

COLLIVADINO

BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

COLLIVADINO
BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

PRESIDENTA DE LA NACIÓN
Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN
Amado Boudou

SECRETARIO DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN
Jorge Coscia

DIRECTORA EJECUTIVA
DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Marcela Cardillo

COLLIVADINO

BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN



CURADORA
Laura Malosetti Costa

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
María Inés Stefanolo

DISEÑO MUSEOGRÁFICO
Silvina Echave

DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO
Paula Casajús

GESTIÓN DE COLECCIONES
Mercedes de las Carreras

DISEÑO GRÁFICO
Susana Prieto
Candela Gomez

FOTOGRAFÍAS
Miguel Bustos, Gustavo Cantoni, Matías Íesari,
Oscar Ramírez, Caldarella & Banchemo, Luis Liberal

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN
Nora Altrudi, Luciana Feld y Agata Gigante

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
María Filip

MONTAJE
Alberto Álvarez, Francisco Amatriain, Carlos Cortés,
Daniel Galán,
Fabián Belmonte, Leonardo Teruggi.

DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO
Ana Bertollo, María Rosa Espinoza, Cecilia García,
Flores Vallarino.

GESTIÓN DE COLECCIONES
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Antonio Facchini, Darío
Aguilar,
Bibiana D’Osvaldo, Raúl Alesón, Carolina Bordón,
Fernando Franco

PRENSA
Martín Reydó, Eleonora Waldman, Trinidad Massone,
Esteban Benhabib, Rodrigo Dacomo

RELACIONES INSTITUCIONALES
Ana Ruvira, Soledad Obeid.

ÁREA EDUCATIVA
Mabel Mayol, Silvana Varela, Marina Bertonassi,
Alejandro Benard, Pablo Hofman, Gisela Witten

AGRADECIMIENTOS

Mario Naranjo (Coordinación de Recuperación y Conservación del Patrimonio Cultural, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas de la Nación); Juan Pablo Zabala (Archivo General de la Nación); Marizul Ibáñez, Regina Agüero (Ministerio de Cultura – Gobierno de Mendoza); Gastón Alfaro (Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guiñazú” - Casa Fader, Mendoza); Virginia Agote (Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson”, San Juan); Paula Felix-Didier, Andrés Levinson, Francisco Lezama, Sebastián Yablón, Eloisa Solaas (Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”); Raquel Zeitune (Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, Tucumán); Jorge Cometti, Gustavo Tudisco (Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”); María Isabel de Larrañaga (Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”); Alberto del Santo (Archivo y Museo Históricas del Banco de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Arturo Jauretche”); Daniel Fariña (Museo de Arte Tigre); Norma M. de Martinetti (Instituto Magnasco, Gualaguaychú, Entre Ríos); María Sábato (Museo de Bellas Artes de La Boca “Benito Quinquela Martín”); Viviana Guzzo (Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata “Emilio Pettoruti”); Museo de la Ciudad; Juan Gerardo Boutsaksian (Bank of America Merrill Lynch); Biblioteca Manuel Gálvez; Ignacio Gutiérrez Zaldívar (Galería Zurbarán); Carlos Pedro Blaquier; Familia Bourquin; Magdalena Cordero; Carlos Franck; César Gotta; Ricardo Grüneisen; Eduardo Grüneisen; Mauro Herlitzka; Haydée Morteo de Cairolí; Mauricio I. Neuman; Carlos María Pinasco; Martín Raúl Pujato; José Pedro Reggi; Adriana Rosenberg; Julio Schwartzman; María Torres.

ÍNDICE

Un Estado inteligente, una cultura para todos Jorge Coscia	9
Repensar legados articulando esfuerzos Marcela Cardillo	13
Collivadino Buenos Aires en Construcción Laura Malosetti Costa	17
Las Buenos Aires de Pío Claudia Shmidt	21
La copia de los frescos de San Lorenzo al Verano: una ventana a la pintura sacra del ottocento italiano Marta Penhos	29
Los italianos en la ciudad María Bjerg	37
Coleccionista y flâneur: Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano porteño. Catalina Fara y Verónica Tell	47
La exposición	59
Buenos Aires - Roma. Los años de formación	61
Montevideo - Buenos Aires	87
Montevideo	89
Nexus	93
Buenos Aires en construcción	105
El puerto y los puentes del riachuelo	139
Usinas y paisaje industrial	167
Proyecto de catálogo, restauro e investigación de la colección del Museo Pío Collivadino Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural - TAREA Universidad Nacional de San Martín Dr. Carlos Ruta - Lic. Néstor Barrio	175
Listado de obras	187



GRAN MECENAS DEL
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES





UN ESTADO INTELIGENTE, UNA CULTURA PARA TODOS

JORGE COSCIA

Secretario de Cultura
de la Presidencia de la Nación

Recibir en el Museo Nacional de Bellas Artes una serie de obras del artista argentino Pío Collivadino nos llena de orgullo por varias razones. Por un lado, porque asumimos con compromiso la tarea de gestionar cultura, nos motiva poner a disposición del público en general propuestas de calidad, organizadas con criterios curatoriales que aprovechen y exploten la potencialidad de la expresión artística. Por el otro, porque se trata de un monumental ejemplo de puesta en valor, por parte de una serie de instituciones del Estado nacional, del patrimonio cultural de los cuarenta millones de argentinos, tan abandonado durante décadas, tan ninguneado en numerosos períodos de la historia. En la actualidad, en nuestro extenso territorio, el Gobierno nacional ha implementado políticas de reparación en todos los ámbitos de la vida social. Y el patrimonio no fue (no debía ser) la excepción.

En este sentido, la cooperación entre distintos organismos estatales en pos de llevar adelante políticas culturales es una marca de gestión del proyecto político al frente de la Argentina desde 2003. Las décadas de cultura y educación para pocos han terminado. En su lugar, podemos hablar de una década de logros y avances en salud, en trabajo, en vivienda, en investigación científica y desarrollo de

tecnología. Y también, de los diez años de mayor expansión de los espacios destinados a albergar y exhibir el patrimonio artístico y a formar técnicos, profesionales y universitarios. Hoy, en la Argentina, hay más museos y más universidades, y los hay en localidades del país en las que, hace años, parecía utópico pensar en no tener que trasladarse a la ciudad de Buenos Aires para participar de actividades culturales o formarse.

Collivadino, Buenos Aires en construcción es un eslabón más del círculo virtuoso de una política pública que se fortalece en la sinergia de esfuerzos entre las universidades públicas, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y los museos nacionales que de ella dependen.

¿Por qué es tan especial la exhibición que inauguramos en el Museo Nacional de Bellas Artes? Muchas de las obras que la integran pertenecen al patrimonio de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, y fueron acondicionadas por el Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial de la Universidad Nacional de San Martín, uno de los más prestigiosos del país. Las universidades nacionales afincadas en el conurbano bonaerense, con sus técnicos y trabajadores altamente calificados, son un orgullo para todos los argentinos. Además de su capacidad de integrar socialmente y de promover la movilidad social ascendente, estos espacios demuestran, en esta iniciativa, su compromiso con el acervo cultural de todos los habitantes del país.

Las huellas materiales de la cooperación comienzan a dar sus frutos. Este es apenas un botón de muestra: cuando coordinamos nuestras fuerzas y capacidades, los argentinos podemos hacer muchas, muchísimas cosas. El estado actual de la cultura es de los más auspiciosos que podemos recordar, con indicadores récords, con nuevos instrumentos creados para potenciarla, con una expansión de canales que habilitan el acceso y la producción de los bienes y servicios. Todo esto muestra que hemos recuperado la capacidad de producir, reinventar, consumir y exhibir nuestra cultura, de construir un futuro que cobije un ramillete infinito de manifestaciones de la identidad.

Muralista, grabador, pintor, escenógrafo, ilustrador de publicaciones, docente y autoridad máxima de la Academia Nacional de Bellas Artes: el espíritu de Pío Collivadino, con su mirada de una Buenos Aires en constante transformación (en la que todo estaba por hacerse y en la que también desaparecerían, para siempre, algunos paisajes consumidos por la modernidad), propone una muestra donde prima la mirada histórica. Esa mirada que, como si se tratara de un espejo retrovisor, nos permite ver de dónde venimos, pero para mejorar el rumbo hacia el que caminamos. Esto significa, nada más ni nada menos, que abordar críticamente nuestra historia, por medio de la reflexión y el debate que, esperamos, nazcan de la visita a esta muestra.

Hoy, con la satisfacción de saber que estamos haciendo aquello que tenemos la obligación de hacer, volvemos a poner a disposición de todos los argentinos, en el museo nacional de arte más prestigioso del país, a uno de los creadores más talentosos del siglo XX, redescubrimos su obra, renovamos las lecturas sobre ella, y abrimos la puerta a la reinterpretación y a las nuevas miradas.

Sostenemos una vez más, como lo hicimos siempre: arte de alta calidad para todos los argentinos y argentinas.



REPENSAR LEGADOS ARTICULANDO ESFUERZOS

MARCELA CARDILLO

Directora MNBA

El Museo Nacional de Bellas Artes tiene, entre sus muchas obligaciones institucionales, la misión central de revisar el arte argentino, de acercar al público la obra de nuestros artistas más relevantes, para calibrar con amplitud sus legados o para problematizarlos.

Collivadino es un pintor importante de comienzos del siglo XX que merecía largamente ser revisitado. Una de sus obras emblemáticas de la colección del MNBA es *La hora del almuerzo*: los trabajadores en su momento de descanso, esa hora que fue resultado de largas luchas, están representados con un naturalismo que un siglo después sigue atrapando la mirada del público. Algunos probablemente, aunque fue pintada durante la estadía del artista en Italia, encuentran en esa imagen la imagen de la Argentina de inmigrantes, de trabajadores y del progreso. Esos mismos trabajadores inmigrantes que transformaron la Buenos Aires que es esta vez el motivo central de la muestra que inauguramos.

La exposición curada por Laura Malosetti Costa es, de cierta manera, la continuación temporal de la celebrada con *Primeros modernos en Buenos Aires 1876-1896*, que exhibió este mismo museo hace seis años. Entonces presentamos la organización de las primeras instituciones artísticas nacionales, los modelos de una modernidad en plena construcción. Ahora presentamos, a través de la figura de Collivadino, una nueva etapa: la de la ciudad en continuo cambio por el progreso económico. La ciudad posterior al Centenario, ciudad-puerto del “granero del mundo”.

Uno de los aspectos más celebrados de la obra Collivadino es que logró con su dominio de la técnica pictórica expresar esa ciudad que se transformaba, que avanzaba hacia sus márgenes en las calles abiertas de los barrios y crecía en la altura de sus edificios modernos. Los grabados y pinturas aquí reunidos nos permiten observar la trama de cómo se fue formando una gran ciudad, y no solamente desde el paisaje de perfiles constructivos, de puentes y diagonales, sino también a partir del esfuerzo de los trabajadores, como los que retrata en *La hora del almuerzo*. Gracias a este pintor, hijo de carpinteros, después de todo, sabemos quién construyó Tebas y sus siete puertas.

Maestro de diversas generaciones, sin su accionar como Director de la Academia, el arte argentino hoy tendría un balance distinto. Por ello la necesidad de una exposición que afirme su valor histórico, no como burócrata sino como artista creador de una obra muy valiosa. Encontrarnos con ella es una manera también de hacer preguntas sobre nuestro tiempo, e indagar las formas complejas en las que las imágenes que Collivadino pintó constituyeron nuestra identidad.

Largamente fue visto como representante de lo viejo, no tanto por lo que de manera efectiva hiciera sino por el lugar institucional que ocupaba. Las instituciones, a veces, ocultan a los hombres y a sus obras. Ese fue el destino primero de Pío que la curadora Laura Malosetti Costa parece querer problematizar con esta muestra. Nos recuerda que Pío era tan moderno como la Buenos Aires que pintaba y que se transformaba a su vez.

Explica Laura Malosetti Costa que Collivadino al pintar por primera vez la ciudad de Buenos Aires en constante transformación, y sobre todo sus barrios periféricos, como La Boca o Barracas, el puerto, y las fantásticas usinas eléctricas de la época, símbolo condensatorio del espíritu modernista y positivo que lo invadía todo, le daba un estatus y un prestigio que hasta entonces “pintar la ciudad” no había tenido. Este pintor dignificó la transformación de Buenos Aires al consagrarla en sus pinturas.

Algo de ese gesto de hacer digno lo que todavía no era consagrado como tal, creo se repite hoy, *mutatis mutandis*, en la inauguración de esta muestra en el MNBA. No por el valor pictórico de las obras de Collivadino, que quizás no requerían de esta “consagración” per se, sino porque esta inauguración pone en escena y destaca una forma original y productiva de articular y coordinar los esfuerzos para conservar, restaurar y exponer el patrimonio artístico nacional.

Este Museo Nacional es el último eslabón de una larga cadena que comenzó hace ya varios años. Prácticamente todo el trabajo que culmina hoy aquí fue realizado en instituciones que dependen del estado nacional. Dos Universidades Nacionales ubicadas en el conurbano bonaerense, proceso él también de una transformación reciente en lo que tiene que ver con la vida académica de la última década, y el MNBA como vidriera final donde se exponen los esfuerzos realizados por tantos actores institucionales.

Esa larga cadena de puesta en valor entonces, que va desde las obras donadas a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora hasta su exposición aquí y que pasa por la restauración y curaduría del equipo que dirige Malosetti Costa en la UNSAM, es recién visibilizada y consagrada en el último eslabón de la cadena: la inauguración en nuestro museo de la muestra *Collivadino, Buenos Aires en construcción*. Un enorme orgullo poder oficiar de vidriera privilegiada de esta articulación institucional.

Hacia el final, no querría dejar de agradecer a los coleccionistas privados, museos y organismos estatales que cedieron gentilmente obras centrales de Collivadino a los efectos de este recorte curatorial. Sin esa generosidad desinteresada nada de esto hubiera podido ser. Asimismo, agradecer también al apoyo permanente y sostenido de la Asociación de Amigos del MNBA, que se muestra atenta a todas las necesidades de último momento del museo para realizar esta exposición. Y, por supuesto, a la Dra. Malosetti Costa, siempre cordial y agradable en sus palabras y gestos para con todos. Sin ella, y sin el sólido apoyo que encontró en el calificado *staff* del museo, nada de esto hubiera sido realizable.



COLLIVADINO BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

LAURA MALOSETTI COSTA

Curadora

*Todo es joven en Buenos Aires, todo es de ayer,
todo será de mañana.*

Alberto Gerchunoff
Buenos Aires, metrópoli continental (1914)

Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945), inventó con sus imágenes nuevas formas de belleza en la metrópolis moderna.

Fue el artista que, con una paleta clara y técnica divisionista, llevó a la pintura de caballete el paisaje urbano moderno de una ciudad que se fotografiaba y se describía con insistencia en sus contradicciones (prepotencia del progreso, destrucción de formas tradicionales de vida), pero no había sido vista como motivo digno de los prestigios de la pintura. Construyó un paisaje urbano en las escenas portuarias, las usinas y edificios industriales, los elevadores de granos, los rascacielos y avenidas del centro, los puentes sobre el Riachuelo, y representó también las contradicciones del progreso en los barrios marginales, en la nostalgia de los viejos caseríos y calles suburbanas.

Hijo de una familia de carpinteros y constructores lombardos del barrio de la Boca, en 1890 viajó a Roma a estudiar pintura y regresó formado como fresquista y muralista a una Buenos Aires muy diferente de la que había dejado al partir: se hallaba en plena construcción la metrópolis moderna. Habían quedado atrás las guerras y los sangrientos conflictos que habían terminado con la federalización de la ciudad. El mismo año de su partida – 1890 – fue el de la primera gran crisis económica y la Revolución del Parque contra el gobierno de Juárez Celman.

Desde su regreso, luego de vivir dieciséis años en Italia, Pío Collivadino fue también una de las figuras más influyentes en la escena artística argentina. Fue uno de los fundadores del grupo Nexus en 1907, con algunos de cuyos integrantes compartió en esos años el interés por el paisaje urbano: Justo Lynch y Alberto María Rossi en particular, pero también Fernando Fader en algunas obras tempranas.

Su actividad no se limitó a la pintura de caballete: fue también realizador de vastos emprendimientos decorativos, escenógrafo, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas italianas y argentinas. Pero tal vez su rol más destacado (y el que le valió un largo vacío historiográfico más tarde) fue el de Director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante más de treinta años. Allí fundó los talleres de grabado y escenografía y su enseñanza de las técnicas del dibujo, la pintura y el grabado, aprendidas en Roma, marcó a varias generaciones de artistas que se formaron en ella.

Por otra parte, Collivadino fue el primer artista argentino que participó en la Bienal de Venecia (antes llamada Exposición Internacional) desde 1901 con su díptico *Vita Onesta* (que se conserva en el Museo de Udine). El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires posee *La hora del almuerzo*, que fue su segundo envío a Venecia en 1903.

BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

La obra de Collivadino renueva el interés respecto de Buenos Aires en la pintura argentina. Si bien en la primera mitad del siglo XIX había sido objeto de representaciones por parte de artistas viajeros y extranjeros afincados en la ciudad, como Richard Adams, Emeric Vidal o Carlos Enrique Pellegrini, aquellas *vistas* urbanas tuvieron un carácter diferente: identificar a Buenos Aires en un mapa mundial de ciudades, tipos y costumbres que circularon en álbumes de grabados identificando lugares lejanos y exóticos desde una perspectiva europea. Los artistas nacionales de la segunda mitad del siglo no se interesaron por los paisajes urbanos. Sólo el barrio de Palermo, llamado “el Fontainebleau de los artistas” fue objeto de interés para los primeros modernos nucleados en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y en el Ateneo hacia el fin de siglo.

En la primera exposición del grupo *Nexus* en 1907 se celebró a Collivadino como el “pintor de los faroles” suburbanos y tan poco interesante se encontraba tal iconografía que se calificó a esas obras como pintura sin tema. Trabajó en sus óleos con puntos de vista y enfoques muy cercanos al lenguaje de la fotografía, que desde hacía tiempo era aquél en el que se representaban y se comentaban las transformaciones de la ciudad y que circulaba en diarios, revistas y postales.

Desde la década de 1880 – cuando comenzaron a buscarse y discutirse rasgos de identidad para el arte nacional – éstos se buscaron en la pampa, el paisaje de la llanura y las tradiciones gauchescas. Buenos Aires fue pensada como un ámbito adverso para el arte: mercantil y materialista, en ella un ritmo de vida vertiginoso y una creciente mezcla de nacionalidades, lenguas y costumbres extrañas hacían imposible encontrar un “alma” para el arte de la nación. A partir de la crisis de 1890, momento de quiebre de las certezas progresistas, pero sobre todo en la primera década del 1900, fue creciendo un nacionalismo que invertía los términos de la ecuación civilización – barbarie cifrando las esperanzas futuras de la nación en el ámbito rural. La pampa fue pensada como reservorio de una tradición nacional, pero también las sierras, las cataratas, el altiplano, los lagos del sur, fueron idealizados como otros lugares de realización de una arcadia de belleza serena, “paz y trabajo honrado”. Buenos Aires fue su contrafigura.

Collivadino construyó un paisaje urbano allí donde hasta entonces sólo se percibía fealdad industrial, pobreza y pérdida de los estilos de vida de la vieja aldea.

La ciudad no había tenido en el siglo XIX – como la París de Haussmann – pintores que plantearan en sus obras una mirada sobre la modernidad urbana, ni crítica ni celebratoria. La pampa, el paisaje rural, las costumbres gauchescas seguían en el centro de las búsquedas y discusiones acerca de un carácter nacional para el arte. Y de hecho, tanto en la obra de Martín Malharro y de sus seguidores, como en la mayoría de los integrantes del Nexus (Fernando Fader, Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós), esos asuntos siguieron ocupando el centro de su interés y de los debates que sostuvieron. Es así que, paradójicamente, Collivadino puede pensarse como el último académico y a la vez el primer paisajista urbano moderno.

A lo largo de más de dos décadas pintó una extensa serie de paisajes urbanos cuyos motivos principales fueron los barrios de la Boca y Barracas, la ribera del Riachuelo y el puerto, las nuevas barriadas y las casas en construcción. *Futura Avenida* fue el nombre que dio a una serie de grabados en los que captó las últimas callejuelas de tierra de los suburbios iluminadas a gas, proponiendo esa doble mirada nostálgica y a la vez celebratoria del crecimiento de la ciudad. Pintó también las grandes avenidas del centro, las usinas modernas, las luces nocturnas, el contraste entre lo viejo y lo nuevo.

En cuanto al estilo, Collivadino pertenece al largo siglo XIX. Utilizó una paleta clara y pinceladas evidentes,

con una técnica divisionista, puntillista en algunas obras de la década del '10, que luego combinó con fuertes empastes en distintas zonas de sus cuadros, sin apartarse de una intención mimética y efectista, muy cercana a los enfoques de la fotografía y el cine de la época con los que estableció diálogos evidentes. También utilizó, un sabio manejo de la perspectiva para lograr encuadres y puntos de vista que otorgaron mayor monumentalidad e impacto como en *Usina* (1914) o *Diagonal Norte* (1926).

Pero tal vez el aspecto más destacado de sus obras sea la técnica. Se trata de pinturas al óleo de excelente factura y novedosas en cuanto a la utilización del color para lograr efectos de luz refinados y sutiles. En muchos de sus cuadros privilegió las escenas lluviosas, el impacto de distintas calidades de luz sobre las superficies planas de los edificios, los reflejos de la luz eléctrica en escenas nocturnas, el brillo del sol en las escenas portuarias, logrando efectos de rara intensidad.

CONTEXTOS

En el marco de la historia del arte de las dos primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires, la figura de Pío Collivadino (1869-1945) ha sido largo tiempo soslayada. En esos años se dieron las primeras batallas al interior del campo del arte: desde el regreso de Martín Malharro y los artistas del grupo *Nexus* de sus viajes europeos en los primeros años del siglo, cuando se instaló la polémica con los artistas de la generación del Ateneo, hasta la irrupción de las vanguardias estéticas y políticas en los veintes: los debates entre los grupos de Florida y Boedo, de los Artistas del Pueblo y de Martín Fierro.

Collivadino volvió a Buenos Aires a fines de 1906 como un extranjero en su propia tierra, en un momento en el que la inmigración italiana llegaba a su punto de máxima intensidad. Pero volvió también a incorporarse en una red de relaciones tanto estéticas como políticas – expresadas en la formación del grupo *Nexus* – que enseguida lo llevaron a ocupar el lugar de Director de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ese lugar lo ubicó – de manera inexorable – en el polo de lo “viejo” en relación con el arte nuevo y las manifestaciones de vanguardia.

Sin embargo, a un siglo de aquellas batallas, ese contraste tajante entre “lo viejo y lo nuevo” ya discutido en investigaciones como las de Diana Wechsler y Miguel Muñoz a partir de una mirada crítica de los debates de entonces en la prensa, puede matizarse aún más a partir de poner en foco la cuestión del estilo. Una mirada atenta a la obra del Director de la Academia en la primera década del siglo revela una técnica y estilo muy cercanos a sus antagonistas del grupo de Malharro. Todos ellos recurrieron al insumo de la técnica impresionista y neoimpresionista que por entonces se difundió mundialmente, aunque en Malharro y sus seguidores fue utilizada con fines expresivos más cercanos al simbolismo.

Collivadino tuvo además un importante rol en la enseñanza y difusión de las técnicas del grabado al aguafuerte, cruciales en la obra de los artistas del Grupo de Barracas, quienes poco después se caracterizarían como los Artistas del Pueblo. A partir de investigaciones recientes (de Miguel Muñoz, María Isabel Baldasarre, Silvia Dolinko), se ha puesto de relieve la importancia que tuvo la cátedra de grabado abierta por Pío Collivadino en la Academia en 1911 para la difusión de una técnica que sería la principal herramienta de los artistas involucrados en la vanguardia política durante aquellos años. Facio Hebequer recuerda en sus memorias el papel de Adolfo Montero en este sentido y su insistencia en derribar los prejuicios respecto de la academia para encarar el aprendizaje en la cátedra de Collivadino.

Por otra parte, desde el momento mismo de su regreso de Italia, Collivadino también construye una iconografía de las barriadas humildes de trabajadores italianos: la Boca del Riachuelo y Barracas, tematizando el trabajo en el puerto, las esquinas mal iluminadas, las calles, los caseríos y los puentes. Y no sólo en sus obras, sino también a partir de su decidido apoyo a la carrera de Benito Chinchella en 1918 (cuando le ayuda a realizar su primera exposición en la galería Witcomb), cumpliendo un importante rol en la construcción de la Boca como primer barrio pintoresco de la ciudad.

An aerial photograph of a city street, likely in Buenos Aires, showing a grid of colorful buildings in shades of purple, blue, and green, with trees lining the sidewalks.

LAS BUENOS AIRES DE PÍO

CLAUDIA SHMIDT

La ciudad en la que nació Pío Collivadino en 1869 era, sin duda, la más importante de la entonces tensa República Argentina. Las guerras civiles y las divisiones políticas reflejaban largos conflictos por las formas de gobierno. La definición de un sitio fijo para las autoridades nacionales fue una de las manifestaciones más extremas. En ese momento, Buenos Aires era la capital de la provincia del mismo nombre en la que el gobierno nacional era un “huésped molesto”. La ciudad se había constituido en “capital provisoria”, situación que se fue tornando insostenible hasta culminar en un desenlace violento, con una serie de episodios sangrientos durante los primeros meses de 1880. El triunfo de Julio A. Roca y su asunción como presidente de la Nación, permitieron finalmente que fuese declarada, Capital Federal “permanente”. Aquel período implicó que la mayoría de las obras públicas representativas del Estado nacional quedaran en suspenso, ya que no se sabía en qué parte del territorio se ubicaría el asiento de las autoridades. Se barajaban alternativas tales como fundar una ciudad nueva en el “desierto”, emulando tardíamente los debates que dieron lugar a la creación de Washington en los Estados Unidos de América; transformar pequeños pueblos (por ejemplo, Fraile Muerto en la provincia de Córdoba) o bien aprovechar ciudades pujantes como Rosario. Esta inestabilidad implicó que en Buenos Aires se emprendieran las obras cívicas sólo a escala provincial, es decir con un carácter modesto. Es el caso de la Legislatura que proyectó Jonás Larguía, de escala pequeña y atributos ornamentales simples, o de las sedes para albergar los Ministerios y el Correo, en las que finalmente se compartieron funciones de gobierno, todas ellas en torno a la Plaza de la Victoria.

A fines de 1880, durante el primer discurso como presidente de la Nación, Roca afirmaba que en la nueva “capital permanente” debían construirse en principio los edificios “dignos de la Nación”, es decir para los tres poderes republicanos. Mientras tanto, el área definida por el antiguo Municipio que fue declarada distrito federal, muy pronto fue considerada pequeña y comenzó un proceso dirimido en el parlamento, en pos de la extensión de su territorio. Luego de siete años de debates, marchas y contramarchas, se logró trazar el “plano definitivo” en enero de 1888, cuadruplicando la superficie inicial.

Entonces, puede decirse que Pío acompañó a lo largo de su vida los procesos de transformación vertiginosa que experimentó la ciudad. La definición como capital y la ampliación territorial signaron el clima de época de sus

primeras experiencias antes de partir a Roma. Sus visitas breves hasta el regreso definitivo en 1907, le permitieron seguir de cerca los rápidos cambios, que oscilaron entre marcas de larga duración –como la decisión de extender el amanzanamiento regular en la trama urbana, la construcción de los edificios cívicos y públicos o las infraestructuras de servicios y transportes– y el pasaje por fisonomías variables, en loteos de construcciones iniciales efímeras en madera, demoliciones de áreas sustanciales para el trazado de avenidas, la eliminación de las ondulaciones existentes en el terreno para “horizontalizar” la grilla de calles o la consolidación del suburbio en barrios. En suma, las Buenos Aires de Pío muestran, por su presencia o su silencio, la imposibilidad de sustraerse a la fascinación del vértigo moderno.

BUENOS AIRES Y “SUS ALREDEDORES”

La Buenos Aires en los años en los que Collivadino comenzó a realizar sus primeros registros de carácter urbano era, ciertamente, difícil de asir. En el conjunto de acuarelas que reunió bajo el título *Buenos Aires y sus alrededores*, el pintor reflejaba simplemente los bordes pero no las afueras. La ciudad, que había sido declarada capital federal en diciembre de 1880, tenía como delimitación jurídica al Este y al Sur los ríos de la Plata y el Riachuelo; hacia el Oeste una línea que unía el Puente Alsina con el punto de quiebre de la avenida Córdoba, hasta el encuentro con el curso natural del Arroyo Maldonado por el Noroeste. Este borde abstracto atravesaba chacras, fondos de casonas, arroyos, algunos amanzanamientos más densos y las vías del ferrocarril. Basta pensar que el moderno Cementerio de la Chacarita –inaugurado en 1871 con motivo de la devastadora fiebre amarilla– quedaba fuera del ejido, Belgrano era un pueblo de veraneo y Flores un centro urbano rodeado de quintas y residencias.

La iglesia de Santa Felicitas, retratada a “15 cuadras de distancia”, estaba en el confín del Barrio Sur, así llamado por situarse al sur de la Catedral, ubicada en la recientemente unificada Plaza de Mayo. Al momento de la inauguración en 1876, la zona contaba con pocas construcciones de casas bajas, talleres abocados a oficios diversos y estaba alejada del centro: en ese entorno Santa Felicitas constituía un monumento dentro de un paisaje suburbano. Sin embargo, el encuadre elegido por Collivadino, a contramano de las fotografías de época, interpone en el plano medio de la composición un convoy de carga situado a 6 cuadras, que mira desde la fachada oriental hacia el centro de la ciudad. El tren en movimiento cuya locomotora no se ve, correspondía a la febril línea del Ferrocarril a Ensenada, que unía ese puerto ligado a La Plata, la nueva capital provincial en construcción, con la Estación Central, a espaldas de la Casa de Gobierno. Por delante, se ve una mancha verde de terrenos sin destino; por detrás, el borde urbano que en realidad estaba más alejado de lo que parece.

Los otros “alrededores” son los ríos. Tanto el Río de la Plata como el Riachuelo son mostrados en su condición de servicio. Muelles, barcos, mástiles, inmigrantes, pasajeros y trabajadores, se ordenan siempre en horizontal, esa dirección pregnante que todo lo invade entre la apariencia de inmensidad que ofrece el Río de la Plata y la transitoria condición de las construcciones en madera. Solo la portadilla en clave de ilustración gráfica ensaya una vista que únicamente sería posible obtener llegando en barco: desde una orilla imaginaria con los atributos y herramientas del pintor en primer plano, al fondo se recorta una apretada Aduana, el muelle de pasajeros, los edificios del Paseo del Julio y Paseo Colón. Esta Buenos Aires durará poco. De hecho, ya se sentía el avance de la modernización. En principio, tres años después el volumen semicircular de la Aduana cuyo edificio contenía la barranca a lo alto de sus cinco pisos, imperceptibles desde la ciudad, será demolida junto al muelle, para dar paso a la isla y los diques que conformarían el controvertido Puerto Madero. Mientras tanto, San Telmo, el barrio donde vivía Collivadino, experimentaba su propia reconstrucción a partir de la reconversión de las ya viejas casonas en conventillos o en comercios y talleres industriales, debido a la mudanza de los sectores medios y altos de la sociedad, al moderno Barrio Norte, luego de la epidemia de 1871.

Las primeras acuarelas, cuidadosamente fechadas entre el 10 y el 26 de septiembre de 1886, no mostraban los otros “alrededores”. Cuatro meses antes, el 25 de mayo, el presidente Roca en uno de sus últimos actos de gobierno inauguró cuarenta escuelas en un día. Eran verdaderos palacios sin reyes, edificios que representaban al Estado moderno en su condición más pujante. La convicción respecto de que la educación impartida en esos “soberbios monumentos” ofrecería dignidad e igualdad de oportunidades, en pos de la construcción de una Nación que transitaba por sus primeros años de “paz y administración”, se imponía dejando atrás siete décadas de conflictos en torno a la consolidación de la organización republicana y federal. Buena parte de estos palacios escolares estaban en los barrios aún poco habitados. La acuarela de Santa Felicitas bien podía corresponder a una de esas escuelas, como por ejemplo al nuevo edificio al que se trasladó el Normal Mariano Acosta, desde una casona inapropiada en San Telmo, donde Pío había iniciado sus estudios secundarios, hacia un moderno conjunto que incluía primaria y secundaria, en una zona de baja densidad en Balvanera. Es en este clima de tránsito en el que se comprende el óleo que refleja sus años en la *Casa de la calle Chile*, donde pasó parte de su adolescencia. Los pisos de barro, el *trillage* imperfecto que oficia de cerco, la vivienda de chapa y madera precaria y, por detrás, las implacables medianeras de ladrillos sin revoque, se interrumpen con una lejana chimenea de algún galpón industrial de escala pequeña. Se trata, crudamente, de construcciones transitorias y utilitarias.

Finalmente, en 1888, el impacto de la anexión de Flores, Belgrano, la Chacarita y las extensas chacras que aún subsistían en la ciudad, no fue solo jurídico, sino sobre todo cultural. El nuevo límite, inicialmente denominado como la ancha “calle de circunvalación”, proponía con una geometría abstracta de ángulos obtusos, una cosmovisión urbana inédita.

BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

Pío dejó una Buenos Aires convulsionada en términos políticos y en construcción en términos concretos. Su llegada a Roma en agosto de 1890 –luego de visitar los pueblos natales de sus padres– y su alojamiento en la legendaria Via Margutta, debieron haberlo hecho sentir “como en casa”. Sin duda, las diferencias entre ambas ciudades son abismales, sin embargo Roma y Buenos Aires compartieron procesos casi contemporáneos respecto de su condición de capitales de estados-nación modernos. Entre 1861 y 1870, durante los últimos tramos del proceso de reunificación peninsular, la capital se instaló en Turín, se consideró la posibilidad de que se situara en Florencia, y finalmente se luchó para designar a Roma como capital “neutral” e “italiana”, garante de nacionalidad. Pero una vez superadas las disputas por la elección del sitio y los debates respecto del carácter que debía tener, quedaba claro que la superioridad del nuevo régimen político sobre el viejo sistema debía representarse literalmente en la ciudad. Habiendo confinado la sede papal al Vaticano y algunos predios puntuales, se abrían las puertas para la formulación de un programa común, nacional y patriótico, que debía hacer frente a la modernización no solo por el vertiginoso aumento de población sino además por la nueva condición de “capital de un joven reino”. Entre 1870 y el fin de siglo se produjo un expansivo aumento de la construcción, la creación de nuevos barrios, el diseño de planos reguladores, la toma de decisiones respecto de la conservación del patrimonio histórico, edilicio y paisajístico y grandes proyectos renovadores entre los que se encontraban las propuestas para controlar las inundaciones del río Tíber, que iban desde el entubamiento, la creación de un parque lineal o un puerto, hasta las mejoras en los drenajes y canalizaciones. Los avatares urbanos, la “*febbre edilizia*” sostenida por el financiamiento de sectores privados de la economía, la incentivación del agro y la industria en relación a la densidad habitacional, en fin, los procesos de renovación de Roma convertida en la nueva capital, resonaban como un eco fácilmente reconocible. Tal vez por ello, Collivadino mantuvo su atención respecto

de esos bordes de la ciudad –aquí y allá– no solo para fijarlos en sus cuadros sino también en su vida inmiscuida en la bohemia y los círculos activos de los grupos menos convencionales de la sociedad romana.

Durante su larga estadía en la “ciudad eterna”, Pío volvió a Buenos Aires en un par de ocasiones. La primera se dio durante los últimos meses de 1898, en coincidencia con el inicio de la segunda presidencia de Roca. Sin duda, encontró otra Buenos Aires que aquella que había dejado al partir. Por lo pronto, los lugares en los que se crió e inició sus primeros pasos profesionales eran ciertamente distintos. El Puerto Madero estaba prácticamente terminado; la Avenida de Mayo se encontraba en pleno trazado –lo que implicó la apertura de una raja de 30 metros de ancho a lo largo del corazón de doce manzanas, comenzando por la mutilación del extremo norte del Cabildo–; se habían iniciado las obras para el Congreso Nacional cuyo proyecto ganó por concurso el arquitecto piamontés Vittorio Meano, y la empresa de la familia Collivadino obtuvo la licitación para la realización de las carpinterías de madera; también a cargo de Meano estaban las obras avanzadas del Teatro Colón en plena transformación de la Plaza Lavalle, producto del cese del funcionamiento de la ahora obsoleta Estación del Parque de la que había partido el primer ferrocarril; los loteos de las antiguas chacras se multiplicaban velozmente y se extendían las casillas de madera y chapa, base de las futuras casas de los sectores obreros y populares en ascenso; los *petits hôtels* y palacios urbanos tapizaban el Barrio Norte y cerca de cien nuevos edificios escolares ya se diseminaban por la ciudad.

Su segunda visita fugaz fue en 1905. Si bien estuvo sólo un mes, y en ese ínterin visitó por varios días la ciudad de Tandil, Buenos Aires estaba aún más cambiada. En ese año alcanzó el habitante número 1.000.000. Este dato, celebrado tanto por los medios gráficos como por los funcionarios públicos, reflejaba el clima de euforia y exaltación pero también de alerta que vivía la ciudad por la vertiginosa llegada de inmigrantes. Corría una energía especial, se sentía el progreso, la modernización y la sensación de que Buenos Aires ya era una metrópolis comparable a París, Londres o Nueva York y claramente –se afirmaba– superior a Río de Janeiro y Montevideo. Además comenzaban los preparativos para los festejos del primer Centenario de la República a conmemorarse en 1910.

En realidad Buenos Aires parecía por aquellos años un gran obrador. Los expresivos edificios en altura de la Avenida de Mayo se encontraban en plena construcción. Pero la novedad luego de tanto tiempo era la electricidad. La iluminación de las calles, la vida nocturna que florecía en la multiplicación de vidrieras, bares, cafés, teatros y salones decorados con motivos, lámparas y vitrales *art-nouveau* y, por supuesto, las notables mejoras de los procesos industriales. El aumento de la circulación de los tranvías eléctricos con tarifas cada vez más accesibles que permitían llegar a zonas en pleno proceso de urbanización, impulsaron el crecimiento de la ciudad. Asimismo las compañías de préstamos y créditos para la construcción promovían las viviendas populares ofreciendo amplias facilidades a los inmigrantes, mientras el gobierno municipal dictaba medidas para beneficiar a los empleados públicos. Los remates de terrenos “para pobres” aumentaron: las páginas dedicadas a tales avisos y anuncios en los principales diarios pasaron de un promedio diario de 2 ó 3 páginas a 8. Se ofrecían verdaderos “tours de compras”: boletos de tren o de tranvía gratuitos al lugar del remate, carpas para protegerse del sol o de la lluvia y asientos para descansar, a veces almuerzos gratuitos y hasta algunos llegaron a regalar una pila de 10.000 ladrillos por lote. Esta expansión hacia los suburbios dentro del gran territorio de la Capital Federal, generó un veloz y particular desarrollo de los “barrios”. Los más precarios se levantaban rápidamente con casas de chapa o madera y contaban con el almacén como principal centro de atracción. Los más audaces a la hora de invertir eran los italianos, que se aventuraban a la compra de terrenos para radicarse convirtiéndose en comerciantes y pequeños propietarios, mientras que los españoles y los judíos rusos eran, en cierto modo, más conservadores y no se alejaban demasiado de las áreas céntricas. En la mayoría de los casos se podía caminar por sombreadas calles de tierra, a pocas cuadras de las grandes avenidas y sentirse, a la vez, lejos de la metrópolis. Se estaba alcanzando el límite de la Capital Federal que ya dejaba de ser el incierto “camino de circunvalación” adquiriendo ahora el nombre de Avenida General Paz.

“LO VIEJO Y LO NUEVO”

El regreso definitivo de Collivadino algunos años después lo enfrentó con una ciudad de contrastes fuertes. Si bien lo viejo y lo nuevo, pero sobre todo la conjunción, la convivencia de ambas cualidades, es la esencia de la modernidad, viniendo del “viejo mundo”, en Buenos Aires esa vivencia supone un grado de extrañeza distinto. Pues lo viejo es también nuevo; es más, nació como efímero, transitorio, intermedio. No se trata de una vejez cronológica sino de una evidencia del tránsito entre un mundo artesanal –que Collivadino no se cansará de reflejar– y otro atravesado por los objetos que la cultura industrial inmiscuye en la vida urbana cotidiana. La presencia de la madera en gran parte de sus tomas urbanas, mantiene ese registro. Postes, empalizadas, encofrados, tirantes, obradores, mástiles, puentes precarios, puertas, mesas, bancos, palenques, estacas, escaleras, tinglados, siempre están. A veces como motivos centrales de la composición. Otras simplemente naturalizados con las escenas. Seguramente que arrastran su formación dentro de una familia de carpinteros constructores, pero la pervivencia en sus obras, representa el largo período en el que Buenos Aires fue una “ciudad efímera”; habla de la rapidez, de las múltiples capas que se superponen, como si fuera el milenario palimpsesto romano pero a velocidad diaria. Lo viejo en realidad es lo reemplazable.

En este sentido, distinto es el tratamiento que brinda a la expresión del hierro, con énfasis en estructuras de bello diseño geométrico como arcadas y arcos de puentes, luminarias, grúas. Después de todo, la madera y el hierro son en definitiva los materiales que dieron sostén a la construcción de la metrópolis.

En efecto, caminar por algunas zonas de Buenos Aires en la década de 1920 era como transitar por establecimientos industriales a cielo abierto. No solo la obsesión por representar el humo y las chimeneas se apoderó de Pío. En principio, la costa del Río de la Plata estaba en transformación permanente. Desde el noreste, la construcción del extendido establecimiento potabilizador de agua para el abastecimiento de toda la ciudad, se transformaba en una mixtura de caños, tolvas y depósitos de sales entre medio de jardines franceses; el Puerto Nuevo y el Madero exultaban silos en construcción; la Super Usina, un edificio descomunal y simbólico de pujanza y futuro, sintetiza, en la pintura que le encargara la Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad a Collivadino para celebrar su inauguración, lo nuevo en ejecución constante. En esta metrópolis el humo es noticia de combustión, de fuego, en la contradicción intrínseca de progreso y anacronismo.

Los paisajes urbanos que Collivadino pinta entre las décadas de 1910 y 1930 recorren varias Buenos Aires a la vez. Desde el expresionismo angustioso del aguafuerte *Futura avenida* de 1921, hasta la nostalgia de una vida urbana a medio camino que se dirime entre la ruralidad, la artesanía, el mercado callejero y los vendedores ambulantes, que al igual que en la obra de muchos artistas, fotógrafos, escritores y poetas, se hará presente en las pinturas de Pío para fijar momentos que, se sabe, no durarán. En ese sentido, la elección de aquellas perspectivas de foco corrido, en enclaves urbanos y de borde que están próximos a desaparecer, se tornan predilectos. Sin duda lo nuevo-futuro está en las fábricas, el frigorífico, el puerto, los silos, las usinas: son temas que se instalan en la cultura metropolitana teñidas de nostalgia tanguera y promesa de ascenso social. Sin embargo, es notable en las composiciones del ya consagrado Director de la Academia Nacional de Bellas Artes, que lo nuevo es vertical: los edificios altos, las medianeras anodinas, las siluetas a lo lejos de las casas de rentas y de edificios que alcanzaban ocho o tal vez diez pisos con vocación de rascacielos, van creando en sus pinturas un *skyline* provisorio.

En este contexto hay otro aspecto moderno, también neutral, blanco y liso, que Collivadino se resiste a registrar. Está claro que no dirigía su mirada a la Avenida de Mayo, que en torno al Centenario era el enclave celebratorio por excelencia. En 1904 su hermano Federico, arquitecto, ganó junto a Ítalo Benedetti el concurso para la construcción de la sede de la compañía de seguros la Mutua, convertida rápidamente en el Hotel Majestic. Pero en los años veinte, esa avenida era culturalmente criticada por encarnar la consolidación de un “baile de máscaras” que exultaba

cosmopolitismo y adolecía de “austeridad”, una nueva cualidad asociada a ciertos valores de abstracción clasicista que se depositaron con esperanza en la apertura de la Avenida Diagonal Norte, a pocas cuadras. De todos modos, la Diagonal Norte de Pío reflejará con insistencia “lo viejo” en su último minuto antes de ser demolido y “lo nuevo”, que se adivina entre los encofrados y se consagra en la imagen del Banco de Boston, edificio de concepción *haussmanniana* –basamento, cuerpo central de siete pisos y ático, separados por cornisas lineales– suscripto al rigor del reglamento urbano que lo contiene. El coronamiento de la cúpula de la esquina, desvía por un instante el dinamismo ascendente del doble juego entre la condición diagonal de la avenida respecto de la trama cuadrícula y la diagonal compositiva de la pintura acentuada por los vehículos en movimiento, para recentrar un eje propio con base en el ornamento neoplateresco circunscripto al acceso de la esquina. Eran los años intensos de la intendencia de Carlos Noel (1922-1927), una gestión potente, que se caracterizó por las obras de modernización y embellecimiento, la elaboración del Plan Orgánico para la ciudad y la construcción de barrios obreros. Todo ello se daba en medio de tensos conflictos y movimientos sociales liderados por organizaciones civiles y partidos políticos, en torno al crítico problema de la vivienda y la necesidad de mejoras de saneamiento en los “barrios” suburbanos de la capital. En ese clima, la discusión acerca del estilo “neocolonial” concentraba un debate más profundo respecto al carácter nacional del arte y la arquitectura dentro de la búsqueda de un estilo propio. En este sentido, tanto el Intendente como su hermano Martín Noel –quien a la muerte de Pío dedicó un libro a su obra– coincidían en la necesidad de orientarse hacia una recuperación integradora, entre el reconocimiento de las huellas que los siglos de dominación española dejaron en el país y los nuevos programas de la ciudad moderna.

LOS MÁRGENES DE LA GRAN CIUDAD

La fenomenal crisis económica internacional que se desató el 24 de octubre de 1929, debido al quiebre de la Bolsa de Nueva York, sacudió la forma de vida cotidiana en las principales ciudades del mundo occidental. Incertidumbre, zozobra y desconcierto se instalaron en los sentimientos de la gente por los estragos que la inmediata recesión causó en los más amplios sectores de la sociedad. En Argentina, el impacto repercutió rápidamente. La caída de las exportaciones y el retiro de los fondos norteamericanos incidieron en las empresas vinculadas al comercio exterior –ferrocarriles, barcos– y, por supuesto, en el ámbito político. Once meses después, el 6 de septiembre de 1930, un golpe de estado dio comienzo a un ciclo de irregularidades institucionales que signaría buena parte de la historia del país. Sin embargo, a juzgar por el febril movimiento urbano, Buenos Aires pareció desafiar tales conmociones. El emprendimiento de significativas obras públicas y privadas impulsó más bien la toma de partido por la imagen metropolitana que, en una primera instancia, fue discreta y clásica sin resignar monumentalidad.

Si hasta entonces Collivadino había tomado de soslayo las otras transformaciones ocurridas en Buenos Aires, desde la década de los centenarios de la Revolución de Mayo (1910) y de la Independencia (1916), que alteraron visiblemente la fisonomía de la ciudad con la construcción de parques públicos, la apertura de la primera línea de subterráneo, la provisión de servicios –concretamente agua, cloacas, transporte, electricidad y paulatinamente, asfalto– y la realización de los primeros conjuntos de “casa baratas”, sus trabajos no registraron tampoco los festejos por el Cuarto Centenario de la fundación de la Ciudad. Aunque es interesante notar su atención al tema de los rascacielos, plasmado en un temprano óleo de 1914 y atesorado en recortes de periódicos y fotografías en una de sus carpetas personales rotulada “Vistas panorámicas de Nueva York, Chicago, etc.”. Sin embargo, y a pesar del surgimiento del Comega, el Safico y el Kavanagh ubicados en puntos estratégicos del área céntrica, el pintor no continuó con la temática.

El año 1936 concentró una serie de obras urbanas sobresalientes, algunas ya estaban en ejecución desde tiempo atrás y otras fueron claramente nuevas. El ensanche de la avenida Corrientes, los inicios de las demoliciones para la apertura de la imponente avenida Norte-Sur, más tarde llamada 9 de Julio, con el controvertido monumento celebratorio, el Obelisco, proyectado por Alberto Prebisch, fueron las claves de la llamada “operación De Vedia”, en alusión al intendente Mariano De Vedia y Mitre (1932-1938). Fue un momento de especial alquimia entre cultura, política y técnica, cuya “usina de ideas” se nucleaba en torno a la vanguardista *Revista Sur*. Figuras tales como Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, Leopoldo Marechal, Enrique Larreta y el mismo Prebisch, entre muchos otros intelectuales y profesionales, dominaron las preferencias urbanísticas, estéticas, artísticas y arquitectónicas que los políticos pusieron en marcha. Sobrevolaba un clima de “segunda fundación”. Emplazar un obelisco en la encrucijada de las tres avenidas que se abrían para crear un nuevo “centro” de la ciudad (Corrientes, Diagonal Norte y Norte-Sur) proponía dejar atrás definitivamente cualquier intento de “estilismos”.

En aquella frenética Buenos Aires de la década de 1930 se podía andar, trabajar, amar, ir al cine, bailar, pasear, consumir, vender y trasnochar de modos absolutamente nuevos. Si veníamos desde el Sur, el Transbordador constituía no sólo un paisaje de carga y transporte sino también un paseo moderno, que se reformulaba a partir de la rectificación del Riachuelo y la alineación de sus costas antes sinuosas y barrosas, en bordes consolidados con terraplenes reforzados en hormigón armado. De hecho, era típico tomarse una fotografía como lo hizo Collivadino durante el cruce. Si se llegaba desde el Oeste, en cambio, la fabulosa autopista proyectada por Ernesto Vautier para la avenida General Paz, al modo de los flamantes *park-ways* norteamericanos, comenzaba a ser construida en 1937 y hacia fin de la década estaba ampliamente desarrollada. Entrar a la “cabeza de Goliat” –como la describió el crítico Ezequiel Martínez Estrada en su ensayo *Radiografía de la pampa* ese mismo año de 1937– a través de cualquiera de los puentes que la cruzaban a la altura de los álamos especialmente plantados, pautaba la llegada al centro por entre medio de los suburbios de casas nuevas, clubes de barrio, plazas y una cuadrícula que se iba completando con un parejo adoquinado y veredas arboladas.

