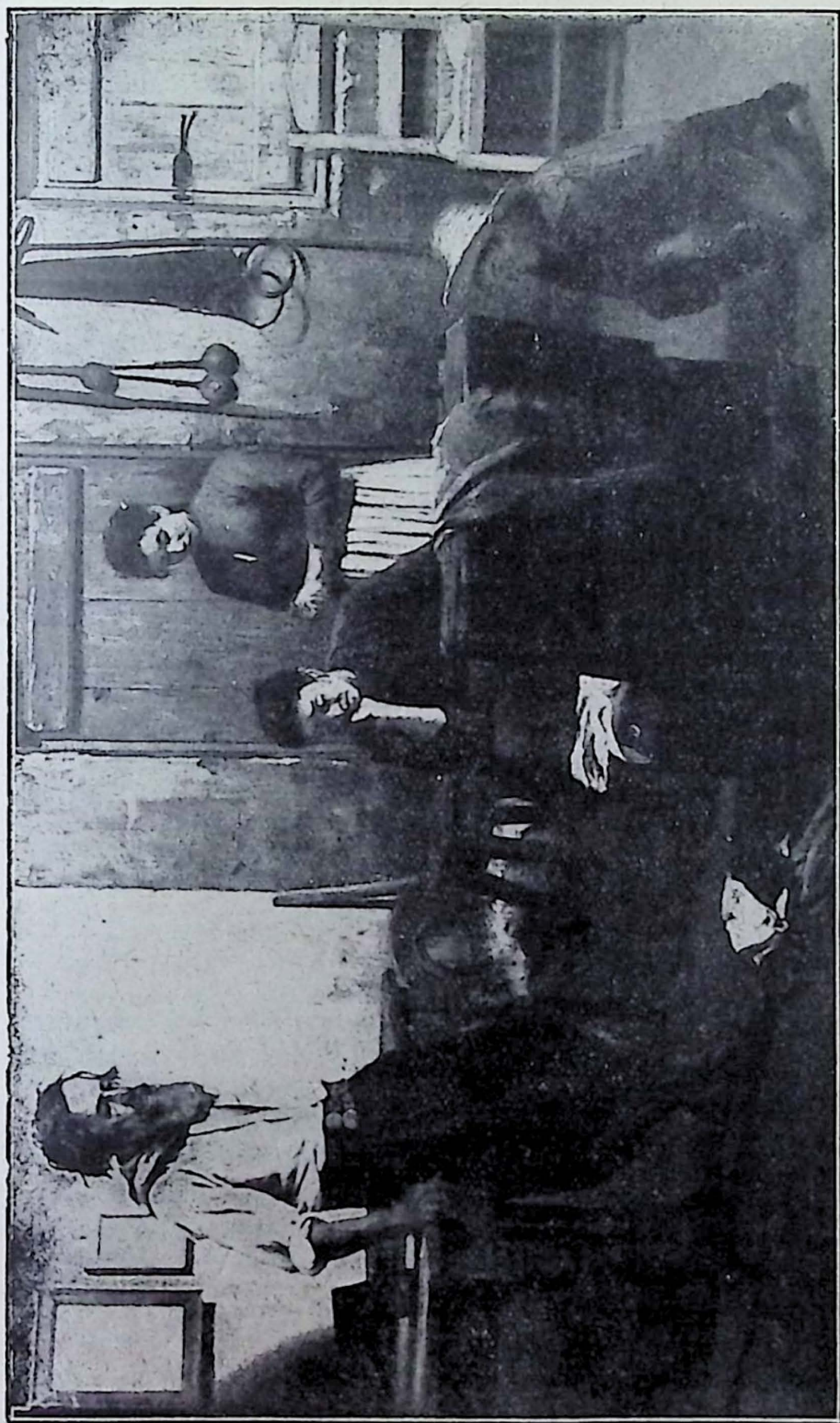
Radicado en Montevideo, realizó en varias oportunidades muestras personales de sus obras y en 1910, ya un saneado valor artístico y reputado honroso representante de la pintura española de fines del siglo XIX y comienzos del siguiente, concurrió con obras suyas a la Exposición Internacional de Arte del Centenario Argentino, obteniendo una Medalla de Segunda Clase.

Cultivó el retrato y la pintura de género y realizó una serie de motivos portuarios montevidéanos.

De los primeros poco hay por lo menos aquí en el Río de la Plata; de los segundos algunos cuadros de "*interiores*" con figuras humanas, como se verá más adelante y asimismo paisajes de temas urbanos, como la serie de *Motivos portuarios*.

En 1934, el pintor vivía aún en Montevideo. Yo no he podido encontrar su ulterior destino.

Está representado en el Museo Nacional de Bellas Artes con tres óleos. El mejor de los tres el titulado, "*No volverá jamás*", fuertemente, emotivo; representa un gaucho rudo pero sensible a las penas ín-



NO VOLVERAS JAMAS. — Óleo-lienzo de ENRIQUE DONATI. (Museo Nacional de Bellas Artes), Montevideo.

timas; está mirando a su esposa en la tarea de exhumar de un viejo baúl, las prendas de vestir —se presume— de un hijo muerto en la guerra civil. Completa la escena una joven y un chico que está arrojado. La expresión melancólica de esta familia indica con claridad el pesar que causa en sus ánimos la idea de que el ausente “no volverá jamás”. Las figuras son de tamaño natural. Bien dibujado, muy buena la perspectiva, y la coloración apagada sin dejar de ser elocuente, dan el clima adecuado a la escena evocada. Los elementos que completan el cuadro atestiguan una prolija documentación.

Las otras dos obras, “*Esposa infiel*” y “*Autorretrato*” (busto), figuras de tamaño natural, no desmerecen la representación del artista. “*Esposa infiel*”, sin llegar a los valores técnicos y emotivos de la primeramente juzgada, está bien realizada lo mismo que el autorretrato.

Un español que durante el breve espacio de tiempo que radicó en el país, conquistó un selecto como numeroso grupo de amistades acaudaladas de la ciudad de los fines del siglo XIX, para los que decoró paredes de sus residencias particulares, fue HECTOR G. ESCARDO, que nació en Florencia en 1866 estando sus padres de viaje. Estudió en Barcelona y completó su aprendizaje en Italia.

La lucha por la vida lo trajo a América; llegó a Buenos Aires y no siendo ese ambiente el que mejor le pareciera para el desarrollo de su labor, se radicó en Montevideo donde se encontró con un discípulo de su época de estudiante en Europa, José Villapriño, que lo vinculó a algunas familias montevidéanas. Relacionado con el pintor uruguayo, MANUEL LARRAVIDE, pintó algunos trabajos en el taller de éste. Pero Escardó fue un pintor que le gustó consustanciarse con el tema al aire libre. A ello se debe la realización de algunos paisajes como su “*Invierno en Chamizo*”, escena campestre bien dibujada, bien empastada y de efecto agradable, y “*Mal tiempo*”, escena de la costa y “*Paisaje de la costa sur*” (el Templo Inglés), fechado en 1893. Todos éstos cuadros son de propiedad particular.

Su labor no fue muy numerosa; muchas de las decoraciones que realizó en residencias particulares, demolidas éstas por exigencias de más modernas edificaciones, han desaparecido. Por otra parte, falleció muy joven; frisaba los treinta años de edad entonces. Durante su corto peregrinaje artístico, se consustanció con el ambiente campesino uruguayo y ensayó con acierto temas de ambiente regional.

Realizó además buenas telas del género marina, y en algunas oportunidades, trabajó en colaboración con el ya citado pintor marínista uruguayo Larravide.

En el Museo Nacional de Bellas Artes está representado con un óleo pintado sobre marfilina, de reducidas dimensiones: es un *Paisaje montevidéano de la costa de Pocitos*.

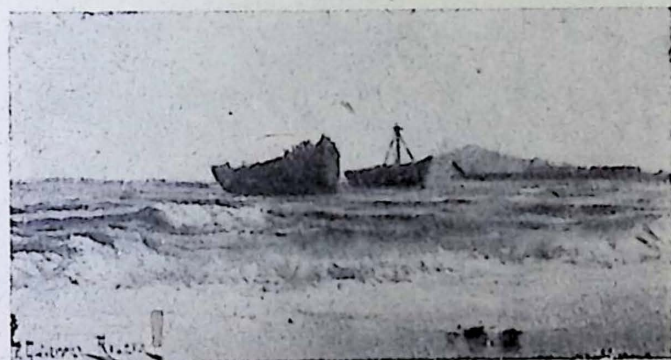
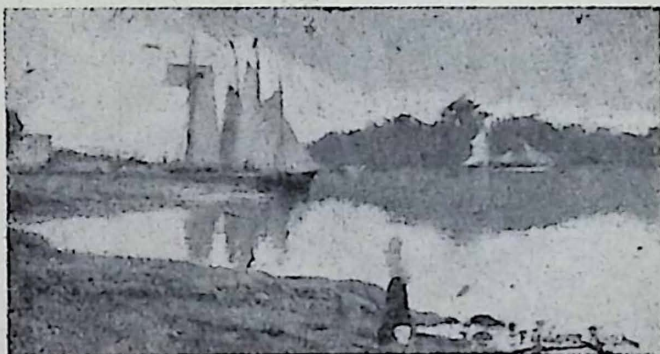
Héctor G. Escardó, llegó al Uruguay en 1891 y falleció cinco años después el 17 de setiembre de 1896.

La corta labor pictórica de *Francisco Gutiérrez Rivera*, no está seguramente desprovista de interés artístico. Es, en su conjunto, un tanto desordenada; pero unos cuantos cuadros bien logrados, no exentos de armoniosidades coloristas, concretan sus aptitudes para el dibujo. Por tanto, no puede negarse que sus trabajos resultan intere-



TORMENTA. — Oleo-lienzo de FRANCISCO GUTIERREZ RIVERA.
(Col. particular. Montevideo).

RIO URUGUAY. — Oleo-lienzo de FRANCISCO GUTIERREZ RIVERA.
(Col. particular. Montevideo).



PLAYA CAPURRO. — Oleo-lienzo de FRANCISCO GUTIERREZ RIVERA. (Col. particular. Montevideo).
(Este tema, figura en la producción paisajística del pintor italiano CARLOS CORSETTI (pág. 122).

santes dentro del momento artístico de una época ya lejana del viejo Montevideo y menos aún, que su autor constituyó, dentro de los valores estimables que llegaron de hispánica tierra, uno de los que merece citarse.

Tuvo preferencia por algunos motivos que sentía hondamente, como las escenas de la costa. En ellas se mostró íntegro, espontáneo y de feliz resultado. Así, en el lienzo, "*Playa Capurro*", ⁽¹⁰⁹⁾ en el que

(109) Reproducido por Orsini Bertani en una serie de tarjetas postales.

sobresale el colorido de la composición; la luminosidad que le imprimió a su cielo en, "*Vapor de la Carrera*", (109) la transparencia del aire y del agua en, "*Río Uruguay*", (Mercedes) (109) o la técnica de las olas encrespadas de "*Tormenta*", (Punta Carretas), (109) que he tenido oportunidad de apreciar y en excelente estado de conservación, o de las "*Escenas del Puerto*" y "*Barcas pescadoras*", (Málaga) son rasgos que caracterizan sus pinturas de ese género. Podrá verse en algunas de ellas, índices de la sincera admiración que el artista sintió por la pintura de Emilio Ocon; desde luego que no reúnen esos trabajos, ni el agudo sentido del color, ni la comprensión tan íntima de la luz que caracteriza la labor de aquel destacado marinista español.

Cultivó también el género paisaje; algunos temas son de tonos suaves y delicados con veladuras sutiles, como los que singularizan el óleo, "*Camino de Castro*"; (109) reproduce este lienzo un tramo de ese antiguo camino en pasados tiempos, con sus blancas casitas diseminadas en pintoresco desorden entre frondosas huertas pródigas en vegetación; a otros, los dominan entonaciones cálidas como en, "*Rancho*", (109) (Campaña Uruguaya) o "*Estancia Uruguaya*", (109) éste, de perspectiva un tanto convencional.

Ensayó también el tema urbano; de ellos pueden citarse, armoniosos de color y evocadores de otros tiempos, "*Gruta del Parque Urbano*", "*Playa Ramírez*", "*Escenas de la Bahía*", (frente a la antigua Universidad) "*Muelle Viejo*", (al final de la calle Treinta y Tres, (109)).

Entre otros géneros, ensayó el retrato y temas de Naturaleza muerta, distinguiéndose siempre por el estudio del natural, pero sobresaliendo en el paisaje en forma destacada, que habla mucho en favor del artista español —decía la crítica en 1905 a raíz de diversas exposiciones realizadas por Gutiérrez Rivera. En esa misma época, expuso algunos retratos, habiendo obtenido aceptación de la crítica, el del caudillo nacionalista don Gerónimo de Amilivia, de actuación entonces en el panorama político de aquella época y que acababa de regresar al país después de un viaje a Europa.

No obstante la repetición de procedimiento, —un mismo efecto claroscuro se repite a menudo— son sus óleos de calidad técnica apreciable. Varios de sus trabajos, conservan la coloración mediterránea, en el verde de sus campos, el brillo de las arenas o el azul de sus aguas y sus cielos, a la que el autor no pudo sustraerse del todo, pero su paleta no carece de propia luminosidad; es limpio en la pincelada y espontáneo en el trazo del dibujo, caracterizándole la rapidez para fijar en el lienzo un instante cualquiera de la naturaleza. Sus trabajos son un meritorio conjunto de diversidad de temas que le permiten demostrar la pluralidad de recursos que poseía.

Había nacido en Málaga el 31 de mayo de 1881. Cursó estudios de dibujo y pintura en aquella ciudad entre los años 1893 y 1895. En esa fecha, en el mes de mayo, concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes obteniendo medalla de tercera clase, por su óleo de gran formato, "*La Sierra de los Gaitanes*"; paisaje agreste a pleno sol y

de apreciable calidad técnica. En 1896 arribó a tierra de América, permaneciendo por algún tiempo en Montevideo. Durante la Revolución de 1897 pasó a Buenos Aires; con el retorno del país a la normalidad, regresó a él, desarrollando entonces su corta labor pictórica.

En 1927 regresó a su tierra natal, después de 31 años de ausencia. Volvió entonces a impregnar sus ojos en las múltiples formas bellas de sus sierras, de sus artísticos monumentos árabes, de sus recuerdos históricos, de sus campos fértiles y su puerto; sus playas y sus arboledas, sus cielos y su agua, que le descubrieron de nuevo el paisaje de sus primeros balbuceos en el camino del arte, que le hubieran servido para una ulterior producción, pero ya en ese entonces estaba retirado de los pinceles.

Todo cuanto fue y todo cuanto significó, lo realizó en un corto lapso. Su labor terminó brusca y definitivamente en 1909. Una afección cardíaca prematuramente revelada, le hizo sufrir las torturas del pensamiento en íntima zozobra.

Falleció en Florida (R. O. del Uruguay) el 22 de octubre de 1942. Su obra, en su conjunto, tiene valor plástico y tuvo alta cotización en su momento. ⁽¹¹⁰⁾.

Desde la época en que se menciona en este trabajo a Mauricio Rugendas y a Otto Ernesto Federico Grashof, no hay oportunidad hasta fines del siglo XIX de citar a otro artista alemán radicado en estas costas.

Aparece entonces ALBERTO SCHWARTZ, cultor del paisaje urbano, de estada breve, haciendo después de la ciudad de Buenos Aires el centro de su actividad artística.

De este autor de referencias difíciles, la colección del Museo Nacional de Bellas Artes conserva un óleo - lienzo, firmado en 1892, titulado "*Desde el Cerrito*" y reproduce una vista panorámica de la ciudad tomada desde un ángulo nuevo hasta entonces, el del Cerrito de la Victoria. Cierra el fondo del tema, la parte edificada de la ciudad, la bahía y el Cerro; los primeros planos son más detallistas; una casa en ruinas con techo de tejas, una niña con dos cacharros de lata en las manos; a su lado un anciano y un niño sentados en el suelo; cruza la escena, un perro negro. Es de factura técnica aceptable.

(110) En El Museo Nacional de Bellas Artes hay un trabajo de GUTIERREZ RIVERA que confirma lo expuesto: me refiero a un paisaje de regulares dimensiones, brillante de color, que figura, con otros motivos pictóricos debidos al pincel de CARLOS M^º HERRERA, DOMINGO LAPORTE, A. GOBY, CARLOS ALBERTO CASTELLANOS, JOSE PEDRO MONTERO BUSTAMANTE, ERNESTO LAROCHE, QUEIROLO REPETTO y ORESTES ACQUARONE, en un lienzo que sirvió de telón de vidriera de una casa de comercio y salón de exposiciones de arte de la ciudad.

CAPITULO XXI

Nuevos eslabones en la cadena de pintores costumbristas: Francisco Villar y Leonie Matthis.

La existencia en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de un "*Retrato del pintor marinista uruguayo Manuel Larravide*", firmado por FRANCISCO VILLAR, en 1900, da oportunidad para incluir el nombre de este prestigioso plástico español en este *Derrotero* y para señalar que con él se construye un nuevo eslabón en la cadena de pintores costumbristas, no obstante haber ensayado en gran escala el retrato.

Francisco Villar era de origen español; nació en Asturias en 1872. Llegó a Buenos Aires en 1886, radicándose en esa ciudad, cursando estudios en el Colegio Nacional y en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Fue discípulo de Enrique Stein, ⁽¹¹¹⁾ entre otros, que orientaron la actividad artística del joven pintor.

En 1893, en uso de una beca costeadá por un acaudalado compatriota suyo radicado en Buenos Aires, le permitió perfeccionar estudios en Roma en 1895. Regresó a su tierra de adopción en 1899, para volver al poco tiempo a recorrer las de otros países, Francia y España primero y Nueva York y Boston después. En ambas ciudades realizó muestras individuales de sus trabajos.

En esa oportunidad, el Museo de Boston le adquirió un cuadro de su firma.

De nuevo en Buenos Aires se dio de lleno a su obra pictórica para volver nuevamente a España. Recorriendo, en viaje de observación, llegó a Granada en 1912. Allí conoció a la pintora francesa Leonie Matthis, con quien se casó y juntos viajaron a Buenos Aires, donde se radicaron.

La producción plástica de Villar, comprende, retratos, que realizó al óleo y al pastel y temas costumbristas rioplatenses, habiéndose consustanciado con el tema en forma señalada.

Con referencia al cuadro del Museo Nacional de Bellas Artes, corresponde decir que se trata de un pastel. Representa al pintor uruguayo Larravide, con gorro de Almirante, con expresión sonriente y fumando en pipa. Mide 0,38 cms. por 0,46 cms. Como ejemplar de

(111) Véase pág. 179 (pie de pág.).

un género de pintura de difícil ejecución, puede catalogarse de bueno y figura sin desmerecer, al lado de los buenos pastelistas que integran la colección del Museo de Bellas Artes, que no es numerosa, pero sí de artistas de categoría, el uruguayo Carlos Ma. Herrera, el



RETRATO DEL PINTOR URUGUA-
YO MANUEL LARRAVIDE. — Pas-
tel de FRANCISCO VILLAR (Col.
Museo Nacional de Bellas Artes).
Montevideo.

argentino, ciudadano legal uruguayo, Francisco E. Bauzer, el brasileño Roberto Rowley Mendes, por citar tan sólo a los americanos.

El Museo Histórico Nacional conserva, del pintor Villar, un "*Retrato de la Sra. María Santos de Larravide*".

Quien había llegado a Buenos Aires como pintora de retratos y paisajes urbanos, se convirtió en el correr del tiempo, en la narradora gráfica de viejos ambientes cargados de tradición.

Me refiero a la pintora francesa LEONIE MATTHIS, (*) Sra. de Villar. Cuando se da a conocer en el ambiente, es una autora ya formada y dueña de su oficio. La importancia de su labor platense está dada, porque actualiza un género de pintura que tuvo señalados intérpretes.

Ella se suma a aquellos pintores edilicios que se mencionan en

(*) Si bien su labor es posterior a la fecha final del período comprendido en este tomo, me ocupo aquí de esta artista, por si no hubiera después oportunidad de hacerlo.

páginas anteriores, con la diferencia, que aquellos reprodujeron temas y aspectos de la ciudad y edificios de los que eran espectadores; Leonie Matthis, a lejanos años de distancia, reconstruye esos aspectos, ilustrándose primero en documentos y a su luz salen notables, porque tuvo la sensibilidad adecuada para dotarlos del clima y del color de la época. Así se explica la representación de "*Montevideo de fines del siglo XVIII*", acuarela sobre papel encolado pegado sobre tabla, de la colección del Museo Histórico Nacional. Es una visión de la Ciudad Vieja tomada desde la cúpula de la Capilla de la Ciudadela. En el



UNA VISITA. (Damas porteñas de 1830). — Oleo-lienzo original de LEONIE MATTHIS. (Buenos Aires).

primer plano se ve parte de la estructura de la muralla y los edificios civiles, militares y religiosos de la época; en el horizonte el Río, y la representación del Cerro. Ofrecido en venta por la autora en 1942, año en que residía en Buenos Aires, y adquirido por el Museo Histórico Nacional, vino a llenar un vacío en la representación del período colonial en el Uruguay.

Más feliz en el aspecto que dejo indicado, son las estampas (acuarelas) de la colección del Museo Histórico Municipal, Montevideo. Son trabajos de pequeñas dimensiones y recogen las siguientes escenas; "*Portón de San Pedro*", "*Salida de Misa de la Catedral*", "*La Ciudadela*", "*Vestíbulo del Cabildo*", "*Interior de Casa Colonial*"; animadas con personajes con trajes de la época, son de una tonalidad agradable y de hondo contenido histórico e iconográfico. En el Museo Histórico Nacional, además de la acuarela mencionada al comienzo de estas líneas, se conserva la que representa la "*Capilla de los Ejercicios*". Y en propiedad particular, "*Antigua Iglesia de la Parroquia de San Francisco de Asís*". (112).

(112) Construida en 1761 en la calle Zabala esq. Piedras. Fue demolida en 1863. Años más tarde ocupó ese solar y hasta 1929 la Bolsa de Comercio y luego en toda la manzana se levantó el actual edificio del Banco de la República.

Leonie Matthis dejó también una representación de la *fachada exterior del Cabildo de Montevideo*.

Su producción argentina reúne las características señaladas siendo digno de mención los cuadros representativos de "*interiores*" de salas de residencias coloniales, recogiendo para la iconografía de cos-



RESIDENCIA COLONIAL. (Fin de la época Hispánica) acuarela de LEONIE MATTHIS.

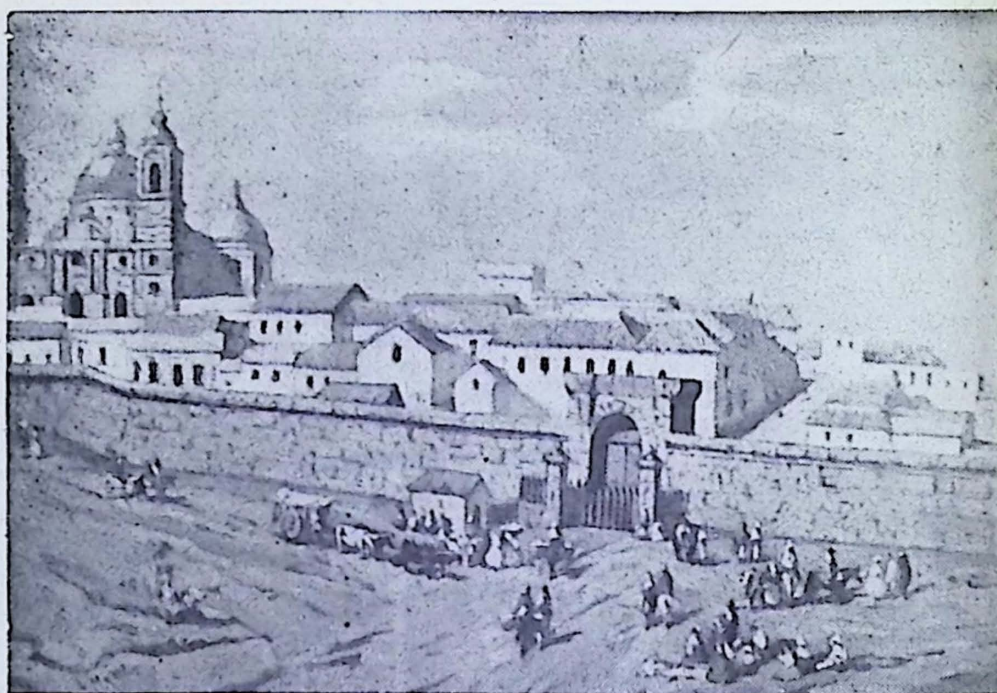
tumbres escenas con figuras de damas porteñas del 1830 ataviadas con amplias polleras y adornadas sus cabezas con los clásicos peinetones de uso entonces, "*El Primitivo Buenos Aires*" (época de Mendoza) y "*Fundación de Buenos Aires*" (época de Garay). ^(112 bis). Asimismo "*El Teatro de la Ranchería*" ⁽¹¹³⁾. Hizo un trabajo de evocación histórica que representa la "*Entrada de Urquiza en Buenos Aires después de Caseros*", muy bueno de luz y de color y se cuenta co-

(112 bis) *Cuadros Históricos Argentinos*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1960. (96 reproducciones de cuadros de LEONIE MATTHIS. Prólogo de Manuel Mujica Lainez.

(113) Inaugurado en 1757, destruido por un incendio el 16 de agosto de 1792, se llamó así por estar ubicado en un lugar que fue asiento de rancheríos indígenas de las reducciones jesuíticas. LEONIE MATTHIS lo reconstruye: Un rancho de techo a dos aguas en dos cuerpos; uno más alto que el otro, pero a continuación. En el mojinete, en un asta, hay una bandera; en la puerta varias personas; entre otras figuras que animan el tema, hacia atrás, un hombre a caballo.

En 1938 la artista repitió "*El Teatro de la Ranchería*", cuadro que figuró en la Exposición del Teatro Colonial y de la Emancipación, realizada en Buenos Aires en 1959, que abarcó la época teatral desde 1765 a 1830.

mo obra sería la que evoca el *interior de la Imprenta de las Misiones Jesuíticas* que la representa en un amplio rancho de techo a dos aguas y grandes ventanales en las paredes, en una de las cuales, luce un cristo. La rudimentaria imprenta, descansa en el piso que está



PORTON DE SAN PEDRO, (estampa del viejo Montevideo) acuarela de la pintora francesa LEONIE MATTHIS. Museo Histórico Municipal.

cubierto con anchas lozas de piedra; frente a aquella, indígenas trabajando acompañados por jesuitas. Entre otros cuadros de historia, bosquejó *"El sitio de Buenos Aires por los "Querandíes"*. La obra que presenta a la artista en todo su valimiento es *"El Cabildo de Salta"*, aguada notablemente ejecutada en todos sus elementos; dibujo, amplia perspectiva, acertado cromatismo, reproduce el cálido ambiente del norte argentino.

Ensayó también el tema religioso.

Falleció en Buenos Aires en 1952, ciudad a la que había llegado en el correr del año 1912. Había nacido en Francia en 1883.

CAPITULO XXII

Pintores oriundos de tierras de América. José Gil de Castro, Luis Montero, Henry Sheridan, Augusto Ballerini, Francisco Aurelio de Figueiredo

Son pintores oriundos de tierras de América los que cierran este *Derrotero*. En el orden del tiempo, los peruanos JOSE GIL DE CASTRO y LUIS MONTERO, los argentinos HENRY SHERIDAN y AUGUSTO BALLERINI y el brasileño FRANCISCO AURELIO DE FIGUEIREDO.

Al final del siglo XVIII actuó en Chile un pintor retratista invitado por el Virrey Ambrosio O'Higgins, para hacer su retrato; el éxito acompañó al artista que se convirtió en el correr del tiempo en el pintor de retratos de muchos personajes de la sociedad de Santiago; me refiero al pardo peruano JOSE GIL DE CASTRO, que nació en el Perú, en la segunda mitad del siglo XVIII y que fue considerado "*pardo libre*" en su bautismo. Huérfano, fue recogido por un militar español que lo hizo estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Cuzco.

Pintó entonces, imágenes religiosas de marcada influencia cuzqueña; después pintó retratos.

Entre la producción de este pintor, que es numerosa por la cantidad de retratos y también por la nutrida repetición que hizo de los mismos, se encuentra el de *Tomás Guido* (1818), el del *Gral. José de San Martín* (1817) —uno de los tantos que hizo—, el del *Gral. Las Heras* (1822), el del *Gral. Simón Bolívar* (1825), y que se dice que fue elegido por el propio Bolívar por considerarlo mejor de los varios que le hizo el ecuatoriano Antonio Salas.

Hay muchos más cuadros de José Gil de Castro ya que, como Capitán del Ejército en los momentos de la Campaña al Alto Perú, para la cual realizó estudios cartográficos de categoría, trabajos que le valieron la condecoración de la "*Legión del Mérito*", tuvo oportunidad de estar en contacto con las figuras militares de entonces, pintando mucho; llevaba siempre consigo, telas con figuras ya pintadas, fondos de decoración casi terminados (casi siempre iguales; una cortina recogida, una mesa con carpeta, un sombrero militar sobre ella,

y también, a veces, un tintero); sobre ese fondo, colocaba a su retratado; casi siempre, figuras de tres cuartos. (Bolívar es de cuerpo entero). Las figuras, un tanto de perfil, muestran los rostros mirando al frente; la posición de los brazos y las manos es sin variantes, la misma; apoyadas en la cadera o introducidas en la chaqueta militar a la altura del pecho, como en el caso del retrato de Simón Bolívar y alguno del Gral. San Martín; ⁽¹¹⁴⁾ a veces una espada en la mano izquierda o un guante, o apoyada la mano en el cinturón de la casaca.

Pintó retratos femeninos, como el de *La madre de Bernardo O'Higgins* (a éste le hizo varios), y el de *La Marquesa de Torre Tagle*. Sus retratos ofrecen por excepción, expresiones vivas; y no reúnen sus cuadros muchos aciertos técnicos; reproduce los rasgos fisonómicos con precisión, pero les falta "vida interior"; pero es una interesante producción y una documentación del arte colonial del retrato, hecho por un artista auténticamente americano, que le infunde a su aprendizaje sobre viejas estampas europeas, el sabor autóctono, creando una pintura americana. En general, es agradable en la coloración que puede apreciarse en muchos cuadros, felizmente bien conservados; el pintor los firmaba al dorso y ponía sus datos biográficos y los del retratado.