Pero Collivadino guardará distancia. Sus paisajes ferroviarios siguen siendo decimonónicos: preferirá los carruajes y aún los automóviles. El “cinematográfico” Mercado de Abasto conectado con entradas directas de tren, subterráneo y estacionamientos para vehículos era una obra inédita de despliegue técnico que producía una sensación espacial casi mística, como una “catedral” de hormigón armado de finísimas bóvedas caladas con ladrillos de vidrio que filtraban la luz diurna, e incesantes escaleras mecánicas que imprimían un dinamismo furioso e inagotable entre frutas, verduras, reses y cereales, durante las 24 horas del día. Sin embargo, no formarán parte de su universo artístico. El maestro mantendrá su ojo puesto, más bien, en la otra condición moderna, la de los muros planos, coloridos a veces, de las casas populares autoconstruidas, paradójicamente fuera de la “academia”, fuera de la máquina, fuera de la técnica. En clave similar a la que descubrirá en 1929 el ya célebre Le Corbusier al elogiar, en su visita a Buenos Aires, la secuencia de patios laterales alineados con las habitaciones de las casas chorizo, cuyos muros revocados en cal sostenían los techos de chapa. “Les yeux ouverts”, anotaba el maestro suizo junto al rápido *sketch*. Fieles a su extrañeza inicial, las Buenos Aires de Pío nunca se apartaron demasiado de sus alrededores.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

GORELK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1930*, UNQ, Buenos Aires, 1998.
LIERNUR, Jorge Francisco y Graciela SILVESTRI, *El umbral de la metrópolis; transformaciones técnicas y cultura en Buenos Aires. 1880-1930*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993
MALOSETTI COSTA, Laura, *Collivadino*, El Ateneo, Buenos Aires, 2006
SHMIDT, Claudia, *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la ‘capital permanente’*. Buenos Aires, 1880-1890, Prohistoria, Rosario, 2012



LA COPIA DE LOS FRESCOS DE SAN LORENZO AL VERANO: UNA VENTANA A LA PINTURA SACRA DEL OTTOCENTO ITALIANO

MARTA PENHOS



El Museo Nacional de Bellas Artes conserva una copia de los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano (también conocida como *fuori le Mura* o *in Damaso*) que Pío Collivadino realizó durante su larga estancia en Roma [fig. 1]. La obra reviste interés por varios motivos. En primer lugar, porque pone en evidencia el compromiso del pintor con una dimensión práctica del arte, que despuntó en su primera formación en Buenos Aires y se confirmó durante su experiencia romana. En segundo lugar, porque la obra de Pío es uno de los testimonios más valiosos con los que contamos en la actualidad para tener cabal idea de cómo lucía parte del ciclo mural de la iglesia, un proyecto de Cesare Fracassini (1828-1868) continuado por Paolo Mei (1831-1900), Cesare Mariani (1826-1890), Francesco Grandi (1831-1891) y Luigi Cochetti (1800-1884). En efecto, las escenas debidas a Fracassini, así como las intervenciones de los otros pintores, se encuentran en un estado de deterioro que hacen muy difícil su apreciación global, a causa del daño irreversible producido por los bombardeos de 1943. Junto con los bocetos y óleos preparatorios de estas obras que se guardan en varios reservorios de Roma¹, la versión de Collivadino permite tener una aproximación al conjunto, ya que traslada a una obra de gran tamaño la escala monumental de los murales y nos muestra parte del ambicioso proyecto con todo detalle: se trata de cinco de las ocho secciones rectangulares que desarrollan la Historia de San Lorenzo y San Esteban. El artista argentino no se limitó a volcar las escenas narrativas sino que las representó tal como estaban ubicadas en la nave de la iglesia, incluyendo además otras pinturas con personajes sagrados, medallones, elementos ornamentales y aberturas por las que entra la luz. La obra funciona así como una ventana a través de la cual podemos asomarnos a una de las producciones más sobresalientes del arte italiano del *Ottocento*; la pintura de tema religioso aplicada a la decoración de iglesias, denominada usualmente pintura sacra.



FIG. 1: Pío Collivadino, *Copia de los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano*, c. 1898.

Como ha mostrado Laura Malosetti Costa, además de producir cuadros de caballete, Collivadino realizó una gran cantidad de “obras efímeras, ilustraciones para revistas, imágenes alegóricas para diplomas, decoraciones para bailes de carnaval, corsos, escenografías de ópera, artificios circenses, panoramas de rotonda, decoraciones arquitectónicas, en fin... Toda una gama de actividades artísticas consideradas “decorativas”...” (2006). El joven artista, tras dar sus primeros pasos en el taller del pintor decorador Luis Luzzi, encontró en Roma el ambiente ideal para desarrollar esta faceta y darle solidez a sus elecciones artísticas. Las ambientaciones fantasiosas y coloridas que hizo en la sede del *Círculo Artístico* en ocasión de los carnavales, las enseñanzas de sus maestros en el *Reale Istituto di Belle Arti*, y la colaboración con algunos de ellos en grandes emprendimientos en la capital italiana fueron la fragua de su actividad posterior como decorador, ilustrador y escenógrafo en Buenos Aires y Montevideo.

El momento en el que Pío arriba a la flamante capital de la *Italia Unita*, en 1890, es de particular espesor en términos culturales. Como sostienen Donato, Capitelli y Lafranconi, Roma vivió durante el siglo XIX un proceso de consolidación política que se acompañó de un particular impulso a su papel como capital artística. El inagotable patrimonio legado de la Antigüedad, las nutridas y privilegiadas colecciones de arte del renacimiento y el barroco, la gran cantidad de academias públicas y privadas y los paisajes de los alrededores que nunca dejaron de atraer a los extranjeros, hacían de Roma un punto ineludible en la formación de una multitud de artistas provenientes de toda Europa y también de América (Donato et al., 2009). A partir de mediados del siglo, y particularmente después de la unificación, la ciudad fue escenario de transformaciones urbanas en pos de una modernización que la colocara en el plano de las grandes capitales europeas, aunque los autores mencionados opinan que, pese a “las ideas interesantes y los talentos notables”, los resultados no llegaron tan lejos como se pretendía. El arte no fue ajeno a este movimiento, sobre todo porque tanto el flamante Estado como la Iglesia lo consideraron un invalorable medio para demostrar su prestigio y poder. Es comprensible, entonces, que se otorgara especial atención a los estudios de arte y a la formación de las nuevas generaciones de artistas que iban a asumir los grandes encargos oficiales.

El *Reale Istituto*, donde Collivadino ingresó en 1892, había sido objeto de una profunda reforma que comenzó en 1869 con el trabajo de una comisión creada a instancias del Ministerio de Instrucción Pública para examinar el estado de los estudios de arte y se concretó con el decreto de 1873 que transformaba la prestigiosa *Accademia di San Luca* en instituto. El nuevo plan de estudios buscaba retomar la necesidad, ya evidente desde inicios del siglo XVIII,

de llegar a un equilibrio entre la praxis y la formación teórica. De allí la importancia de materias como literatura e historia del arte. En unos “Apuntes históricos...” sobre el proceso de reforma, el Director del Instituto, Filippo Prospero, brinda detalles sobre la enseñanza y afirma que “se enseña a los jóvenes [...] el estudio de lo antiguo y de la verdad”. Se advierte la intención de orientar la formación de los estudiantes “a la parte positiva del arte, siguiendo en esto el movimiento general de los estudios, el cual retornó a la naturaleza”.² En la mejor tradición del Renacimiento, los “Apuntes...” hacen énfasis en la razón como eje rector de los estudios y en los fundamentos científicos de la creación artística.

Este y otros documentos de los años posteriores al decreto de reforma resultan relevantes para conocer los lineamientos que animaban a los artistas comprometidos en la modernización de la Academia tradicional. El fomento del aspecto intelectual del arte suponía una crítica al sistema anterior, del que, según expresan los modernizadores, egresaban jóvenes desconectados de la realidad y las necesidades de su tiempo, distraídos en “inútiles y artificiosas pruebas e invenciones”. Prospero y los demás profesores reaccionaron a los cuestionamientos que, aún después de quince años de creado el *Reale Istituto*, les dirigían los sectores más conservadores de la actividad: A la pregunta: “¿[El Instituto] debe proveer enseñanza del arte o del oficio? ¿O quizás de ambos?”, respondía Prospero “el Instituto de Bellas Artes debe dedicar sus estudios al arte y no al oficio”, a la investigación de las “artes mayores” y no a su aplicación práctica, para la cual existen otras escuelas, como la de Diseño Industrial. Planteaba que el Instituto era una verdadera “Universitá dell’arte”, a semejanza de las que funcionaban en otros países, aunque lamentaba que no tuviera el reconocimiento que se le debía. Los “Apuntes...” están fechados el año en que Collivadino ingresó al Instituto, y junto con las *Considerazioni...* sobre la enseñanza de las artes y el Estatuto del *Reale Istituto*, publicados en 1890, son fuentes que permiten identificar las tensiones y conflictos entre lo tradicional y lo moderno que caracterizan el campo artístico romano a fines del siglo XIX. En las *Considerazioni...*, Prospero se refiere nuevamente a la importancia del dibujo como base fundamental de los estudios y destaca la necesidad de investigar los hechos en el marco del positivismo, “nuevo movimiento de ideas que se propagó pronto en todas las manifestaciones del espíritu”. A la imaginación y el idealismo del periodo anterior, el Estatuto del *Reale Istituto* opone la búsqueda de los “hechos reales” y su representación verdadera como objetivo principal del arte³. Era este el último capítulo de un debate entre los partidarios de la Idea y los defensores de la Naturaleza, entre las estéticas simbolistas y primitivistas y la poética del “vero integrale”, que atravesó el arte *ottocentesco* italiano (Vasta, 2009, p. 94).

Algunos de los principios modernizadores que enarbolaban los profesores del Instituto, en especial la insistencia en la dimensión intelectual y científica del arte y el lugar secundario en el que colocaban a las artes aplicadas, pudieron haber colisionado con las inclinaciones del joven Collivadino hacia lo decorativo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, sin contradecir esos principios, la currícula del Instituto le otorgaba especial importancia al “Arte Ornamentale” y a la enseñanza del repertorio de formas que, provenientes de la naturaleza y de la tradición antigua, los noveles artistas debían incorporar para abordar obras de gran envergadura. Y fue en el Instituto donde nuestro artista conoció a algunos de los más celebrados pintores dedicados a los ciclos decorativos de la Roma finisecular. Uno de ellos fue Cesare Maccari, “pintor histórico aún joven pero de grandes valores. Pinta al fresco y ahora está ocupado del ornato de la Iglesia del Sudario de propiedad de la Casa Saboya”; el otro Cesare Mariani, “valentísimo fresquista. Pinta en S. Lorenzo y S. Lucía”, según consta en una “Nota” sobre los artistas notables activos en la ciudad, de 1871⁴. Ambos eran profesores del *Reale Istituto* y trabajaron en proyectos de pintura oficial sacra y profana, ya que, como expresa Vasta, el lenguaje “culto, magnificante y tradicional” que cultivaban era apropiado a un momento en el que la Iglesia y la monarquía buscaban elementos aglutinantes en las tradiciones y la historia de la península, coincidiendo también en la elección de los aparatos visuales que consideraban aptos para la transmisión de ideas

y valores espirituales y patrióticos (Vasta, 2009, pp. 82-84). Pío extrajo mucho provecho de los programas murales romanos para su obra posterior como decorador en la Catedral y el Teatro Solís de Montevideo y en Buenos Aires.

Pero el aprendizaje de Collivadino no se limitó a las lecciones académicas y a la observación pasiva de las obras de sus maestros. En 1909, en ocasión de abordar un ambicioso ciclo como el del Salón de Honor o Aula Magna del Palacio de Justicia romano, Maccari eligió entre sus antiguos estudiantes al inquieto artista argentino para que colaborara con él en los frescos que representan la historia del derecho⁵. Años atrás Maccari había llevado a cabo otro conjunto de pintura histórica en el Palacio Madama, sede del Senado del Reino de Italia, donde buscó la reconstrucción veraz de los ambientes, las vestimentas y los personajes de época, rasgo que está presente también en las obras de San Lorenzo que copió Pío.

Para nuestro pintor, entonces, el ejercicio de copiar el ciclo de San Lorenzo era parte del entrenamiento en un tipo de arte que conllevaba desafíos técnicos y elecciones estilísticas. Veamos un poco más de cerca el contexto en el que se realiza el proyecto de Fracassini.

Durante el papado de Pío IX (1846-1878), la actividad artística vinculada con lo religioso adquiere un impulso especial. El papa “emprende de manera enérgica la promoción de las artes, convencido de la necesidad de rehabilitar la imagen del Papado y de Roma, capital universal de las artes y de la cristiandad”. Entre sus iniciativas estuvo la creación de la Comisión de Arqueología Cristiana dedicada a indagar en los vestigios antiguos y medievales y colaborar en su restauración y un amplio programa de redecoración de una gran cantidad de iglesias romanas, muchas de ellas de los siglos XVI y XVII (Vasta, 2009, p. 74). Dicen Donato, Capitelli y Lafranconi que el plan de resacralización de Roma buscaba “recuperar y acentuar el binomio arte-religión para reforzar la identidad simbólica de una capital universal y supranacional que era sede de la Iglesia”, mientras que “las iniciativas propias de una ciudad moderna revalorizaban el buen gobierno del papa” (2009, pp. 91-95).

En las décadas de 1850 y 1860 se intervinieron más de sesenta edificios religiosos, en cuyos interiores trabajaron Tommaso Minardi, Francesco Podesti, Fracassini, Maccari, Mariani y otros artistas de la época, conocidos como “los pintores de Pío IX” (Vasta, 2009, p. 91). El lenguaje que utilizaron retoma las lecciones de Rafael, Sebastiano del Piombo y Domenichino, combinando hábilmente el dibujo académico, la tradición de la decoración barroca y las más recientes tendencias puristas⁶. En palabras de Vasta, “el lenguaje del arte sacro es al mismo tiempo culto, rico en referencias a la tradición, popular y accesible, y potencialmente universal” (2009, p. 73).



FIG. 2: G. B. Piranesi, *Vedute con San Lorenzo fuori le Mura*, 1760-1.

Este eclecticismo se avenía muy bien con el plan de dotar a los espacios religiosos de mensajes atractivos en lo visual y sólidos en lo dogmático, que renovaban la apuesta contrarreformista. A tal punto se asistió en esos años a un *revival* de Trento que escritores, artistas y prelados volvieron sobre el tema del decoro y algunos llegaron a publicar discursos en los que prescribían sobre el modo más adecuado de abordar la iconografía religiosa. Como observa Vasta, todo ello era “una operación cultural ambiciosa, pero inevitablemente moralista y por lo tanto fallida” (2009, p. 76).

La Basílica de San Lorenzo, ubicada cerca del cementerio de Verano, alberga los restos del santo y del protomártir San Esteban. Al oratorio paleocristiano se agregaron en el siglo XII el pórtico y otras partes principales del edificio, así como los mosaicos del interior [Fig. 2]. Pío IX debió sentir especial predilección por la iglesia, al punto de elegirla para su propio descanso y, como veremos, hacerse representar en los murales junto a algunos de sus predecesores. Las obras de restauración comenzaron en 1855, con la remoción de los altares barrocos y reestructuraciones del interior para hacer lugar al ambicioso programa iconográfico ideado por Fracassini, quien lo abordó en 1867, con la asistencia del escenógrafo Luigi Bazzani para la parte ornamental⁷. “Según una concepción rigurosamente histórica y teológica de la representación” (Alunni, 2008, pp. 2-3), el pintor proyectó ocho escenas de la *Storia di San Lorenzo* destinadas a ocupar las paredes laterales de la gran nave central, cuatro a derecha y cuatro a izquierda. Una fotografía de las primeras décadas del siglo XX nos brinda una aproximación a la distribución de las pinturas en el interior de la iglesia. [fig. 3]

Los bocetos que elaboró Fracassini fueron recibidos con tanto entusiasmo en el Vaticano que integraron la resonante *Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto católico* de 1870 que, promovida por Pío IX y organizada por la *Commissione Generale Consultiva di Belle Arti*, tuvo lugar en Santa María de los Ángeles.

Pero Fracassini, afectado por la fiebre tifoidea, alcanzó a terminar solamente tres de las escenas: *San Esteban consagrado diácono*, único fresco que sobrevivió a los bombardeos y que actualmente se exhibe traspuesto a lienzo sobre la puerta de ingreso, *San Lorenzo presenta los bienes de la iglesia al Prefecto de Roma* y *San Lorenzo distribuye los bienes de la iglesia a los pobres*. En base al boceto de Fracassini, Mei realizó la *Condema de San Esteban* y completó dos figuras en la escena con el Prefecto, mientras que Mariani y Grandi idearon y pintaron dos escenas cada uno: *San Esteban lapidado* y *San Esteban conducido al sepulcro* el primero y *Martirio de San Lorenzo* y *Sepultura de San Lorenzo* el segundo. Cochetti, finalmente, completaría el ciclo con la *Adoración del Cordero Místico* siguiendo un dibujo de Fracassini (Alunni, 2008, pp. 2-3).

El autor principal del ciclo utilizó referencias a Poussin en un conjunto claramente clasicista. Sin embargo, y en sintonía con los principios pregonados por Prospero y los profesores del Instituto, se advierte la intención



FIG. 3: James o Domenico Anderson, *San Lorenzo fuori le Mura*, antes de 1938

verista en la reconstrucción de los ambientes, que intentan recuperar la edificación antigua. Fracassini evitó cualquier elaboración fantasiosa de las vestimentas, cubriendo a los personajes con sencillas túnicas. La misma medida rige para la gestualidad, que resulta expresiva sin necesidad de exageraciones dramáticas.

Pío eligió copiar dos de las tres escenas pintadas por Fracassini, las de San Esteban diácono y San Lorenzo ante el Prefecto. En la primera, los medallones contienen a San Romano, Santa Cirila y San Hipólito y en dos nichos aparecen los papas Honorio III y el contemporáneo Pío IX, que muy probablemente hubo de intervenir en la formulación del programa iconográfico; en la segunda se encuentran San Abondio, San Severo y San Romano (se repite porque una escena se hallaba a continuación de la otra) y el papa Pelagio II. Los otros cuadros reproducidos por Collivadino son la condena de San Esteban, de Mei –con los medallones de San Sixto, San Claudio y Santa Trifonia y el nicho con la figura del pontífice Adriano I– y las sepulturas de los santos, debidas una a Mariani y otra a Grandi.

Es lógico pensar que los modelos de la copia fueron los propios murales de la iglesia, ya que difícilmente un estudiante de arte despreciara la oportunidad de acceder a las obras originales. Pero Collivadino también podría haber contado, por lo menos en lo que hace a las escenas proyectadas por Fracassini, de algunos óleos preparatorios del pintor que representan cada tramo del muro en el que debían insertarse las escenas. Los mismos ingresaron a la antigua Academia en 1882 por donación de la viuda y de un amigo de Fracassini y resulta plausible que estuvieran disponibles para que los alumnos los utilizaran como material de estudio.

Con la ejecución de esta pintura, Pío, además de ejercitarse en un tipo de arte que le atraía especialmente, producía para sí un compendio de la obra de los maestros que guiaban su formación como profesores en las cátedras del Instituto y como autores de grandes decoraciones en espacios públicos de Roma.

En la versión del argentino no encontramos diferencias de estilo entre las escenas, lo que puede deberse a la mano niveladora del copista, a las características de lenguaje compartidas por los artistas y al respeto hacia el proyecto de Fracassini con que probablemente los demás pintores asumieron el encargo de completarlo, buscando un resultado homogéneo a pesar de la autoría colectiva.

A través de la pintura del MNBA nos asomamos a una etapa de la formación de Collivadino para encontrar en ella el germen de una parte central de su producción posterior. Las escenas de San Lorenzo son una pequeña pero elocuente muestra de la cultura visual en la que el joven pintor se vio inmerso y participó durante sus años en Roma y que marcaría decisivamente su recorrido artístico.

NOTAS

¹ Son estos la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, la *Accademia di San Luca*, el *Museo di Roma*, los *Musei Vaticani* y el *Istituto Nazionale per la Grafica*. Existen asimismo otros bocetos pertenecientes a los herederos de Fracassini.

² “Cenni Storici Artistici e Statistiche del R. Istituto di Belle Arti in Roma”, firmado por Filippo Prospero, 19 de mayo de 1892, ACS, Fondo Ministero Pubblica Istruzione DG Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti 1860-1896, Busta 199. Las traducciones de las citas son nuestras.

³ “Considerazioni intorno all'insegnamento e dallo statuto del R. Istituto di Belle Arti in Roma, per il Prof. Filippo Prospero, Direttore del detto Istituto”, Roma, Stabilimento Tipografico di Enrico Sirimberoni, Via Cavallini, 1890, pp. 3-4, ACS, Fondo Ministero Pubblica Istruzione DG Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti 1860-1896, Busta 199.

⁴ “Nota dei Pittori e Scultori dimorante a Roma que per ispeciale titoli sono degni di particolare considerazioni”, dirigida al “Capo del Gabinetto Particolare di S. M.”, sin firma, noviembre de 1871, ACS, Fondo Ministero Pubblica Istruzione DG Antichità e Belle Arti, Istituti di Belle Arti 1860-1896, Busta 199.

⁵ Durante su trabajo Maccari tuvo un ataque y la obra fue interrumpida. En 2012, durante una investigación en reservorios romanos, intentamos acceder al salón decorado por Maccari pero una huelga de empleados judiciales lo impidió.

⁶ El purismo se caracterizó por la recuperación de la “pureza” de los “primitivos” italianos, de Cimabue al primer Rafael, en sintonía con los prerrafaelitas y otros movimientos similares en Europa.

⁷ Pocos años antes, Fracassini ya había realizado otras pinturas para la iglesia.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ALUNNI, Stefania (2008), “Cesare Fracassini per gli affreschi ottocenteschi della Basilica di San Lorenzo fuori le mura”, en *Bollettino Telematico dell'Arte*, Roma, n. 499.

DONATO, Maria Pia, G. CAPITELLI y M. LAFRANCONI (2009), “Roma capitale des arts aux XIXe siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles”, en *Le Temps des capitales culturelles, XVIIIe-XXe siècles*, a cura de Ch. Charles, Chaufvallon.

MALOSETTI COSTA, Laura (2006), *Collivadino*, El Ateneo, Buenos Aires.

VASTA, Daniela (2009), *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma, Gangemi Editore.



LOS ITALIANOS EN LA CIUDAD

MARÍA BJERG

A principios del siglo XIX apenas un centenar de peninsulares vivía en Buenos Aires. La mayoría eran originarios de los dominios genoveses. Habían llegado en distintos momentos, por vías diferentes y a través de mecanismos aislados que se parecían poco a las corrientes migratorias finiseculares que iban a dar forma a la comunidad italiana de la ciudad.

Una parte de esos peninsulares residía en Buenos Aires desde los tiempos de la colonia. Eran comerciantes, artesanos y marineros que habían arribado a las costas rioplatenses beneficiándose de los intersticios de una legislación que en la letra excluía a los extranjeros de establecerse en los territorios coloniales de España, pero en la realidad de un imperio tan vasto y difícil de controlar, ofrecía numerosas excepciones. Sin embargo, la mayoría de la población originaria de la península italiana había llegado después de 1810.

La revolución y las guerras (de la independencia y civil) militarizaron a la sociedad. El imperio de la leva drenó durante décadas a buena parte de la población masculina hacia los campos de batalla. Las mujeres iban quedándose en un mundo sin hombres y las tasas de natalidad caían. El vacío demográfico provocado por una fatal combinación de muchas muertes y pocos nacimientos creó oportunidades en el mercado de trabajo de las que se beneficiaban los extranjeros quienes, por su condición de tales, estaban exentos de la recluta militar.

En ese paradójico escenario de muerte y oportunidad, fue configurándose una corriente migratoria que creció lentamente (pero de modo sostenido) y estuvo compuesta en su mayoría por varones adultos originarios de Génova. Fernando Devoto sostiene que entre 1825 y 1830 llegaron más de trescientos peninsulares y que entre 1831 y 1838 los ingresos rozaron los mil. A menudo se trataba de una migración escalonada, ya que lo más usual era que los inmigrantes desembarcasen en el puerto de Montevideo y permanecieran un tiempo allí para luego pasar a Buenos Aires. Una inmigración y dos ciudades portuarias entre las cuales los comerciantes, marinos y artesanos mantenían una intensa movilidad, usufructuando las relaciones mercantiles, personales y familiares que habían tejido durante sus estancias, breves o prolongadas, en la Banda Oriental.

Durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas la corriente migratoria de genoveses fue volviéndose masiva al tiempo que empezó a convivir con flujos de otros orígenes. En las décadas de 1830 y 1840 contingentes cada vez más numerosos de irlandeses, escoceses y vascos llegaron al puerto de Buenos Aires. Pero mientras buena parte de esos inmigrantes se internaban en la provincia buscando oportunidades laborales en el mundo rural, los ligures permanecían en la ciudad e iban dando forma a una comunidad que se distinguía por su homogeneidad ocupacional y por su concentración residencial. El tráfico fluvial y oceánico, el comercio de importación y exportación, el abastecimiento de las villas y pueblos del litoral por la vía de los ríos y un artesanado dedicado a la construcción y reparación de naves, constituían el núcleo de su vida económica. A su vez, esta actividad profesional organizada en torno al agua había estimulado a los genoveses a afincarse en la Boca del Riachuelo que, hacia mediados del siglo XIX, era una zona rústica y aislada de la ciudad, pero al mismo tiempo, propicia para actividades marítimas de bajo calado y para el fondeo y la reparación de navíos.

En 1855 las autoridades de Buenos Aires mandaron a levantar un censo de población. Aquella fotografía panorámica mostraba a una ciudad de noventa y un mil almas, de las cuales el treinta y seis por ciento eran extranjeros. Los italianos constituían la minoría más numerosa con diez mil inmigrantes. Comparados con su situación en las décadas anteriores, los peninsulares tenían ahora más diversidad profesional y mayor dispersión espacial. Sin embargo, en cada barrio de la ciudad se advertía una concentración de profesiones. Así, en Catedral al Sur y Catedral al Norte había una presencia fuerte de comerciantes italianos, en Balvanera, donde más del 70 por ciento eran genoveses, vivían los pequeños productores de fruta y hortalizas y La Boca seguía siendo el lugar de residencia de los marineros, los patrones de navíos y los artesanos especializados en trabajos navales.

Catorce años más tarde, el primer censo nacional de población mostraba el impulso que había cobrado la llegada de los italianos quienes, en 1869, constituían una cuarta parte de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, la década que siguió al censo fue un tiempo signado por la violencia (que acompañó al sinuoso curso de la organización del estado-nación argentino) y por la depresión económica, fenómenos ambos que desalentaron la inmigración.

Dos revoluciones conmovieron la vida política del país. La de 1874, en la que las fuerzas liberales nacionalistas encabezadas por el ex presidente Bartolomé Mitre fueron derrotadas. Y la de 1880 que, tras las sangrientas batallas que enfrentaron al ejército nacional con las Guardias de la provincia, culminó con la federalización de la ciudad de Buenos Aires. A ese escenario de violencia se sumó una retracción de la economía que impactó negativamente sobre el flujo transoceánico provocando una disminución de la llegada de extranjeros al país. Es que el horizonte de oportunidades se había estrechado a causa de la merma en la oferta de trabajo y de la devaluación de la moneda local que afectaba la capacidad de ahorro de los inmigrantes y el envío de remesas a Europa, donde había quedado parte de sus familias.

Cuando en 1876, durante la presidencia de Nicolás Avellaneda, se sancionó la Ley de Inmigración y Colonización, la inmigración estaba en el punto más bajo de la década. La nueva legislación evocaba los ideales de Juan Bautista Alberdi y de Domingo F. Sarmiento, quienes habían concebido al inmigrante (en particular nor-europeo) como un poblador del desierto y como un agente de civilización que trasplantaría al suelo argentino hábitos industriales y metódicos vitales para erradicar la “barbarie”. Retomando esos principios, la dirigencia política de los años setenta intentaba impulsar el flujo y, a la vez, diversificarlo atrayendo inmigrantes del Norte de Europa. Era preciso equilibrar una corriente en la que más de la mitad de los inmigrantes que habían entrado al país en el transcurso del siglo procedían de Italia. Sin embargo, en el corto plazo, la instrumentación de la ley no produjo cambios significativos y los italianos mantuvieron su predominio. Entre 1877 y 1880 constituyeron el 64 por ciento de los inmigrantes arribados al puerto de Buenos Aires.

El medio siglo que siguió a las guerras de independencia había dado lugar a una organización institucional traumática y débil y a un crecimiento económico modesto y sometido a un riesgo permanente de desequilibrio. En cambio, en la década de 1880 se iniciaba una etapa signada por la reducción a la unidad política, la primacía de la autoridad nacional y el afianzamiento de la prosperidad material. La inclusión de la economía local en el mercado mundial, la expansión de la frontera agropecuaria, la atracción de capitales extranjeros, la ampliación de la red ferroviaria y la urbanización, dieron curso a un visible aumento de la llegada de inmigrantes. A pesar de las interrupciones (algunas de ellas abruptas como la que acompañó a la crisis de 1890), la corriente migratoria adoptó un carácter masivo que se sostuvo hasta los inicios de la Gran Guerra dando forma al país aluvial y a la ciudad cosmopolita.

En la última parte del siglo XIX Buenos Aires era un sugerente espejismo, una ciudad en permanente construcción cuya inestable naturaleza era a la vez su principal atractivo para los inmigrantes. El censo de 1887 nos la muestra como una metrópoli de extranjeros, donde los italianos no sólo mantenían su primer lugar, sino que su presencia era ahora abrumadora. El 32 por ciento de la población de la ciudad-puerto era peninsular. Esta gravitación demográfica resulta aún más elocuente si tenemos en cuenta dos novedades: que el flujo tenía más mujeres que en las décadas anteriores y que las tasas de retorno habían disminuido, lo que revela que más italianos migraban con su familia y tenían una mayor vocación de permanencia en el país.

La presencia de peninsulares se advertía por doquier en la esfera social, cultural y productiva de la ciudad. Pero esa ubicuidad tenía un costado negativo a cuyo amparo crecía un sentimiento anti-italiano que hundía sus raíces en la predilección manifiesta de los mentores de la nación por los pobladores de Europa del Norte. En 1881, al comentar las propuestas del Congreso Pedagógico organizado por las instituciones educativas italianas de Buenos Aires, un observador privilegiado como Sarmiento impugnaba a las escuelas de la colectividad porque educaban “italianamente” y fomentaban lazos de pertenencia con otra patria entre los niños argentinos hijos de inmigrantes.

A pesar de su visibilidad, estas escuelas no constituían, más allá del imaginario de la elite, una amenaza real para la nacionalidad argentina ya que no se trataba de instituciones numerosas y sólo una minoría de las familias italianas de la ciudad educaban allí a sus hijos. Entonces, es posible pensar que la hostilidad de Sarmiento durante el Congreso Pedagógico fuese la expresión de una preocupación más amplia. Confrontado con los efectos no deseados de la inmigración (que él mismo había propiciado), el ex presidente ponía de manifiesto su decepción por la escasa integración cultural y política de los inmigrantes. La llegada de “millares de extranjeros” constituía para Sarmiento “una amenaza de sofocación”. Y si esa muchedumbre asfixiante de recién llegados no se integraba a la Argentina –continuaba el argumento sarmientino– el país corría el riesgo de convertirse en una “República de extranjeros”. Para evitar que algo así ocurriese, la escuela pública debía ser el instrumento central de la formación de la nacionalidad.

La inquietud de Sarmiento no desentonaba con el clima anti-italiano reinante en la Buenos Aires de los años ochenta. Acallada la polémica pedagógica que lo tuvo como primera voz, en 1888 y 1889 la prensa argentina se transformó en un foro donde arreciaban las críticas contra las escuelas italianas y algunos de sus voceros propiciaron el cierre definitivo de los establecimientos. Pero este debate también se engarzaba con otros desasosiegos. La expansión económica de la década había habilitado el encumbramiento de muchos inmigrantes a raíz de la acumulación relativamente rápida de fortunas. La vieja elite local veía desafiada su posición ante un reordenamiento que alteraba las referencias del viejo orden patricio y amenazaba la integridad social en términos de identidad cultural y de nacionalidad.

Esa nueva hegemonía se manifestaba de maneras diversas, pero quizás una de sus expresiones más inquietantes eran las celebraciones patrias de los inmigrantes, en particular aquellas promovidas por las elites de las sociedades italianas de la ciudad. Las efemérides del calendario peninsular convocaban a una nutrida concurrencia que se reunía en la Plaza Lorea para marchar hasta el teatro *Politeama* por Rivadavia, las Artes y Corrientes. En un tumultuoso

despliegue de banderas y antorchas, las calles se inundaban con música de Italia ejecutada por las bandas de las asociaciones que convocaban a la conmemoración. Al acto central asistían cónsules y ministros, se entonaba el himno italiano y se pronunciaban discursos que evocaban a la vieja patria. Más tarde, despojadas de la solemnidad del teatro, las fiestas continuaban en los barrios de la ciudad.

Las celebraciones de los italianos alimentaban el interés de la prensa local que las describían en detalle para un público lector que iba acostumbrándose a convivir con una ritualidad foránea que invadía las calles de Buenos Aires con otros símbolos y otra lengua. Pero más allá del pintoresquismo de las fiestas foráneas que despertaban el interés de los vecinos no italianos de Buenos Aires, la clase dirigente no cejaba en su inquietud ante la amplificación de una prédica patriótica que, en la segunda mitad de los años ochenta, coincidió con la proclamación de los derechos de una Gran Italia sobre tierras más allá de sus fronteras. En un contexto mundial en el que el colonialismo se intensificaba, en Italia una parte de la elite política propiciaba una acción más directa del gobierno peninsular sobre los italianos del Río de la Plata, a los que caracterizaba positivamente como “colonias espontáneas” (en oposición a las “artificiales” que se establecían en África). La existencia de estas colectividades numerosas, económicamente fuertes, con una trama institucional en expansión y una potencia cultural capaz de gravitar en la sociedad local, alimentaban el mito anexionista de la Gran Italia, mito que disputaba el de una nacionalidad argentina que pugnaba por prevalecer en la heterogeneidad del país aluvial.