Dueño de cierta fortuna, volvió al Perú donde realizó gran número de retratos. ^(114 bis)

En el Museo Histórico Nacional se conserva de José Gil de Castro un óleo sobre tela, *Retrato de Nicolás Guerra*. Está firmado al dorso, José Gil de Castro año 1815. Representa al retratado, de pie, figura de más de medio cuerpo perfilada hacia la derecha; luce cabello y patillas negros; el brazo derecho flexionado y la mano izquierda dentro del frac a la altura del pecho. A la derecha una mesa con tapete rojo sobre la cual hay un legajo con una leyenda.

LUIS MONTERO, peruano también, dejó indeleble huella de su paso por Montevideo. Estudiante de dibujo, en su patria bajo la dirección de Ignacio Merino, y de pintura en Florencia, con las valiosas indicaciones de Fortuny, llegó Montero a alcanzar envidiable renombre tanto más importante, cuanto que en su tiempo nadie había sido objeto de las distinciones que le tributó el Gobierno de su país natal.

(114) JOSE GIL DE CASTRO, hizo varios retratos de San Martín (dibujos) que sirvieron de modelo para el dibujo que vertiera al grabado con la figura del héroe, PABLO NUÑEZ DE IBARRA en Buenos Aires en 1818, a pedido del Cabildo.

Llevados a París por el militar Ambrosio Cramer, francés incorporado al ejército argentino, sirvió para el dibujo que después trasladó al grabado Juan Teodoro Gericault, en 1819. Se dice que Cramer indujo a Gericault a dibujar estampas con figuras militares sudamericanas que él pensaba traer después a su regreso a América.

(114 bis) *Pablo C. Ducros Hicken*. (*José Gil de Castro, Retratista de Libertadores*, Buenos Aires, 1959) y *Gil de Castro, Núñez de Ibarra y Gericault, retratistas del Gral. San Martín* (La Prensa, Bs. As., 1960).

Triunfaban entonces, Vázquez, en Santa Fe de Bogotá; Juan Manosalvas, en el Ecuador, y Juan Manuel Blanes en el Uruguay.

La estada del pintor peruano en Montevideo estuvo jalonada con la exhibición, en el foyer del Teatro Solís, en octubre de 1867, de un óleo de evocación histórica, titulado "*Los Funerales de Atahualpa*", que figura en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Lima.

Este cuadro, que venía precedido de elogiosos juicios críticos europeos y de Río de Janeiro donde también fue expuesto, provocó en el Río de la Plata idénticos comentarios, de escritores de la época. Vicente Fidel López, estudioso notable de las costumbres de los Incas, destacó la composición sobria y altamente emotiva del cuadro: Pizarro, que representa al Imperio vencedor, "Altivo en su actitud, permanece de pie en la cabecera del lecho mortuario fijando la atención en los hermanos y la esposa del Inca, que irrumpen y pugnan por llegar al túmulo, trémulos de dolor desesperado". (115)

Entre las otras figuras del tema, Montero colocó al fraile Valverde, que derrama agua bendita mientras un monje interrumpe los oficios y vuelve la mirada hacia el túmulo; un soldado apoyado en su aldabarda contempla los sucesos con expresión de hombre benévolo, que contrasta con la inspiración trágica que alienta la mujer que aparece arrodillada. Completa la escena, entre otros actores, un grupo de indios con su pureza nativa que encarnan, con el Inca y sus hermanos, el tipo de la belleza de la raza en 1520.

Después de la exhibición del cuadro, éste fue embarcado vía marítima para el Perú. Montero hizo el viaje por tierra hasta Chile y allí se reunió con su valioso cuadro. El Gobierno peruano, sensible a las manifestaciones de franca aceptación de la obra, le concedió una Gran Medalla de Honor, \$ 25.000.00 y una renta vitalicia de \$ 2.000.00 anuales.

Montero abrigaba la esperanza de pintar otro gran cuadro que evocaría la Independencia del Perú, como asimismo volver al Uruguay donde había dejado lazos íntimos de amistad y recuerdos afectivos. No vio cumplidos sus deseos; falleció dos años después de los detalles narrados, en el Hospital de la Unión, en el Puerto del Callao, el 13 de marzo de 1869.



RETRATO DE MARIA DEL CARMEN ARRAGA.
(1866). Oleo-lienzo de LUIS MONTERO. (Col. particular). Montevideo.

(115) Laroche, Ernesto. Obra citada.

Durante su estada en Montevideo pintó retratos de personas vinculadas al ambiente social capitalino; entre ellos, el de *María del Carmen Arraga*, después discípula de Juan Manuel Blanes, pintora uruguaya de valía, de la que se conservan trabajos suyos en el Museo Histórico Nacional, en el Palacio Legislativo y en colecciones particulares del Uruguay y cuya trayectoria artística se describe en otro capítulo de este trabajo.

HENRY SHERIDAN, que nació en Buenos Aires en 1838 y falleció muy joven en 1863, era hijo de padres británicos. De estimables cualidades, hizo aguadas y pintó óleos que reprodujo en litografías, con el título de "*Vistas de Buenos Aires*". Una de ellas existe en el Museo Histórico Nacional argentino y representa un panorama de la ciudad en lejanía, con figuras de carretas, bueyes y equinos. Hay, indudablemente, en ellos, elementos suficientes como para ilustrar el juicio de que Sheridan tenía formado un concepto artístico. La obra de Sheridan, de difícil ubicación en el Plata, probablemente se encuentre dispersa entre particulares, en Europa.

Aquí, en Montevideo, en la Colección Assunção y atribuido a este pintor, se conserva una "*Vista de Montevideo en 1856*", tomada desde la actual Avenida Millán, a la altura del Hospital Vilardebó. El primer plano lo llena un solitario pedazo de tierra y un rancho, al fondo, en la lejanía, se bosqueja la ciudad. Pintor romántico, profundamente melancólico, Sheridan tradujo en sus paisajes su fina sensibilidad.

AUGUSTO BALLERINI fue el primer pintor argentino que disfrutó de una beca para perfeccionar estudios en Europa. Nació el 20 de agosto de 1857 en la Provincia de Buenos Aires. Autor de copiosa producción de variados y diversos temas, estudió y trabajó en Roma y Venecia. En su producción se encuentran motivos de evocación histórica, como "*La Batalla de Salta*" y el "*Paso de los Andes por San Martín*", temas religiosos como "*El Origen de la Virgen de Luján*" y de composición con temas nativistas, como el titulado, "*La Última Voluntad del Payador*". Es como paisajista, que su labor resalta, por su acertado cromatismo, el color local y la técnica de que hace gala. "*El Iguazú*", "*Panorama de Ascochinga*" y sus acuarelas con *Motivos cordobeses* y de la *Sierra de Tandil*, son ejemplo del juicio precedentemente expuesto.

Hizo también algunos trabajos decorativos ya inexistentes, como el telón de boca del teatro Onrubia (Buenos Aires).

En la Iglesia de las Piedras, en Buenos Aires, hay un *Via Crucis* de su firma.

En el Museo Histórico Nacional (Montevideo), se conserva un óleo de pequeñas dimensiones que representa la *Iglesia de Maldonado*, en la época en que funcionaba en el local de la Escuela Lancasteriana, al cual se le había hecho agregar, para aquel destino, una espadaña con sus campanas; bastante bien dibujada, anima la representación, figuras de transeúntes en el frente y en el sendero de acceso a la iglesia. En el archivo del citado Museo, se guardan también unos

apuntes, dibujos, tomados por Ballerini en el Club Paz y Unión de la citada ciudad Fernandina y la reconstrucción de *escenas carnavalescas en la ciudad de Maldonado* (año 1874), entre otros trabajos con temas locales, tomados del natural y realizados durante su permanencia en aquella ciudad donde vivió algún tiempo en su pasaje para Europa. (*)

Dejó también retratos de sus familiares residentes en Maldonado.

En 1878, pintó un *Retrato del artista uruguayo Juan Manuel Blanes*, tomado cuando éste pintaba "*La Conquista del Desierto*". El cuadro fue expuesto en Montevideo en 1903; Ballerini había fallecido el 28 de abril de 1902, Blanes, también, en Pisa en 1901.

De Augusto Ballerini es el dibujo para la carátula de la marcha triunfal "*Ituzaingó*", del músico uruguayo Dalmiro Costa. Vertido a la litografía en la imprenta "*La Madrileña*", es el que adorna el ejemplar de aquella pieza musical dedicado al Congreso Argentino y al Cuerpo Legislativo del Uruguay.

Nadie, hasta ahora —que yo sepa—, se ha ocupado en la crítica artística rioplatense, de la obra del buen pintor brasileño FRANCISCO AURELIO DE FIGUEIREDO, que visitó el Uruguay en época del Presidente Santos.

Pintor, paisajista, autor de temas de costumbres y cuadros de composición, escultor, periodista, algo poeta y narrador de amena lectura, de temperamento retraído, poco comunicativo, encerrado en sí mismo con un formidable apego a su vocación, no salió a afrontar la crítica, sino después de largos períodos de meditación y estudios. Poco comprendido en su tiempo, no ocupó la atención de los círculos artísticos de su país de origen. Sin embargo, presentó, desde la lejana época de su aprendizaje, credenciales de un fuerte temperamento artístico.

A una centuria de su nacimiento, comenzó en las altas esferas intelectuales del país nortño, un movimiento revalorizador de la obra de este plástico minucioso y delicado, habiéndosele realizado en carácter de homenaje, una muestra retrospectiva de sus obras en la sede del Museo Nacional de Bellas Artes en Río de Janeiro. Osvaldo Teixeira, erudito crítico director en 1957 de aquella ejemplar casa de arte, se expresa con toda justeza al decir que Aurelio de Figueiredo realizó una obra que da notables ejemplos de su talento, nada común, al servicio de la buena pintura; autor de un arte que no pasará, puede servir de ejemplo a los jóvenes plásticos que sin las preocupaciones de los "ismos" quieran marchar adelante enfrentando a la verdad; y yo agreego —no para desafiarla si no para reverenciarla con aquella probidad y sinceridad que singulariza la obra del maestro. La obra de Figueiredo está llena de realidades y se ha dicho que su pintura cristaliza el principio de la filosofía helénica: "El Arte es el esplendor de la verdad".

(*) "*Vista de Montevideo desde el Cerro*" (dos dibujos), "*Aduana de Montevideo*", "*Vista del Cerrito*" y "*Calles de la Ciudad Vieja*", completan la representación de Ballerini en el Museo H. Nacional.

Nació Francisco Aurelio de Figueiredo, en el estado de Parahyba del Norte, en la ciudad de Areas, el 3 de agosto de 1856.

Cursó estudios siendo muy joven en la prestigiosa y vieja Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, nacida al influjo estético de los Monarcas de los Nuevos Reinos, formados después de la precipitada salida de Portugal, cuando la invasión de Napoleón.

En esa Academia, Figueiredo, obtuvo diversos premios, distinciones honoríficas y medallas de plata y oro a la finalización de sus cursos.

Después de 1876 se trasladó a Europa viviendo dos años en Italia. Perfeccionó estudios en la Academia de Florencia y antes de regresar a su país natal, viajó por Francia, España, Portugal, Inglaterra y Alemania, cuyos paisajes, principalmente los de este país, habría de reproducir en delicadas acuarelas y en el difícil y entonces cultivado género, pastel. Radicado nuevamente en Río de Janeiro, volcó en numerosos lienzos el fruto de sus años de estudios, realizando una brillante demostración de ellos en exposiciones que realizó en los Estados de Amazonas y Pará, acompañándolo el éxito artístico y el pecuniario; ha trascendido que fue adquirida la totalidad de las obras expuestas.

Después de una nueva etapa en Europa, radicó en Montevideo.

De la labor realizada en esta ciudad, quedó un buen *Retrato del Gral. Máximo Santos*, entonces Presidente de la República y que se dice, fue ejecutado a pedido del propio General que no ocultó su beneplácito por la obra, felicitando públicamente al artista brasileño. Yo no he podido conocer el destino actual del mencionado cuadro.

Aurelio de Figueiredo está representado en el Museo Histórico Nacional, con un *Retrato del Dr. José Pedro Ramírez*, destacado ciudadano y hombre público; figura tamaño natural, óleo-lienzo de 2 mts. 36 de alto por 1 m. 65 de ancho. El cuadro de armónica composición y colorido, presenta al ilustre hombre público de pie, un poco perfilado hacia la izquierda. Un análisis severo puede arrojar la comprobación de cierto descuido en detalles de perspectiva, pero ello es en algún elemento accesorio que forma el fondo de decoración al tema principal del mismo; lo evidente es que la figura está bien tratada, revelando el estudio que el artista hizo de la cabeza y rostro del retratado, de acertada coloración y volúmenes.

Queda así enriquecido el acervo artístico-histórico nacional, con una obra de mérito, debido al pincel de un plástico auténticamente de estas latitudes. El hecho tiene su importancia; una gran mayoría de nuestros hombres públicos de entonces fueron retratados en vida por pintores de origen europeo.

Además, el artista brasileño, documentó con trazo seguro y armónica distribución de personajes con el paisaje circundante, *Escenas del Circo Ituzaingó*, en la localidad de Maroñas, que tuvieron difusión en publicaciones montevidéanas de aquella época (1885) y diversas de los baños en la *Playa Ramírez*, alguna documental de esa playa,

después de un violento temporal en 1885, como asimismo impresos coloreados a mano con las mismas escenas que vieron la luz en la imprenta de la entonces Escuela de Artes y Oficios.

La producción pictórica de Figueiredo fue numerosa y comprende: paisajes, óleos, acuarelas y pasteles, temas de composición, figuras y retratos. La labor paisajística abarca temas que comprenden, desde los categorizados por la exacta apreciación de la riqueza cromática de la zona del Amazonas, a los paisajes de oro y azul de las luminosas costas y playas próximas a Río de Janeiro.

En alguna oportunidad ensayó el tema de evocación histórica.

Figueiredo está representado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, en la Pinacoteca de la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad, en la sede del Concejo Municipal de Río, en numerosas colecciones particulares y en el Museo Histórico de Montevideo.

Como escultor dejó ensayos, tanteos y obras definitivas que revelan las dotes que en esa disciplina plástica poseía el talentoso artista, pudiendo señalarse como buenas, el busto de Pedro Américo, su maestro en la Academia de Florencia y el del Barón de Capanema, con una de cuyas hijas era casado.

Como periodista, fundó en Recife y en Río de Janeiro, sendos semanarios humorísticos, uniendo la gracia del lápiz en los dibujos, con el texto de las leyendas que los acompañan. Ganador de un concurso abierto por el diario "Hoja Nueva" de San Pablo, se reveló como un ameno narrador. Pero es evidente que su obra de artista pintor es la que da las aristas salientes de su cultura.

Figueiredo falleció el 9 de abril de 1916 en la ciudad de Río de Janeiro.

La labor docente del italiano Godofredo Hernani Sommavilla

He dejado para finalizar este tomo y el tiempo que comprende, la reseña de la labor del pintor italiano GODOFREDO HERNANI SOMMAVILLA, que durante cincuenta y tres años permaneció vinculado al clima artístico del Uruguay, incorporado a las esferas docentes.

Envejeció en esas tareas que abarcan el período comprendido entre 1882 y 1935, interrumpidas tan sólo en 1900 por el tiempo necesario para volver a Europa a visitar su suelo natal.

Asistió durante medio siglo al proceso de la cultura plástica nacional aportando su invalorable concurso; unió a sus virtudes técnicas, las morales, y al final de su vida, que fue modesta, que no gozó de los halagos de los altos cargos públicos, sin vínculos familiares aquí, recogió el respeto de numerosos estudiantes integrantes de las generaciones que se sucedieron en aquel largo espacio de tiempo y que pasaron por los centros de enseñanza en que actuara el distinguido maestro. Muchos de estos, aprendieron con él los primeros tanteos en su aprendizaje artístico; algunos, habrían de sobresalir después, como se tendrá oportunidad de comentar en capítulos siguientes.

Pintor, dibujante, litógrafo, llegó Sommavilla a Montevideo en 1879 después de haber ejercido su arte en Italia. Allí dejó varios *trabajos decorativos* al fresco, en el edificio de la Comuna de Belluno y algunos cuadros de género, en poder de particulares. Había cursado seis años de intensos estudios en la Academia de Venecia, siendo distinguido con menciones y premios a fin de los cursos. Perfeccionó su bagaje artístico, en Florencia y Roma.

Después de una breve estada en Buenos Aires, volvió a Montevideo, el 17 de junio de 1882, ciudad en la que había de vivir hasta el fin de sus días, que repartió entre su arte y sus clases en su permanente aporte a la cultura.

Poco tiempo después de su llegada a Montevideo, expuso no con mucho éxito, sus trabajos de academia, no obstante, solicitó y obtuvo su incorporación al cuerpo de profesores de la Escuela de Artes y Oficios (hoy Universidad del Trabajo), como profesor de dibujo y pintura y se le encomendó la dirección del taller de litografía de dicha Escuela. De sus clases salieron, en el correr de los años, muchos buenos valores que en aquella disciplina y otras, integran con honor el cuadro de los dibujantes, litógrafos y pintores uruguayos.

La Escuela Italiana y el Liceo Franco - Uruguayo, lo contaron entre sus más capacitados profesores.

En su labor se cuenta una numerosa serie de retratos de personajes de la historia del país y contemporáneos de su época, dibujados en el aula de la Escuela de Artes y Oficios o en el taller del francés ALFREDO TEODORO GODEL, donde se vertieron a la litografía y tuvieron amplia difusión. ⁽¹¹⁶⁾

"*La Ilustración del Plata*", "*El Album Platense*", "*El Indiscreto*", "*El Plata Ilustrado*" y otras publicaciones de aquellos años de fin del siglo XIX, cuando la litografía era considerada como expresión artística, recogieron buena parte de la labor de Somnavilla, en ese género.

Se mencionan como muy buenos, "*Soldados de la Escolta Presidencial de Santos*" y "*Traslado de los restos del Gral. Rivera a Montevideo*", en el que, con seguro trazo y con los breves elementos que proporciona un carruaje tirado por tres caballos, seguido por reducida escolta, evoca la tocante escena. Entre sus buenos trabajos está el difundido *retrato de Artigas* (litografía hecha en 1913) sobre el dibujo original de Alfredo Demersay (1846).

De los óleos diseminados entre sus discípulos y amigos, se destaca el *Retrato de su madre*, que lo acompañó toda su vida.

Asimismo corresponde mencionar el *Retrato del Ing. Zanetti* existente en el Ministerio de Obras Públicas; "*L'Atelier*", hermoso desnudo de espaldas, de rigurosa factura académica; el "*Derrumbe de la Torre de la Plaza de San Marcos*" (Venecia), "*Entrada de las fuerzas garibaldinas en Roma*", retratos diversos, tema de composición de acertado color y volumen, que hacen de este artista un serio ejemplar de la cultura itálica en estas tierras.

En el Museo Histórico Nacional, ilustra, de los merecimientos del artista italiano, un "*Retrato del Tte. Gral. Máximo Santos*" fechado en 1886; figura de tamaño natural.

Godofredo Somnavilla, falleció en Montevideo el 21 de octubre de 1944, a los noventa y cuatro años de edad. Había nacido en Belluno el 24 de junio de 1850. Precisamente uno de sus últimos óleos, realizado siendo ya nonagenario, lleva por título "*Belluno*", y resume el recuerdo que el pintor tenía del lejano lugar de su nacimiento.

Al cerrar esta dilatada reseña, repito una vez más la aspiración que la justifica: abrir a la vez que un rumbo de justicia para las figuras ligadas al proceso del arte en el país, despertar el interés en la búsqueda de elementos contributivos a la historia del arte en el Uruguay, todavía sin escribirse.

(116) Retratos de figuras de los Treinta y Tres Orientales, notables algunos, como los de Carmelo Colman y Juan Acosta.

APENDICE

CAPITULO XXIV

Los desconocidos

La búsqueda de elementos informativos para la redacción de las páginas precedentes me ha dejado un saldo cuantioso de anotaciones y referencias. Algunas carecerán de valor e importancia; otras podrán servir para establecer una biografía o una afirmación técnica o histórica, relacionada con nuestras cosas de arte. Reunidas con orden cronológico las inserto en este APENDICE intentando, a mi entender, con ello, llenar la finalidad señalada.

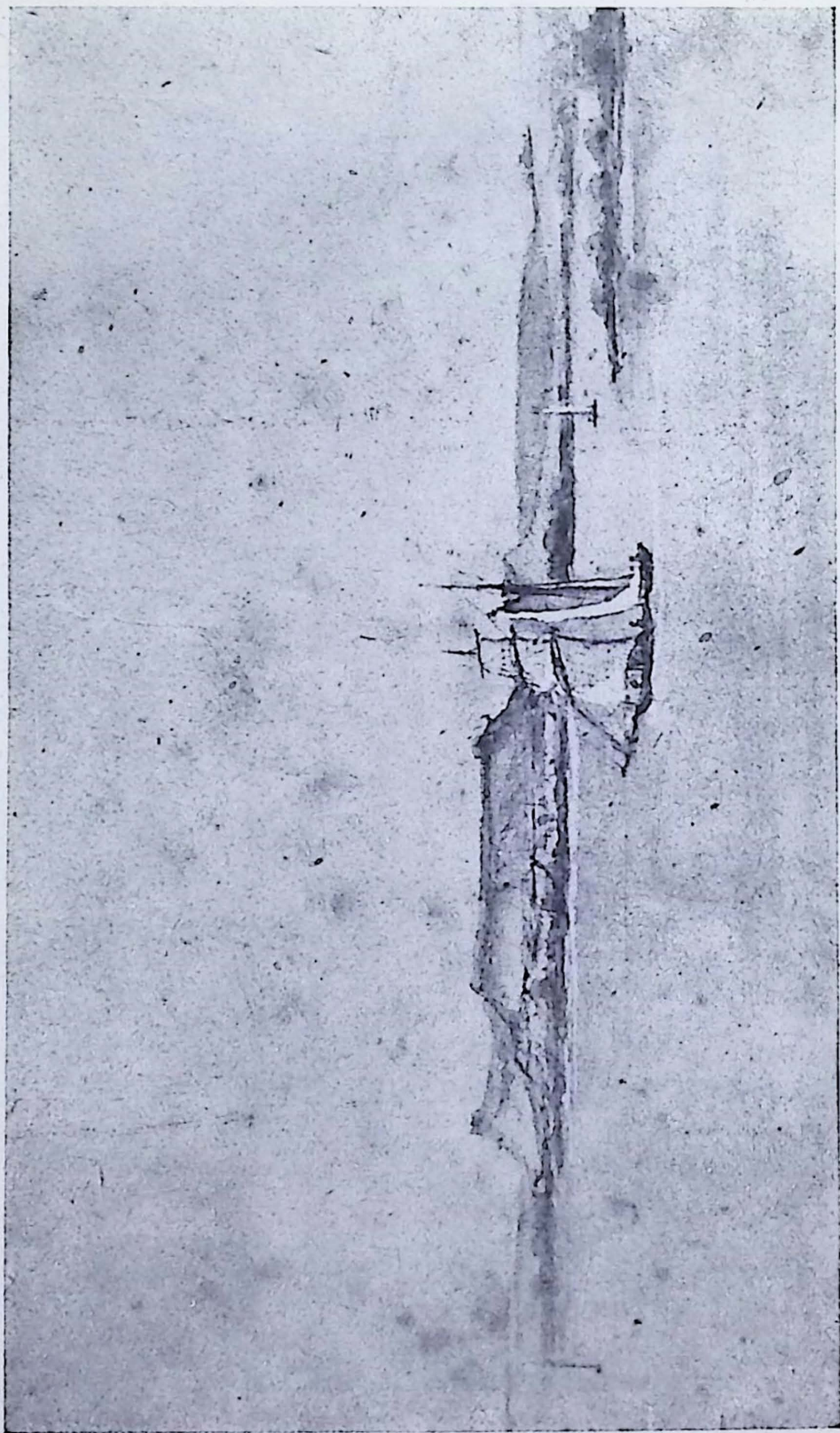
En el largo período historiado, he citado para su estudio, las figuras de diversa nacionalidad que enriquecieron con su obra el incipiente mundo artístico de la vieja ciudad de Montevideo y los que, ejerciendo la docencia, contribuyeron a la formación de artistas auténticamente nacionales. No queda con ello cerrado el camino a que nuevos estudios, o con otras o más prolijas fuentes de información que yo no he tenido oportunidad de conocer, con nuevas investigaciones, se localicen otros nombres que por su actuación representen valores definidos unas veces, u orientaciones útiles a la historia del arte en el Uruguay.

Abrigo la esperanza de que será posible obtener, por la senda indicada, mejores referencias de EUGENE HUBERT DE LA MICHELLERIE, pintor francés nacido en 1802 y fallecido en 1875, que vivió en Río de Janeiro entre los años 1826 y 1831, segunda mitad del reinado de don Pedro I, del que existe en la colección de Octavio Assunção, un dibujo a lápiz, de apreciables condiciones titulado "*Vista de Montevideo desde la Rada*". (117)

(117) Del pintor DE LA MICHELLERIE se han localizado en Londres acuarelas, dibujos con temas brasileños y algunos retratos a lápiz como el del padre Diego Antonio Feijó entre otros no identificados, incluyendo algunas figuras femeninas.

Entre los dibujos puede citarse: "*Convento de Santa Teresa*", "*Palacio Imperial*", "*Fazenda de Santa Cruz*", "*Plaza de la Constitución*", "*Convento de San Antonio*", etc., etc.

Entre las acuarelas una visión del *Pan de Azúcar*, una representación de la *Plaza de la Constitución* y algunos temas panorámicos como "*Isla das Cobras*" y *Escenas típicas* (Negros conversando). (Biblioteca O. Assunção).



LA MESETA DE ARTIGAS. — Acuarela de FRANCISCO VINCENT. (Museo Histórico Nacional), Montevideo.

Serán necesarias nuevas investigaciones para informar mejor, acerca de la labor de ENRIQUE DURET, francés, profesor de dibujo y pintura que abrió una "academia" de "paisaje y flores", dedicándose a las tareas docentes en su domicilio de la calle San Sebastián (hoy Pérez Castellanos) en el año 1834; y la del profesor italiano ORIGGIO-NI, que aseguraba en 1834 la rapidez del aprendizaje de la pintura y del dibujo, "según su método".

En este orden de indicaciones, cabe señalar para nuevas búsquedas, a ALBIN FOURIER que en 1844 realizó el *Retrato de Miguel Antonio Vilardebó* (tomado después de muerto) óleo - lienzo de la colección del Museo Histórico Nacional. En 1845 el polaco MALINSKI, pintó en Montevideo un *Retrato de Garibaldi* (figura hoy en el Museo del Resurgimiento y Museo de Guerra de Milán); en 1850 el genovés PABLO CARPI, soldado garibaldino que peleó en la defensa de Roma, en 1849, nos legó un cuadro que representa la "*Muerte del Negro Andrés Aguiar*", el fiel soldado criollo que siguió a Garibaldi desde estas tierras, en sus luchas en Italia. Carpi residió en Montevideo después de 1850 y falleció poco después de volver a su ciudad natal; en Montevideo hizo trabajos de decoración, habiendo realizado algunos motivos en el Teatro Solís; como retratista, dejó cuadros de mediocre calidad. En 1876 en Montevideo, intentó realizar un retrato de Andrés Aguiar, para enviárselo a Garibaldi de regalo por suscripción popular, pero la idea no prosperó.

Será también interesante encontrar mejores referencias de FRANCISCO VINCENT, autor de acuarelas con temas locales, "*Plaza de Maldonado*", "*Isla Martín García*" (grabado sobre cobre), una "*Vista de Montevideo desde el Cerro*", algunas notas de la ciudad de Colonia, que integraron una publicación aparecida en 1853, con el título de "*República Oriental Ilustrada*", que siguió a la publicación de otro que, con el título de "*Proyecto*", contenía vistas de Montevideo tomadas desde el Arroyo Miguelete. Francisco Vincent está representado en el Museo Histórico Nacional con una acuarela fechada en 1854, que representa el lugar histórico conocido con el nombre de "*Meseta de Artigas*" y algunas versiones, al grabado, de dibujos, probablemente de los que integraron la serie del "*Proyecto*", o de "*República Oriental Ilustrada*". El tema histórico que representa la "*Meseta de Artigas*", reproduce el lugar mencionado visto desde el Río; surcan las aguas alguna embarcación a vela; completa el paisaje una isla y otra embarcación más cerca de la costa. En la colección del mencionado Instituto y debido a trabajos de Vincent, se conserva una "*Vista del Puerto de Punta del Este*" —fechado en 1853—, y una reproducción de "*El Fuerte*" (Casa de Gobierno). Dejó un original dibujo representando *La Catedral* (1851) (col. particular).

Nuevas búsquedas talvez puedan arrojar más noticias acerca

del pintor marinista J. R. SILVEYRA, autor en 1851 de un tema de su especialidad: una embarcación a vela luce el pabellón argentino en el palo trinquete, y en el mayor, un gallardete con el nombre de aquélla, "*Manuelita Rosas*".

Es nuevamente un oficial de la marina francesa, que de evidente vocación artística, legó para la iconografía uruguaya elementos de valía; me refiero al pintor DENUC, autor de una acuarela fechada en 1850, que representa a un *Soldado de Regimiento*; negro de color; figura de cuerpo entero, luce el uniforme de la época; fondo de caserío lejano donde se destaca El Fuerte San José, y autor también de un dibujo a pluma, coloreado, y de aquella época, y como el primero, también, tomado del natural, que representa a un "*montonero*" de Maldonado; figura de cuerpo entero en paisaje agreste, recuesta su cuerpo en un desnivel del terreno.

El pintor Denuc volvió al Uruguay en 1862, como Jefe del Estado Mayor del Almirante Chaigneau.

El citado pintor francés fue un buen dibujante y figuró con juicios favorables en salones de arte de París siendo distinguido con algunas menciones y premios.

Los trabajos que se han citado del artista francés, corresponden a la colección del Museo Histórico Nacional.

De indudable valor será, para hacer la luz sobre muchos "atribuidos", conocer algo más de la obra pictórica del italiano FELIX ROSSETTI que de 1851 a 1853 realizó miniaturas y retratos de personas vinculadas al mundo social capitalino, como antes lo habían hecho casi con exclusividad, el francés Amadeo Gras y luego el italiano Cayetano Gallino, de producción contemporánea a la de Rossetti.

El pintor Rossetti tuvo su taller en la calle de las Cámaras, hoy Juan Carlos Gómez N° 67.

En 1857 se puede localizar al italiano SANTASCHIOTTI, autor de un *Retrato del señor Alberto Flangini* fechado en el año citado y también de la colección del Museo Histórico.

Una "*Alegoría de la aparición de la fiebre amarilla en Montevideo en 1857*", pone en presencia de un autor de apellido VOENA, que firma la mencionada pintura en el año 1859. El cuadro es una vista nocturna de la ciudad y los muelles de Montevideo tomada desde la bahía. En los primeros planos y en las aguas del río, el autor, desarrolla una alegoría del trágico acontecimiento.

El nombre de JOSE GIOVANELLI, profesor de dibujo y pintura que estuvo radicado en Montevideo aparece en un trabajo que representa *La Isla de Ratóns*, año 1858, del que existe una copia, acua-

rela, hecha por el pintor español ciudadano legal uruguayo MELCHOR MENDEZ MAGARIÑOS, en la galería del Museo Histórico Nacional.

Desde el año 1860 hasta 1876, cumplió en Montevideo una interesante labor, el decorador italiano JOSE AGOSTINELLI, vinculado en gran parte a la decoración de carácter religioso. De la primera fecha citada, es la del Baptisterio de la Catedral con ángeles "artísticos y expresivos", según las crónicas de entonces. Desgraciadamente la humedad de las paredes hicieron desaparecer la decoración. En la segunda fecha, Agostinelli pintó una "Resurrección", en la misma Catedral. En 1867 Agostinelli propuso al Gobierno la decoración de la Sala del Senado del viejo Cabildo. Después decoró la Capilla de las Salesas, en las Hermanas de Caridad y el templo particular de la familia Jackson, entre otros trabajos de su especialidad. En 1876 partió para Valparaíso, después de una permanencia de trece años en Montevideo.

Dentro de esta actividad —pintores decoradores—, será interesante más referencias acerca de INOCENCIO MARTINELLI (1863), BRIASCO (1864 ?), ULISES PASSANI (1886), ⁽¹¹⁸⁾ junto al selecto grupo de anónimos artesanos que en su actividad fueron artistas, a los joyeros, a los artífices y a los que completaron con prolijos trabajos, los emplazamientos de los vitreaux que, para el adorno de los ventanales de la Catedral, se trajeron de París en 1868 y de los otros que, en 1885 y 1889, decoraron primorosamente el Altar Mayor de la misma. ⁽¹¹⁹⁾

¿Quién podrá proporcionar noticias más amplias sobre el joven pintor italiano ALBERTO FAVERO, tan cariñosamente recordado por Laroche en sus apuntes inéditos? Favero hizo decoraciones en paredes de algunos comercios capitalinos en la década del 65 al 75, con motivos evocadores de la gesta garibaldina.

Ya al finalizar el siglo XIX puede ubicarse en este *Derrotero*, al pintor decorador PAGANO, autor de las alegorías de *La Inspiración* y *La Música* en el techo del foyer del Teatro Solís en 1896, y autor de numerosas decoraciones en residencias particulares. Asimismo, al suizo natural del Tesino, MARTIN PERLASCA, autor de buenos óleos ⁽¹²⁰⁾ y de la desaparecida decoración mural del edificio que ocupa la Administración de los Servicios Sanitarios del Estado, en Pocitos.

(118) De ULISES PASSANI se conserva en Montevideo una representación de "Cristo", excelente reproducción del original de Van Dyck. De este mismo autor, tiene obras el Museo del Vaticano. En la época en que actuó en Montevideo decoró el Altar de la Dolorosa de la Capilla del Santísimo de la Catedral.

(119) Con ejemplar espíritu de justicia "Guillermo Furlong Cardiff S. J. los recuerda en su trabajo "La Catedral de Montevideo", Montevideo, 1932.

(120) Como los que figuraron en la *Piccola Exposición de obras de artistas ticineses y descendientes de Suiza Italiana*, en febrero de 1950. (Montevideo).



ARTIGAS. — Oleo-lienzo de JUAN MARRASCHINI. (Museo Histórico Nacional).
Montevideo.

Se conserva la del frente del escenario del Teatro Verdi, hecho en 1910, que representa la "*Glorificación de Verdi*".

Entre los nombres de autores de temas pictóricos de diversos géneros, ¿qué se sabe de PEDRO DE BROGNOLI, artista y editor que actuó en Montevideo en 1866 y del pintor argentino ANTONIO D. GAZZANO que expuso en la misma ciudad en 1868? ¿Quién podrá aportar más informaciones sobre el milanés MOLLO, que dedicó preferentemente su actividad a los trabajos de escenografía en 1868, compitiendo con los más acertados trabajos de su compatriota ORESTES COLIVA, de talento artístico positivo y lo mejor que había llegado a estas playas en aquellos años (1875-76) y de PEDRO MASELLI que en ese orden de actividades decoró el telón de boca del Teatro Solís, inaugurado aquél, en la noche de gala del 25 de agosto de 1875?

Es probable seguramente hallar mejores referencias del italiano ROQUE LOTUFO, que se dedicó a la enseñanza plástica en 1869 en compañía de su compatriota ANTONIO DEL CORCHIO; de éste, hay en la colección del Museo Histórico Nacional un retrato de "*Garibaldi en la Isla de Caprera*", óleo fechado en Nápoles en 1862, en el que se representa al héroe frente al mar, sentado sobre un poncho rojo y vistiendo la clásica blusa garibaldina. Del Corchio expuso en Montevideo, obras suyas en 1870, conjuntamente con trabajos de (?) MARROIG; fueron frecuentes las muestras en conjunto de Lotufo y de del Corchio.

En ese mismo año, expuso también otro italiano vinculado a las tareas docentes en Montevideo y que también está representado en el Museo Histórico Nacional; es TANCREDO GALLI, autor del óleo "*Retrato del Dr. Fermín Ferreira y Artigas*", figura de cuerpo entero, tamaño natural (1872).

Hay otro artista italiano del que será interesante buscar más documentación. Me refiero a A. CONTUCCI, cuyo nombre figura como restaurador de un óleo pintado sobre cuero, "*Escena Religiosa*", de la colección del Museo Histórico, y procedente de las Misiones Jesuíticas, y que se debe considerar como una pieza representativa —con esos temas— de los últimos tiempos del período jesuita-misionero. Se atribuye a Contucci ser el autor (1873) de un *Retrato de Bruno Mauricio de Zabala*, inspirado según se ha dicho, en las representaciones de los personajes de Los Tres Mosqueteros, imaginadas por dibujantes y grabadores para las sucesivas ilustraciones de aquella clásica novela de aventuras. En 1885 se publicó en Madrid, un retrato de Zabala, atribuido al pintor vasco, Lecuona; con pocas variantes, es el mismo que el atribuido a Contucci. Años después, la "*Ilustración Española*", en Madrid, publicó otro, atribuyéndole parecido al retratado (no dejaba de ser una aventura; la iconografía sobre Zabala es muy pobre y resulta difícil opinar sobre el parecido), pero lo dio como de autor desconocido. En verdad, los tres se parecen al atribuido a Con-

tucci, es decir, al inspirado en las representaciones de los personajes de Dumas.

Integran esta nómina, los italianos GIULIANI, autor de un "*Retrato de Andrés Lamas*", óleo lienzo, en que el personaje aparece luciendo uniforme diplomático, cuadro que restauró en 1914 el pintor uruguayo ERNESTO LAROCHE; VIANCINI, autor del retrato del Dr. Adolfo Rodríguez (1875), hecho en Francia (colección del Museo Histórico Nacional), MME. BOCCIA, que en 1876 tenía una "*academia de pintura*" por la que desfilaron jovencitas de la sociedad montevideana que estudiaron dibujo y pintura para adorno personal muchas de ellas, sin que sus nombres tuvieran mayor trascendencia, quedando su labor reducida a aquella plausible finalidad; también, el profesor SANTULLI con "*academia*" en 1855 frecuentada por numerosos discípulos entre los que se cuenta el pintor uruguayo FRANCISCO AGUILAR Y LEAL, becado en 1885 a Europa. De la misma nacionalidad JUAN MARRASCHINI, autor de un difundido *Retrato del General Artigas* (1885), y entre otros retratos de apreciables condiciones, el de la señora de Mascaró de Santos. MICHELANGELO MAROTA, autor de un *Retrato del Gral. Máximo Santos* (colección Museo Histórico Nacional), NAPOLEON RIZZARDINI, ampliamente representado en las salas de aquel Instituto, conjuntamente con otros ⁽¹²¹⁾ que documentaron con retratos, figuras vinculadas a la Guerra del Paraguay, que el Centro de Guerreros del Paraguay les encomendó; el napolitano PAOLO DI NUNZIO, autor de un buen *Retrato de Garibaldi* (propiedad particular — hoy Museo Garibaldino). De este autor se conserva en el Museo Histórico Nacional, sobre un dibujo original del mismo, una versión litográfica de un tema que representa "*La Jura Cívica de la Constitución*"; aparece en ella el desfile del Batallón 1º de Cazadores por la calle de San Fernando (hoy Juan Carlos Gómez) en medio de las aclamaciones del público que ocupa las aceras y el palco levantado en la plaza. Di Nunzio, pintó también óleos sobre tabla, con *Escenas portuarias*.

En años posteriores (1890), puede citarse el italiano PEDRO QUEIROLO, vinculado a las etapas del aprendizaje artístico del uruguayo CARLOS MARIA HERRERA. Pedro Queirolo figuró en la nómina de autores extranjeros invitados por la Universidad, en 1893, para la realización de un *Retrato del poeta Magariños Cervantes*, después del fallecimiento del ilustre ciudadano. Por esa misma época actuó en Montevideo, realizando exposiciones y dedicándose a la enseñanza, el italiano RIPARI.

En esta nueva búsqueda, necesaria, es probable hallar una mejor

(121) El italiano PEDRO VALENZANI citado en estas páginas, el valenciano VICENTE CASANOVA Y RAMOS, pintor retratista, que durante casi tres décadas permaneció vinculado al arte, cultivando, su "*metier*" y a las tareas docentes en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo ciudad en la que falleció en setiembre de 1920 y MIGUEL BENZO (uruguayo) y MIGUEL ALAMOS (¿uruguayo?).

senda para informarse de la labor del pintor francés, H. PERRAR LEBRUM, autor de obras de relativa cotización en el medio; especializado en el género retrato, se menciona como bueno, el realizado de doña *Carolina Aldecoa de Godefroy*, hija del General de la Independencia, don Pedro Aldecoa. (122)

Asimismo se tendrá entonces mayores referencias, acerca del francés, pintor también, catalogado en la Escuela Francesa del siglo XIX, ALFONSO FERMEPIN. En 1835 - 36 expuso en París una buena serie de retratos incluyendo un autorretrato de estimables condiciones. En Buenos Aires, donde trabajó algún tiempo, se dedicó a la litografía en el taller del ginebrino Hipólito Bacle. En Montevideo, vivió en la hoy calle Ituzaingó (ex San Juan) en 1838. Su nombre desaparece en 1880 conjuntamente con su comercio de librería que tenía abierto en esta ciudad. Las litografías de Fermepin, no son fáciles de conseguir. Una rara pieza, vendida en subasta pública en 1955, representando a Juan Manuel de Rosas, alcanzó elevado precio.

Entre las figuras de origen hispánico, se buscarán más detalles de ANTONIO PEREZ BARRADAS, natural de Badajoz, padre del uruguayo Rafael Barradas que dejó breve obra, apreciable siempre por el dibujo, la justeza del color y la interpretación de los temas propuestos, de aceptación del público adicto a un género de pintura en auge entonces, Naturaleza muerta. Antonio Pérez Barradas, falleció en Montevideo en 1898.

También se buscarán más datos del andaluz JOSE Ma. HIDALGO, retratista y copista, más lo segundo que lo primero, cuya copia del "Artigas" (1865) del pintor italiano Pedro Valenzani, firmada por Hidalgo, circuló muchos años, e incluso incorporada a textos escolares de Historia, como original del pintor andaluz. (Pág. 105). (122 bis)

(122) Luis Godefroy fue el primer Cónsul de Francia en el Río de la Plata.

(122 bis) ¿Qué es posible encontrar acerca de quien con la firma de VIBO ejecutó un aceptable retrato de *Juan Ramón Gómez* (1865); de quién con la firma de MANUEL SABAT recogió (1882) para la Iconografía histórica el retrato de *Manuel Sarandí*, soldado artiguista, documentando la forma en que terminó su vida, implorando la caridad pública; de quién con la firma de WENCESLAU, recogió en 1886 en un óleo de regular tamaño una vista del "Puerto de Montevideo", que deambuló en casas de remates hasta su adquisición por el Museo Histórico Municipal? El cuadro con el detallismo ingenuo de la pintura de la época, no aporta nada nuevo pero es otro nombre para futuras investigaciones, como lo es A. WOLF, que hizo acuarelas con temas portuarios a fines del siglo pasado representado en el Museo antes citado con un tema de su especialidad.

¿Dónde encontrar referencias de MAC ORZIKOWSKI autor de un buen retrato del *Coronel Ignacio Oribe*, probablemente pintado en Buenos Aires? ¿Le sirvió de modelo el desaparecido retrato del mismo coronel pintado por GRAS? y dónde de C. RAFFETTI, F. PETIT, R. CANTO, L. MANFREDINI, MARCO DI RIVO, autores respectivamente de los retratos de los ciudadanos *Julio Herrera y Obes*, *Gral. Máximo Santos*, *Cnel. Juan Pedro Goyeneche* (1878), *Cnel. Hipólito Coronado*, *Monseñor Jacinto Vera* y *Monseñor Inocencio de Yeregui*, o de C. J. GOMOSYNSKI autor de una acuarela de gran formato, "Interior de la Catedral" en 1870? (Museo H. Nal.). ¿Qué es posible hallar de DHIUMY, autor (1881) de un *Retrato del Gral. Máximo Santos*, óleo lienzo busto tamaño natural, en óvalo, vistiendo sobretodo militar, que se guarda como los anteriores en el Museo Histórico Nacional?

Entre los de origen platense, allende el Plata, será importante documentarse acerca de ANTONIO SOMELLERA, que nació en 1812 y murió en 1899, que hizo retratos, miniaturas, dibujos y caricaturas, que publicó en el periódico "*Muera Rosas*" (una de las publicaciones clandestinas que vieron la luz cuando Oribe ponía sitio a Montevideo), escrito y publicado por argentinos emigrados cuando la Guerra Grande.

Fue litógrafo de buenas condiciones. Dibujos suyos fueron vertidos en acuarelas y otras veces, bordados en cintas de seda. En el Museo Histórico Argentino está representado con un óleo titulado "*Combate del 30 de Julio de 1826*" y una litografía, "*Retrato*" de personaje. En el Histórico Nacional de Montevideo, con un óleo que reconstruye el "*Velatorio del Cnel. Marcelino Sosa frente a la Batería de Cagancha*" (1844) y un óleo representando el "*Combate naval frente a Montevideo el 24 de mayo de 1841*".

También con este tema, el español Juan Manuel Besnes e Irigoyen, citado en páginas anteriores, hizo tres acuarelas. (Museo Histórico Nacional Montevideo).

En 1842, Somellera vertió a la litografía sobre dibujo original suyo, un *Retrato del Gral. Rivera*. Con este origen, existen también acuarelas de autor anónimo.

También entre los pintores de radicación platense, figura el argentino? GASPAR PERDOMI, retratista que como otros, fue influido por los acontecimientos entrerrianos de abril de 1870 y llevaron al lienzo, con diverso éxito, retratos del Gral. Justo José de Urquiza, figura central de aquellos sucesos.

El catalán HILARIO XANDRI, autor de una serie de cuadros de gran formato, firmados en los últimos años del siglo pasado y que decoran paredes interiores del colegio de enseñanza privada (ex Seminario) y que representan santos de la Orden a que pertenecía tiene aquí un lugar, y al citarlo comprendo con él y su obra a un extenso número de cultores anónimos de ese tipo de pinturas que siempre han actuado y actúan en el seno de esos centros de enseñanza y que tienen características comunes a las que se resumen en las líneas siguientes.

Los temas de los cuadros realizados por esos artistas difieren en lo que respecta a la representación clásica de los personajes. Yo no podría afirmar si en ello hay iniciativa, pero sí que han tenido delante de sí otros modelos.

Lo que es evidente en estos pintores, que los personajes representados son humanos y se echa de menos la atmósfera de idealidad que da la tónica emotiva a ese género de pintura. Aquel detalle es más visible en las expresiones masculinas y de los ángeles, logrando mejores efectos generalmente en las representaciones de los rostros femeninos.

No debe buscarse en ellos imaginación creadora ni vuelo artístico; los cuadros que me pusieron en seguimiento de sus autores revelan todos los indicios de vocaciones a las que les faltó la guía adecuada, la orientación, la enseñanza de elementos básicos de esa disciplina ar-

tística. Hay en ellos, indudablemente, finos artesanos de apreciables dotes artísticas; meticulosos copistas, respetuosos de un detallismo propio de ese tipo de pintura, en los elementos decorativos; portadas, balaustradas de altares, reclinatorios y la representación de símbolos, el de la reflexión o meditación sobre la muerte, cruces y cilicios.

En lo que respecta a Xandri, técnicamente apreciados sus trabajos cabe señalárseles que no siempre están conseguidos los volúmenes; hay rigidez en algunas figuras demasiado trabajadas; no siempre está bien resuelta la "*expresión*" de las manos y falta, a menudo, transparencia a través del sobrepelliz con que viste a algunas figuras; falta fluidez en las aureolas. Es más exacto en el ropaje que adornan las figuras femeninas.

El haber encontrado más cuadros de su firma, de los mismos temas, firmados veinticinco años después con relación a los primeros, y otros muy posteriores (retratos de personajes de la iglesia entre ellos uno de cada uno de los Papas Pío XI y XII, de buena factura), me permitieron afirmar que si bien sus medios interpretativos no acusaron progresos visibles, aquellas dotes a que me referí, demostraban una presencia permanente, abonadas por una serena constancia en el estilo.

Pero hay en Xándri una paleta limpia; hay pinceladas seguras sin tanteos; hay un colorista sensible, acertado en el vigor de las luces y en los contrastes; hay tonos vibrantes en su justa valoración y delicadas "nuances" en los fondos neutros, y en los decorativos secundarios que completan el tema. Yo no se si son fiel reflejo de los originales de que dispuso o si hay en ellos mucho o poco de su imaginación, pero de cualquier manera, tienen mucho de bueno, siendo siempre en ellos, el elemento color, los que los valora.

Objetivamente considerada su labor, lo señala como el pintor del Colegio, ya que documentó en la forma descrita, figuras de algunos personajes representativos de la Orden.

Había nacido en Sacalm, provincia de Gerona, Cataluña, el 14 de enero de 1859. Ingresó a la Compañía de Jesús a los diecinueve años, permaneciendo en ella sesenta y siete años hasta su muerte, ocurrida en Montevideo el 19 de marzo de 1945, nonagenario. Llegó a América en 1885 estableciéndose en el Colegio de El Salvador, en Buenos Aires.

Restauró durante su larga vida muchos cuadros de temas religiosos de otros autores que adornan diversas instituciones. Xandri llegó a Montevideo en 1890, ingresando al entonces Seminario, dedicándose a las tareas docentes desde 1906. Fue profesor de dibujo y pintó durante toda su vida de religioso.

CAPITULO XXV

El dibujo:

El grabado: sus diversos procedimientos: sus cultores

De cuando en cuando investigaciones en las voluminosas carpetas de Mapas del Virreynato del Río de la Plata en el Archivo de Indias, las del Museo y Biblioteca Militar de Ingeniería de Madrid, las del Depósito de la Guerra y Dirección General de Navegación de Madrid, los trabajos de las Comisiones nombradas por las Cortes de España para verificar la demarcación de los límites estipulados con Portugal, en 1777, los catálogos de observaciones astronómicas, practicadas por diferentes geógrafos españoles, los trabajos publicados por el Depósito de Hidrografía de Madrid, las carpetas del Registro Gráfico del Departamento Topográfico de la República Oriental del Uruguay, desde 1831, apuntan nombres que ilustran acerca de los estudiosos dibujantes cartógrafos, que realizaron una importantísima tarea que se señala en líneas posteriores, como asimismo la de los topógrafos que tradujeron en sus planos con riguroso detalle, representaciones de la superficie de las tierras descubiertas, cumpliendo así una tarea fundamental para informar a sus soberanos; la de los ingenieros constructores de fortalezas, recintos amurallados o baterías de defensa de las tierras conquistadas.

Así fueron dibujantes DOMINGO PETRARCA ⁽¹²³⁾, SILVESTRE FERREIRA DA SILVA ⁽¹²⁴⁾, cuyo grabado indicando las fortificaciones de Montevideo hecho en 1736 vertido después a la litografía es el primer trabajo en ese arte sobre el tema. Dibujantes fueron DIEGO CARDOSO ⁽¹²⁵⁾, JOSEPH POSO ⁽¹²⁶⁾, FRANCISCO RO-

(123) Plano y Ensenada de Montevideo, 1719. Original en colores en Madrid, Depósito de la Guerra. Colecciones: Assunção, Travieso y Pérez Montero.

Plano y Ensenada de Montevideo, 1724. Original en Archivo de Indias y Depósito de la Guerra (Madrid). Copia en el Museo Histórico Municipal.

(124) Original publicado en Lisboa en 1748. (Colección Assunção).

(125) Entre otros planos, el primero donde se ubican tal como se construyeron después, la Ciudadela y las murallas del Este de la plaza. (Colección Carlos Travieso; original en Madrid, Depósito de la Guerra).

(126) Plano de la Plaza de San Felipe de Montevideo, en el Río de la Plata, 1785. (Colección Carlos Travieso. Original en Madrid, Museo y Biblioteca Militar de Ingenieros).

DRIGUEZ CARDOSO ⁽¹²⁷⁾, FELIPE BAUZA ⁽¹²⁸⁾, JOSE DEL PO-SO, ALEJANDRO MALASPINA, BERNARDO LECOQ ⁽¹²⁹⁾, PE-DRO ZERBINO ⁽¹³⁰⁾, JUAN DE LOS REYES ⁽¹³¹⁾, JOSE GARCIA MARTINEZ DE CACERES ⁽¹³²⁾, por citar los más alejados en el tiempo.

Asimismo entre un elevado número de los dedicados a este tipo de dibujo, y por cierto de relevantes méritos y condiciones, están los científicos españoles en el Río de la Plata; FELIX DE AZARA ⁽¹³³⁾. (Iconografía citada pág. 98), ANDRES DE OYARVIDE, CARLOS CABRER, DIEGO DE ALVEAR, JOAQUIN GUNDIN, quien dieron el aporte de sus trabajos a la cartografía uruguaya desde 1777 a 1803, recogiendo entre otros elementos documentales nombres de la toponimia indígena conservada hoy, y marcaron el comienzo de la ruta a seguir para el estudio de los principios de la geografía.

También entre otros figura, BARTOLOME HOWEL, vinculado a la construcción de Fortalezas en las fronteras del país; el portugués JOSE CUSTODIO DE SA Y FARIAS, que proyectó la primera obra de categoría en arquitectura religiosa en 1787, y los Maestros Mayores de las Reales Obras de Fortificación de la Plaza de Montevideo y los Maestros Mayores de Arquitectura de la Ciudad, desde TOMAS TORIBIO en 1799 en adelante, (JOSE TORIBIO, (1829), AIME AL-BOURG (1858), BERNARDO PONCINI (1859).

Puede decirse que en general, fueron dibujantes en el más amplio contenido de la expresión, los relatores, los monjes evangelizadores, los marinos, los científicos a bordo de las naves expedicionarias, que desde el Descubrimiento y la Conquista a la Colonización y al subsiguiente período de formación de las nuevas repúblicas platenses y hasta pasada ya la segunda mitad del siglo XIX, recalaron en es-

(127) Plano de fortificaciones. Colección Carlos Travieso, Colección Carlos Pérez Montero. Original en Madrid; Museo y Biblioteca Militar de Ingenieros (1761-1766-1771).

(128) Plano (año 1789) Puerto de Montevideo. Expedición Malaspina. Original en Madrid; Museo Militar y Naval, entre otros planos (año 1789) de la misma Expedición; Originales Archivo de Indias, Museo Histórico Municipal de Montevideo y copias en la Dirección de Topografía.

(129) Entre otros planos (1794-1797) de la Ciudad de San Felipe de Montevideo, con explicación de los Edificios y Sitios Públicos. Original en Madrid, Museo Histórico Municipal, Colección Carlos Travieso. Copia acuarelada en el Museo Histórico Municipal.

(130) Plano del Ejido extramuros de Montevideo. Original (1797) Museo Histórico Municipal.

(131) Plano de la Ciudad de San Felipe y Fortificaciones (año 1800). Copia en el Museo Histórico Municipal.

(132) Plano de Montevideo y sus inmediaciones. Año 1802. Original en Madrid; Museo y Biblioteca Militar de Ingenieros. Copia Museo Histórico Municipal.

Véase para estas referencias en *Iconografía de Montevideo*, citada, págs. 91, 93 95 a 101 inclusive.

(133) Félix de Azara. "*Voyage dans L'Amerique Meridionale*". Publicado en francés en 1809 y en español en 1833. (Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata. Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801. Publicado en la Colección Literaria del "Comercio del Plata" en 1846). (Véase Alberto Palcos: "*Un Redescubridor de América*", Buenos Aires, 1946).

tas costas, y recogieron sus impresiones en breves apuntes y croquis fugaces para trabajos de más entidad después, difundidos a su tiempo y oportunidad por el libro y el grabado. Finalmente, fueron dibujantes los distinguidos ingenieros, arquitectos y agrimensores de diversa nacionalidad que unieron sus nombres a la larga serie de planos topográficos, casi siempre con ilustraciones documentales de detalles urbanos y edificios de la época, que dieron oportunidad para la demostración de las dotes artísticas de los litógrafos que actuaron en el país desde el final del tercer lustro corrido, desde la invención de la litografía y principalmente desde la segunda mitad del siglo XIX.

En todos ellos, buenos o no, es visible la preocupación del respeto por la forma de las representaciones; la mayor parte de sus trabajos entran en la categoría de los llamados dibujo de contorno; tanto más verdaderos cuanto más intensa fue la atención prestada para interpretarlas. En estas conclusiones están incluidos muchos de los nombres citados ya y los que figuran en la extensa nómina que se inicia a continuación. Algunos de ellos más capaces, intentaron un poco el sombreado para suavizar la falta de relieve que produce la línea sola, insinuando así el modelado; otros acuarelaron sus dibujos. Los otros, los poseedores de mejores aptitudes para retener e interpretar las expresiones visuales, con más vocación, con más sensibilidad, con mayor posibilidad de oportunidades propicias para concentrarse en estudios de observación, forman el camino que en el correr del tiempo, transforman el concepto del dibujo y desde entonces, se exigirá que para llamarlo así, reúna esta disciplina, algo más que corrección, perfectibilidad del trazo, del contorno; debe presentar las cosas más vividamente que lo de ordinario vemos en la Naturaleza.

De uno y otro grupo son los nombres que se leerán en las líneas siguientes.

Es oportuno agregar a los ya citados y comentados en las páginas iniciales de este trabajo y a los que se citan posteriormente a F. W. R. ROSS, dibujante norteamericano autor de una acuarela titulada, "*Montevideo en 1814*", (sitiado por los patriotas; época de la dominación española), fechado el 28 de febrero de 1814 y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago); a J. RAPER, del que en la Colección Assunção se guarda una acuarela "*Vista de la Ciudad de San Felipe*", tomada desde el mar (1820), que si bien no reúne condiciones técnicas ni valores dignos de mencionar, es siempre interesante desde el punto de vista documental; a FRANCISCO LEBRON, más aficionado que artista que actuó en Montevideo en 1839 y del que se difundió un trabajo caligráfico —*Retrato del Gral. Rivera*—, con leyendas alusivas a las dos veces que el patricio ocupó la Presidencia de la República.

En el período de tiempo que va desde 1843 al final de la Guerra Grande, 1851, la actividad militar naval y la actuación de personajes de la época, dio elementos abundantes para que dibujantes, profesionales a veces, o simples aficionados otras, a bordo de las naves extran-

jeros, de los países que mediaban en el conflicto, o viajeros temporarios de breve estada en la ciudad, realizaran dibujos completos o breves apuntes de acontecimientos notables, que después, en el dibujo propio del siglo XIX, tan detallista, integrarían los prolijos y esmerados grabados en metal o madera y primorosas litografías hechas aquí o en Europa y que tuvieron amplia difusión en ambos países del Plata.

Así, entre otros, que se irán anotando en el correr de estas líneas, forman parte de ese núcleo, H. F. WINGTON INGRAM, marino inglés que dejó un buen dibujo —*Retrato de Garibaldi*— y una *Perspectiva del Cementerio de Montevideo durante la defensa* (dibujo del natural); los franceses A. FRANÇOIS P. B. BARRY (1813-1905) y A. MAYER que documentaron aspectos del *Combate Naval de Obligado* ⁽¹³⁴⁾ reproduciendo las baterías escalonadas en las barrancas de Obligado haciendo fuego, y entre una decena de barcos —las principales unidades francesas e inglesas en la acción— el *Gorgon*, el *Firebrand* y el *Fulton*, entre otras. También fueron documentados como se señaló en páginas anteriores, por el marinista francés Aime Ollivier (1845); (pág. 51). (Col. Museo Histórico Nacional). Otros se dedicaron a recoger aspectos de la ciudad, como AUGUSTO BORGET, que visitando Montevideo en 1850 ^(134 bis) documentó escenas callejeras del carnaval en aquellos días. C. S. KOGMANN, teniente a bordo de la fragata sueca "*Eugenia*", que navegó en el Plata en 1851, con dos estadas en Montevideo, publicó en 1853 en Stokolmo, sobre apuntes hechos en Montevideo, *Una vista de la ciudad tomada desde la Azotea de Suárez*; grabada sobre acero en París, es una nota convencional donde la imaginación sustituyó la memoria del dibujante.