Las aprehensiones de la clase dirigente por las amenazas coloniales de Italia y por la omnipresencia de los inmigrantes italianos en el país, se tradujeron en una intervención más agresiva del Estado en materia migratoria que se enraizaba en el espíritu de la ley Avellaneda. Entre 1888 y la crisis de 1890, el gobierno de Miguel Juárez Celman auspició una política de pasajes subsidiados con el fin de diversificar el origen de los extranjeros que migraban a la Argentina. El objetivo de reorientar el flujo promoviendo la llegada de inmigrantes no italianos (para lo cual se abrieron oficinas de propaganda en ciudades del centro y norte de Europa), se cumplió a medias. Durante esos años llegaron europeos de diferentes orígenes, aunque la mayoría no fueron nor-europeos, sino españoles. Y a ellos se sumaron contingentes menores de británicos, belgas, franceses y holandeses. Sin embargo, como había ocurrido hacía una década, las políticas públicas fueron ineficaces a la hora de frenar la marea de italianos que prescindían de los pasajes subsidiados y seguían llegando al país a través de redes sociales. Estos complejos entramados por los que circulaba información sobre costos de los pasajes, oportunidades de trabajo o lugares adonde alojarse, vinculaban a través del Atlántico a miembros de familias y parentelas, a amigos y conocidos e impulsaban y mantenían a una incontenible corriente de peninsulares.

Refutando las expectativas de los padres fundadores de la nación y de la clase dirigente argentina, en el país finisecular, los italianos delinearón buena parte de los rasgos que transformarían a Buenos Aires en una urbe de extranjeros. Uno de esos rasgos fueron los barrios étnicos que, como manchones de otras patrias, se distinguían en una ciudad que mirada en conjunto impactaba por su cosmopolitismo.

Enfoquemos la lente en dos de esos barrios y veamos cómo se articulaban allí la diversidad urbana con la presencia hegemónica de los peninsulares.

Como vimos más arriba, La Boca había sido el lugar de asentamiento de los italianos desde mediados del siglo XIX cuando casi la mitad de los habitantes del lugar eran de origen peninsular, con predominio genovés. Conforme fue transcurriendo el siglo, tuvieron lugar algunos cambios. Por un lado, en los años de la inmigración de masas los italianos se dispersaron por todos los distritos de la ciudad. Y por otro, los inmigrantes que llegaban desde otras regiones de Europa también se asentaban en La Boca. Así, en 1895 el barrio albergaba a 38 mil pobladores, de los cuales 17 mil eran argentinos (posiblemente muchos de ellos hijos de inmigrantes), 14 mil habían venido de Italia, 2500 de España y el resto de otros lugares de Europa. Para entonces, La Boca había cobrado una apariencia

multiétnica, aunque el imaginario colectivo la representase como un barrio de italianos, quizá porque desde los tiempos de la inmigración temprana ellos habían logrado una gravitación en la vida económica y social del lugar que favoreció el predominio de una atmósfera peninsular.

En La Boca de fines de siglo las actividades portuarias eran la columna vertebral de una economía que se había diversificado para atender a las necesidades de una población en constante crecimiento. El 90 por ciento de las agencias marítimas y de las casas de cambio de Buenos Aires y el grueso de los comercios navales estaban en La Boca. Y estos rubros eran desarrollados por propietarios, patrones y trabajadores italianos. Pero a la par, crecía una actividad industrial no directamente vinculada con los astilleros, sino con las construcciones civiles, una fuente de empleo para muchos inmigrantes recién llegados. Al mismo tiempo una densa red de pequeñas empresas como las fábricas de *sigari*, de pastas y galletitas, o los talleres de indumentaria y calzado, daban empleo a argentinos e inmigrantes de orígenes variados, tanto moradores de La Boca como de los barrios aledaños, desde donde los trenes y tranvías transportaban diariamente a una legión de trabajadores. El paisaje inhóspito y aislado de mediados del siglo XIX, cuando los primeros genoveses se asentaron en el barrio, había mutado al ritmo de la expansión de la ciudad.

Una oferta diversa animaba la vida cultural y educativa del barrio. Dos teatros, un par de librerías y numerosos cafés y billares convocaban a una profusa sociabilidad. Acompañadas por sus maridos, padres o hermanos, las mujeres tenían una vida social acotada a la misa y el cotilleo en el atrio de la iglesia, a las funciones del circo, a los corsos y los bailes de carnaval organizados por las asociaciones mutuales, como la Unión de La Boca, la Sociedad Italiana o la José Verdi y, ocasionalmente, a los teatros de la calle Almirante Brown, *El Ateneo Iris* y el *Dante Alighieri*. Mientras, los varones habían transformado al café en su coto. Un escenario cosmopolita, cuyos propietarios eran en su mayoría extranjeros, en el café convivían la bebida, la conversación amigable y la disputa entre los parroquianos, la lectura de los periódicos y semanarios locales (como *El Ancla*, *Il Corriere de la Boca*, *El Progreso de la Boca*, *Riachuelo*), la oferta de trabajo y la laxitud del “pasar el tiempo”.

En materia educativa, en La Boca de fines de siglo había numerosas escuelas públicas a las que concurrían la mayoría de los niños del barrio. La colectividad italiana también tenía sus establecimientos, como la escuela de varones de la asociación *Nazionale Italiana* de la calle Olavarría o la de niñas que funcionaba en la calle Crucero. Sin embargo, ambas atraían a un alumnado escaso en relación con la cantidad de familias peninsulares residentes en el lugar. Como en otras zonas de la ciudad (y del país), también en La Boca el intento de promover los lazos con la vieja patria a través de la educación étnica distó de ser exitoso. Las escuelas italianas no lograron competir con la calidad de instrucción de las del Estado y no pudieron garantizar la continuidad de sus servicios educativos. Las dirigencias étnicas no podían contratar buenos educadores porque la paga que ofrecían era escasa, el recambio de docentes era más habitual que la permanencia y ello desalentaba a los padres a enviar allí a sus hijos. Prisioneras de una ecuación financiera negativa, las escuelas italianas terminaron cerrando sus puertas.

Dejemos La Boca y desplacémonos algunos kilómetros hacia el centro de Buenos Aires para observar cómo vivían su “italianidad” los agnoneses del barrio del Carmen.

Desde los años 1870 centenares de familias abandonaron Agnone (una pequeña ciudad en el Alto Molise) para migrar a la Argentina. En su mayoría, los agnoneses se radicaron en Buenos Aires, en un cuadrilátero de algo más de veinte manzanas delimitado por las calles Paraguay y Lavalle, Rodríguez Peña y Talcahuano. Por entonces, esa zona de la ciudad era conocida como “barrio del Carmen” en alusión a la iglesia que constituía su centro material y simbólico.

Se trataba de un lugar con mucha diversidad social y étnica. Combinaba caprichosamente casas lujosas con moradas modestas y comercios de rubros variados con hospedajes en los que se apiñaban los recién llegados al país. Políticos y hacendados argentinos vivían en algunas de sus manzanas más coquetas y en otras, los cuartos de alquiler y los conventillos, daban inhóspito cobijo a jornaleros y artesanos italianos, mercachifles judíos y trabajadores

españoles y franceses. Enclavadas en esa abigarrada heterogeneidad, algunas manzanas del Carmen configuraban, sin embargo, un machón étnico donde se concentraban de manera casi exclusiva inmigrantes agnoneses.

A fines del siglo XIX, el aumento de la población en la región molisana y el carácter igualitario que regía a la sucesión testamentaria, acentuaron la presión sobre la tierra y la fragmentación de las explotaciones. Este fenómeno no afectó de manera exclusiva a los agricultores y labradores, sino que ejerció su influjo también entre las clases típicamente urbanas de artesanos y trabajadores calificados.

Por ese entonces, Buenos Aires abría su amplio abanico de oportunidades laborales atrayendo a los agnoneses, una migración que se distinguía por la intensa presencia de mujeres y de familias, porque tendencialmente era de larga duración (o definitiva) y porque su principal fuerza propulsora residía en núcleos familiares movilizados a través de cadenas migratorias.

Aunque había diversidad en materia de oficios, casi la mitad de los agnoneses eran artesanos, tanto maestros como aprendices, y trabajadores por jornal. Aunque había algunos orfebres, los más numerosos eran los herreros, los carpinteros y albañiles que seguramente se beneficiaban de la condición inestable de una ciudad en construcción que demandaba trabajo calificado para hacer frente a la espectacular expansión de su grilla.

En el Carmen finisecular, la comunidad agnonesa vivía en una zona de casas de una sola planta. La plazoleta y la iglesia eran los ámbitos de sociabilidad de una barriada que combinaba la presencia de grupos parentales extensos con la de familias nucleares. En el barrio todos eran conocidos o parientes y la vida cotidiana transcurría en la apretada trama de los vínculos interpersonales.

La mayor parte de las mujeres eran amas de casa, aunque los censos revelan que no pocas realizaban trabajo domiciliario como modistas, costureras y bordadoras o completaban los ingresos de la familia dando pensión a otros molisanos recién llegados a Buenos Aires. El barrio era su universo y pocas se aventuraban más allá de los contornos del Carmen. Al contrario, sus maridos y sus hijos salían a la ciudad e incluso se trasladaban de una provincia a otra convocados por las oportunidades de trabajo en la construcción, la recolección de cereales o el comercio ambulante.

Algunas de las actividades comerciales del barrio estaban controladas también por los agnoneses y tenían una gran importancia en el sostenimiento de las cadenas migratorias y de los vínculos transnacionales (materiales y simbólicos) del Carmen con Agnone. Los hermanos Enrico y Francesco Marinelli eran dos de los representantes más destacados del comercio agnonés en Buenos Aires. A fines del siglo XIX, los Marinelli tenían una agencia marítima que vendía pasajes y enviaba boletos prepagos a Italia, al tiempo que funcionaba como banco tomando depósitos, otorgando préstamos y remesando dinero y como oficina postal donde, además, se ofrecía un servicio de escritura de cartas a los inmigrantes analfabetos. En un edificio contiguo, Enrico y Francesco habían abierto una venta y despacho de vinos italianos y un kiosco donde se distribuía *L'Eco del Sannio*, el diario de Agnone.

La sociabilidad del barrio era intensa, cotidiana y espontánea. Pero también tenía una agenda formal jalonada por los bailes de Año Nuevo y Carnaval y las fiestas patronales. Cada mes de julio se veneraba a la Virgen del Carmen en una celebración que atraía a una gran concurrencia de italianos desde otros barrios de la ciudad. El acto religioso comenzaba a la mañana cuando una banda de músicos recorría las calles embanderadas del barrio convocando a la concurrencia a acudir a la capilla del Carmen desde donde, después de la misa, salía una procesión. Al caer la noche, a las solemnidades le sucedía una ritualidad mundana. Todos acudían al espectáculo de fuegos artificiales que iluminaba el cielo invernal. Y en una feria de comidas, en la que las mujeres ofrecían platos típicos de la cocina meridional, en la *Trattoria Molisana* o en el despacho de bebidas de los Marinelli, los fieles se entregaban a los placeres terrenales del buen comer y beber.

La Boca y el barrio del Carmen constituyen dos ejemplos reveladores del fuerte componente regional de la inmigración italiana en la Argentina y de los cambios en su composición en distintos momentos históricos. El primero

se corresponde con la experiencia de una inmigración temprana y de más largo asentamiento que llegaba desde el norte de Italia. En cambio, los inmigrantes del Carmen representan a una corriente más característica de fin de siglo que proviene del *Mezzogiorno*.

Retomemos ahora la mirada panorámica y ubiquémonos en el siglo XX, cuando se abrió el ciclo más importante de arribos de italianos a Buenos Aires. Entre 1901 y 1913 llegaron algo más de un millón de peninsulares (la mitad de los cuales eran originarios del sur de la península) y en 1906 los ingresos tocaron su máximo histórico con 127 mil arribos. Sin embargo, es preciso destacar algunas novedades de la época. Por un lado, la recuperación de las tasas de retorno que en esos años alcanzaron casi el 49 por ciento de los desembarcados. Y por otro, la relación entre números absolutos y porcentajes, puesto que los italianos aumentaban en los primeros, pero iban perdiendo gravitación relativa en el conjunto de la inmigración que llegaba al país. Es que en aquellos años la presencia española en el flujo se volvió muy numerosa al tiempo que nuevos grupos, como sirio-libaneses y judíos se incorporaron a la corriente migratoria.

La Buenos Aires de principios de siglo XX estaba repleta de extranjeros y había adoptado una apariencia definitivamente cosmopolita. Sin embargo, los nuevos inmigrantes (españoles, “turcos” y judíos) no lograban opacar el predominio italiano. Los números de los peninsulares eran impactantes, su gravitación relativa, aunque mermada, seguía confiriéndoles el podio entre los grupos étnicos de la ciudad y, como comunidad, ostentaban una dilatada tradición migratoria.

En el siglo XX los italianos formaban parte de la trama de la sociedad porteña y se movían con soltura en roles de lo más diversos, desde operarios a empresarios, desde artistas a políticos. La ciudad estaba salpicada de comercios de rubros variados cuyos propietarios eran peninsulares, pero cuya clientela transcendía los contornos estrechos de la etnicidad. Las cantinas de La Boca y también algunos de los restaurantes más afamados de la *Belle Époque*, como el *Pedemonte*, pertenecían a inmigrantes italianos pero atendían a comensales de orígenes nacionales muy diversos.

Los italianos también se contaban entre los industriales. Eran patrones de pequeños establecimientos con menos de diez operarios, integrantes de sociedades anónimas como la *Compañía General de Fósforos* o dueños de fábricas como los tristemente célebres talleres metalúrgicos de Pedro Vassena, unidos en la memoria histórica a la huelga que desató la Semana Trágica de 1919. Dominantes en el rubro de la alimentación, los peninsulares se especializaban en la fabricación de harinas, fideos, panes y galletitas y algunos productos como los bizcochos *Canale* se habían transformado en clásicos del consumo argentino.

El siglo XX encontró a una comunidad integrada a la sociedad local pero, al mismo tiempo, consolidada en el plano de sus propias instituciones, entre las cuales se destacaban las asociaciones mutuales. Numerosas y con una masa societaria creciente, según el recuento de Emilio Zuccarini, un intelectual peninsular miembro de la redacción de *La Patria degli italiani*, en 1910 en Buenos Aires había más de setenta mutuales y sociedades italianas. Sus elegantes edificios, símbolos del esfuerzo comunitario por crear una noción objetivada del pasado pre-migratorio común, se alzaban impenetrables en medio del voluble cosmopolitismo de la ciudad babélica.

El grueso de estas entidades se ocupaba de la salud de sus socios, de la ayuda para conseguir empleo, de la educación de los hijos de los inmigrantes (un esfuerzo que, como vimos no logró consolidarse y tuvo resultados modestos) y ocasionalmente del pago de seguros de desempleo o de repatriación para compaisanos indigentes. Las mutuales fueron espacios caros a los intereses de las elites étnicas que encontraban en los puestos directivos lugares propicios para acrecentar o consolidar su prestigio social. Sin embargo, la masa de asociados tuvo una relación funcional y apática con las asociaciones que se revelaba en su escasa participación en reuniones, asambleas y elecciones. Más que la vida institucional y política, los socios buscaban cobertura de salud e información sobre trabajo. Esto último dio lugar a la conformación de relaciones clientelares, puesto que los líderes no sólo eran los encargados de transformar a los inmigrantes en sujetos étnicos, sino también los intermediarios entre estos y las estructuras mayores de la sociedad receptora, incluyendo las oportunidades económicas y laborales.

Pero las mutuales también fueron un lugar para la sociabilidad. Si las asambleas y las elecciones despertaban poco interés entre los asociados, las conmemoraciones patrias, los bailes, las bandas de música y las obras de teatro que organizaban siempre contaban con una abundante concurrencia. En esas ocasiones afiliados y dirigentes se integraban en un mismo espacio en el que a partir de un origen étnico compartido todos se imaginaban como parte de una misma comunidad. No obstante, los motivos y el lucimiento de afiliados rasos y dirigentes, difería. Los líderes étnicos reafirmaban públicamente su condición de elite. En cada fiesta exponían y ampliaban sus capitales simbólicos y su papel de promotores de mitos que moldeaban la identidad y de mediadores entre los inmigrantes, la comunidad de pares y la sociedad local. Las razones que convocaban a la mayoría de los apáticos afiliados a las galas sociales eran mucho menos interesadas que las de los dirigentes. Un obrero, un artesano, un empleado de comercio iban al baile para interactuar con sus pares, para enterarse de las noticias del lugar de origen, para intercambiar información sobre trabajo, para lucir un traje nuevo o con la esperanza de cortejar a alguna compatriota guapa.

Los clubes constituyeron otro espacio emblemático de la vida social. Algunos, como *El Circolo Italiano* fundado en 1873, eran lugares exclusivos de la elite peninsular. Empresarios navales, profesionales destacados, ricos comerciantes, miembros del Banco de Italia y Río de la Plata y dirigentes de las más poderosas mutuales de la ciudad confluían en ese lugar cuya elevada cuota social garantizaba la selección de socios entre la flor y nata de la colectividad. Aunque inicialmente el *Circolo* admitía sólo a italianos e hijos de italianos, pronto se abrió a miembros encumbrados de otras nacionalidades y fue frecuentado por políticos y notables argentinos.