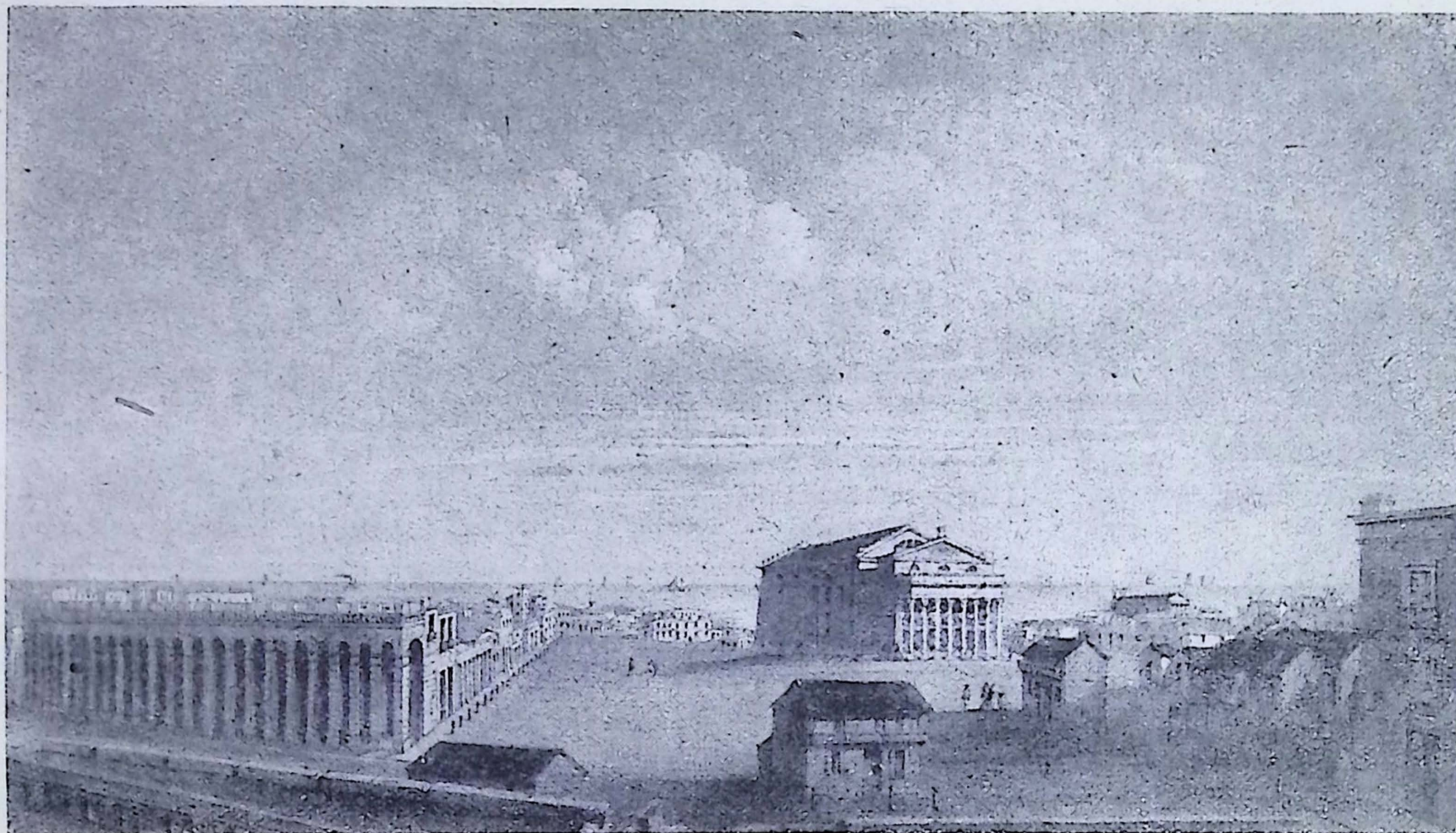
Dibujante fue E. DESMAISONS, que en 1855 hizo un *Retrato del Gral. José M^o Paz*, vertido a la litografía por Lemercier, en París, y T. SALUCCI, autor en 1853, de un *Retrato del Gral. Lavalleja*, vertido a la litografía por Bertot y Cadet. (Colección Museo Histórico Nacional).

De la labor del dibujante italiano CARLOS PENUTI, quedan en la colección del citado Museo, cuatro litografías; tres en colores y una variante en negro, sobre dibujos recogidos por el propio Penuti en el campo de la acción de *La Batalla de Caseros el 3 de febrero de 1852*,

(134) *Combate Naval de Obligado* (20 de noviembre de 1845). *Peint* por Barry, grabado por Chavañe. Grabado en cobre; coloreado a mano.

Combate de Obligado, dibujo de A. Mayer, litografiado por A. Mayer; Imprenta Lemercier, París. Litografía coloreada a mano.

(134 bis) AUGUSTO BORGET, visitó seguramente el Plata antes de 1850 ya que sus apuntes tomados en Montevideo, Buenos Aires, la campaña argentina, Mendoza, Chile y Perú, se estamparon en Francia en 1845 y se difundieron después por el grabado ya en esa época en señalado auge. Augusto Borget nació en Issoudun, provincia francesa de Berry, el 28 de agosto de 1808. Pintor romántico amigo de Jorge Sand, Balzac y otros emprendió largos viajes recogiendo en sutiles y emocionados trazos, paisajes típicos y costumbres que reúnen a la vez del valor documental, el poético, al decir de David Jones, su más autorizado biógrafo.



TEATRO SOLIS, ARCOS DE LA PASIVA, MUROS DE LA CIUDADELA, TEMPLO INGLES. — Litografía sobre dibujo original de H. BERTHET. (Lit. de Riviere, París). (Museo Histórico Nacional. Montevideo). El Teatro Solís fue por mucho tiempo el edificio que más impresionaba a los viajeros y motivó repetidas reproducciones a menudo alejadas de la verdad topográfica, jugando en ellas muchas veces importante papel la memoria del dibujante.

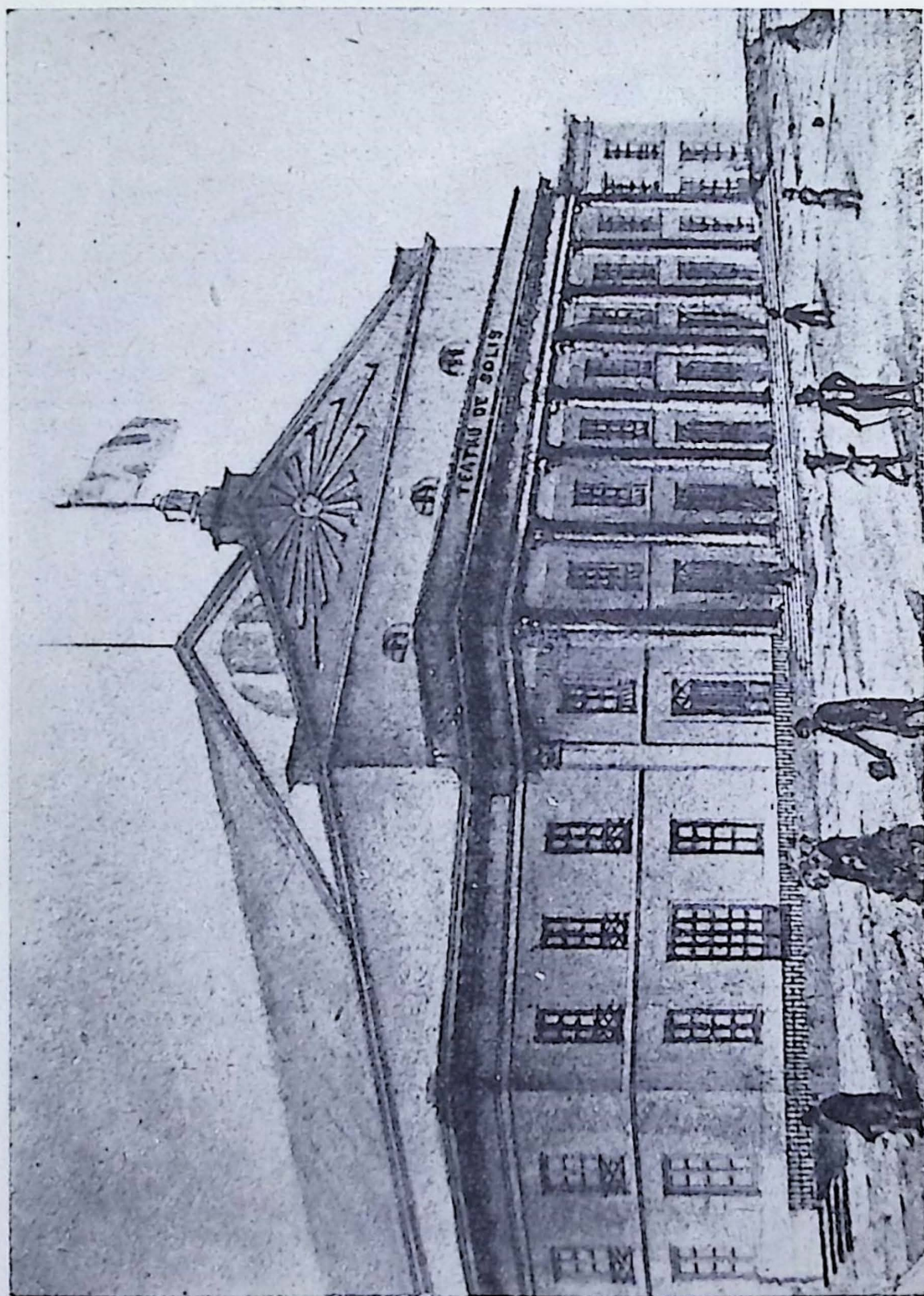
impresas en Buenos Aires. Estas escenas de la batalla (tomadas del lado de Entre Ríos, que es lo que representan los dibujos mencionados) es probable que hayan servido de modelo al pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, al reproducir escenas de la Batalla, en las decoraciones de que fue autor en el Palacio de Urquiza, en San José, Provincia de Entre Ríos, en 1857.

H. BERTHET es el autor de una "*Vista de Montevideo en 1856*" tomada desde el mar; y otra en 1857, en la que entre los elementos del dibujo, embarcaciones varias, y fondo de ciudad, reproduce al vapor *Powlasky*, el primero que hizo la travesía del estuario, movido a vapor (colección de los Museos Histórico Nacional y Municipal de Montevideo, vertidas a la litografía en París por Tony Toullion) y otra fechada en 1859, litografía de Tirpene, impresa por L. Turgis, que tenía casa en París y Nueva York. H. Berthet, también dejó una "*Vista del Teatro Solís en 1856*", tomada del natural y publicada en París, vertida a la litografía por Charles Riviere e impresa por Augusto Bry. El Teatro Solís fue por mucho tiempo el edificio que más impresionaba a los viajeros y motivó repetidas reproducciones, a menudo alejadas de la verdad topográfica, como esta en cuestión, que falsea las dimensiones y perspectivas. Del mismo autor citado, es una *Vista de Buenos Aires*, litografía coloreada de David, sobre dibujo original de Berthet e impresa por Bry (París).

JUAN A. SALLES, en ese mismo año de 1856, documentó una *Vista de Montevideo* (ejemplares en la Colección del Museo Histórico Nacional, Histórico Municipal y Colección Assunção), que en plano de hacer comparaciones es de inferior calidad a la de que es autor Berthet; impresa en París como las anteriores, como trabajo caligráfico es de poca calidad.

Se incorpora a este comentario una figura de relieve; es la del francés AIME AULBOURG, arquitecto que llegó al Plata con las fuerzas expedicionarias del Tte. Cnel. D. A. BERTIN DU CHATEAU (mayo 1847), durante la Guerra Grande. Prestó grandes servicios al Uruguay, como topógrafo y Maestro Mayor de Obras Públicas, puesto para el que fue nombrado después del fallecimiento de José Toribio, arquitecto también y vinculado a la construcción de importantes edificios de la ciudad.

Aulbourg, que falleció en Montevideo el 14 de setiembre de 1859, fue el autor de dibujos acuarelados y acuarelas que reproducen edificios importantes de entonces, la *Capilla de la Caridad*, la *Universidad Mayor de la República*, el *Fuerte San José*, el *Hospital Italiano*, la *Aduana*, la *Iglesia Matriz*, el *Templo Inglés*, el *Cabildo*, el *Mercado*, el *Teatro Solís* (luce la terminación proyectada), la *Casa de Gobierno*, el *Mercado Viejo* y una *Vista de la Ciudad*, que decoran el plano de Montevideo, que se titula "*Montevideo y sus Monumentos*". Está fechado en 1858 y probablemente fue hecho en colaboración con su



TEATRO SOLIS (1858). — Dibujo original de AIME AULBOURG. (Museo Histórico Municipal). Montevideo.

colega y compatriota VICTOR RABU. ⁽¹³⁵⁾ Aulbourg, fue autor del primitivo edificio de la Aduana de Montevideo, incendiado en el primer cuarto del siglo XX y del puente sobre el Arroyo Miguelete, en el Paso del Molino, Montevideo.

El plano mencionado precedentemente sirvió de modelo a otros posteriores de otros dibujantes y litógrafos que se citan en páginas siguientes.

El Arq. BERNARDO PONCINI ⁽¹³⁶⁾ hizo con el mismo tema y título (el título en italiano), sin plano, otro trabajo fechado en 1857. Poncini documenta como Aulbourg los edificios principales de entonces, aunque es necesario aclarar que en algunos, reprodujo fachadas con agregados que nunca llegaron a presentar esos edificios; por ejemplo, a la fachada del *Teatro Solís* le agrega un cuerpo lateral que nunca llegó a construirse; lo mismo sucede con la representación del *Hospital de Caridad*, que luce una fachada que no salió del campo del proyecto. Poncini sucedió a Aulbourg en el cargo de Maestro Mayor de Obras.

En méritos, como dibujante, Aulbourg fue superior. Poncini acusa un dibujo irresoluto y con defectos de perspectiva. El trabajo de Aulbourg, mencionado está en el Museo Histórico Municipal; el de Poncini en manos de particulares. Los dos trabajos son de valores positivos en nuestra ilustración histórica.

Dibujante, fue PENOSO, que en 1863-66, realizó trabajos con la reproducción de aspectos edilicios dejando uno muy apreciable, de la *Puerta del Cementerio. Nuevo*.

En 1860 A. CLAIREAUX enriqueció la iconografía de Montevideo, con una "*Vista desde la Bahía*"; la señala en su amplia perspectiva, en un mar agitado surcado por varias embarcaciones; al fondo la ciudad, emergiendo de su conjunto, las torres de la Catedral (co-

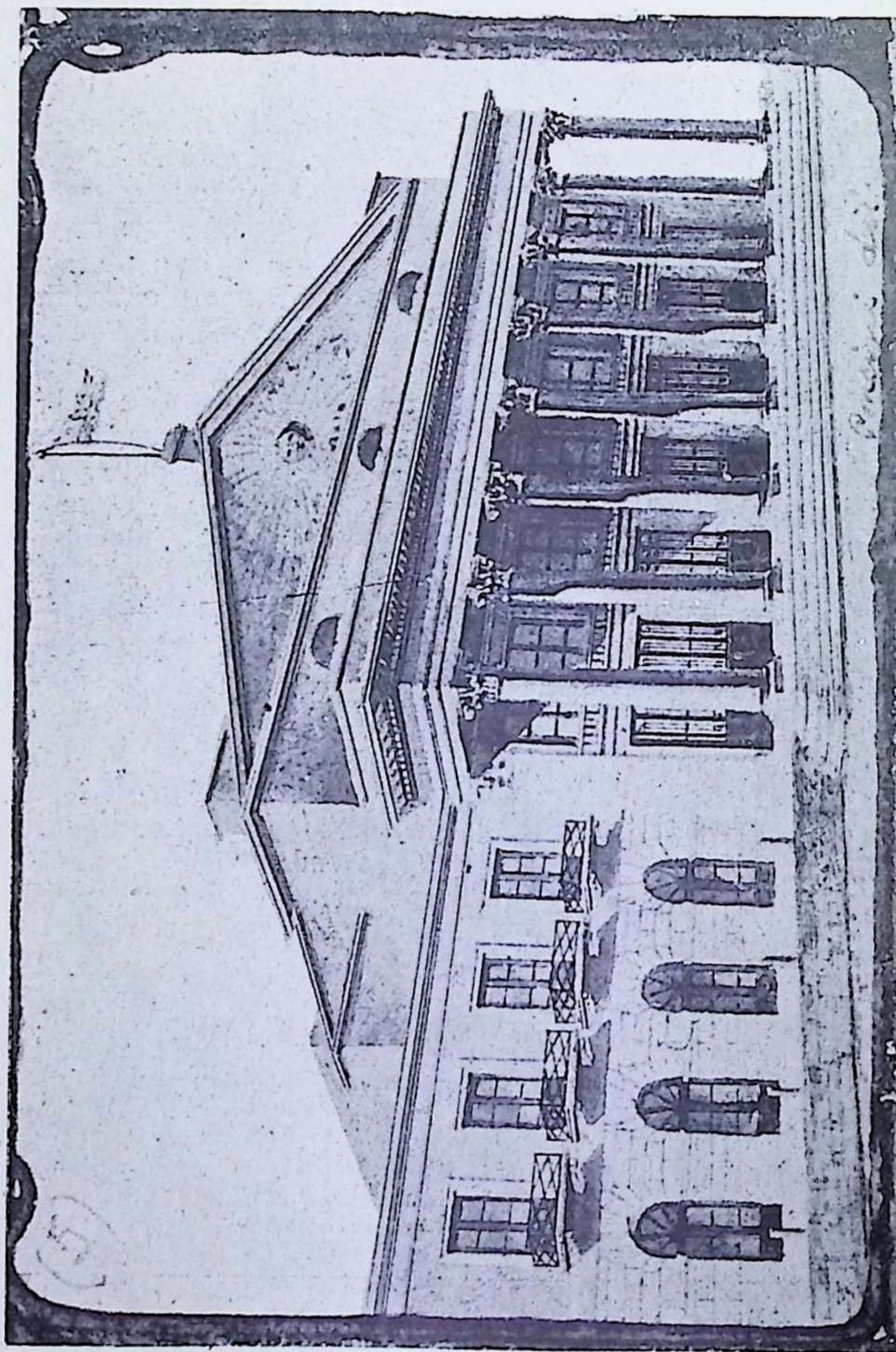
(135) El Arq. VICTOR RABU, que poseía el título de Agrimensor, nació en Agen (Francia) en 1824 y falleció en París el 24 de mayo de 1907. Fue vocal de la Comisión Topográfica en 1860. Vinculado a nuestro país trabajó intensamente como arquitecto. Regresó a su patria en 1878 y no volvió a Montevideo sino una vez allá por el año 1890-91. Era ciudadano legal uruguayo. En Montevideo fue autor del edificio de la Bolsa de Comercio levantado en la esquina de la calle Cerrito y Zabala, inaugurado en 1867 y demolido en 1930; el Alcázar Lírico, salón de espectáculos construido en 1868 y transformado después a otros usos; el Hotel Americano, demolido en 1944; la Capilla Jackson, en Atahualpa; el Asilo de Huérfanos; los cuerpos laterales del Teatro Solís y casas particulares. (*) y (**)

(136) BERNARDO PONCINI fue el proyectista de la fachada que lució la Catedral de Montevideo, hasta 1941-49 (fecha de su restauración). Poncini proyectó también las ampliaciones del Hospital de Caridad, la Rotonda del Cementerio Central, la Iglesia principal de Paysandú y la columnata que rodeó la Plaza Independencia, hoy casi totalmente desaparecida. (*) y (**)

(*) Baroffio Eugenio, *El Teatro Solís. La antigua Ciudadela de Montevideo a través de los dibujos y acuarelas de Nicolás Panini*. Montevideo, 1958.

(**) Baroffio Eugenio, *La Plaza Independencia, origen y vicisitudes de su traza y su ordenamiento arquitectónico*. Montevideo, 1955.

Searone Arturo, *Esfemérides Uruguayas*. (Publicación del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Montevideo, 1956).



TEATRO SOLIS (1857). — Dibujo original de BERNARDO PONCINI. (Col. particular). Montevideo.

lección del Museo Histórico Municipal de Montevideo). Impresa en Buenos Aires sobre litografía de Dulim, la repitió Lemermercier en París, ya tantas veces mencionado y que gozó de nombradía universal en la época de oro del arte litográfico.

Claireaux litografió en colores una "*Vista de Mendoza*", sobre dibujo original de Juan León Pallière (1860). Reproduce la ciudad como era antes del terremoto de esa época. H. MEYER, en 1864-66 también vertió a la litografía varios temas de los originales de Juan León Pallière y que aparecieron en "*el Correo del Domingo*", Buenos Aires, tomados de las litografías de Pelvilain. Fechado en 1864 ha sido publicado en alguna oportunidad un grabado sobre dibujo original de H. Meyer que representa el acto de la ceremonia inaugural de los trabajos de la construcción de la primitiva Estación Constitución (Buenos Aires), el 7 de marzo de 1864. En esa misma fecha, y publicado en "*el Correo del Domingo*", Meyer hizo dibujos con la fachada de la Catedral de Montevideo. Sobre dibujo original de H. Meyer, "*El Americano*", París 1872-3 reprodujo los titulados, "*Plaza principal de Montevideo*" y "*Calle 18 de Julio*" (colección Museo Histórico Nacional, Histórico Municipal y Colección Assunção).

Sobre dibujo de DULIM (litografía de Sabatier, impresa por Lemermercier), el Museo Histórico Municipal tiene en sus colecciones una "*Vista de Montevideo visto desde el Serro*" (sic). (*).

Más nombres se agregan a esta extensa aunque incompleta nómina: en 1866 - 67 L. SCHREIME documentó con dibujos al carbón, y acuarelas, destacando los principales edificios de la ciudad, en el Plano Catastro de Montevideo en 1867. (*La Matriz, Teatro Solís, Casa del Gral. Rivera* —actual sede del Museo Histórico Nacional—, una *Vista de Montevideo desde La Teja, el Cerro de Montevideo, La Farola con sus destellos, una Vista de la Ciudad tomada desde la Aguada, El Cerro visto desde la ciudad, La Bahía con embarcaciones*).

En ese mismo año el francés LOUIS ENAULT, documentó una "*Vista de la Ciudad*", señalada con la reproducción en primer plano del vapor *Villa del Salto* en aguas de la bahía; al fondo, la ciudad, en la que se destacan las históricas Bóvedas, la Aduana Vieja y la Catedral; este motivo sirvió para la confección de un sello de correo que circuló en 1930 (Festejos del Centenario), impreso en color azul.

LORENZO SARUBBI, que se dedicaba a la enseñanza, dibujaba en Montevideo en 1870. En 1871, SLOM ilustraba con *Vistas de Montevideo* el libro "*Voyage al Plata*" (Colección Assunção). En ese mismo año, se encuentran dibujos de A. ARDINONE, autor éste, que está representado en el Museo Histórico Nacional con un óleo- lienzo "*Cerro de Montevideo*", de mediocre coloración y no menos imperfecto de dibujo. J. FANZI hacía retratos en 1874, el Museo Histórico Nacional conserva un *Retrato de Lavalleja* —carbón— del mencionado autor.

(*) Dulim J. — Dibujante y litógrafo francés que visitó el Plata a mediados del siglo XIX; radicó en Buenos Aires. Su producción argentina la integran buenos dibujos con escenas portuarias.

Nuevas búsquedas es probable que arrojen más detalles acerca de HONORE ROUSTAN, autor de un dibujo —carbón—, "*Un recuerdo del Cometa de 1882*", en el que el autor reproduce, a la izquierda del observador un cerro (el de Montevideo), muy simétrico; al fondo se bosqueja el perfil de la ciudad; las aguas están tranquilas; en el cielo, sobre la izquierda, la luna en cuarto menguante y en el centro, un haz de luz representado por un ángulo con el vértice hacia la tierra (col. Carlos Pérez Montero). Iconografía citada pág. 232).

CARLOS VITTONI, dibujante y calígrafo, dio una nota interesante al reproducir una "*Vista de la Ciudad de Paysandú desde el Río en 1880*", con motivo de la Primera Exposición Ferial de aquel Departamento en aquella Capital; se destaca la iglesia, el muelle, y varias embarcaciones a vela que surcan las aguas.

En 1887 ALBURY dejó varios dibujos con vistas interiores del Mercado de la Ciudadela. (Acuarelas; colección del Museo Histórico Municipal).

Publicaciones diversas del Montevideo del último decenio del siglo XIX ilustraron sus páginas con grabados diversos sobre dibujos, carbones y óleos originales del italiano GIORELLO, vinculado al comienzo artístico de algunos pintores y dibujantes uruguayos que se citarán en páginas posteriores, que figuró entre los artistas extranjeros Emilio Más, Passini, Pedro Queirolo y los uruguayos Federico Renom y Carlos Seijo, invitados por la Universidad de la República para realizar el *Retrato del poeta Magariños Cervantes*. Esas mismas publicaciones reprodujeron trabajos de MAURICE KOCK (*) y agradables marinas de E. W. GUIMARAES, autor de un óleo - tela, en el que reconstruye el incendio del buque de guerra *Bombay*, frente a Montevideo el 15 de diciembre de 1864, buque insignia del Almirante Elliot, de la Escuadra Británica del Atlántico Sur. Sobre este tema, "*Ilustred London New*", publicó sobre apuntes de SPRITER, Oficial de Marina, testigo del siniestro, un buen grabado en madera.

En 1865, el pintor marinista italiano Eduardo De Martino, ya citado, testigo presencial del hecho, repitió el tema. Por cierto que ese cuadro, del gran marinista italiano está muy lejos de acusar la nombradía que el artista conquistaría después.

E. ABEILLE y E. SOUBARDERE, que su nombre aparece al pie de ilustraciones diversas, unen también su nombre a esta nómina; como muchos otros de difícil ubicación y residencia difícil de determinar; es presumible, ya que colaboraban en publicaciones importantes, que ellos fueran también así, en el ambiente, y lógico es pensarlo, pues quienes afrontaban la tarea de la publicación prestigiarían la misma, con nombres que gozaran de aceptación definida.

(*) El mismo que allá por 1894 señaló a la consideración pública, desde las páginas del "*Almanaque Sudamericano*" la valía del uruguayo MANUEL LARRAVIDE.

Un dibujante de temas costumbristas y notas de actualidad fue CARLOS CERONETTI, del que se encuentran dibujos reproduciendo escenas rurales, la clásica posta de relevo de caballos, *El Corral de Palo a Pique* y varios trabajos, verdadera documentación gráfica de la Exposición Rural de 1883, en la Plaza Artola. En el Museo Histórico Nacional existe, de Ceronetti, una acuarela original bien ejecutada que representa una "*Vista de la costa Sur*". Es frecuente encontrar en publicaciones de la época, litografías hechas sobre dibujos originales de Carlos Ceronetti, Godofredo Sommariva y Carlos Penoso.

Un autor italiano también vinculado en ambos márgenes del Plata a la tarea docente, es MIGUEL CARMINE, citado entre los que guiaron en 1893, en sus primeros pasos, al pintor argentino Carlos P. Ripamonti. Dibujante y pintor, Carmine está representado en el Museo Histórico Nacional de Montevideo con un óleo sobre tela, "*Retrato de Antonio Olaguer y Feliu*", copia sobre original de autor desconocido.

La caricatura

Si bien es cierto que en el orden cronológico no es este el lugar correspondiente para ubicar a los dibujantes que se comentan a continuación, los he dejado para la terminación de este capítulo, porque son de alta categoría técnica y porque están vinculados a la inauguración de un género especial de dibujo, verdadero arte y de amplia resonancia y contenido social, que tuvo campo de experimentación en los diarios de sátira política que se difundieron en el país desde el comienzo del último cuarto del siglo XIX; LA CARICATURA y dentro de ella, por lo menos en lo que se refiere a los artistas que se mencionan a continuación, la caricatura artística, ya que en realidad lo que ellos hicieron, puede interpretarse como mera diversión u ocurrencia chistosa, e inintencionada burla de artista, que en definitiva son los elementos que caracterizan a tal caricatura. La otra caricatura, "*la que toma del hombre el aspecto ridículo, que se nutre de sus pasiones, de sus manías o de sus vicios*", no fue, en general, practicada por ellos. (136 bis) y (137)

(136 bis) Pueden hacer excepción las caricaturas dadas a publicidad en vísperas de Caseros en los ataques de la dictadura rosista al Gral. Urquiza. Caricaturas de muy mediocre calidad, involucrando en la sátira al entonces Emperador del Brasil, y de autor desconocido. (Archivo Histórico de Itamarati, Río de Janeiro). Esas caricaturas fueron contestadas por otras satirizando a Rosas, debidas al lápiz del dibujante brasileño RAFAEL MENDES DE CARVALHO, impresas en los talleres de "La Semana", periódico que dirigía José Mármol y repartidas profusamente en las calles de Buenos Aires o también aquellas agresivas caricaturas que integran la iconografía del Gral. San Martín, atribuidas al Gral. Avelino Carreras (pág. 179).

Mendes de Carvalho, fue un pintor de valía. Natural de Santa Catalina, Brasil, radicó en Buenos Aires, Gualaquaychú y Montevideo en el año 1850 y siguientes. Obras suyas hay, del año 1837; pintó temas de historia y realizó decoraciones para los pabellones preparados para la Coronación de Pedro II y realizó alguna exposición de sus obras en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro.

Pintó retratos; entre ellos, el del Gral. Urquiza y el de Diógenes Urquiza y

Lejanos ya los días de las caricaturas hechas por Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *modalidad pictórica, que si bien no es copiosa, es de calidad no desdeñable*, surgen el alemán CARLOS SCHUTZ, el francés ALFREDO MICHON y los españoles JUAN SANUY y JOSE OLIVELLA BRAÑA.

Schutz llegó al Plata antes de 1860. En ese año se radicó en Buenos Aires y luego en Córdoba. De su producción de entonces, con-sustanciado con el paisaje provinciano, recogió en admirables dibujos,

José Urquiza, hijos del General. De los temas de historia, "*Escenas de la Guerra del Paraguay*"; algunas fueron vertidas a la litografía, por Julio Pelvilain.

Soares de Souza (José Antonio), *Un caricaturista brasileiro no Rio da Plata*. Río de Janeiro, 1955. (Separata de la Revista do Instituto Historico e Geografico Brasileiro).

(137) La caricatura, desde la antigüedad, estuvo en uso como medio de fustigar el vicio o las costumbres ridículas pasando por los asirios, los egipcios y los griegos, que llevaron — estos últimos — "*tan lejos la caricatura que ni las divinidades se libraron de la mordacidad de sus cultores*". Los romanos fueron famosos en el género grotesco al que eran muy aficionados. En la Edad Media la caricatura fue una fuente de inspiración común y abundante y la escultura de ese período está llena de modelos ridiculizando los vicios de las clases sociales. En el Renacimiento la caricatura sufre una transformación; los más famosos pintores echaron mano de ella contra sus émulos y para desacreditar a los que ponían en duda sus méritos; Leonardo de Vinci y Aníbal Carracci "*se distinguieron por el vigor y la acentuación de sus composiciones satíricas*". El florentino Baccio mostró una gracia particular en dibujar a la pluma composiciones burlescas diversas y también pintó al óleo retratos para hacer reír. En el siglo XVII alcanzaron éxito las caricaturas del veneciano Pietro Bellotti. En el siglo XVIII se anotan en Roma caricaturistas que dedicaron su habilidad a la caricatura política. En los países nórdicos el famoso Holbein es un hábil caricaturista. En Flandes y Holanda la "*bambochada*" ocupa primer lugar frente a la caricatura y representa tipos grotescos, escenas ridículas y bufonadas satíricas pero se limita a lo real sin las exageraciones que la caricatura emplea. Sin embargo, cuadros de Ostade, Brauwer y Tenier, pueden ser considerados como verdaderas caricaturas por la extraordinaria fealdad de las figuras puestas en escena y la gran energía de la composición. El espíritu francés no fue ajeno a la caricatura por ser ingenioso y hábil y burlón para tomar el lado ridículo de las cosas. En el siglo XVII Callot fue un hábil caricaturista que eludió el ataque personal y rencoroso poniendo su sabor satírico no en retratos si no en tipos populares o en escenas de actualidad. La caricatura tomó en Francia muy alto vuelo en los reinados de Luis XIII y Luis XIV. Luis XV sufrió la permanencia de innumerables caricaturas que de él se hicieron y de muchos personajes de la Corte. Los acontecimientos posteriores a la Revolución de 1789 también fueron incentivo para el ingenio y la fecundidad de los caricaturistas franceses, que siguen siendo agudos bajo Luis XVIII y Carlos IX, editándose en 1830 un periódico satírico que llevaba por nombre precisamente *La Caricatura*, que fue sucedida después por otras publicaciones de la misma índole en las que dibujantes tan ingeniosos y reputados como Daumiers, Grevin, Doré, Dantón, Grandville, etc., dieron muestras de sus condiciones para ese género de sátira. La caricatura sufrió después en Francia el destino común a toda la prensa, de ahí que ella se vuelca a tomar como modelo las escenas callejeras y de los salones y de la vida cotidiana.

En Inglaterra cabe señalar entre los más destacados caricaturistas de los comienzos a Hogarth, verdadero maestro tomando como blanco de su sátira, costumbres sociales y la política de su tiempo. El espíritu alemán muy ajeno por cierto a la vena humorística del lápiz, tuvo en 1849 a Adolfo Schroeder que la cultivaba en Prusia y después a Guillermo Kaulbach.

Un capítulo aparte corresponde a la importante función que ha desempeñado y desempeña la caricatura en la sociedad al "*señalar los excesos sospechados de*

con amplio dominio del carácter de los hombres y el tema, bailes típicos, recogiendo para la historia gráfica del folklore, "El Gato", danza popular aceptada y divulgada por la gente de campo y aun por la buena sociedad de cuño criollo. Observador finísimo, tradujo con el verismo propio de los dibujantes costumbristas, inapreciables documentos que dan la tónica de los ambientes y la época reproducida; en ello radica la importancia de su labor.

Aquí en Montevideo, su producción es de otra categoría.

En 1890 colaboró gráficamente en la revista uruguaya "*Caras y Caretas*"; allí, desfilaron con gracia, humorismo sano, sin agravios, las figuras más notables de la época, entre otras: *Juan Manuel Blanes*, nuestro artista máximo; *Dalmiro Costa*, el músico autodidacta; el profesor italiano *Luis D. Desteffanis*, para el que se creó la primera Cátedra de Historia Universal que hubo en nuestra Facultad en 1866; la del historiador *Isidoro De María*, publicada muy poco antes de su muerte. No fue insensible a las de otros tipos que llenaban la curiosidad pública, como el famoso curandero *Tránsito López*. En todas ellas —el lector puede apreciar, si se toma el trabajo de revisar las viejas colecciones de publicaciones de la época—, campea, con perfección de dibujo, certeza de trazo y pleno dominio del "*metier*", la depurada técnica del artista alemán.



DOCTOR DON JOAQUÍN REQUENA
Caricatura original de CARLOS SCHUTZ. (Recoge los lineamientos que caracterizaban a la caricatura en las postrimerías del siglo pasado).

licencia corruptora. El caricaturista con su lápiz en ristre y en nombre de la opinión general arremete y censura cumpliendo un mandato imperativo de su oficio". Este concepto indiscutido es lo que hace que el valor de la caricatura está en algo más que en la documentación de actitudes, hechos, pasajes de una época, en el campo de la actividad social y política y de las costumbres, su valor descansa en la formación de un caudal cultural educativo con proyecciones de futuro. Porque una cosa es el juego más o menos sutil y polémico de las usuales caricaturas periodísticas, y otra cosa es el verdadero arte de la caricatura que nace del estudio profundo de los hechos y las personas; es sustancialmente psicológico y filosófico. La caricatura es arte, sí, pero es ciencia también, la de la investigación psicológica.

Tal las conclusiones recogidas en seleccionada lectura de muchas informaciones y juicios críticos y comentarios que pueden servir de ilustración para comprender el contenido intrínseco de la caricatura y valorar por otra parte la tarea de los caricaturistas que se mencionan en el texto como fuente de aprendizaje para los caricaturistas auténticamente nacionales, que los hubo, y muy buenos, como se verá en capítulos posteriores.

Son caricaturas finas y un tanto ingenuas, a las que no abandona el detalle que sirve para la individualización del caricaturizado; grandes y voluminosas carteras ministeriales, para los hombres de Gabinete, descomunales espadas para los que figuraban en las fuerzas armadas, textos legales para los abogados, notas musicales para los músicos, libros de estudio para los maestros notables.

Fueron tema de su habilidad, los poetas, la nota teatral, las excentricidades y extravagancias de la moda, los hombres de actuación en la vida política y ciudadana, constituyendo todo ello un invalorable aporte para la iconografía de nuestros hombres de entonces.

Estas mismas puntualizaciones le son aplicables al francés ALFREDO MICHON.

Antes de vivir en Montevideo, Michon había permanecido doce años en Río de Janeiro, ciudad a la que había llegado precedido de buena fama adquirida en la Escuela de Bellas Artes de París. Compartió su estada en el Plata, entre Montevideo y Buenos Aires, viajando también a Chile. En Buenos Aires, ilustró el semanario "*La Presidencia*", que sostenía la candidatura del Gral. Mitre a la presidencia de la República.

En Chile, dibujó temas de evocación histórica. Figuró en la Exposición Internacional de Santiago, en 1875.

Estando en Montevideo, ilustró en 1871, "*La Ortiga*", publicación de sátira política. En 1888 aparecieron caricaturas debidas a su lápiz, en "*La Chancleta*" y en 1884 ilustró "*El Indiscreto*".

Entre esas fechas citadas aparecieron y pueden indicarse como muy buenas, las caricaturas de *Enrique Castro*, *José Pedro Ramírez*; *Gregorio Suárez*, *Enrique Castro* y *Francisco Caraballo* (un conjunto con los tres personajes); *Francisco Antonino Vidal*, *Pedro Varela*, *Manuel Herrera y Obes*, *José Cándido Bustamante* y *José Tavolara*.

Alfredo Michon, hizo también acertadas caricaturas de costumbres y fueron muy graciosas y celebradas las que se refieren a "*Carreras de Caballos en el Circo Ituzaingó*", evidentemente tocadas de una fina sátira política, allá por el año 1870.

Pero al lado del dibujante y caricaturista había en Michon el litógrafo hábil, seguro, prolijo, tarea a la que se abocó a su llegada a Montevideo en 1869, trabajando en el taller de su colega y compatriota, BAJAC. Los principales hombres del pasado histórico nacional, desde el Precursor, pasando por militares, civiles, estadistas y juristas notables, fueron traducidas a la litografía sobre dibujos originales del propio autor.

Para nuestra iconografía de costumbres, dejó una interesante serie de dibujos, documentando las modas de aquellos días de la ciudad de Montevideo.

En el Museo Histórico Nacional, se guardan, demostrativos de las condiciones de litógrafo del artista francés, una figura de *Artigas* (figura de cuerpo entero) sobre el tema original del pintor italiano Pedro Valenzani (Litografía Godel); un *Retrato del Gral. Lavalleja*

(litografía de Bajac), "*Batalla de Manantiales*" (1871), dibujo de Michon (litografía Bajac), en la que el autor presenta una escena de la batalla completando el trabajo con la representación en bustos, de los principales actores de la acción; muy bueno de perspectiva, ágil en las actitudes; los planos finales son de un gran tecnicismo. En la colección del mismo Museo, existe una "*Alegoría de la Paz de 1872*" (litografía Bajac), en la que una figura de mujer coronada de laurel y luciendo un gorro frigio y cubierto su cuerpo con una túnica, representa a la Patria. El brazo derecho de la figura está cubierto con la bandera Nacional, el brazo izquierdo hacia abajo y la mano, señala un texto en el que es visible y puede leerse la leyenda: "*Tratado de Paz firmado el 6 de abril de 1872 etc., etc.*".

Michón hizo acertados dibujos "*Vistas de Montevideo*" vertidas a la litografía por Mege y Willems. Ejemplares de ellas, tiene la Colección del Museo Histórico.

En 1888, "*La Ilustración Uruguaya*", publicaba dibujos del natural, con escenas de toreo y afiches anunciadores de las reuniones taurinas en el ruedo que entonces funcionaba en la ciudad de Montevideo, algunos, debidos al lápiz ágil y certero de JUAN SANUY, como la reproducción de la escena de la muerte del torero valenciano, Joaquín Sanz Punterrey, el 26 de febrero de 1888 en plena faena.

Se cuenta a este ilustrador gráfico, entre los fundadores de la revista "*Caras y Caretas*", en Montevideo y a la del periódico satírico "*El Negro Timoteo*", que dirigió el periodista Wáshington Bermúdez. De la producción local de Juan Sanuy, se conserva en el Museo Histórico Nacional dos acuarelas sobre papel, representando tipos militares: *Sargento de Infantería*, uno, y el otro, a un, *Tambor de Infantería*. Ambas siluetas, muy bien dibujadas, fruto de dedicada observación y en vivos colores, son ejemplos de la vocación que por el dibujo tenía el autor. En la colección del mencionado Instituto hay también, fechado en 1887, un motivo, "*Clarín de Infantería*", impreso coloreado a mano y fechada en 1879, una acuarela que representa un soldado de pie, figura de cuerpo entero que se destaca de un fondo de paisaje, dominado por la representación de un rancho que arde en llamas; en el primer plano un caballo muerto y un cañón; el todo seguramente, una composición de un episodio desgraciadamente repetido en la guerra civil. El artista exteriorizó sus sentimientos con esa figura del soldado que lleva en su mano izquierda una rama de olivo símbolo de paz.

Exponente perfecto del ensayo de ese difícil género, es otra acuarela que representa una "*Vista de la bahía de Montevideo*", donde la transparencia de las aguas y la exactitud de los dibujos de las embarcaciones surtas en ellas, revelan a un paciente y vocacional artista. Está fechada en 1899.

Sanuy también hizo retratos, como el del *Cnel. Diego Lamas*; figura de pie de cuerpo entero, sobre fondo de paisaje, al que sirve de decoración unas rocas y el curso de un arroyuelo en el segundo plano;

al fondo la lejanía de la campaña. Pintó también aguazos sobre marfilinas, con temas que representan tipos de uniformes militares del ejército uruguayo, de los últimos años del siglo XIX.

El pintor catalán se radicó después en Buenos Aires y se vinculó también allí a las esferas del periodismo gráfico. Ensayó entonces el dibujo satírico, preferentemente, figurando dignamente con los buenos caricaturistas de entonces.

Su labor en ese ambiente se cotizó bien.

En 1908, falleció en Buenos Aires el doctor en medicina OCTAVIO BELLVER, verdadero nombre de JUAN SANUY.

La caricatura fue ensayada también con acierto por el español, natural de Alicante, donde nació en 1874, JOSE OLIVELLA BRAÑA, que desde 1894 a 1923 radicó en ambas márgenes del Plata, colaborando con aquel género de dibujos en semanarios como: *P. T. B.*, *Don Basilio*, *La Alborada*, *El Guerrillero*, *El Rebenque*, *Rojo y Blanco* (1903).

En 1923, dejó estas tierras y volvió a las suyas de origen. Abandonando la caricatura ensayó con éxito la escultura y la pintura. En esas tareas lo sorprendió la muerte, en Lisboa, en noviembre de 1958, a los 84 años de edad.

A título de curiosidad puede decirse que JOSE ALONSO y TRELLES que popularizó el seudónimo de Viejo Pancho, hacía caricaturas que firmaba con el seudónimo de *Juan Monga*; así firmó su autocaricatura, publicada en "*El Tala Cómic*", en diciembre de 1896.

Así como estos dibujantes mencionados en los años en que actúan, cuentan en el primer plano de su labor cotidiana, la caricatura, también en Buenos Aires son extranjeros los que dan impulso a ese género de dibujo; EDUARDO SOJO ^(137 bis) con su semanario "*El Quijote*" (1884) que llegó a tener verdadera influencia en la política argentina, MANUEL MAYOL ⁽¹³⁸⁾ y JOSE MARIA CAO ⁽¹³⁹⁾, constituyen el punto de partida del arte satírico en la Argentina. Mayol, con JOSE ALVAREZ —el popular *Fray Mocho*— y EUSTAQUIO PELLICER, fundaron en 1898 en Buenos Aires la revista *Caras y Caretas*, que estaba destinada a recoger en sus páginas los períodos más admirables, más interesantes, y más significativos de la caricatura Argentina. ⁽¹⁴⁰⁾.

(137 bis) Seudónimo (*Demócrito*).

(138) Seudónimo (*Heráclito*).

(139) *Demócrito II*.

MANUEL MAYOL, nació en Jerez en 1865. Estudió dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes de Cádiz. Llegó a Buenos Aires en 1881.

JOSE MARIA CAO, nació en Santa María de Cervo, Provincia de Lugo, en 1862. En sus primeros años de actividad artística, fue dibujante y decorador de loza, en Gijón. Completó estudios en Madrid y en 1886, emigró a Buenos Aires.

(140) En la Argentina, preferentemente en Buenos Aires el desarrollo y evolución del arte humorístico no tuvo ningún carácter particular que la distinguiera. Los documentos que pueden tenerse a la vista como material informativo de aquella actividad, refunden temas de ambiente netamente nacional. En Buenos

De José María Cao, se conserva en la Colección del Museo Histórico Nacional, una buena caricatura de *Don Agustín de Vedia*, dibujo a pluma y acuarela, sobre cartulina. (Año 1910).

El grabado: sus diversos procedimientos: sus cultores

En cuanto al arte del grabado, dibujar y modelar por encisión en un cuerpo duro y producir trazos y formas de relieve por medio del desgaste, arte antiguo, que ya en el siglo XV era perfecto, correspondiéndole a Italia los mayores honores, utiliza toda especie de metales, maderas y piedras.

En la utilización del metal se prefirió, desde el origen, el cobre, que es menos duro que otros; después se usó el acero por más económico, volviéndose al cobre por calidad; finalmente se usó el cobre

Aires los primeros dibujos satíricos se remontan a los comienzos del siglo XIX y están caracterizados por un indiscutible matiz político e integran casi todos la iconografía del General José de San Martín, son dibujos deliberadamente intencionados y agresivos como el que se conserva en la Biblioteca Nacional Argentina, atribuido al General AVELINO CARRERAS: Representa a San Martín con orejas de asno, montado en un burro, con la cara del Gral. O'Higgins; San Martín con un látigo en la mano arrea al pueblo chileno representado por humildes corderos; detrás del burro está representado Pueyrredón en actitud sumisa frente a Tagle. Responde este trabajo, como otros, a un momento político determinado. Durante la época de Juan Manuel de Rosas, la caricatura se eclipsó totalmente; sólo se ven algunos dibujos humorísticos favorables a la actuación del mismo y los que atacaron a Urquiza en vísperas de Caseros y las réplicas de Rafael Mendes de Carvalho. Años después, surgen PELLEGRINI y FARIAS, y aparecen en la época de Mitre los primeros periódicos humorísticos; "*Las Calamidades de Buenos Aires*", dibujado y dirigido eficazmente por PUXO; "*Antón Pirulero*" de VILLERGA; "*El Mosquito*" de ENRIQUE STEIN (1884), considerado el decano de los caricaturistas de la vecina orilla; muy buen dibujante, dejó una hija de nombre Carlota, que heredó su vocación figurando dignamente en el panorama artístico bonaerense. Todos estos intentos, si bien reúnen por la talla de los dibujantes buenas interpretaciones no definen todavía el verdadero carácter del arte humorístico; surgen aún algunos nombres: PARIS, OLERICE, SOUCOUP, DANBLANS, pero el punto de partida del arte satírico, lo dan los artistas españoles mencionados en el texto.

En el proceso, evolución y desarrollo del dibujo satírico, surgieron después algunos contemporáneos de los precedentes: ARNO, PELAEZ, FRIEDRICH, VILLOBO, ZABATTARO, CARO, CASTRO RIVERA, ESCOBAR, NAVARRETE, ROJAS, TOLMO, REDONDO, RIBAS, UTRILLO, BORONALLI, ALONSO, VAN RIEL, MACAYA, MERELLO, EUSEBIO FERNANDEZ PENA, QUESADA, SANUY, OLIVELLA, ELIZATE, SANTOS, GARCIA, STEIGER, PUCH, SACHETTI, DYBOWSKI, BAGARIA, SIRIO, (*) PARPAGNOLI, LA CROIX, LAMBRESTCH, MALAGA GRANET, MALHARO, PELAYO, MELINA, VACCARI, HOHMANN, LLIMAS, GIMENEZ, BARRANTES ABASCAL, BENAVENTE, FORTUNY, SIXTO, españoles la mayoría, franceses, ingleses, austriacos, italianos, peruanos, chilenos, guatemaltecos y los auténticamente argentinos HUERGO, (**) LANTERI, ALVAREZ, CENTURION, PEDRO ZAVALLA, y los uruguayos AURELIO GIMENEZ PASTOR, ORESTES ACQUARONE y MARIO RADAELLI, que animaron con su pluma innumerables páginas de muchísimos semanarios y otras publicaciones desde el final del siglo pasado y los primeros veinticinco años del siglo XX y algunos de gran vitalidad y de copiosa producción prolongaron hasta nuestros días su arte, como COLUMBA (***), que en unos, va del limitado trazo grotesco a los otros que hicieron composición de caricaturas;

acerado. Ejemplos típicos de ese grabado son las monedas que tienen larga y antigua historia y las medallas ^(140 bis).

Ejemplares de este tipo de actividad artística, el Museo Histórico Nacional conserva algunos dignos de citarse. Así, las medallas conmemorativa de la "*Jura Real del Río de la Plata en obediencia al Rey Carlos IV de España e Indias*". Montevideo 1789. (plata fundida). Con idéntico motivo, pero con referencia al Rey Fernando VII, (Buenos Aires 1808), en la colección del citado Museo, se conservan dos ejemplares, plata y plata fundida, grabado el anverso por ARRABAL; en el reverso luce las iniciales del grabador A. R.; en el canto, se lee *Chile*. Otras también referidas al mismo Monarca, lucen las letras M. T. O. Montevideo, 1808, plata fundida y otra individualizada M. (Montevideo), plata grabada a mano. ⁽¹⁴¹⁾.

Con las iniciales J. P. (Joaquín del Pino), Gobernador de Montevideo 1773 - 1790, cuenta el citado Museo con otra modalidad del grabado; un sello para lacre con mango de plata labrada y un sello desmontable con el escudo Real de España.

Aquí en el Río de la Plata, puede apuntarse entre los dedicados a esa actividad sin establecer que no haya otros antes, a JUAN DE DIOS RIVERA, que había hecho importantes trabajos en la Casa de la Moneda de Potosí; más adelante el correntino PABLO NUÑEZ IBARRA (1782 - 1868 ?), que fue platero y grabador.

En Montevideo desfilaron el francés AGUSTIN JOUVE que apareció en esta ciudad en 1829, estableciéndose en la calle de San Pedro; hoy 25 de Mayo, el italiano FRANCISCO PUTTINATTI, en 1834, medallista y grabador de apreciables condiciones, GUILLERMO SHELL, contratista de la acuñación de nuestras monedas, en 1851,

otros más hábiles y profundamente psicológicos les bastó un solo detalle de expresión fisonómica para hacernos formar el carácter moral del modelo reproducido por el artista. Otros tuvieron la virtud de unir a lo burlesco la perfección de la ejecución, siendo tanto más así cuanto más sapiencia tuvieron para detener la exageración en el límite exacto de la semejanza.

(*) ALEJANDRO SIRIO (Nicanor Alvarez Díaz), nació en Oviedo el 26 de octubre de 1890, y falleció en Buenos Aires el 6 de mayo de 1953. Era ciudadano legal argentino. Ilustrador entre otras actividades artísticas del diario "La Nación" de Buenos Aires, esta prestigiosa página recogió en oportunidad en estos términos las facetas principales del extraordinario dibujante: La sinuosa elegancia del trazo; el vigor de la concepción, la minuciosidad detallista y el vuelo de una imaginación portentosa son los rasgos salientes de una obra que perdurará en el tiempo y no tiene parangón con otras.

(**) HUERGO (JUAN CARLOS), nació en París en 1889. Desde muy niño se radicó en Buenos Aires, con sus familiares, ciudadanizándose argentino en 1911. Buen ilustrador y dibujante popularizó en diarios y revistas la fisonomía de su certero lápiz y su pincel ágil. Ensayó la pintura al óleo y ha figurado en Salones de Arte con notas de jerarquía artística.

Hurgo enriqueció la iconografía del gaucho rioplatense, realizando hermosos y técnicos dibujos que ilustran su libro "El gaucho a través del tiempo" (Buenos Aires, 1960).

(***) Columba falleció en Buenos Aires el 13 de junio de 1959.

(140 bis) Cabe señalar que el que hace el troquel reúne otras condiciones que el grabador; aquél es un cincelador, un escultor; como reúne otras condiciones también, el que trabaja las piedras — gemas — para hacer el entalle y el camafeo.

(141) Véase Catálogo del Museo Histórico Nacional, página 220 y siguiente. (Alejandro Rosa: *Estudios Numismáticos. Aclamaciones de los Monarcas Católicos en el Nuevo Mundo*, Buenos Aires, 1895).

que no se llegaron a realizar, LUIS NINET, JULIO ESNARD, JUAN GARD, TOMAS RAGIO, sucesor del anterior, EDMEE LUIS PEDRO AUBRIOT, veterano de Napoleón y luego Capitán en la Legión Francesa, ANDRES ?, JUAN ?, WELKER, autor de la medalla a los héroes de la Batalla de Yatay (1865), que se les entregaron casi tres años después de la batalla, grabador, cincelador y medallista.

De todos ellos, corresponde señalar al marsellés JUAN AUGUSTIN CAMILO JOUVE, que así es su nombre completo, grabador en metales y armero, platero, joyero y hábil artista, autor de los cuños de la Medalla de la Jura de la Constitución (1830) y la del IV Aniversario de aquel acontecimiento, en 1834, en colaboración esta vez, con FRANCISCO THONELLY. Jouve contrató y ejecutó los cuños de las monedas nacionales de 1840. (Se acuñaron en cobre, en Montevideo, del valor de dos y cinco centésimos; lucían en el anverso la leyenda y en el centro el sol, y en el reverso, estaba grabado el valor de la moneda). Jouve fue también el autor de la primera moneda uruguaya de plata hecha en la Casa de la Moneda, en 1843, conocida por el nombre de *Peso del Sitio*. ⁽¹⁴²⁾, lucía en el anverso el Escudo Nacional y la leyenda y el año (1844); en el reverso, el valor en letras, rodeado de nueve estrellas, que simbolizaban los nueve Departamentos del Uruguay, entonces.

De Jouve se conserva en el Museo Histórico Nacional, dos ejemplares de la Medalla conmemorativa de la Jura de la Constitución de 1830. Acuñada en plata; un ejemplar de la Medalla de plata llamada "*Medio Peso de Rivera*" (1840), luciendo en el anverso el busto de Rivera, de perfil y a la derecha; leyenda alusiva al Primer Presidente de la República y en el reverso, y entre ramas de roble y una corona de laurel, nombres de las batallas ganadas por el Gral. Rivera.

Jouve fue casi seguro el autor del troquel del *escudo nacional para los héroes de Ituzaingó*, —que llevarían en el brazo izquierdo de acuerdo al decreto expedido un mes después de la batalla por el Congreso General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata ⁽¹⁴³⁾. Jouve hizo también sellos secos para oficinas públicas y para la caracterización de Papel Sellado, entre los años 1830 y 1833.

Un español, de las Islas Canarias, AGUSTIN VERA, dominador del buril, medallista y grabador fino, de fecunda producción, está vinculado a este arte en el país. Nació en el barco en que venían sus padres a América, cuando éste pasaba frente al Buceo, el 1º de

(142) El Uruguay fue el último país de América que tuvo monedas propias selladas con sus armas y se acuñaron en cobre. En los primeros años de la Patria, las monedas fueron extranjeras de oro, plata y cobre: españolas, italianas de Cerdeña, el vellón Lombardo-Veneto, paraguayas y bolivianas, desmonetizadas todas en 1879. En el correr del tiempo las monedas de cuño nacional desplazaron a las otras. En 1892, desaparecieron las últimas de circulación legal, eran brasileñas.

(143) El nombre del grabador francés JOSE ROUSSEAU, aparece vinculado en Buenos Aires, en 1827, a los que se le encomendó el troquel para el Escudo de Ituzaingó.

Mayo de 1842. Mozo ya, se formó en el oficio al lado del artista francés LORENZO GILBERT, uno de los buenos artifices radicados en la ciudad de Montevideo y que fue maestro de todos los cinceladores y orfebres, como el uruguayo Pedro Correch, hijo del francés del mismo apellido, legionario en la Epoca de la Defensa, y del francés MOREAU. SAINT AUBIN, francés también, perfeccionó las naturales dotes de Vera; el resto es totalmente obra personal. Autor de las medallas que se acuñaron en el país entre 1875 y 1895, culminó con las destinadas al Gral. Tajés en 1886. Vera fue el autor de la *Medalla Conmemorativa de la primera Exposición Ferial de Paysandú, en 1880*, de la *Conmemorativa de la colocación de la Piedra Fundamental de la Cárcel Preventiva y Penitenciaria en 1884*, acuñada en oro, plata y bronce, y autor también, de la hermosa *Medalla* con que el Ejército de Línea obsequió al Gral. Máximo Santos. Hizo esmaltes notables utilizando tierras del país.

Don Angel Justiniano Carranza le encomendó desde Buenos Aires la *Medalla Conmemorativa del Natalicio de San Martín*.

Agustín Vera falleció, sordo, en Montevideo el 19 de julio de 1918.

Recibió el homenaje póstumo, en julio de 1958, por el Instituto Uruguayo de Numismática, nombrándolo Miembro de Honor de la Institución, con una elogiosa exposición de motivos.

El aguafuerte y sus modalidades

Los otros tipos de grabados (*) sobre metales con la utilización de ácidos adecuados que constituyen el grabado al agua fuerte y sus modalidades, a puntos, imitación de lápiz, a la manera negra—traducción literal del procedimiento francés inventado en 1643—, al aguatinta, (impreso el dibujo en la plancha de cobre, se le dan varias aguadas con el mismo nitrato preparado al efecto, del mismo modo que se lava un dibujo con el lustro o la tinta de china) en el que las estampas tienen el mismo valor que el original, tomaron en el correr del tiempo amplia difusión.

En el Río de la Plata dejaron huella del ejercicio del grabado, A. J. DOM PERNETTY, FERNANDO BRANVILA, los ingleses GEORGE ROBINSON, Teniente de la Real Marina, W. FADEN, biógrafo de S.M. y A.R. el Príncipe de Gales, MERIGOT, BESNES e IRIGOYEN, LAUVERGNE, D'HASTREL, PELVILAIN, entre otros citados en las páginas anteriores y otros que se nombran en el capítulo de la Litografía.

Antes que de ellos, se conocieron en tierras platenses grabados en 1705, a través de las ilustraciones realizadas en las Misiones Jesuític-

(*) Esteve Botey (Francisco), *El grabado*, Madrid, 1914; Garlazo (Piero Antonio), *La stampa incisa*, Torino, 1907; *Modern etching and engraving*, London, 1902; *Nos peintres et sculpteurs, graveurs, dessinateurs*, París, 1887; Boute (Henri), *La gravure à l'eau forte*, París, 1908; Lalanne (Maxime), *Traité de la gravure à l'eau forte*, París, 1897; *L'eau forte* (Edition de l'Atelier d'art, París, 1912); Delaborde (Henri), *La gravure*, París, 1882.

cas, con representación de imágenes y temas bíblicos, haciendo más fácil su programa de propaganda ideológica, que antes habían hecho con pinturas sobre cobre, cartón, tela o madera, e incluso de estofado coloreado, por ser muy en boga entonces.