Otra clase de clubes eran los que combinaban actividades sociales y deportivas. Fundados y dirigidos por hombres de negocios de una posición menos encumbrada que la de los del *Circolo*, los clubes deportivos tenían una masa de asociados numerosa compuesta por italianos e ítalo-argentinos de clase media. Aunque su *leit motiv* eran los deportes, en su dimensión social las actividades no diferían demasiado de las de los clubes aristocráticos. Los socios se reunían a fumar, beber, conversar de política y negocios y a leer los periódicos italianos. La cotidianeidad de los clubes era, como la de los cafés, un dominio masculino y el acceso de las mujeres estaba prolijamente pautado por una agenda de bailes y tertulias.

Junto al mutualismo, la prensa en italiano o bilingüe fue otra de las empresas de la esfera pública que contribuyó a diferenciar a los peninsulares (y a otros grupos de inmigrantes de la ciudad que también tenían sus propios periódicos) de la sociedad nativa. Entendida como parte de las prácticas culturales que marcaban y delimitaban identidades, la producción periodística de la colectividad, prolífica y variada, influía sobre la creación de una comunidad imaginada de la que sus lectores se sentían parte y en la que se entrelazaban las realidades políticas, sociales y económicas de la vieja patria y del nuevo país.

El periodismo italiano dio sus primeros pasos en Buenos Aires a mediados del siglo XIX con las iniciativas del exiliado mazziniano Giovanni Battista Cuneo, que dirigió *L'italiano* y *La legione agrícola*. Pero su crecimiento más vertiginoso tuvo lugar en los tiempos del aluvión inmigratorio. Aquella fue un época de oro para la prensa en general publicándose una importante cantidad de diarios locales y de las distintas colectividades. El censo de 1887 ofrece una fotografía nítida del estado de la prensa. Veinticuatro publicaciones hacían su aparición diariamente en la ciudad, diez de las cuales eran órganos de alguna comunidad de inmigrantes. La mayoría eran anteriores o contemporáneas de los dos diarios locales de mayor presencia: *La Nación* que había aparecido en 1862 y *La Prensa* en 1869.

En ese entonces, los italianos tenían cuatro diarios de gran tirada y circulación: *L'Operaio Italiano* de 1873, *La Patria Italiana* de 1876, *La Nazione Italiana* de 1883 y *Il Vesuvio* de 1887. Su relevancia para los peninsulares y para la ciudad en general, se advierte si tenemos presente que *La Nación* y *La Prensa* editaban 18.000 ejemplares cada una y que esa cifra era muy cercana a la que en conjunto sacaban a la calle *L'Operaio Italiano* y *La Patria Italiana*.

En la época del Centenario algunos de los periódicos que circulaban en los años ochenta habían desaparecido a través de fusiones y cambios de denominación. Así los tres diarios que evocamos se habían reunido, en 1892, en *La Patria degli Italiani*. Al tiempo que en plena Guerra Mundial se incorporaría *L'Italia del Popolo*.

Desde sus orígenes la prensa italiana cumplió un doble papel, estimular el patriotismo de los inmigrantes en el exterior y contribuir a la construcción de una colectividad en la Argentina. Pero al mismo tiempo, su calidad, permanencia y difusión en la ciudad, los transformó en medios de información que trascendían los contornos de una colectividad étnica de lectores ubicándolos entre los referentes de la prensa porteña.

Ni los sentimientos anti-italianos, ni las políticas migratorias orientadas a favorecer la diversificación del flujo de inmigrantes en desmedro de los peninsulares, ni las coyunturas económicas desfavorables, lograron desalentar la inmigración desde Italia a la Argentina. Y en la Buenos Aires de los años que precedieron a la Gran Guerra, la impronta de ese proceso caracterizado por la fuerza de números fabulosos, se manifestaba en la existencia de una comunidad italiana compleja y poderosa.

Había barrios italianos e italianos en todos los barrios; ocupaciones en las que los peninsulares eran dominantes (en un mercado que reconocía la segmentación étnica) e italianos en todos los rubros y profesiones; escuelas italianas e hijos de peninsulares en las escuelas públicas; asociaciones mutuales italianas e italianos en las instituciones de la sociedad local; diarios italianos que hablaban de la política local y diarios porteños que se ocupan de la vida pública de los peninsulares. A principios del siglo XX Buenos Aires era, sobre todo, una urbe cosmopolita, pero al mismo tiempo, una ciudad de italianos.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- BERTONI, Lilia Ana, “Construir la nacionalidad. Héroe, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, Boletín de Instituto de Historia Argentina y Latinoamericana “Dr. Emilio Ravignani”, n. 5, primer semestre 1992, pp.77-111.
- _____, “Nacionalidad o cosmopolitismo. La cuestión de las escuelas de las colectividades extranjeras a fines del siglo XIX”, Anuario IEHS, n. 11, 1996, pp.179-199.
- DEVOTO, Fernando, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- GANDOLFO, Romolo, “Un barrio de italianos meridionales en el Buenos Aires de fines del siglo XIX”, en DEVOTO, Fernando y M. Madero (Eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, Tomo 2, La Argentina Plural, 1870-1930, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 71-89.



COLECCIONISTA Y *FLÂNEUR*: PÍO COLLIVADINO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO PORTEÑO

CATALINA FARA Y VERÓNICA TELL

PRIMERAS IMPRESIONES

Algunos dibujos y croquis anteriores a la formación artística de Pío Collivadino en Roma, revelan un interesante costado de su práctica temprana y su aproximación al paisaje urbano. A mediados de la década de 1880, el joven artista realizó un conjunto de acuarelas con vistas de Buenos Aires en las que registró cuidadosamente, sobre cada hoja, el punto de vista donde se había ubicado, la fecha y la hora de la ejecución. Estas anotaciones dejan expuesta una forma de construcción de la imagen urbana vinculada con la vivencia y el tránsito por la ciudad: el punto de vista señala una opción subjetiva, una decisión del autor de mostrar el lugar desde un determinado emplazamiento; la hora, por su lado, también es variación, en este caso de luz y de atmósfera, elementos claves de la búsqueda estética tanto juvenil como madura de Collivadino.

Las acuarelas fueron halladas adheridas a un soporte único pero por separado¹, sin embargo una de ellas debió funcionar como portada del conjunto (posiblemente como parte de una libreta para bocetar). Allí se lee, sobre una cartela, “Buenos Ayres y sus alrededores”, con firma y fecha de septiembre de 1886. Una pequeña caja de pinturas, una paleta y un sombrero de paja indican el modo de trabajo a *plein air*. Pero curiosamente, entre estas obras que evidencian el trabajo rápido de quien recorre y observa la ciudad, hay dos que indican que fueron copiadas de “otro hecho el 29 de diciembre de 1884 à las 6 ³/₄ de la tarde” y “el 27 de diciembre de 1884 a las 12”. En estos casos, entonces, no se trataba de un espontáneo registro al paso sino de la copia de un boceto previo. Así, estas láminas en particular muestran una forma distinta de trabajo que el resto del conjunto; tal vez Collivadino se propuso armar una

serie con estos apuntes del natural y, aunque la copia de bocetos anteriores podría contrariar este ejercicio, debe haber prevalecido la búsqueda de una unidad.

Por otra parte, considerando los espacios urbanos representados en esta serie, resulta muy probable que Collivadino se viera influenciado por las fotografías y álbumes fotográficos previos y contemporáneos que solían tener éstas como vistas típicas. Los conjuntos más importantes que seguramente formaban parte del bagaje visual de Collivadino son los tempranos de Esteban Gonnet y Benito Panunzi (ambos de mediados de la década de 1860), los álbumes que Christiano Junior editó en la segunda mitad de los setentas y los numerosos y variables conjuntos de imágenes que Samuel y Arthur Boote y Alejandro Witcomb hacían circular por la misma época en que Collivadino realizaba estas acuarelas.

Sin embargo, tal como se ve en la imagen de la Iglesia de Santa Felicitas o en la de la Aduana, los puntos de vista no son los habituales o eluden las representaciones más frecuentes que privilegiaban una vista amplia de los edificios –aunque también en fotografía pueden encontrarse modos alternativos de representar los edificios principales, por ejemplo, en el trabajo de los hermanos Boote, de quienes se conservan fotografías que cortan la Pirámide de la Plaza de Mayo o la Catedral–. Por cierto, estos dos últimos lugares, referentes insoslayables de la ciudad, no parecen haber formado parte de este panorama de Buenos Aires del joven artista ni tampoco, de hecho, de su producción posterior.

Hemos comenzado por este conjunto temprano en tanto puede funcionar de entrada a la obra de Collivadino en dos sentidos. Por un lado, muestra un relevamiento urbano de alguien que, al dirigirse a los sitios clave de la ciudad para armar su colección de pequeñas vistas abocetadas, está muy atento a los tránsitos –el propio y el de la luz–. Por otra parte, en estas acuarelas se percibe la elección de puntos de vista que manifiestan la voluntad de diversificación y renovación. Este cambio de perspectiva sobre los lugares a representar se acentuará cuando Collivadino –como otros artistas contemporáneos– siga su itinerario desde el centro hacia los barrios y la periferia urbana.

RECORRIDOS ROMANOS

Durante su larga etapa de estudios en Italia, Collivadino continuó plasmando motivos urbanos, esta vez de Roma y otras ciudades como Mortara y Venecia. Entre sus bocetos romanos encontramos un pequeño dibujo a lápiz donde en secciones diferenciadas se muestran tres “stills” de su andar: un plano general de una calle, un plano más cercano de un farol y, al fin, la entrada del lugar al que se dirigía, el Museo de la ciudad de Vomero, Nápoles. Nuevamente consigna la hora del día, pero esta vez refiere al momento en que “si parte”, es decir, que estas tres escenas representan el “cuadro a cuadro” de su paseo. El tiempo es ahora el que transcurre en su andar y las imágenes acompañan el recorrido.

Este boceto es interesante por lo particular, ya que se distingue de otros que, observados en conjunto, reiteran ciertas características. Los paisajes son enmarcados por líneas rectas, guardas o pequeñas volutas y son acompañados por el nombre de la localidad, escrito con una caligrafía bien diferente de la que aparece en el resto de sus bocetos italianos. Estos títulos en mayúsculas de gran tamaño y superpuestos al marco o atravesándolo en diagonal recuerdan, por ejemplo, a los que aparecen en los afiches turísticos de la época. También las formas de estos marcos y algunas decoraciones alrededor de los paisajes presentan similitudes con la composición de las postales que circulaban en abundancia en ese momento. En el archivo personal del artista se conservan álbumes de postales, en los que las imágenes están cuidadosamente ordenadas según sus motivos o su pertenencia a una determinada serie. Por lo tanto, no es desacertado pensar que Collivadino se inspirara en ellas a la hora de construir sus obras. Lo que llama la

atención es que esta forma de componer esté presente en lo que, en apariencia, serían bocetos realizados al aire libre. ¿Construiría estas composiciones posteriormente en su taller? ¿Estaría pensando en publicar esos dibujos en forma de postales? ¿Serían, en cambio, copias de postales en circulación? ¿O simplemente su mirada ya estaba entrenada para “enmarcar” los motivos del natural del mismo modo que se componían las tarjetas de paisajes, objetos fundamentales de la cultura visual contemporánea?

En todo caso, es claro que Collivadino recuperaba formas y estéticas propias de la producción masiva de imágenes, incorporando a su práctica artística diversas fuentes de la cultura visual. A la luz de su formación académica “formal”, estos métodos y lenguajes resultan particularmente interesantes por cuanto representan una expansión hacia la estética de las imágenes producidas por medios mecánicos y destinadas a una amplia circulación y consumo. En efecto, los recursos gráficos esbozados en estos paisajes se desarrollan en piezas acabadas como las ilustraciones y tapas que realizó en Roma para una imprenta musical, el afiche publicitario de cigarrillos París que presentó a un concurso en los primeros años del nuevo siglo, o los diplomas para la Exposición del Centenario y la Universidad de Buenos Aires, entre otros. En este sentido, es de destacar que a su regreso a la Argentina, Collivadino no sólo se desempeñó como Director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante treinta y cinco años sino que fue el fundador de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón.

LUCES DEL SUBURBIO

Desde el inicio del siglo XX, muchos artistas se refugiaron en los suburbios buscando encontrar allí la persistencia de algunas calles de tierra y viejos faroles en los caseríos desordenados dentro de las restricciones de la cuadrícula del trazado urbano. Este es el caso de una serie de obras que Collivadino realizó entre 1907 y 1908 y que expuso en la primera muestra del grupo *Nexus* en las que retrató los últimos faroles a gas de la ciudad. Podríamos ver estas obras que plasman los solitarios faroles suburbanos como una muestra de la nostalgia del artista por lo que ya no está. Sin embargo, la nostalgia se entiende como el deseo de algo que está lejano o en el pasado remoto y, en el caso de estas obras, la nostalgia remite más a la irreversibilidad del tiempo que a un pasado que no puede alcanzarse. La luz es una preocupación permanente de este artista y los faroles se convirtieron en una constante al punto de que con motivo de la remoción del último farol a gas de la ciudad, en 1931, un grupo de sus amigos artistas “accidentalmente reunidos” le dedicó un pequeño diploma. En este se lee que sus colegas “recuerdan con afecto al querido Pío Collivadino que inmortalizara en sus obras los faroles de Buenos Aires” e incorpora una fotografía de este último farol tomada de la prensa periódica.

Los suburbios que transitaba Collivadino eran aquellos surgidos con la primera oleada inmigratoria de fines del siglo XIX, con la que había llegado su familia al país. San Telmo (vecino a Concepción, su barrio de origen), Barracas, La Boca y el puerto eran los motivos de muchas de sus pinturas. Estos últimos barrios estaban ya integrados en el imaginario de la ciudad y contaban con una larga tradición de representaciones visuales y literarias. La identidad de los barrios de Buenos Aires se delineó a partir de las construcciones y mitologías creadas desde el arte y las letras. Como sostiene Ángel Rama, las ciudades americanas tienen, además de su vida material, una existencia simbólica ligada al orden de los signos en general y a la escritura en particular que asume, entre otras operaciones, la labor de describir y explicar las permanencias y los cambios de la ciudad física (1995). Asimismo, la escritura establece valores, cartografías y una historia, con los que se crean representaciones del espacio y raíces identificadoras de los

ciudadanos. Desde 1920 muchos buscaron definir poéticamente la configuración moderna de la ciudad, asumiendo su condición urbana como un deber impostergable. El paisaje urbano fue así un motivo recurrente, tanto para el modernismo literario del grupo de Florida y la figuración vanguardista de los artistas del Grupo de París, como para la denuncia realista de los Artistas del Pueblo y los intelectuales de Boedo.

LA USINA EN FOCO

En 1910, en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo y en coincidencia con la inauguración de su Gran Usina, la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad elaboró un gran álbum³. Este tipo de volúmenes comenzaron a producirse en la década de 1880 para mostrar los trabajos e inversiones y servir como material propagandístico para atraer nuevas concesiones de obra pública. Eran una fracción de una vasta producción de tipo institucional-utilitario coordinada por las empresas mismas, privadas o públicas. Estas fotografías no tenían mucha circulación por fuera de los sectores involucrados.

Incluida en ese álbum, una fotografía revela los andamios de la construcción aún en marcha, en forma similar a un óleo contemporáneo de Collivadino (pintado entre 1910 y 1914 que fue expuesto este último año en la Galería Wicomb). Por lo demás, la fotografía expone lo más destacado del edificio al escoger la fachada principal mientras que, como señala Laura Malosetti Costa, el artista “eludió tomar de frente cualquiera de las dos fachadas principales y evitó una perspectiva lejana que le hubiera permitido representar en su totalidad el inmenso edificio” (2006, p. 104). Si el álbum institucional apuntaba a exponer la magnitud de la arquitectura, que se erguía paralela a la cámara, la obra de Collivadino ubicaba en primer plano a unos operarios, lo cual ponía el edificio en vinculación con el otro factor motriz indispensable para la actividad de la usina y posibilitaba dimensionarlo según una escala humana. Como en gran parte de su obra, el artista escoge aquí representar el lugar desde una vista poco frecuente y con un encuadre propio, no tanto de la fotografía profesional sino de la práctica más *amateur* y del caminante urbano, que recorta los edificios, las personas o que destaca ciertos detalles.

Es interesante ver estas dos imágenes a la luz de otras dos, una de ellas existente también en el álbum de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad. Se trata de un grabado que representa la vista principal de la Gran Usina tal como se vería cuando estuviera totalmente terminada [fig. 1]. Varios personajes –un hombre a caballo, un carro que extrañamente tiran animales desbocados, dos mujeres y un hombre elegantes en conversación, un fotógrafo con su cámara y trípode– se distribuyen en un amplio espacio frente a la fachada del descomunal edificio representado aquí con seis chimeneas sin humo. Si Collivadino ponía el foco en la usina como lugar de los trabajadores, esta imagen institucional la presentaba casi como un paseo. Incluso, salvo por las chimeneas, podríamos compararla con las vistas de las exposiciones internacionales, una vinculación iconográfica probablemente intencional, considerando que el álbum explicitaba su lazo con los festejos del Centenario.