Luis Ferreyra grabada en madera en Chile y en bronce, también allí, Joseph de los Reyes, entre 1652 y 1698 y en 1777, en bronce Joseph Ruiz de Rebolledo.

Más tarde aparece en 1780 ?, PEDRO CARMONA, portugués, grabador en madera, JOSE DA SILVA Y AGUIAR, que en 1780-83 tuvo a su cargo la dirección técnica y administrativa de la Real Imprenta de los Niños Expósitos de Buenos Aires; probablemente también AGUSTIN GARRIGÁ citado por Guillermo Furlong Cardiff S. J. aunque no se han encontrado grabados que puedan atribuírsele.

Contemporáneamente a Carmona, está JUAN ANTONIO SANDOVAL que con el primero están unidos a la historia del arte del grabado en Buenos Aires.

Más adelante aparecerá el cuzqueño, MANUEL RIVERA.

A estas actividades están vinculados: a principios del siglo XIX el chileno Manuel José Gandarillas "*hombre de una actitud asombrosa para las artes*", el italiano José María Quercia y Possi, oficial en los ejércitos de O'Higgins y Fray Solano García, chileno que estuvo en Paysandú en 1815, y luego en Concepción del Uruguay y consustanciado con el ideal de Artigas fue un eficaz propagandista del federalismo.

De estos diversos tipos de grabados y sus autores, la colección del Museo Histórico Nacional nos ofrece: un *Retrato del Rey Carlos III de España*, grabado por Carmona en 1783, sobre pintura original de Mengs según la leyenda que luce ⁽¹⁴⁴⁾.

Asimismo uno del *Gral. Inglés Beresford*, grabado por J. ROGERS sobre pintura original de J. Haslock, Londres; otro del *Gral. Wittelocke*, grabado por HOPWOOD sobre pintura original de Hastings, publicado por H. D. Symonds (1808), otro sobre el *Gral. Beresford* hecho por CARLOS AMATUCEI FREEMAN, publicado por Edward Orme, Londres - 1814; todos grabados sobre cobre.

(144) SALVADOR CARMONA?, que nació en Madrid en 1730 y murió en la misma ciudad en 1807, que estudió en París, y fue admitido en la Academia Francesa y vertió al grabado temas de Van Dyck, Rubens, Velázquez y del alemán Rafael Antonio Mengs, con una de cuyas hijas se casó en 1777 en Roma, (Ana María Mengs, hija y discípula de su padre Rafael Antonio Mengs) y célebre pintora.

MANUEL SALVADOR CARMONA? (1734-1820), que estudió en París, grabador de cámara de Carlos III.

JUAN ANTONIO SALVADOR CARMONA? hermano del anterior (1740-1805), Académico de San Fernando.

Teniendo por motivo la pintura original de Mengs que representa al *Rey Carlos III de España* — original existente en el Museo del Prado, Madrid — sobre el cual Carmona hizo el grabado de 1783 existe en el Museo Histórico Nacional una copia al óleo realizada (1952) por el pintor español contemporáneo especializado en el género retrato RICARDO ZAMORANO. (Véase Nota pie de la pág. 195).

Del procedimiento al aguātinta, la colección del citado Museo posee un *Retrato del Gral. Beresford*, sin firma, y otro con *el mismo personaje* con una larga leyenda de P. Guichenet, hecho por JEAQUES, sobre original del primero y publicado por Robertson en 1818, representando con banderas el progresivo avance de las fuerzas inglesas sobre Montevideo, en los acontecimientos de 1807 ⁽¹⁴⁵⁾.

Del procedimiento —a la manera negra— el Museo Histórico Nacional posee un ejemplar del motivo "*Los ingleses atacan a Buenos Aires y son rechazados*" (1807) grabado por JOSE CARDANO. Este grabado tiene la particularidad de que el grabador copió la aguada de Branvila (1794) y colocó erróneamente, las tropas inglesas marchando por la costa.

En cuanto al grabado utilizando maderas apropiadas, de uso en la antigüedad para la impresión de telas y papiros en Egipto, jugó un papel importantísimo en la historia de la cultura. Del año 1300 data las impresiones de grabados en madera sobre papel; la difusión de este elemento multiplicó la producción de las estampas; la iglesia lo usó largamente en su acción de propaganda de la actuación y la vida de sus más interesantes figuras; fue la obra de incontables pacientes y anónimos artesanos. Los calígrafos y los iluminadores, —que al paciente artesanado unieron indudablemente dotes artísticas apreciables— fueron los ilustradores de los libros.

La invención de la imprenta abrió nuevas puertas al grabado en madera e hizo de él un invalorable aliado de los impresores.

Las nuevas técnicas del grabado, aunque hicieron caer en desuso el grabado en madera, siempre contó y cuenta actualmente con señalados cultores que siguieron utilizando la madera como vehículo de la exteriorización de oficios a veces y otras, para nuevas técnicas y modalidades.

De amplia difusión en el siglo pasado, es corriente encontrar hermosas ilustraciones en libros y publicaciones diversas de entonces. El italiano Cattaneo —por citar alguno unido a este *Derrotero*— documentó en técnicos grabados, *Vistas de la Ciudad de Montevideo*.

La litografía

El arte del dibujo está íntimamente unido al arte de la litografía; ella fue quien difundió todo el enorme contenido de aquel, desempeñando papel importante en los planos de la cultura.

El grabado utilizando piedras especiales dio origen a la litografía. ^(145 bis).

(145) Los grabados representando Planos de Montevideo como los realizados por Edward Orme y otros dibujantes ingleses, en Londres, tuvieron por modelo seguramente los realizados por Dom Pernetty.

(145 bis) Del griego, piedra y dibujo; arte de dibujar o grabar en piedra preparada al efecto, para multiplicar el ejemplar de un dibujo o escrito.

Conocida es la historia del autor dramático Aloy Senefelder, de origen bávaro (nació en Bohemia en 1771) que intentó suplir —en Praga— la impresión tipográfica por grabados, ante la negativa de los editores de imprimir sus obras. Los ensayos en cobre terminaron por arruinarlo, empleando luego (1796) una piedra muy común en Baviera, la piedra de Solenhofen, lisa y susceptible de adquirir hermoso pulimento y sensible a la acción de los ácidos. La historia anecdótica de Senefelder, no interesa aquí. Lo que es importante señalar, es que en 1799, Senefelder había progresado en sus experiencias y había echado las bases en definitiva de la litografía. Antes de la primera década del siglo XIX, la litografía había sido acogida con curiosidad y entusiasmo.

No es el lugar de hacer la historia pormenorizada de la litografía; la bibliografía es abundante y muchas veces con datos contradictorios en cuanto a nombres y fechas, pero lo cierto es que en la fecha antes indicada, en ciudades de Alemania, de Austria y en Londres, donde Senefelder la había hecho conocer en sus viajes, se constituyó en un invento de gran resonancia. En el primer quinquenio del 1800 fue trasladado el invento a París; —se dice, por el Gral. Lejenne volviendo de Austerlitz; Napoleón la utilizó con fines políticos—. Con anterioridad, Andrés Offenbach la cultivó sin éxito; Francia ocupada en las Guerras del Imperio no podía detenerse en ello; en 1814-15 la litografía la popularizó de nuevo en Francia el Conde Lasteyrié que había estudiado en Alemania y por d'Engelmann, (*) iniciándose entonces una franca corriente de adopción: la aristocracia incluso le prestó gran atención, haciendo hacer en ese procedimiento, la impresión de las invitaciones para fiestas y bailes palaciegos, luciendo dibujos de calificados artistas de entonces que abrieron una corriente favorable al invento. En esa época, figuras como Delacroix, Isabey, Gericault, Daumier, Carlos y Horacio Vernet, Prudhon, la cuentan en su producción de artistas. Pocos años después la litografía adquirió considerable y universal desarrollo aplicada al periodismo. En 1835 se aplicó a fines comerciales, en empresas de negocios. En 1850 había en Francia más de doscientos establecimientos dedicados a la litografía.

La litografía vino a sustituir en gran escala al grabado en los procedimientos que se han indicado en líneas precedentes; pero es necesario reconocer que ellos conservan la primacía, en cuanto a precisión, claridad y trazo del dibujo; en ello el buril no tiene sustituto, pero en la fluidez de los contornos, en las sfumaduras, la sutileza de ciertos elementos, nubes, nieves, perspectivas, atmósfera en general, la litografía tiene un amplio margen de preferencia y es uno de los más hermosos inventos de la humanidad.

Tres lustros después ya existía en la vieja ciudad montevideana, el taller de CARLOS RISSO, litógrafo, dibujante, grabador instalado

(*) De este litógrafo de valía son muchas versiones litográficas de los dibujos tomados del natural y litografiados por Rugendas (pág. 65) que integran la colección *Forêt vierge au Brésil* de aquel artista bávaro.

en la calle San Miguel, hoy Piedras, siendo él, el fundador del primer establecimiento de imprenta y taller de litografía en la ciudad. Llegó a Montevideo procedente de los Estados Unidos; radicó algún tiempo en esta ciudad, trasladándose después a Buenos Aires donde continuó su actividad.

En 1835 se anota la presencia del belga JOSE GIELIS, que trabajó sus primeros tiempos en la litografía de Carlos Risso. La fecha de 1835 corresponde a la de la apertura de su propio taller. Fue maestro en litografía, de Juan Manuel Besnes e Irigoyen. De su taller salió la casi totalidad de los grabados correspondientes a más de la mitad de los años en que duró la Guerra Grande, por tanto muchos diplomas y muchos despachos militares; el libro ilustrado fue entonces una excepción. José Gielis, fue Oficial de la Legión Francesa durante el sitio del Gral. Oribe. Falleció en Montevideo el 6 de setiembre de 1848.

Su muerte y las actuaciones posteriores cumplidas por sus acreedores, provocaron la pérdida del "*archivo gráfico más notable y sin precio a título de incunable de la litografía en el Uruguay*".

De José Gielis por citar algunos de los documentos que se guardan en colecciones oficiales, puede indicarse, en el Museo Histórico Municipal de Montevideo, un *Plano de Montevideo Antiguo y la Nueva Ciudad (año de 1846)*. Del taller de Gielis salió también el tan difundido grabado representando al *Gral. Manuel Oribe*, sobre original del pintor italiano Cayetano Gallino. (colección del Museo Histórico Nacional).

En 1842 se señala ya la presencia de una figura importante; es el italiano BETTINOTTI; legionario garibaldino, mereció amplios elogios por sus dibujos (retratos de personajes), vertidos después a la litografía entre los años 1843 y 1845. Bettinotti hizo en Montevideo en 1843 un *Retrato del Gral. Garibaldi* que hoy se conserva en el Museo del Resurgimiento, de Génova y otro retrato por el mismo autor, forma parte de la colección del Museo Cívico de Pavía. Del año 1843 también, es la litografía de este autor que representa al *Comodoro Juan Brett Purvis*, Jefe de la Estación Naval Inglesa de Montevideo, que colocó la piedra fundamental del Templo Inglés (Iglesia Episcopal Británica de Montevideo) sobre los muros del Cubo del Sur ⁽¹⁴⁶⁾. (colección del Museo Histórico Nacional).

De Bettinotti son también las litografías con retratos de *Santiago Vázquez*, *Andrés Lamas*, el *Cnel. Melchor Pacheco y Obes*, el *Gral. José María Paz*, vertidas en los talleres de la Litografía del Estado de G. B. LEBAS que giraba en esta ciudad en esos años. ⁽¹⁴⁷⁾.

(146) Extremo sur de las murallas defensivas de la Ciudad de Montevideo. El Templo fue demolido al efectuarse los trabajos de ensanche de la Rambla F. D. Roosevelt (1934).

(147) En la litografía de G. B. LEBAS se realizó en 1843, el *Plano de Montevideo* de esa fecha, y se vertió a la litografía sobre original de Somellera el *Retrato de Adolfo Berro* para la carátula del libro "*Poesías*", del que fue autor, impreso en 1842 en la *Imprenta de la Caridad*.

En 1844 pueden situarse los retratos de *Marcelino Sosa* y las ilustrativas del retrato del *Gral. Rivera* y de *Marcos Avellaneda*. Bettinotti documentó también, y tiene su importancia, la figura del *Cnel. Anzani* uno de los héroes de la Batalla de San Antonio y del legionario *Cayetano Sacchi*. Anzani murió en Génova después de su regreso a Italia acompañando a Garibaldi en julio de 1848, en casa del pintor italiano Cayetano Gallino. El arte notable del escultor italiano Leonardo Bistolfi, perpetúa la figura del héroe en un monumento levantado a su memoria en el Cementerio de Alzate, su tierra natal donde fue sepultado.

Los hermanos AUGUSTO y LUCIANO MEGE y Mr. LEBAS, tenía taller de litografía en 1846 en esta ciudad. De ese taller y de esa época es un *Plano de la Ciudad de Montevideo y el terreno ocupado por las fuerzas del ejército sitiador* sobre dibujo de autor desconocido, que publicó el historiador Isidoro De María en *Anales de la Defensa de Montevideo, 1842 - 1851 y otro sobre dibujo* de JUAN P. CARDEILLAC (1847) con las fortificaciones que se levantaron para la defensa de Montevideo desde 1843. (colección del Museo Histórico Municipal).

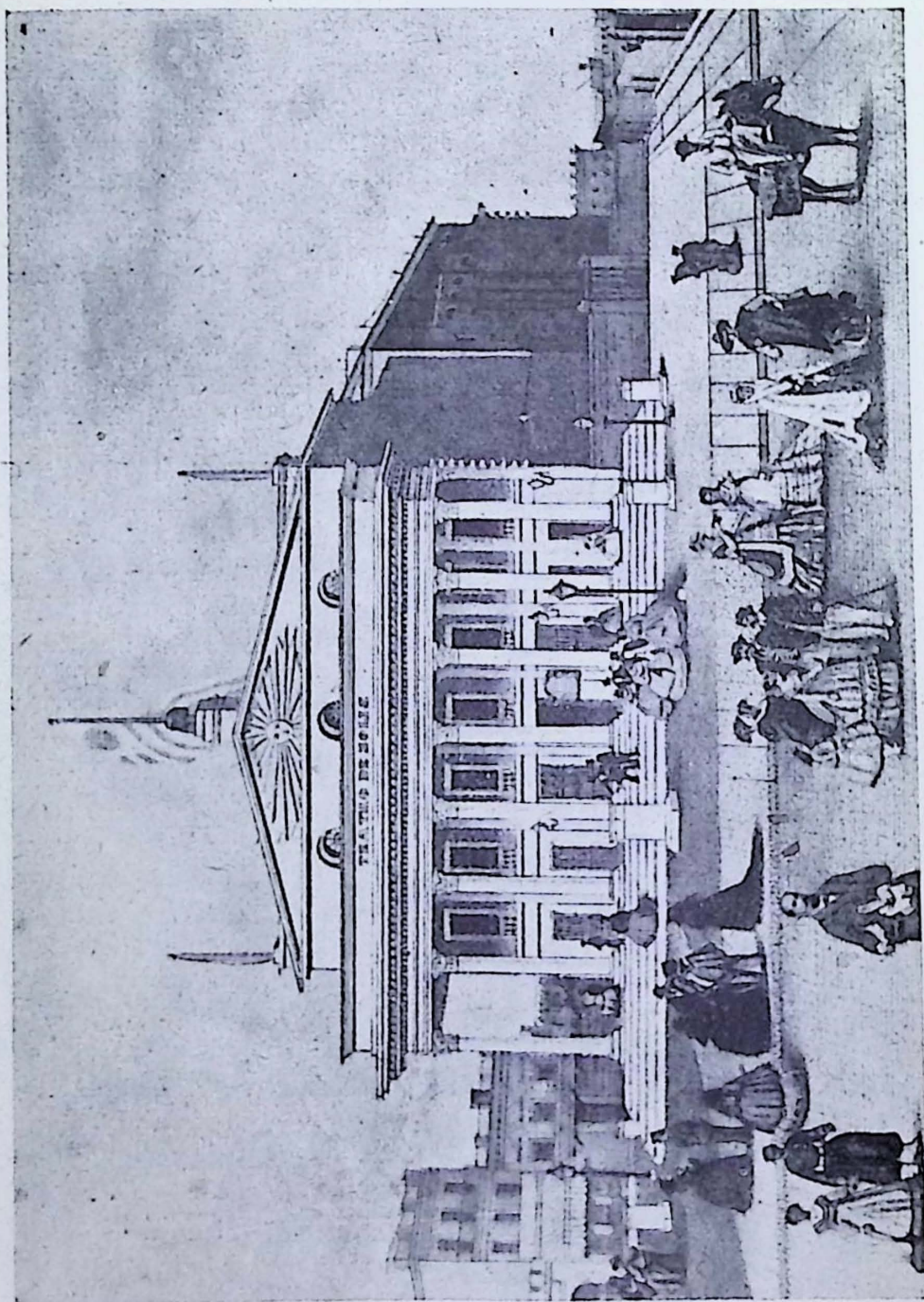
Cardeillac, militar de la Legión Francesa durante la Guerra Grande, falleció en Montevideo el 16 de diciembre de 1864. Era natural de Frelon, Altos Pirineos ⁽¹⁴⁸⁾.

LUCIANO MEGE partió para Chile en busca de mejores horizontes que no halló, volvió a Montevideo apareciendo otra vez en las actividades litográficas. De entonces, son (1859) los trabajos que sirvieron para la impresión de los *Billetes de la Sociedad de Cambios* que se instalaron en el Interior del país, precediendo a los futuros bancos. Las impresiones de Mege corresponden a las que funcionaron en Carmelo y Nueva Palmira y son verdaderos alardes de técnica y de valores artísticos.

En cuanto a AUGUSTO MEGE, se le deben también trabajos de categoría; los que sirvieron para la impresión (1857) de los *Billetes* que la ley autorizó a emitir al Banco Comercial. En 1865 realizó la versión litográfica del *Nuevo Plano de Montevideo*, levantado por ARTURO DE SEELSTRANG. (colección Museo Histórico Nacional). Y en 1869, tradujo a la litografía sobre sus propios dibujos una "*Vista de Montevideo desde la Aguada*" (colección del Museo Histórico Nacional).

La firma de los hermanos MEGE fue sucesivamente MEGE

(148) CARDEILLAC (JUAN PEDRO). Oficial de ingenieros, agrimensor y arquitecto. Nació en Frelon, Altos Pirineos, en 1809. Actuó durante la Guerra Grande en la ejecución de trabajos de líneas de defensa; Baterías Cagancha, Independencia, Isla de Ratas y Fortaleza del Cerro. El Cnel. Thiebaut lo incorporó a la Legión Francesa. En 1846 se le encomendó el levantamiento de un plano de las fortificaciones de Montevideo en el que trabajó incansablemente durante tres años. Ascendió a Capitán y se le dio en mérito a su trabajo el título de agrimensor en 1849; el plano fue pasado a la piedra para su impresión por la litografía Mege y Lebas. Cardeillac pidió una recompensa monetaria sin éxito; lo ascendieron a Sargento mayor de Ingenieros en 1855. (Fernández Saldaña, José M. Obra citada).



TEATRO SOLÍS. — Dibujo y litografía de ROESLE. (Taller de la Litografía de Alfredo Godel). — Museo Histórico Nacional, Montevideo.

Y LEBAS (1846); (para citar un trabajo de esa época puede mencionarse como muy bueno el *Diploma de la Sociedad Filantrópica de Damas Orientales*) MEGE Y WILLIEMS (1856); en esa época y de esa firma salió la impresión litográfica de los primeros sellos que circularon en Montevideo sobre papel blanco en planchas de 7 por 5 sellos, o sean 35 sellos por plancha; son los tan codiciados sellos "*Diligencia*" que circularon a partir del 1º de octubre de 1856. De 1864 y 1869 hay trabajos de las firmas Mege y Williems ateniéndose a las fechas que lucen algunos trabajos salidos de esos talleres y otros en fecha anterior como el *Plano de Montevideo de 1862*, trabajo documental muy interesante. De la litografía Mege y Williems salió la difundida litografía con el *Retrato de Leandro Gómez*, sobre dibujo original de Juan Manuel Blanes (Museo Histórico Nacional) y la no menos difundida litografía a dos tintas; *Retrato del Gral Artigas* sobre dibujo original de DEMERSAY, atribuido erróneamente muchos años al sabio francés Bompland. (El trabajo litográfico es de Willems). (colección del Museo Histórico Nacional). ⁽¹⁴⁹⁾. También de Willems es el plano que acompañó a la *Memoria del Proyecto para el Puerto de Montevideo de 1874* (presentado por Burn, Barker y Cía.) y que tiene la particularidad de que como este proyecto, de llevarse a la práctica, haría desaparecer el histórico Fuerte San José, la empresa se comprometía a rehacerlo. El Fuerte San José desapareció en el tránsito del siglo XIX al XX.

En 1887 la firma era MEGE y AUBRIOT. Un trabajo interesante de ese taller es la postal "*Recuerdo de la Recepción en casa del Exmo. Presidente de la República Julio Herrera y Obes* (1893), sobre dibujo de Besnes e Irigoyen. (Reproduce la Plaza Matriz en oportunidad de la Jura de la Constitución el 18 de julio de 1830).

Hay en el campo de la litografía en el Uruguay un cultor de largo historial; fue el francés ALFREDO TEODORO GODEL, que nació en París el 6 de abril de 1836 y falleció en Montevideo en la localidad de Colón el 4 de mayo de 1914 a los 78 años de edad. Llegó a Montevideo muy niño en 1841 y no volvió más a su tierra de origen. Hijo de joyero; se hizo litógrafo al lado de su tío CARLOS CHANELET DE VALPETRE. ⁽¹⁵⁰⁾. Godel abrió su taller en compañía de

(149) ALFREDO DEMERSAY, naturalista y doctor en medicina, antiguo Prefecto y Miembro de la Sociedad Geográfica de Francia y del Instituto Histórico y Geográfico del Brasil, fue encargado por el Ministerio de Instrucción Pública bajo el Rey Luis Felipe, de una misión científica a la América Meridional. Visitando el Paraguay realizó el dibujo representando a Artigas, a que se refiere la litografía mencionada. Demersay hizo el retrato del héroe uruguayo (dibujo), entre los años 1846-47. Demersay publicó su libro del viaje, en Francia, en 1860. Allí surge la verdadera paternidad del autor del retrato de Artigas. La versión litográfica de la plancha, que además contiene el retrato del tirano Gaspar Rodríguez de Francia, se conoció en Montevideo en 1862.

De Demersay también es un dibujo reproduciendo la antigua *Iglesia de la Encarnación*; donde fue sepultado Rodríguez de Francia, situada a orillas del Río Paraguay. (Fue destruida por un incendio años después del que la documentara Demersay).

(150) Demostrativo de la capacidad de este litógrafo se puede ver en el Museo Histórico Municipal "*Nuevo Plano de Montevideo antiguo y nueva ciudad*. (1853).

sus hermanos, sobre las existencias de la extinguida litografía del belga Gielis mencionado en estas páginas, vendida en subasta pública. Alfredo Godel estuvo asociado un tiempo con otro colega, el hamburgués Luis Wiegeland (instalado en 1843) y otro tiempo radicó en Rosario de Santa Fe (1857) en busca de otros ambientes. Volvió a Montevideo y en 1860 está de nuevo en el ensayo de su arte pero ahora como empleado de su antiguo socio Wiegeland. En 1865 se instaló con taller propio que fue el mejor taller montado hasta entonces y que contó con grabadores muy capacitados y más de una veintena de hombres del oficio.

Fue el año 1869, el del auge del taller de Godel, llegando hasta abrir una filial en la ciudad de Salto. Del taller central de su "*Litografía Artística*" salieron las ilustraciones de las más importantes publicaciones de entonces: "*El Plata Ilustrado*", "*El Album Platense*", "*El Indiscreto*", versiones litográficas de dibujos con retratos de personajes de la época, Joaquín Suárez, el Presidente de la Argentina, Julio Rocca, José Pedro Varela, el Almirante Barroso y una muy difundida del Papa León XIII. De su taller salieron impresos valores, documentos y papeles públicos del Banco Mauá y de la Compañía Nacional de Obras Públicas entre muchos, muchísimos, cuya enumeración se hace imposible. Algunos de estos trabajos siguen siendo hoy difíciles de superar. La quiebra del Banco Nacional, uno de sus principales clientes comprometió la estabilidad del taller de Godel que terminó por cerrarlo; doloroso final de un centro de trabajo ampliamente difundido y que había atendido no sólo las exigencias en el país, sino también las de la Argentina y el Paraguay.

Poco después de la clausura, Godel ingresó a la entonces Escuela de Artes y Oficios incorporado al personal técnico del taller de litografía que funcionaba en dicha escuela, volcando su experiencia que aprovecharon los jóvenes estudiosos de entonces, que habían de formar después, el grupo de litógrafos nacionales.

Godel dejó como documento de la prolijidad y dedicación y conocimiento de un arte que tuvo importante papel en los planos de la cultura, además de los enumerados y entre otros muchos, litografía con la *Fachada del Teatro Solís* (1857), litografía coloreada a mano "*Vista del Teatro Solís*", sobre dibujo del natural firmado por ROESLE y litografiado por él mismo (colección del Museo Histórico Nacional); una litografía muy difundida que existe también en ese Museo (*Retrato de Artigas*) sobre el dibujo de Alfredo Michon y teniendo por modelo un óleo del italiano Pedro Valenzani; litografía de la portada del folleto *La Bolsa Montevideana*, que vio la luz en la imprenta de *La Tribuna* (1867); innumerables planos topográficos y por citar alguno, el *Plano y Guía de Montevideo* de A. AYMEZ, levantado en 1870 y el de AUGUSTO PAPIN en 1884, *Montevideo y alrededores y proyecto de puerto*, o el de autor anónimo, que indica la *superficie bajo tiro de cañón, con especificación de los edificios de entonces* (1803) reproducido por Isidoro De María en su *Compendio de la Historia de la República Oriental del Uruguay*, de las colecciones que se conservan en los Mu-

seos Histórico Nacional y Municipal; y *Plano Topográfico de Montevideo* que comprende la vieja, nueva y novísima ciudad, etc., levantado por FRANCISCO SURROCAS y publicado bajo los auspicios del Gobierno de la República (1872) (colección Museo Municipal).

Vinculados a Godel y en su taller estuvieron, el italiano LIGI y el alemán LIPSK. De este litógrafo es una "*Vista de Montevideo desde la Torre de la Iglesia del Reducto*" que fue presentada en la Exposición Continental de Buenos Aires (1882), donde fue premiada. En los talleres de Godel, sobre el original de LIPSK, se hizo una versión a aquel procedimiento en 1884. De ese mismo año y de ese mismo taller y de ese mismo autor es una buena *Cabeza de Artigas*.

De LIGI, es la *Alegoría* con el retrato de Joaquín Suárez impreso por la Comisión de Fiestas para celebrar el Centenario del Nacimiento del Patricio, de acuerdo a la Ley de 1881.

Por las indicaciones que en su caso se han visto, surge que no sólo se concretaron estos hombres a la tarea de vertir a la litografía los dibujos que se les llevaban, muchas veces son ellos mismos los autores del dibujo original que difunden por la litografía. En esta forma corresponde citar a LUIS E. WIEGELAND, que contribuyó a la iconografía de Montevideo en 1843 y en 1857, con sendas litografías sobre sus propios dibujos, una, un buen apunte sobre *El Templo Inglés*, litografía coloreada de muy buena calidad (Colección Assunção), el otro, el de 1857 es un excelente dibujo reproduciendo el *Hospital de Caridad*, (Museo Histórico Nacional, Histórico Municipal y Colección Assunção) (vertida por Valpetre). En 1856 Wiegeland hizo un estimable dibujo sobre *la Capilla de la Caridad* (Hospital Maciel); en 1860-61, una acertada litografía coloreada de *la Catedral* y una *Vista de Montevideo, tomada desde el mar*, abarcando el fondo del Teatro Solís, el Cubo del Sur, y un poco del paisaje de la costa del Oeste. (colección Museo Histórico Municipal, Biblioteca Nacional y Colección Assunção). En 1862 Wiegeland confeccionó un *Plano de Montevideo* y lo constituye; en el centro, el plano de la ciudad y a los costados, en impecables dibujos reproduce los principales edificios de entonces; *Teatro Solís, Templo Inglés, Hospital de Caridad, Iglesia Matriz, Rotonda del Cementerio Central, el Cabildo, la Aduana* y una *vista de la Ciudad de Montevideo*. En la parte superior el *Escudo Nacional*. (Litografía coloreada) (existen litografías sueltas con estos motivos) (Museo Histórico Nacional) ⁽¹⁵¹⁾.

De Wiegeland es una litografía, *Retrato de Teodoro Miguel Vi-*

(151) Esta representación del Plano de la ciudad y sus monumentos, para emplear el léxico que ya habían utilizado AIME AULBOURG y BERNARDO PONCINI (véase pág. 167) y con variantes en cuanto a los monumentos reproducidos y calidad de dibujos y litografías, fue repetido por el ingeniero A. AYMEZ en 1870 (dedicado a las Honorables Cámaras de la República) vertido a la litografía por BAUER. (Colección del Museo Histórico Municipal). Asimismo cabe señalar un plano similar dibujado y litografiado en 1884 en el taller de dibujo y litografía de la ex Escuela de Artes y Oficios y que integra un trabajo de más ambición, el Mapa de la República, el plano de Montevideo, y en los ángulos ilustraciones de edificios (col. de los Museos Históricos Nal. y Municipal).

lardebó (1857) y de 1865 es un *Plano de Montevideo* levantado por un personaje de curiosa historia; me refiero a PABLO NEUMAYER, (colección del Museo Histórico Municipal y Biblioteca Nacional) (152).

Wiegeland vertió también a la litografía, el *Plano DE ANTONIO M. DUPART (ensanche de la parte sur de Montevideo) (1867)*. (153).

En 1866 Wiegeland vertió a la litografía sobre su propio dibujo, una *Vista del Cementerio de Montevideo*.

Sobre dibujo original de Wiegeland, C. Adler, en Hamburgo, grabó en acero, una *Vista de Montevideo*. Existe un ejemplar en la colección del Museo Histórico Municipal.

Otro de los litógrafos extranjeros que llevaron a la litografía dibujos propios fue JOSE ADOLFO HEQUET, dibujante y litógrafo francés que nació en Burdeos en 1826 y llegó a Montevideo en 1858, llamado por su compatriota Luciano Mege. El primer trabajo de resonancia de Héquet fue el *Retrato del Teniente de Marina, Gillis*, salvador de los náufragos de la barca "*Filomena*", frente al puerto de Montevideo. El dibujo original sirvió de portada al *Album* que en reconocimiento a aquel acto valeroso le fue obsequiado al marino. Entre los retratos realizados por Héquet, se mencionan el del *Almirante brasileño Larrego Costa* (1859), un retrato de cuerpo entero del *Presidente Pereyra*. Fue un litógrafo de firme trazo, de admirable precisión que se aprecia en los retratos miniaturas que hizo, como el de *Bernardo Berro* y el de *Florentino Castellano*. Adolfo Héquet se instaló por su cuenta en 1860 y en 1861 vertió a la litografía sobre su propio dibujo, el que reproduce a don *Jaime Hernández*, español de origen, instalado más de treinta años atrás a la época



RETRATO DEL GENERAL JUSTO JOSE DE URQUIZA. — Litografía sobre dibujo de ADOLFO HEQUET. (Sirvió de modelo el cuadro al óleo de Juan Manuel Blanes, perdido en Entre Ríos, R. A., en 1870). — (Museo Histórico Nacional). Montevideo.

(152) PABLO NEUMAYER, de origen alemán nacido en 1827 llegó al país en 1863 con antecedentes de estafador y falsificador. Fue un fino grabador e idóneo en arquitectura e ingeniería civil y militar. Estuvo vinculado a un acto terrorista en 1867 para hacer volar el edificio del Fuerte, sede del Gobierno. Después de cumplir una prisión de cinco años y medio, en cuyo lapso se dictó la sentencia definitiva: destierro perpetuo, Neumayer pasó después a vivir a Buenos Aires; vivía aún en 1877. (*Fernández Saldaña, José M^a. Obra citada*).

(153) De A. M. DUPART, son probablemente los *croquis de los principales edificios de Montevideo* (1867), que figuran en el Cuaderno de campo con las medidas y relevamientos de ángulos de la ciudad de Montevideo. (Colección Carlos Pérez Montero).

en que Héquet lo retrató, con librería y después con taller de tipografía, "*La Hispano Americana*" vinculado por su actividad, al punto de que trata este capítulo. En 1865 Héquet tuvo taller con COHAS y de ese taller salieron impresos *billetes de banco y valores y litografías ilustrativas de la actividad de los saladeros de la localidad del Cerro, material de propaganda en Europa de la industrial saladeril de La Teja y de Punta de Lobos*. La constituye entre otras, representaciones de corrales de ganado y secaderos de cueros; al fondo, la ciudad lejana; otras figuras de faenadores y troperos, cabezas de ganado vacuno y equino y leyendas en varios idiomas; se destacan de fondo de paisaje representando la ciudad o el Cerro. También Adolfo Héquet vertió a la litografía a dos tintas, el *Retrato de Justo José de Urquiza*, sobre dibujo original de Juan Manuel Blanes (1869). El cuadro fue destruido cuando el asesinato de Urquiza; figuró en la Cámara Legislativa de la Provincia de Entre Ríos. La versión litográfica fue impresa en los talleres de Héquet y Cohas. (colección Museo Histórico Nacional). De Héquet y Cohas, es el dibujo original vertido a la litografía, que constituye la *tarjeta invitación para asistir al acto inaugural de los servicios de las aguas corrientes*, ceremonia celebrada en la Plaza Matriz en 1871, invitaciones que lucen leyendas bíblicas.

José Adolfo Héquet fue también un pintor especializado en el género acuarela. Puede citarse como buena "*Montevideo desde la Aguada*", señalada por la amplia y acertada perspectiva lograda por el autor; puede apreciarse en ella, sobre la izquierda del observador, una arboleda, alguna construcción y al fondo la ciudad y el Cerro; el paisaje está animado con figuras humanas.

En los talleres de Héquet, fue vertido a la litografía el *Esquicio del cuadro de Los Treinta y Tres Orientales*, para la memoria publicada por Juan Manuel Blanes (Museo Histórico Nacional).

José Adolfo Héquet fue el padre del pintor uruguayo DIOGENES JUAN BAUTISTA HEQUET y de los dibujantes CARLOS y GUSTAVO HEQUET.

José Adolfo Héquet falleció en Montevideo el 17 de agosto de 1888.

Todos estos trabajos mencionados y conservados en colecciones oficiales y particulares son cantidad pequeña comparado con el enorme número de trabajos perdidos para siempre, impresos en las litografías mencionadas de la ciudad y otras de Buenos Aires y La Plata, como las de *Martínez y Beeck* y la *Litografía La Unión, de Stiller y Laas*, de cuyos trabajos existen algún ejemplar en el Museo Histórico Nacional de Montevideo "*Retrato del Dr. Juan Carlos Gómez*" sobre dibujo de F. B. CARVALHO (1884), con reproducción fascimular de la firma y de la *Escuela de Artes Gráficas de La Plata*, de donde salieron, firmadas por B. DARRIEUX, litografías alusivas a la persona de Juan Manuel de Rosas (colección Museo Histórico Nacional de Montevideo) y también otras, con temas regionales costumbristas del mismo

autor y que aumentan el número de los talleres de litografía y sus cultores en ambas márgenes del Plata.

Se agregan a estos nombres los ya olvidados talleres de la *Imprenta de la Caridad* y de la *Escuela de Artes y Oficios*, la *Italo Oriental*, de cuya actividad y suficiencia está en la Biblioteca Nacional el *Plano de Montevideo con trazado de Boulevards*, levantado por AYME PETIT (litografía en colores 1890), y de 1893 el *Plano de Montevideo y sus alrededores* levantado por C. A. PFAFFLY, también litografía en colores.

Todos estos trabajos no valorados en sus justos términos, permiten formar un juicio: casi siempre perfectos de dibujo, hechos con miras a la versión litográfica, sus autores se concretaron a la reproducción más exacta posible del original, y poco o nada de inspiración artística pudieron entonces infundirle, salvo el caso del dibujo decorativo, la caricatura o la versión de sus propios originales.

El daguerrotipo

La fotografía

Esta falta de inspiración se hizo más sensible con la aparición del daguerrotipo, primero, y la fotografía después, que proporcionaron en breve tiempo mucho material para las litografías.

El daguerrotipo llegó al Uruguay, según las fuentes consultadas en 1840, introducido por el abate francés Louis Conte. En Buenos Aires lo fue por el norteamericano J. Elliot, que tenía su taller en la Recoba Nueva (Plaza de la Victoria). Entonces se tomaron vistas de la ciudad; retratos, se hicieron entre 1842 y 1845.

El daguerrotipo en poco tiempo recorrió etapas de perfeccionamiento; en metal en 1840; daguerrotipo en colores, electrotipo, ambrotipo o retrato sobre vidrio y sobre papel entre aquella fecha y 1856; finalmente fue absorbido por un nuevo invento, la fotografía, que a tan alta categoría llevaron en su tiempo, en Montevideo, BATE, los hermanos DOLCE, WANDER WYDE, MASSONI, DANZ Y FLEURQUIN, CHUTE y BROCKS, FITZ PATRICK, los hermanos JOUANT, BRUNEL, el rosarino J. BALDI, del establecimiento J. Ferrazini de Rosario de Santa Fé en 1875, OSCAR FALLERI que en 1892 fue premiado en la Exposición Italo Americana de Génova por sus excelentes trabajos.

Los daguerrotipistas que actuaron en Montevideo en los comienzos del revolucionario invento, fueron AMADEO GRAS, en el período 1844 - 50, J. A. BENNET, artista de Nueva York, TOMAS HELSBY, D. A. ESTEPHANI Y GUYOT en 1850 (éste tenía su taller en la hoy calle Treinta y Tres).

Aquí en Montevideo se hicieron cientos de daguerrotipos de personajes de la época o en Europa en oportunidad del pasaje de los

mismos por aquel continente; para citar un ejemplo, como el que sirvió de modelo para la litografía que vertió Lemercier en París sobre dibujo de Llanta, que representa al *Dr. José Ellauri*. Sobre esa litografía, existe en el Museo Histórico Nacional un cuadro al óleo de autor desconocido.

De daguerrotipos y fotografías salieron la casi totalidad de los dibujos que se utilizaron como modelos para los diversos tipos de grabados, metal, madera o piedra litográfica, que ilustraron con temas montevidéanos las publicaciones que veían la luz en la ciudad y asimismo como los que sirvieron para las ilustraciones que acompañaron a libros publicados en el extranjero, como por ejemplo libros narrativos de viajes y muy frecuentemente en Álbumes de Exposiciones Internacionales.

En todos ellos, eliminada la intervención directa del dibujante, artista o aficionado, son meras reproducciones carentes entonces de todo acento artístico, quedándole tan sólo su interés, como documento de una escena o de un episodio o de una época.

(Viene de la pág. 183).

De Zamorano se conserva también en el mencionado Museo un *Retrato de Francisco Javier de Elio* copia del original de Vicente López existente en la Academia de San Carlos de Valencia, un *Retrato de Félix de Azara*, copia de un grabado existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, un *Retrato de Fernando VII* sobre el original de Goya existente en Madrid, un *Retrato de Santiago Liniers* sobre un grabado de la época del Museo Naval de Madrid y un *Retrato de Baltasar Hidalgo de Cisneros y Jacinto Romarate*, también existente en Madrid.

CAPITULO XXVI

Los anónimos

¿Será posible algún día localizar a los autores de los dibujos que sirvieron para los grabados que encabezan la Proclama Inglesa en 1807 en la *Imprenta La Estrella del Sur*; a los del emblema que encabeza la *Gazeta de Montevideo*, 1812, impresa en la *Imprenta de Montevideo*, conocida por la de *Princesa Carlota*, a los del *Escudo de la Provincia Oriental en 1816*, estampados en diversas hojas, entre otros salidos de la *Imprenta de la Caridad*, ⁽¹⁵⁵⁾ que con la *Imprenta del Universal*, donde se imprimió hasta 1838 el conocido periódico del mismo nombre, fueron los establecimientos más importantes?

¿Se sabrá algún día algo de los autores que ilustraron "*La Diabla*", primer periódico ilustrado impreso en 1832 en la *Imprenta* que se llamó de "*La Libertad*", desde 1828? ^(155 bis)

Y en este orden de preguntas, ¿quiénes fueron los dibujantes de figuras militares de actuación, difundidas por el grabado después de la Batalla de Ituzaingó? (1827), y ¿quién el anónimo autor del dibujo para la litografía que representa al *Gral. Julián Laguna*, figura de pie casi hasta la rodilla y de perfil luciendo frac militar con grandes charreteras y sobre el pecho el cordón de Ituzaingó de la Colección del Museo Histórico Nacional, impresa en Buenos Aires?; asimismo, ¿quiénes fueron los que documentaron las características de las embarcaciones diversas que figuran por ejemplo, en *Diario de Operaciones de la Escuadra Republicana* (1826-28) (Campaña del Brasil)? O los anónimos autores, primorosos y detallistas diseñadores de abanicos historiados, conmemorativos diversos, como el de la *Banda Oriental de 1829*, el de la *Jura de la Constitución de 1830*, el de la *Batalla de Sarandí*, o evocador de la gesta de *Leandro Gómez*, en la *Defensa de Paysandú* que, habilísimos miniaturistas en muchos aspectos, completaron el tema principal con hermosas alegorías y motivos decorativos. Estos trabajos estampados sobre papel y armados con caladas

(155) Que se remonta al año 1822 y que por más de veinte años fue el establecimiento gráfico más importante que existió en el país y de la que salieron impresos hasta, ya entrado el año 1855.

(155 bis) La imprenta de *La Libertad* fue la transformación de la imprenta volante del Ejército Republicano, y cesó en la paz de 1828.

varillas de hueso cubiertas con nácar, son exponente de una finísima artesanía, digna de mencionar. (*)

No tienen nada que subestimar, los trabajos de los dibujantes anónimos que con buenas ilustraciones documentaron *figuras de los integrantes de la Legión Francesa en Montevideo en 1845*, publicados en "*L'Illustration*", en París, en esa época, como asimismo los que documentaron la *silueta de las corbetas que, surtas en el Puerto de Montevideo* durante la Guerra Grande, jugaron histórico papel.

¿Quiénes fueron los autores de los originales que sirvieron a C. Morand para versiones litográficas aparecidas en publicaciones francesas, en París, y que representan *Escenas de campamento de cuerpos militares* (época del Gral. Urquiza)?

¿Quiénes fueron los que documentaron *exteriores e interiores* de la humilde *Casa de las Comedias*, tan cargada de tradición y recuerdos, o los que ilustraron con motivos platenses buena cantidad de páginas de "*El Mundo Ilustrado*", publicado en Turín en 1848, o proporcionaron elementos ilustrativos al libro de viaje (entre 1858 y 1863) de Paolo Mantegazza? publicado en 1867. ¿Quiénes fueron los autores que recogieron para el futuro las *escenas del Circo del Este*, en oportunidad de correrse el Primer Premio Nacional, que ganó el caballo *Pegaso*, aparecidas en *El Correo de Ultramar*, en 1861, y también en ese año los autores de las *ilustraciones gráficas de la primera conmemoración pública en memoria de los Mártires de Quinteros* que documentaron para la historia de aquel doloroso episodio, las escenas del catafalco levantado en la Catedral, la procesión fúnebre, y los planos ilustrativos del lugar de la tragedia?

¿Dónde podrá informarse acerca de los que, siendo parte en la acción, recogieron escenas del *Bombardeo de Paysandú* por las baterías brasileñas desde el emplazamiento de Bella Vista en 1864? ¿Y dónde, de aquél, que, dando rienda suelta a su fantasía proporcionó al español, hombre de letras ⁽¹⁵⁶⁾ Antonio Deodoro de Pascual, dibujos para ilustrar sus "*Apuntes para la Historia de la República Oriental del Uruguay desde 1810 a 1852*" publicada en París en 1864, editada por T. H. Ducessois? ¿Quiénes fueron los autores de las "*Vistas de Montevideo*" publicadas en "*L'Univers Illustré*", París 1869 (colección del Museo Histórico Nacional)? ¿Quién, del fantástico dibujo, por lo irreal, del incendio del *Vapor América en 1871* publicado en *El*

(156) Antonio Deodoro de Pascual, era español naturalizado brasileño. Firmó muchas veces con el seudónimo de "Adadus Calpe". El libro mencionado en líneas anteriores está firmado con las iniciales A. D. De P. Fue miembro del Instituto Histórico y Geográfico del Brasil. De Pascual, era natural de Castilla la Nueva, donde nació el 22 de julio de 1822. Viajó por América y Las Antillas. En Montevideo estuvo desde setiembre de 1854 hasta promediar el año de 1855. Dio a publicidad la revista "La América del Sur". Planeó editar en Europa las obras poéticas de Francisco Acuña de Figueroa y presentó al Consejo Universitario un proyecto de creación de una escuela de bellas artes y filosofía. Falleció en Río de Janeiro el 25 de setiembre de 1874. (Fernández Saldaña, José M^a. Obra citada).

(*) "*La vista de la Plaza y los abanicos*". De María Isidoro; "*Tradiciones y Recuerdos*". Mont. 1895.

Americano, ⁽¹⁵⁷⁾ París, 1872 o datos del autor de los grabados que acompañaron el informe del Reverendo J. H. Murray en *Viaje al Uruguay; Sud América*, publicado en Londres en 1871? (Murray, Bachiller de Letras, visitó el Uruguay en 1868).

Será interesante ampliar referencias para la finalidad de esta reseña, sobre los anónimos dibujantes, cuyos diseños no siempre ajustados a la verdad topográfica y edilicia, sirvieron de modelo a dibujos firmados por A. de Caula y que, abiertos en madera, por Vela, llenaron páginas de "*La Ilustración Española y Americana*", en Madrid en 1880.

Lo mismo puede decirse con referencia a los que hicieron las ilustraciones del *Album de la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882*.

Asimismo será interesante nuevos datos sobre los que recogieron para la historia de la labor de la Escuela de Artes y Oficios, la documentación gráfica del pasaje de la Cañonera General Rivera, por la Avenida 18 de Julio desde los talleres de la Escuela donde fue construida hasta el mar, y que después de admirar por sus condiciones de navegabilidad en las lejanas aguas de los mares del sur, e inscribir su nombre en salvatajes en el Banco Inglés y en las aguas del Plata, terminó en 1903 con una violenta explosión, perdiéndose el fruto de tanto trabajo y desvelos.

Será interesante también dar con el autor de los hermosos dibujos que sirvieron para la impresión de una bonita lámina, en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios en 1884, con *proyectos de la Rambla de los Pocitos*, como más tarde se construyó, dibujos animados con figuras luciendo la vestimenta de la época, interesantísimo documento de la vida y costumbres de la ciudad que luchaba por salir de los estrechos límites de aldea.

Por ese mismo año, alguien que será interesante encontrar, realizó los dibujos que sirvieron de modelo a los doce motivos que utilizó Giossue F. Bordoni en "*Montevideo y la República Oriental del Uruguay*", descripción estadística y una carta geográfica, publicado en Milán en 1885. ⁽¹⁵⁸⁾

La lista se torna inagotable, pero hay algunos trabajos importantes que sería interesante conocer a sus autores; me refiero a los que tradujeron en detallistas y documentados dibujos los aspectos de las Plazas públicas de la ciudad, con los arcos conmemorativos de diversos hechos notables; como los levantados en la Plaza Independencia, en época de Tajés (1887) o el majestuoso que levantó la colonia italiana en el Uruguay, en *oportunidad de los festejos del 4º Centenario del Descubrimiento de América, 1892*, y los relatores gráficos

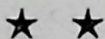
(157) Se editaba en París, en castellano y era dirigido por el uruguayo Héctor Varela.

(158) Los motivos son: *Escuela de Artes y Oficios, Calle 18 de Julio, La Bolsa, El Manicomio, Puerto de Montevideo, Vista General de Montevideo desde el Cerro, Teatro Solís, Plaza Independencia, Plaza Cagancha, Plaza Matriz y El Cabildo*. (Ejemplares Colección Octavio Assunção).

de la visita de Miguel Juárez Celman, Presidente de la Nación Argentina al Uruguay (1889), con una serie de inobjetables dibujos reconstruyendo *La llegada del Mandatario a la Aduana*, *El baile en la Legación Argentina*, *La cabecera del banquete*, *La iluminación de la Plaza Independencia* y de la *Legación Argentina*, *El pasaje de la comitiva por la calle Sarandí* y *Las fachadas del Club Uruguay y la Legación Argentina*.

A mayor abundamiento, será útil buscar a los autores de retratos de próceres, médicos ilustres y filántropos del siglo XIX y de figuras de militares unidos a la historia del país y de óleos y dibujos reconstruyendo escenas de la Ciudadela de Montevideo, planos de las ciudades coloniales ornamentados con dibujos de real calidad; de acuarelas, de aguazos sobre papel o vidrio, con retratos de personajes o con temas de viejos edificios del coloniaje; de figuras religiosas de la misma época, sobre tela, zinc y sobre cuero; de miniaturas —acuarelas generalmente sobre marfil— con retratos de personajes siempre, algunas fechadas en los primeros años del siglo XIX; algunos trabajos, retratos, en el difícil género pastel, fechados en 1842; a los que modestamente ocultaron su nombre bajo iniciales o bajo signo convencional; a los autores de pañuelos historiados, patrióticos, políticos, en seda o algodón, estampados en Montevideo o en Europa, muy en boga en la primera mitad del siglo XIX que utilizaron generalmente versiones litográficas de dibujo de diverso autor y más posteriormente sobre daguerrotipos y luego sobre fotografías. ⁽¹⁵⁹⁾ Hay más anónimos aún; los autores de dibujos de divisas de las fuerzas armadas; de los pergaminos, diplomas, cubiertas de álbumes, Actas de Declaratorias; alegorías conmemorativas de actos patrióticos; de impresos diversos conmemorativos de actos de trascendencia, caligrafiados y con adornos tipográficos, salidos, algunos, de talleres ignorados y otros, de las imprentas: *Oficial del Estado* aquí y en Buenos Aires, de *La Reforma*, de *La Gazeta Mercantil*, de *La Liberal*, y de las imprentas: *Oriental* (1836), *El Nacional* (1839), *Constitucional* (1841), *Comercio del Plata* (1845), y después en 1851, *Imprenta Hispano Americana*, *Française*, *Uruguaya*, *Italo Oriental*, *La Madrileña*, *Del Telégrafo* (1868), *Del Puerto* (de esta última salió una difundida litografía entonces, que representa al Gral. Garibaldi a caballo, de autor anónimo), desde la mitad del siglo XIX; todo ello, en las colecciones del Museo Histórico Nacional.

Artesanos si no artistas, pusieron en su labor algo que los singulariza, y los evade del común denominador de ser simplemente especializados en su oficio.



(159) Pañuelo con el Escudo Nacional, con la Bandera, entonces de nueve listas con leyenda y nombres de los patriotas Lavalleja, Rivera y de las batallas *Sarandí* y *Rincón* (1829). Pañuelo de la Jura de la Constitución de 1830 y Pañuelos políticos con retrato del Gral. Rivera (1838), Bernardina Fragoso de Rivera (1838), Gral. Oribe (1849) y Venancio Flores (época del Triunvirato).

NOTAS

Algunos apuntes sobre la litografía en Buenos Aires

Considero interesante dejar aquí algunas referencias sobre el arte de la litografía en Buenos Aires. En esa ciudad fue introducida por Jean Baptiste Douville y Mde. Pillaut Laboissiere (1826), que hicieron litografías sobre dibujos originales del pintor francés M. Laine (retratos de Balcarce, Mansilla y Brown).

HIPOLITO BACLE es la figura más representativa de ese arte. Natural de Ginebra llegó a Buenos Aires en 1825 y falleció en esa ciudad el 4 de enero de 1838. No se conoce la fecha de su nacimiento. Casado con ADRIENNE PAULINE MACAIRE, nacida en Ginebra en 1796, fue ésta su compañera en su vida y en su arte. Al igual que el francés Godel, en Montevideo, tuvo importante taller formado después de una década de trabajo febril; formó legión de discípulos y perfeccionó a otros vinculados al "metier": ALFONSO FERMEPIN, ARTHUR ONSLOW, HIPOLITO MOULIN, JULIO DAUFRESNE Y CUREL y muchas veces resulta difícil distinguir la labor de sus discípulos —hechos a su modo— de la suya propia. Fundó el *Boletín de Comercio*, periódico destinado a la información marítima y comercial. Trabajó años en la confección de la colección de marcas de ganado de la Provincia de Buenos Aires. Grabó y publicó planos topográficos, cartas geográficas y su difundida serie de trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires. Con el título de "*Extravagancias de 1834*", distinguió uno de los seis cuadernos de aquellos motivos, publicados entre 1830 y 1835, donde satirizó graciosamente el uso de los peinetones, moda porteña de gran aceptación en la segunda mitad del siglo XIX, incorporando de esta manera y en cierto sentido, en Buenos Aires, el arte de la caricatura. César Hipólito Bacle no fue un dibujante brillante; abarcó todas las etapas de su oficio sin profundizar mucho en ninguna, pero trabajó incansablemente y dejó una obra de alto valor cultural. Bacle introdujo también en Buenos Aires la novedad del periódico ilustrado. En el Museo Histórico Nacional y Municipal de Montevideo y en la Colección Assunção, se conserva un *Plano topográfico del pueblo de Montevideo, en 1829*, con referencias de edificios, nombres de las calles y en el ángulo superior derecho el Escudo del Uruguay, hecho en la Litografía Bacle, Buenos Aires; es el plano levantado por ADRIANO H. MYASSER. En el Museo H. Municipal, existe además, una copia del mismo hecha por J. T. BOURSE en 1875. De Hipólito Bacle, es la serie de tipos populares, vendedores ambulantes, como los de la serie que más adelante realizara GREGORIO IBARRA. También del taller del litógrafo ginebrino, es el di-

fundido *Retrato del Gral. José María Paz* (busto), fechado en 1829 y la serie de dibujos *Señoras porteñas en traje de baño*, que integraron la serie *Trajes y Costumbres de Buenos Aires*, litografiadas por Bacle sobre dibujos de H. MEULIN (colección Museo Histórico Nacional).

Muerto Bacle, su esposa Adrienne volvió a Ginebra, abandonando el arte de la litografía que había cultivado al lado de su esposo. En Buenos Aires fue una mujer de actividad múltiple; fundó un curso de dibujo para señoritas; se hizo cargo del Ateneo Argentino, colegio para señoritas. Benezit la cita como miniaturista. En Ginebra, después de su regreso, se dedicó a pintar imágenes en láminas de marfil.

En el Museo Histórico Nacional, Uruguay, se conserva de ADRIENNE BACLE, el ya citado *Retrato del Gral. José María Paz*.

En Buenos Aires se conservan, en colecciones particulares y oficiales, muchos dibujos de Carlos H. Pellegrini, vertidos a la litografía por Adrienne Bacle, en su taller.

Empalidecidos por la obra de Bacle, otros contemporáneos fueron figuras de relieve que, por la circunstancia anotada pasaron casi desapercibidas, como las de JULIO DAUFRESNE y ALBERICO ISOLA, —sacadas del olvido en 1960 en el libro "*Usos y Costumbres de Buenos Aires*"— que recogieron escenas urbanas y de la campaña argentina que sirven de título a la publicación citada. (160) (*)

Es con el porteño GREGORIO IBARRA que nace la auténtica litografía argentina. Ibarra nació en Buenos Aires en 1814 y falleció en Montevideo en 1883. Acaparó, puede decirse, todos los trabajos de litografía y de su taller salieron las nutridas series de reproducciones de tipos populares callejeros porteños y escenas de costumbres ciudadanas. Es tan enorme su producción y la que se le atribuye, que muchas veces entra la duda de la paternidad.

En el Museo Histórico Nacional, se conserva, de Ibarra, los motivos: *Familia de Gaucho*, *Tambo de la Ribera*, *Gaucho con Traje de Pueblo*, *Gaucho y sus Armas*, *Indios de la Pampa*, *La Media Caña* (baile típico) y *Cacique con su Mujer* y tipos populares callejeros.

(160) ("*Usos y Costumbres de Buenos Aires*". Librería L'Amateur, Buenos Aires, 1960. Impresa en París. Introducción y comentarios de Bonifacio del Carril).

(*) De origen italiano, Albérico Isola, falleció en Buenos Aires el 7 de mayo de 1850, había nacido en 1827. No obstante su corta vida dejó una obra que señala a un artista de mérito y de valiosa labor para el medio en que le tocó actuar. Las láminas que integran su "ALBUM", son del período 1845-47.

Con el apellido Isola, hay, en la historia de la litografía argentina, otro litógrafo de nombre Pedro. "*Artistas poco conocidos de la época de Rosas*", de José M. Mariluz Urquijo, citado por Román F. Pardo; "*Nuevas litografías de Albérico Isola e Yñiguez*", Buenos Aires, 1953.

Otras notas

Novarese (pág. 109)

Museo Histórico Nacional. — Buenos Aires 23 de Junio de 1961.

Sr. W. E. Laroche. — De mi mayor consideración: Atento a lo solicitado en su nota de fecha 29 de Mayo ppdo., tengo el agrado de informarle que en las obras: "*El Arte de los Argentinos*" por J. L. Pagano, el "*Diccionario Histórico Argentino*" por R. Piccirilli, F. L. Romay y L. Gianello, la revista "*Ilustración Histórica Argentina*" y "*Apuntes para la Historia de Nuestra Pintura y Escultura*" por José María Lozano Mouján; consultadas en este Instituto, en ninguna figura el nombre del artista Novarese. En el Registro de Entrada de Objetos de este Museo, en el asiento correspondiente al retrato del General Juan Lavalle, pintado por dicho artista figura con el nombre de *Pablo Novaresse*, con dos "S". Dicho retrato proviene de la colección de D. Angel Justiniano Carranza y entró al Museo el 9 de Octubre de 1901. Saludo a usted muy atentamente, *Carlos Oscar Bo.* — Secretario Técnico.

E. Bettinotti (pág. 186)

La confirmación de fecha y título de un cuadro, estando ya en prensa el presente libro, me ha deparado la satisfacción de poder dar una nueva nota informativa, referente a trabajos originales del litógrafo italiano E. Bettinotti. Se trata de un "Album" de acuarelas originales; retratos de personajes que sirvieron para la versión litográfica de los mismos. Es interesante la siguiente reseña que permite hacer la presencia de esos originales en la colección del Museo Histórico Nacional: Retratos litográficos de Bettinotti, existentes en el Archivo del Museo y cuyos originales no figuran en el Album de acuarelas del mismo autor: ANDRES LAMAS, J. B. PURVIS, MARCELINO SOSA.

Retratos litográficos de Bettinotti, existentes en el Archivo del Museo y cuyos originales figuran en el album de acuarelas del mismo autor: SANTIAGO VAZQUEZ, MELCHOR PACHECO Y OBES, JOSE MARIA PAZ.

Retratos a la acuarela del Album de Bettinotti, de los que no existen en el Archivo del Museo, copias litográficas: JOAQUIN SUAREZ, FRUCTUOSO RIVERA.

El "Album", luce también, una buena acuarela "Retrato del Gral. Manuel Oribe".

El "Album", fue encontrado y adquirido por el Director del Museo Histórico Nacional, profesor Juan E. Pivel Devoto, el año en curso en la ciudad de Roma, donándolo al Instituto de su Dirección, en abril de 1961, enriqueciendo así, de manera tan espléndida, la colección iconográfica del Museo.

HOLLAND WILLIAM (pág. 14). — La misma carencia de informaciones que existe respecto de los autores de los dibujos vertidos al grabado por William Holland, existe con respecto a este grabador inglés, cuyo nombre no aparece en ninguna nómina de grabadores de aquella nacionalidad, ni en el British Museum, ni en el Victoria Albert Museum, de Londres ni en las listas de nombres de las casas anti-cuarias especializadas en la materia.

"Peones de Buenos Aires". (Pág. 14; pie de pág.). La escena que representa este grabado, atribuido también a William Holland, se desarrolla en la puerta de una pulpería que lleva el nombre de "Diego Alvarez". Son tres figuras; una, luce la típica vestimenta del "guazo", recogida por los dibujantes de la época, y las otras dos, con la vestimenta que usaban los que se ha dado en llamar, "gauchos-soldados", y que formaban las primeras fuerzas —digamos— militares de la Banda Oriental. Como los grabados anteriormente citados, son, sobre dibujos de jerarquía.

ONSLow ARTHUR (pág. 33). — De ser "el hijo de la Gran Bretaña" a que se refiere De María, véase pág. 73) habría llegado al Plata en 1821. ¿Será el autor de los retratos mencionados en el texto? ¿Qué elementos informativos tuvo De María? Yo he visto un cuadro de los enumerados por De María, el de doña María Clara Zabala, sin firma; muy bueno; ¿es realmente un original de Onslow? Un estudio técnico de este cuadro, con el que representa a Santiago Vázquez, (col. Museo H. Nal.) y con el que representa a Don Antonio Saenz, pintado por José Guth, que se conserva en la Facultad de Derecho de Bs. Aires, ¿arrojaría algún detalle con el que pudiera determinarse el autor o los verdaderos autores de esa serie de retratos?

ONSLow ARTHUR (Retrato de Don Santiago Vázquez, pág. 33). — Sobre el referido Retrato, véase: "Otro affaire iconográfico". Se ha descubierto un Retrato de Don Santiago Vázquez pintado por Amadeo Gras, que hace pensar que el de Onslow, que existe en el Museo Histórico Nacional (Montevideo) no representa al prócer. (Mario César Gras. Bs. Aires, 1945). La referencia de que se dispuso para establecer que el personaje que representa el cuadro firmado por Onslow, es Santiago Vázquez, la dio una nota publicada en *El Siglo* de 5 de mayo de 1874, referente a objetos donados al Museo Histórico Nacional y dice: Oscar Hordeñana; Retrato al óleo de Santiago Vázquez. Los rasgos fisonómicos de este Retrato y los del individualizado como ejecutado por Gras, en 1846, son totalmente diferentes. Surge la interrogante de saber quien es el personaje representado por Onslow: ¿es una representación de Santiago Vázquez de años atrás, teniendo en cuenta la fecha en que actuó Onslow en el Plata? ¿Pintó, entre los Retratos que se piensa realizados por él, alguna vez un retrato de Santiago Vázquez? Yo no he podido saberlo ni realizar una ficha biográfica más completa de Onslow. A la confusión que aporta la diversa manera de aparecer escrito este apellido inglés, se agrega la de la diversidad de fechas de arribo del pintor al Plata y la de la realización de algún cuadro, existiendo a veces contradicción. Sólo dos fechas concretas he podido fijar. La de 1830, —en el correr de ese año aparece Onslow en Buenos Aires, en la Litografía de Hipólito Bacle, vertiendo a la litografía sus propios dibujos o de otros— y la fecha de 1832, que es la del Decreto mencionado en la pág. 33, con la determinación exacta de una obra de Onslow. Yo no he conocido obras posteriores, a parte de las litografías, ni el trayecto final del artista.

MONVOISIN, AUGUSTO R. Q. (pág. 52). — La línea saliente que informa la obra de retratista del pintor francés, dice Laroche en sus apuntes inéditos, es de carácter italianizante, como sucede con la de los buenos pintores galos de aquella época, en la que los mejores artistas eran enviados a la academia francesa de Roma. Con ellos, integró el grupo que constituyó el movimiento romántico de 1815.

El discípulo más aventajado de la estadía chilena de Monvoisin, fue el que

puede llamarse el primer pintor auténticamente chileno y como retratista de los mejores del país transandino, Francisco Javier Mandiola, que falleció en Santiago, en setiembre de 1900. Además de este artista y de otros citados en el texto, fueron discípulos de Monvoisin, el ecuatoriano Luis Cadenas, el argentino Gregorio Torres y los chilenos Gregorio Mira y Juan Bianchi.

FILLEUL, CLARA (pág. 92). — De nacionalidad francesa llegó a Chile con Monvoisin. No obstante ser una artista de positivos méritos, su labor se concretó a trabajos de colaboración con aquel pintor. Cuando actuó independientemente, ensayó el género retrato.

JESTA, DOMENICA (pág. 92). — Esposa de Monvoisin desde 1821, en que contrajo enlace en Roma, había nacido en esa ciudad en el año 1797. Su obra alcanzó renombre en Francia. Ensayó con éxito el retrato y la miniatura.

CARLOS RISSO (pág. 185). — Este litógrafo extranjero inicia la nómina de los que reproduciendo el *"Retrato de Rivera"* (1831. Col. particular, Bs. As.); FERMEPIN (pág. 159), en 1838; LEBRON (pág. 164), en 1839; GIELIS (pág. 186), en 1841; SOMELLERA (pág. 160), en 1842; BETTINOTTI (pág. 186), en 1843; MEGE (pág. 187), en 1870, (Col. particular, Montevideo), forman la iconografía del héroe de los días en que desempeñaba la Primera Magistratura del país (1830-34). Decaux, litografió en 1892, ¿sobre su propio dibujo?, un novedoso Rivera civil. (Colección particular).

FITZ PATRICK (JUAN) (pág. 194), nació en Newask, Inglaterra, el 3 de noviembre de 1847. Se educó en Bélgica y pasó algún tiempo en los Estados Unidos de América. Llegó al Uruguay el 19 de febrero de 1868 dedicándose a la enseñanza en Montevideo y en el interior; después trabajó como fotógrafo con MASSONI. En la ciudad de Minas actuó en la firma Patrick-Rodríguez. Vuelto a Montevideo trabajó como fotógrafo de CHUTE y BROCKS. Finalmente se instaló por su cuenta. Fue un fotógrafo de real categoría a quien se le debe la documentación gráfica de numerosos personajes, escenas y acontecimientos callejeros. Falleció en Montevideo el 2 de noviembre de 1928. (Fernández Saldaña. Obra citada).

HIPOLITO BACLE (pág. 199). — *"Trajes y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires"*. Se empezó a publicar en colaboración con su socio ARTHUR ONSLOW (pág. 33) en la Litografía del Estado, alrededor de 1830. Aparecieron entonces tres trabajos de Onslow, como primera entrega. En el período 1833-35, aparecieron seis cuadernos más con seis estampas cada uno. Esta idea de Bacle, servirá de modelo al porteño GREGORIO IBARRA (pág. 200) para su serie de tipos callejeros populares porteños y escenas de costumbres ciudadanas que empezó a publicar, allá por 1839; asimismo sirvió de modelo al *"Album Argentino"* de ALBERICO ISOLA (pág. 201) en 1845 y en ese mismo año a CARLOS MOREL, argentino, en *"Usos y Costumbres del Río de la Plata"*.

A. CASANOVA (¿ ?) — Muchas veces me he encontrado con este nombre en la búsqueda de las noticias anotadas a lo largo de estas páginas, pero siempre referido a una litografía *"Montevideo. Vista tomada desde la Fortaleza del Cerro"*, (Col. Museo Histórico Nacional, Municipal y Col. Assunção), sin haber podido dar con más datos ni fecha (¿1872?). Es evidente que se trata de un buen trabajo litográfico sobre un dibujo original de un buen dibujante.

MAS REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AUBRY, G. Jean. — El autorretrato. — París 1938.
- BIANCHI, Renzo. — Un maestro de la caricatura. — Milán 1939.
- BLANCO ACEVEDO, Pablo. — Traducción al español de las descripciones de Dom Pernetty referentes a Montevideo. — Revista Histórica, Tomo IV.
- BUENOS AIRES Y MONTEVIDEO EN 1850. — Prologado por José Luis Busaniche sobre "Lettres sur L'Amérique", del escritor francés Xavier Marmier.
- COLUMBA, Ramón. — Que es la caricatura. — Buenos Aires 1959.
- DANIERI, Leonardo. — Muerte del Teniente Andrés Aguiar. — Montevideo 1944, Garibaldi en Montevideo. — Algo de iconografía. — Montevideo 1944, y Medallas de la Jura de la Constitución. — Montevideo 1943.
- DUPREY, Jacques. — Voyage aux origines françaises de l'Uruguay. — Montevideo 1952.
- FURLONG CARDIFF S. J., Guillermo. — Los jesuitas y la cultura rioplatense. — Montevideo 1933. — Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina.
- GUTIERREZ, Juan María. — Orígenes y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires, 1910.
- MANTEGAZZA, Paolo. — Río de la Plata y Tenerife. — Viaje y Estudio (3ª edición). — Milán 1876.
- REGULES, Juan Antonio. — Apuntes para la historia de la Cartografía en el Uruguay.
- TORRES REVELLO, José. — Los artistas pintores de la expedición Malaspina (Estudios y documentos para la historia del arte colonial). — Buenos Aires 1944.
- ALIAGA, Alfredo. — El retrato en la plástica chilena. — Santiago de Chile, 1949.
- PARDO, Román F. — Los primeros naipes criollos, impresos en Buenos Aires. Buenos Aires, 1953.

PICTURESQUE ILLUSTRATIONS OF RIO DE JANEIRO, by Emeric Essex Vidal. Album inédito de 24 acuarelas realizadas durante los años 1816 hasta 1837. Introducción y texto explicativo en francés de Gilberto Ferrez y Eneas Martins. Formato 44 x 33 centímetros, realizado en París bajo la dirección de José Corradini. Texto impreso por Jean-Paul Vibert, en caracteres Bodoni, fundidos especialmente para esta obra. Las acuarelas fueron reproducidas en los talleres de Louis Duval y coloreadas a mano "au pochoir" por Maurice Beaufumé. Librería L'Amateur. Buenos Aires.

"...La América del Sur se mostraba en aquellas acuarelas de Emeric Essex Vidal con el superior encanto del color. El marino pintor ofrecía en ellas una visión del Río de la Plata —especialmente de Buenos Aires y Montevideo— que interesaba a todos por igual, porque era la suya una visión artística. De ahí el interés enorme que en aquel ambiente despertaron las acuarelas de Vidal, y la prisa que se dio en publicarlas editor tan avisado como el alemán Rudolph Ackermann, que veía en los pueblos libres de la América española campo propicio para un amplio plan de publicaciones, que llevó a cabo cumplidamente, mereciendo a su hora los elogios de Bolívar y de Sarmiento.

Aquel álbum publicado por Ackermann en 1820 sólo contenía, como su título lo indicaba, "ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo" en número de veinticuatro. No eran las únicas que su autor había pintado. Además, aquella obra tendría continuidad en años sucesivos, como consecuencia de nuevos viajes de Vidal a las costas de América del Sur, uno entre los años de 1827-28 y otro entre los de 1835-37. Con el título de *Picturesque Illustrations of Rio de Janeiro*, se completa la visión pictórica de Vidal, relativa a las tres capitales de la América del Sur que visitó. (Valentín De Pedro, "Nuevo álbum de acuarelas de Vidal". La Prensa, Bs. As., Agosto, 1961).

Plan del presente trabajo

Derrotero para una Historia del Arte en el Uruguay

TOMO I

INTRODUCCION

Sumario

- a) Valor del elemento Naturaleza en el desarrollo cultural de los pueblos indígenas.
- b) Mirada hacia el pasado de las agrupaciones indígenas del Continente Americano.
- c) Investigación de la raza en el estado en que la halló el Descubrimiento. Punto de partida para el estudio de las modalidades y costumbres del hombre americano.
- d) Valor de las riquezas naturales en la estructuración de las Colonias que nacieron después del Descubrimiento y la Conquista.
- e) Nivel cultural de los pobladores de las Colonias.
- f) Valores heredados de la América Colonial que tienen relación con el Arte. Arquitectura - Pintura - Escultura.

TOMO II

LOS PRECURSORES

y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica

Sumario

Pintores y dibujantes costumbristas. — Pintores edilicios. — Pintores marinistas. — Retratistas por excelencia. — Pintores de temas de evocación histórica. — Jerarquización del género marina. — Introducción de otros géneros de pintura en boga en Europa; Naturaleza muerta; El Paisaje. — Apéndice. — Artistas desconocidos. — El dibujo. — El grabado: sus diversos procedimientos: sus cultores. — Los anónimos.

TOMO III

Primera Parte

LOS PRIMITIVOS

Su importancia y lugar que ocupan en el proceso evolutivo del arte pictórico en el Uruguay.

Segunda Parte

LOS GRANDES VALORES

Que contribuyeron a la formación del arte auténticamente nacional.

TOMO IV

EL SIGLO XX

Las nuevas orientaciones y sus cultores.

TOMO V
LA ESCULTURA

Sumario

Historia de la Escultura en el Uruguay. — Los Precursores. — El Siglo XIX. El Siglo XX. — Estatuas y Monumentos en plazas y paseos públicos de la ciudad: a) De autores nacionales; b) De autores extranjeros. — Referencias para una historia de la estatuaria en el interior del País.

Artes Aplicadas. — El Dibujo. — El Grabado.

BIBLIOGRAFIA

PUBLICACIONES DEL MUSEO Y
ARCHIVO ERNESTO LAROCHE

(Numeración correlativa por orden de aparición)

- 1) Un edificante rasgo familiar da origen a una permanente demostración artística de nuestra ciudad. Inauguración del Museo Ernesto Laroche. (Con 11 fotograbados). (Apartado de "El Terruño"), octubre de 1941. Nueva edición corregida, agosto de 1950.
- 2) NOTAS DEL ARCHIVO LAROCHE. — El homenaje que faltó. A propósito de la Exposición Juan M. Blanes. Noviembre de 1941.
- 3) Exposición permanente de obras del pintor nacional Ernesto Laroche. Selección de juicios críticos sobre su vida y su obra. — Junio de 1942.
- 4) NOTAS DEL ARCHIVO ERNESTO LAROCHE. — Por qué no tenemos aún un retrato oficial del General Fructuoso Rivera. Apuntes para la Historia y para el Arte. Antecedentes de un concurso. (Con 20 fotograbados). — Noviembre de 1942.
- 5) ERNESTO LAROCHE. — Ficha biográfica. Su representación en galerías oficiales del país y del extranjero. Su labor cultural. Su labor administrativa. — Enero de 1943.
- 6) TELMO MANACORDA. — Presencia de Ernesto Laroche. Ensayo. (Con 23 fotograbados). — Junio de 1943.
- 7) CARLOS M^a PRANDO. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno N^o 1. (Ilustrado con 38 fotograbados). — Junio de 1944.
- 8) AGUSTIN M. SMITH. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno N^o 2. (Ilustrado con 19 fotograbados). — Junio de 1945.
- 9) W. E. LAROCHE. — El pintor Francisco E. Bauzer. Julio de 1945.
- 10) LAROCHE. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno N^o 3. (Ilustrado con 10 fotograbados). — Junio de 1946.
- 11) W. E. LAROCHE. — Juan Manuel Besnes e Irigoyen. (Apuntes para su historia). — Setiembre de 1946.
- 12) EMILIO FRUGONI. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno N^o 4. (Ilustrado con 11 fotograbados). — Junio de 1947.
- 13) W. E. LAROCHE. — Carlos Alberto Castellanos. (Un valor de real categoría en el arte plástico nacional). — Febrero de 1948.
- 14) EMILIO FRUGONI, RAUL MONTERO BUSTAMANTE. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno N^o 5. (Ilustrado con 18 fotograbados). — Junio de 1948.
- 15) W. E. LAROCHE. — Francisco Gutiérrez Rivera. (Una figura olvidada). — Diciembre de 1948.
- 16) DELIO PANIZZA, HECTOR VILLAGRAN BUSTAMANTE. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno N^o 6 (Ilustrado con 17 fotograbados). — Junio de 1949.

17) W. E. LAROCHE. — Luis Queirolo Repetto. (Retratista por excelencia). — Junio de 1949.

18) GERONIMO ZOLESI, GASTON ALBERTO NIN, JOSE PEDRO MONTERO BUSTAMANTE, EMILIO FRUGONI y RAUL MONTERO BUSTAMANTE. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno Nº 7. (Ilustrado con 23 fotograbados). — Junio de 1950.

19) W. E. LAROCHE. — Elementos Contributivos a la Historia del Arte en el Uruguay. Orestes Acquarone. (Litógrafo, Dibujante, Pintor, Escultor, Acuarelista. Su tiempo; su vida; su obra). — Junio de 1951.

20) VICTOR PEREZ PETIT, MARIO DE MARIA, EDUARDO FERREIRA, ENRIQUE CROSA, WASHINGTON BELTRAN, CESAR I. ROSSI, PEDRO ESPINOSA, ALFREDO E. MARTINEZ, JOSE FELIX BERASAIN, VICENTE MARIA CARRIO y TEOFILO SANCHEZ CASTELLANOS. — Laroche. — Catálogo de Pinturas y Grabados. Cuaderno Nº 8. (Ilustrado con 30 fotograbados). — Junio de 1951.

21) ELEMENTOS CONTRIBUTIVOS A LA HISTORIA DEL ARTE EN EL URUGUAY. "Tras de Antiguallas". De nuestro ambiente artístico; elementos contributivos a la historia del arte en el Uruguay; 1865 - 1875. "De cómo se atribuyó autor a una pintura antigua", San Antonio y el Niño, por Juan de Sevilla. "Gaetano Gallino"; Un pintor de la época de la Defensa. 1804 - 1884. José Casanovas Clerch"; Un pintor casi uruguayo. APENDICE: "Mundo, Demonio y Carne". Un famoso cuadro de Blanes. Incidencias de un largo asunto judicial. PROYECTO LAROCHE, Sobre declaración de Bien Nacional, la obra pictórica de Juan Manuel Blanes. "Por qué no tenemos aún un retrato oficial del General Fructuoso Rivera". COLABORACIONES OLVIDADAS. NOTAS DE ARCHIVO. Ficha biográfica de "Ernesto Laroche", con un juicio crítico de Raúl Montero Bustamante. Un volumen, 88 págs. y 97 fotograbados. Comentarios, acotaciones, notas, referencias bibliográficas de W. E. Laroche, sobre textos originales de ERNESTO LAROCHE. — Junio de 1952.

22) GAETANO GALLINO. — Un pintor de la época de la Defensa. 1804 - 1884. Ilustrado con 29 fotograbados. (Apartado de Elementos contributivos a la historia del arte en el Uruguay). — Abril de 1953.

23) EDUARDO FERREIRA, VIRGILIO MAURICIO, ALFREDO E. MARTINEZ, GERMAN J. DE SALTERAIN, J. CRUZ HERRERA, Mr. MARTINENCHE, CORNELIA, BRACKENRIDGE, CESAR I. ROSSI, OTTO MIGUEL CIONE, CAISSIE GAISFORD y ENRIQUE CROSA. — Laroche. — Catálogo de pinturas y grabados. Cuaderno Nº 9. (Ilustrado con 20 fotograbados). — Diciembre de 1953.

24) W. E. LAROCHE. — Apuntes para una Historia de la estatuaria en el Uruguay. Extractado de Derrotero para una historia del arte en el Uruguay. Tomo V. Ilustrado con 58 grabados. — Montevideo, 1960.

OTROS TRABAJOS DEL AUTOR

Imitaciones y repeticiones de cuadros (De los grandes Maestros), comentarios al libro de Pelayo Quintero. Cádiz, 1935, Director del Museo Provincial de Bellas Artes. (Montevideo, 1936). En el cincuentenario de la muerte de Juan Manuel Blanes. (Un poco de Historia; actualizando viejos proyectos), 1951. De vuelta del Museo. (Itinerario artístico para el turista que visita el Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro), Río de Janeiro, 1951. En el cincuentenario de la muerte de Diógenes Hequet. París, 1952. El escultor Juan Manuel Ferrari, 1952. El pintor Domingo Laporte. Talento vastísimo no apreciado en toda su integridad y grandeza ni en vida ni después de muerto. 1953. En la ruta de Karlsruhe. (Para el Uruguay es más que una ciudad alemana). A propósito de la nacionalidad del pintor Carlos Grethe. Karlsruhe, 1952. El pintor Rafael Borella, 1953. La gesta heroica de Lavalleja a través de algunos monumentos públicos y obras de Museos, 1953. A propósito del óleo "La Acción de Las Piedras". (Documentos de interés para la Historia del arte en el Uruguay),

1954. Juan Luis Blanes, Pintor y Escultor de prestigioso abolengo artístico, 1954. Cómo volvieron al país dos famosas telas de Juan Manuel Blanes. (La Revista de Rancagua y Ultimos momentos de José Miguel Carreras), 1954. Apuntes para una ficha biográfica del escultor Felipe Pedro Menini, 1955. La Epopeya de Asencio en la plástica nacional, 1955. El 19 de Abril en el Arenal de Agraciada. (El memorable episodio del heroísmo de Lavalleja a través del arte inigualado de Juan Manuel Blanes), 1955. Manuel Larravide, pintor marínista, 1955. Eduardo Dionisio Carbajal. En el orden del tiempo el primer pintor de Artigas. 1955. El pintor Pedro Figari. Desdeñoso de las técnicas, creó la suya propia; color y movimiento. 1955. Nuevas orientaciones estéticas en la pintura del primer cuarto del siglo XX. 1955. Apuntes para un ensayo sobre la evolución pictórica de Joaquín Torres García. 1955. Un pintor negro en la historia del arte plástico nacional. Ramón Pereyra, 1955. Rafael Pérez Barradas, Pintor de emociones, 1956. El pintor Pedro Valenzani. Importancia de su obra. 1956. Antonio Pena. Su ubicación en la historia de la estatuaría rioplatense contemporánea. 1956. El pintor Miguel Viladrich. 1956. Estudios de investigación histórica e ilustrativa labor del pintor Carlos Seijo. 1956. La obra de Faustino Eugenio Brughetti. Pintor, filósofo, músico. 1956. La escena de la repatriación de los restos de Artigas en la plástica nacional. (Un cuadro de Domingo Puig y Sauret. 1956. Nicanor Blanes. A cien años de su nacimiento persiste aún el misterio de su vida o de su muerte. 1957. La emoción de Montevideo ante un episodio de la fiebre amarilla. A propósito del óleo de Juan Manuel Blanes "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires en 1871". 1957. El Congreso de las Tres Cruces en la pintura de dos artistas nacionales; Pedro Blanes Viale y Diógenes Hequet. 1957. El pintor marinista Roberto Castellanos. 1957. La cultura itálica en la historia del arte plástico del Uruguay. 1957. El mensaje de una personalidad definida. Los cuadros de Darío de Regoyos. 1957. Apuntes para la iconografía de la Cruzada del 19 de Abril de 1825. Un desembarco de los 33 en la colección de cuadros del Museo Histórico Nacional. 1958. El pintor Baltasar Verazzi, en el Río de la Plata. 1958. Francisco Aurelio de Figueiredo. Pintor, escultor, periodista y ameno narrador. 1958. Dante Contestáble. Un ansia de perfectibilidad generó su obra y explica su voluntario destino. 1958. El pintor Emilio Más. 1958. El pintor Alejandro Márquez. 1959. Apuntes para una biografía de Hilario Xandri. 1958. El pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós. 1959. Antonio Francisco Lisboa, artista colonial auténticamente brasileño. 1959. Historia y Destino de los Cabildos platenses. 1959. La obra del escultor catalán Domingo Mora en Montevideo. 1959. Apuntes para la Historia del Arte en el Uruguay. Los Precursores. 1959. Ernesto Laroche. Su rango artístico a través de libros y cincuenta años de notas periodísticas. 1959. Enrique Mario Estrázulas, "Un vigoroso temperamento artístico olvidado". 1960.

Salzburgo sigue ofreciendo al mundo el prodigio de sus permanentes fuerzas espirituales. Salzburgo, 1952.

RUTAS DEL ESTE. — Una contribución al Turismo Nacional. — Ocho kilómetros sobre el ex Camino Real de San Felipe y Santiago. Los Conventos. La "Guardia" de Pando. San Rafael. Santo Tomás de Aquino. La "Guardia" de Piedra de Afilar. La Sierra. Las Animas. El Mirador Nacional. Los Cerros. La Laguna de los Briosos. Las Ruinas de San Antonio. Maldonado tiene rango de ciudad desde 1786. Las "Abbras", perfiles y colores. Bellezas y sabor de historia del distrito de Guardia Vieja. San Carlos nació a la vida del país en 1763. Cabo de Santa María. Punta del Este. Pueblo Ituzaingó. La Isla de los Pargos. Cuando el Puerto de Maldonado se llamaba de La Candelaria. La Isla de las Palmas. Punta Ballena donde los vientos tiene sabor de leyenda. San Rafael, Colonia agrícola en 1880, hoy prestigioso balneario. El centenario Camino del Rey. La Picada de Tolosa. La Paloma. El Faro de Santa María. El Puerto. En la ruta de San Vicente de Castillos. El Camino de los Indios. Hacia la frontera. El Fuerte de San Miguel. De regreso, Santa Teresa. La Angostura. La Laguna Negra. La Sierra de los Rocha. Velázquez, Aiguá, Minas. Se cierra el circuito. (Montevideo, 1950).

INDICE

	Pág.
PREFACIO	V
PROLOGO	VII
LOS PRECURSORES. — Alcance y contenido del término	1
CAPITULO I	
De los dibujos de Antoine Joseph Dom Pernetty, a las aguadas de Fernando Branvila. Otros dibujantes de la Expedición de Alejandro Malaspina	5
CAPITULO II	
Relatores gráficos de los episodios históricos de las Invasiones Inglesas. Edward Orme, W. Heath, George Robinson, Merigot, T. Sutherland. W. Faden, E. F. Burney, P. Guichenet, J. Jeakes, Abraham Peter	9
CAPITULO III	
Un español de larga y meritoria actuación: Juan Manuel Besnes e Irigoyen. William Holland y las primeras representaciones del gaucho	13
CAPITULO IV	
Juan Bautista Debret. Su obra pictórica y docente en América. La Misión Lebreton. Fundación de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro	21
CAPITULO V	
El acuarelista Emeric Essex Vidal: un Miembro de la Real Marina Inglesa que gozó de justo renombre entre los artistas viajeros	24
CAPITULO VI	
Una figura solitaria: Arthur Onslow	33
CAPITULO VII	
Más pintores costumbristas: Augusto Earle y Conrad Martens	34
CAPITULO VIII	
Pintores edilicios. Los franceses Bartolomé Lauvergne, Teodoro Augusto Fisquet y Enrique Benoît Darondeau	39
CAPITULO IX	
Un artista de la composición, el color y el detalle: Adolfo D'Hastrel, pintor costumbrista y edilicio	43
CAPITULO X	
Pintores marinistas: Juan Bautista Enrique Durand Brager y Luis Amadeo Ollivier	48
CAPITULO XI	
Las directivas neo-clásicas en el Plata: Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin	52
CAPITULO XII	
Un artista de señalado abolengo artístico: Juan León Pallière	57

	Pág.
CAPITULO XIII	
Pintores de origen alemán en la iconografía artística rioplatense: Mauricio Rugendas y Otto Ernesto Federico Grashof	63
CAPITULO XIV	
Mirada retrospectiva	68
CAPITULO XV	
El retrato: José Guth, Juan P. Goulu, Amadeo Gras, Cayetano Gallino	72
CAPITULO XVI	
Año 1863. — Una fecha trascendente	94
CAPITULO XVII	
Otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica. Más retratistas: Baltasar Verazzi, Pedro Valenzani, Nicolás Panini, Epaminondas Chiana, Lavinia Bolla de Cereda, Donato Di Lorenzo, Leopoldo Bersani	96
CAPITULO XVIII	
Jerarquización del género marina: Eduardo De Martino	113
CAPITULO XIX	
Introducción de otros géneros de pintura: Naturaleza muerta: José Felipe Parra	118
CAPITULO XX	
El paisaje: el paisaje urbano: Carlos Corsetti, Crisanto del Mónaco, Alphonse Gobbi, Emilio Más, Enrique Donati, Héctor G. Escardó, Francisco Gutiérrez Rivera, Alberto Schwartz	121
CAPITULO XXI	
Nuevos eslabones en la cadena de pintores costumbristas: Francisco Villar, Leonie Matthis	134
CAPITULO XXII	
Pintores oriundos de tierras de América: José Gil de Castro, Luis Montero, Henry Sheridan, Augusto Ballerini, Francisco Aurelio de Figueiredo	139
CAPITULO XXIII	
La labor docente del italiano Godofredo Hernani Sommarvilla	146
Apéndice	149
CAPITULO XXIV	
Los desconocidos	151
CAPITULO XXV	
El dibujo: El grabado: sus diversos procedimientos: sus cultores	162
CAPITULO XXVI	
Los anónimos	196
Notas: Algunos apuntes sobre la litografía en Buenos Aires	200
Otras notas	202
Plan del presente trabajo	206
Publicaciones del Archivo y Museo Ernesto Laroche	207
Otros trabajos del autor	208

ERRATAS

- Pág. 33: línea novena, donde dice: ...*había llegado al Plata en el año 1830*. Debe decir: ...*poco después de iniciado el año 1830*. (*)
Asimismo se omitió al pie de la pág. 33 la llamada (*), que dice: *Si la litografía de Onslow que representa "Las Exequias de Dorrego", es contemporánea del acontecimiento, sería, por ello, otra fecha anterior la de la llegada al Plata, del solitario pintor inglés*.
- Pág. 76: pie de pág., llamada 57, agréguese: *óleo-lienzo, sin firmar*.
- Pág. 105: línea trece, donde dice: HIDALGOS, debe decir HIDALGO.

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos de
A. Monteverde y Cía. S. A.
Instalados en la Ciudad
de Montevideo el día
24 de agosto
de 1961.

•

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO
Y MUSEO ERNESTO LAROCHE

AÑO XX — NUMERO 25
MONTEVIDEO — URUGUAY