En el archivo de la Compañía Hispanoamericana de la Electricidad (CHADE, ex CATE), hay una imagen datable a principios de los años '30 que muestra la contracara –en sentido literal y simbólico– de esta perspectiva elegante del “palacio exótico” (Liernur y Silvestri, 1993) [fig. 2].⁴ En esta toma del fotógrafo de la empresa, Jorge Labraña, algunos niños y adultos posan delante de sus precarias casas entre unos arbolitos y ropa tendida; detrás, a unos cien metros de distancia, sobresalen las cuatro chimeneas de la usina. Esta representación del caserío y la humilde vida cotidiana como foco central de un paisaje industrial moderno no era una iconografía frecuente en la fotografía utilitaria

ni comercial de los años veinte y treinta, la primera más volcada a la actividad prolífica de las fábricas e industrias y en su funcionamiento, gestión interna y propaganda; y la segunda focalizada más bien en imágenes de una ciudad próspera y elegante o, desde la otra vereda, en perspectivas que pudieran validarse como “pintorescas” antes que miserables (cuando se representaban fotográficamente los barrios marginales, los conventillos, la quema de basura en el circuito profesional-comercial, solían mostrarse sin enarbolar una crítica: la denuncia social y el consumo masivo de imágenes corrían por distintos carriles (Alexander y Priamo, 2011).

En el contexto de la CHADE, esta fotografía de Labraña funciona como parte de un relevamiento, un documento más de lo que hace a la empresa y, junto con otras del barrio, dialoga en cierta medida con algunas obras de Collivadino de la misma época, entre ellas *Barrio de la Quema* o *Zona fabril*. El *Barrio de la Quema*, en particular, coincide en mostrar el otro lado de la industrialización: en primer plano unas casas, unos niños y ropa colgada y detrás, elevándose sobre las casas bajas, las chimeneas cercanas y activas. Con todo, la atmósfera no es tanto de amenaza como de una coexistencia de los contrastes, en una configuración que se asemeja a obras como *Lo viejo y lo nuevo*. Bien diferente es la visión que de estas zonas proponían artistas comprometidos con los movimientos obreros. Para los Artistas del Pueblo, en particular, estos arrabales fabriles eran el escenario de la lucha proletaria y su representación se cargaba de denuncia. Los habitantes de estas áreas periféricas protagonizan obras como *La Quema*, una litografía de Guillermo Facio Hebequer perteneciente a su serie *Buenos Aires*, de principios de la década del '30. En ella el artista muestra –y denuncia– la dureza de la vida en los basurales. Personas, animales, viviendas precarias y residuos se unen en una narrativa cargada de dramatismo. Este es el tono también de obras como la serie *La Quema* de Abraham Vigo o *Residuos* de Adolfo Bellocq en la que focaliza sobre las figuras de mujeres y niños que revuelven la basura en busca de algo aprovechable. Lejos de todo pintoresquismo y de la atemperada mirada de *La Quema* de Collivadino, la miseria en Bellocq aparece en el primer plano.

En la obra de Collivadino las vistas del sur están dominadas por las chimeneas, mientras que las del puerto, por su parte, son el lugar de actividad y movimiento de los obreros. En ellas, como en el óleo de la Gran Usina de Dock Sud, los personajes suelen aparecer cortados por el marco, dando una clara sensación de rapidez y espontaneidad,



FIG. 1: Usina, en álbum *La Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad*, 1910. Colección Mauro Herlitzka



FIG. 2: Jorge Labraña, *Dock Sud. Barrio Las ranas*, c. 1930. Museo de la Ciudad

un poco a la manera de aquellos apuntes de Buenos Aires que mencionamos al inicio. Ya sea que trabajara con fotos puntuales o no, es patente el peso que el nuevo lenguaje de la instantánea tuvo para Collivadino. Obras como *Escena de puerto* o, más aun, el pequeño óleo *Carbonero* tienen una clara deuda con los encuadres de la fotografía. Por cierto, seguramente Pio poseía una cámara portátil pues se conservan en su archivo muchas de sus fotos personales que retratan a su familia y amigos. Sin embargo, aparte de unas escasas vistas desde la terraza de su taller en Roma, no se han hallado copias fotográficas ni negativos de imágenes de la ciudad que puedan haber sido tomadas por él. A pesar de ello, no resulta improbable que el artista utilizara fotografías propias para trabajar en la composición de sus obras.

La cuestión del encuadre y la composición merece ser analizada también a la luz de la fotografía en sus óleos sobre el Riachuelo de mediados de la década del '10. Se ha destacado en estas obras el trabajo de la pincelada y el color –recordemos que se trata de dos óleos que representan el Riachuelo desde un punto de vista idéntico y con pocas diferencias en los objetos representados; entre uno y otro lo que cambia radicalmente es la luz y el color, que responden a diferentes horas del día–. Una fotografía unos diez años posterior de Gastón Bourquin –un fotógrafo y editor de postales muy prolífico en las décadas del '20 al '40– tomada desde el mismo punto de vista, deja en evidencia



FIG. 3, Gastón Bourquin y Cía., *Riachuelo - Vista panorámica (lado sud-oeste)*, en álbum *Buenos Aires Capital Federal de la República Argentina*, c. 1925. Colección César Gotta

el trabajo de composición del pintor, quien ubica la línea de horizonte alta, enfoca la escena desde arriba y acelera la perspectiva. En estos casos, pues, el artista toma distancia de lo que sería una fotografía con objetivo normal o la mirada natural para construir el paisaje portuario casi en picado, de manera tal que se impone al espectador.

CRÓNICAS DEL CENTRO PORTEÑO

Si algunas fotografías de álbumes institucionales producen un interesante contrapunto para ver ciertas obras de tema fabril de Collivadino, son las fotografías comerciales y de consumo masivo las que más se aproximan a las selecciones y encuadres de Collivadino en el centro. Pues los temas recurrentes en las fotografías de Buenos Aires eran sus edificios más importantes, institucional o arquitectónicamente, las nuevas avenidas y las calles con automóviles, los parques con sus paseantes y algunos barrios como La Boca o Belgrano. Estas imágenes que mostraban tanto el desarrollo de una ciudad pujante y moderna como sus lados más reconocidamente pintorescos, no sólo circulaban de modo aislado sino que alcanzaban una gran difusión a través de la edición de postales y publicaciones periódicas⁵, colaborando fuertemente en la conformación de los imaginarios urbanos de la época. Editores pioneros como Jacobo Peuser y Roberto Rosauer o el también fotógrafo Samuel Rimathé fueron seguidos por otros como Zaverio Fumagalli, Pita y Catalano, Gaston Bourquin, etc. que en las décadas siguientes pusieron en circulación millares de tarjetas postales. A las vistas, tipos y costumbres de los primeros tiempos se sumaron imágenes del bullicioso centro porteño, edificios altos como el Barolo o el Kavanagh y tomas en altura o aéreas.

Tres óleos de la Diagonal Norte y el Banco de Boston, de la década del veinte, nos brindan una perspectiva interesante sobre la forma de trabajo del pintor, bien asentada a partir de su formación académica. Por un lado, parece indudable que trabajó con alguna fotografía (por cierto, el edificio bancario fue objeto de gran cantidad de fotografías, algunas de las cuales se emplearon para hacer tarjetas postales). Por otra parte, una vez más, se destaca la importancia del boceto en su método de trabajo.

El artista realizó un primer óleo, en el cual pinceladas rápidas y anchas componen los autos y el pavimento, los transeúntes y, a la izquierda, las estructuras de madera de una obra en construcción. Masas aún más desdibujadas conforman unos edificios en tonos verdes en los márgenes de la composición. Destacado por el impacto de la luz, en un tono amarillento, se despega parte del inmueble construido como sede de la entidad bancaria. Vaporosas superficies violáceas de las zonas en sombra contrastan con el ocre claro de la parte superior del banco, recortado en el celeste profundo del cielo.

Un segundo boceto, de tamaño prácticamente idéntico, repite el encuadre y los objetos representados. Pero el cielo luminoso, como de verano, pasa a ser aquí el de una estación y un clima incierto, que distribuye una claridad pareja sobre la esquina de Diagonal Saénz Peña y Florida. Bajo esta luz, los colores se transforman: una paleta más fría y monocroma reemplaza al cálido ocre de la parte iluminada del banco y al acusado contraste de las zonas violáceas en sombras. Entre la primera y la segunda versión los contornos se definen un poco más, marcados por pinceladas algo más pequeñas.

Finalmente, Collivadino retoma la composición de estos bocetos para un lienzo del doble de tamaño. La pincelada se hace nuevamente más corta para definir ahora los vanos de las ventanas, los transeúntes, los anuncios publicitarios –continúan casi ilegibles, pero se adivina James Smart–. La paleta también cambia y cobra tonalidades intermedias entre la primera y la segunda versión.

No sabemos cuánto tiempo transcurrió entre la realización del primer boceto y el lienzo final, pues las fechas junto a la firma -1918, 1920 y 1926- han sido añadidas seguramente por alguien más, con posterioridad. De esto no hay duda pues las obras del Banco de Boston comenzaron a mediados de 1921, culminando en octubre de 1924. Más allá de si fueron días o meses los que separan un boceto de otro y de la obra final, lo cierto es que los tres edificios en construcción vecinos al banco no avanzan en la composición de Collivadino. Centrado en el inmueble de la entidad bancaria, las leves modificaciones que pudo haber a su alrededor no parecen haber tenido relevancia para el artista. Este tránsito de los bocetos al lienzo final se ve también en otras pinturas del artista, como en el *Puente Victorino de la Plaza*: en ambos casos destaca el respeto por el primer planteo en lo que hace a la composición y la estructura general. Los objetos representados se mantienen mientras cambian los colores y valores y la pincelada se empequeñece para definir las formas.

Captar las variaciones de la luz a diferentes horas implicaba el trabajo al aire libre, algo que Collivadino hacía con asiduidad desde el carro abierto con el que recorría la ciudad. Pero su modo de trabajo no se agota en la mera observación de la realidad, sino que reconstruye la experiencia metropolitana de la modernidad y trasciende la percepción meramente *visual*. Pío Collivadino no sólo observa la ciudad sólida sino que se sumerge en ella para ver sus movimientos, sus variaciones -de ahí que la luz sea un factor fundamental en sus composiciones-, el andar de los transeúntes hormigueantes del centro y de los obreros del puerto, los rincones despoblados y silenciosos o el humo que, saliendo de cada chimenea de las zonas fabriles, evidencia la actividad moderna.

El *bagaje visual* de Collivadino estaba formado no sólo por los bocetos que tomaba a *plein air*, sino por recortes de revistas y diarios, láminas sueltas, libros ilustrados y fotografías. Además de los álbumes de postales que hemos mencionado, se han encontrado en su archivo personal carpetas con imágenes de todo tipo: personajes, paisajes, arquitecturas, objetos, vestidos, etc. Recurriendo a todos estos materiales el artista selecciona, fragmenta, combina y reelabora un discurso propio sobre la ciudad que es trasladado a su obra. Esto nos lleva a pensar sus obras como *construcciones verosímiles* de la ciudad, en las cuales se conjugan su vivencia particular del lugar y su colección de imágenes mentales. En Collivadino se reúnen el *flâneur* y el coleccionista, el observador de la ciudad y el artista académico que aboceta, compone y define. El artista se erige entonces en un investigador de la vida urbana y para ello recurre a configuraciones, materiales y soportes diversos.

Desde la prensa periódica contemporánea, un abundante caudal de artículos reflejaba los fuertes cambios materiales que estaban teniendo lugar en Buenos Aires en esas décadas. Acompañados por gran cantidad de fotografías, muchos de ellos muestran los nuevos espacios para el deleite y consumo del habitante de la ciudad: amplias aceras para caminar, escaparates para mirar y comprar, parques para el descanso y esparcimiento o para disponerse a contemplar la escena urbana. Es el caso de diversas series de fotografías que aparecen a lo largo de los números del semanario ilustrado *Caras y Caretas*, como la titulada “Rincones porteños” –en la cual se publicaba una foto color a página completa, en cuyo epígrafe se solía describir las vistas de parques y plazas como “el límite entre dos mundos opuestos que caben en esta ciudad libre para el laborioso y el vagabundo”⁶; o las vistas de los nuevos edificios entendidos como símbolos del progreso de la ciudad que “a través de sus mil ventanas, dicen a los ojos de los forasteros de la tenacidad y el entusiasmo de un pueblo que hará de Buenos Aires una nueva capital del mundo latino y una de las formidables metrópolis del orbe por su belleza y su cultura.”⁷

Este tono celebratorio de los nuevos aspectos que adquiriría Buenos Aires puede rastrearse a lo largo de las décadas del veinte y treinta, cuando el crecimiento de la ciudad hace posible la figura del periodista-*flâneur* que

se desplaza al azar, arrojando su mirada sobre el paisaje urbano, invitando a los lectores a hacer lo mismo. En el itinerario de los barrios al centro y viceversa, los relatos y las imágenes publicadas atraviesan la ciudad que estaba en continuo cambio y plasman su rápida y desigual transformación en notas con títulos como: “¡Buenos Aires!”⁸, “La renovación de Buenos Aires”⁹, “Buenos Aires trabaja – Buenos Aires descansa”;¹⁰ donde las fotografías que acompañan los artículos refuerzan la sensación del contraste entre “lo viejo” y “lo nuevo”, al mostrar los grandes rascacielos junto a casas antiguas o ruinas de edificaciones.

Collivadino siguió de cerca estos cambios y fue uno de los primeros artistas en representar la progresiva aparición de los rascacielos en el horizonte de la ciudad. En construcción junto a otras edificaciones, como presencia imponente en el horizonte o como motivo específico, las masas verticales sin ventanas de los altos edificios anónimos, representan esa Buenos Aires que *aparece* entre el caserío. Los rascacielos parecieran ser un telón de fondo omnipresente que se eleva con apariencia a veces monumental y a veces fantasmagórica, como se observa en *Lo viejo y lo nuevo* (1935). Los altos edificios presentan en muchas obras un tratamiento formal sintético y con escasa materia, como se evidencia en óleos como *Estudio (ciudad)* (1924) y donde, más allá de encontrarse en un plano más cercano –y requerir por lo tanto más definición–, es llamativo que la pincelada con más materia y la atención al detalle se circunscriba a lo “viejo” mientras que las nuevas construcciones son representadas más sintéticamente, con pinceladas menos evidentes que resultan en superficies más lisas.

En muchas de sus obras aparecen las ruinas de viejas construcciones como protagonistas, contrastando con los nuevos rascacielos o grandes edificios como puede verse en *Demolición abandonada* (1935). En estos óleos los vestigios combinan “de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible...” (Huyssen, 2008, pp. 35-36). Las imágenes de las ruinas de los edificios como consecuencia de las demoliciones se convertirán en un tópico ideal para confrontar la “vieja” Buenos Aires, que queda entre los escombros, y el nacimiento de la gran metrópolis del siglo XX, con la que soñaban tanto políticos como intelectuales. La velocidad de destrucción y reconstrucción despojaba a los observadores de las ruinas del tiempo necesario para la reflexión. La ciudad se transformaba con tanta rapidez que la actualidad del pasado rara vez se abría paso hacia la conciencia. Es aquí donde adquiere relevancia la mirada de Collivadino, que se detiene y llama la atención sobre estos contrastes.

Estos tópicos, recurrentes en la obra de Collivadino, pueden rastrearse también en artistas como Aquiles Badi, quien en 1936 obtuvo el Primer Premio de Composición del Salón Nacional con su pintura *Buenos Aires 1936*, inspirada en las demoliciones para el ensanchamiento de la calle Corrientes. El artista resuelve en el primer plano los volúmenes de los restos de las edificaciones en tonos tierra, los cuales contrastan con los azules y blancos de los edificios aún en pie en el fondo; se genera una atmósfera casi metafísica donde las ruinas adquieren el protagonismo del cuadro, produciendo una sensación de extrañamiento. La demolición de Corrientes, en este sentido, podría ser considerada como un tema funcional al clima de la pintura metafísica que concentra la necesidad de conjugar tradición y modernidad en un momento en el que el mito de la recuperación de los valores del pasado se ponía en relación con los problemas y las exigencias del progreso. En la misma línea, al año siguiente Onofrio Pacenza presentaba también en el Salón Nacional una obra titulada *Plaza de la República*, en alusión a la plaza ubicada en la intersección de la calle Corrientes con la nueva avenida 9 de Julio. Entre los restos de edificios que recuerdan a las ruinas de la antigua Roma, y por detrás de ellos, se observa la ciudad moderna representada por un alto rascacielos –que se asemeja al Comega–, y por los andamios de la construcción de otro edificio que se eleva por sobre los

escombros. En este clima extraordinario que presenta la obra, emerge el Obelisco de entre las ruinas, contrastando con ellas por su volumen neto y la abstracción de su blanca figura. Así condensa la fascinación por la ciudad nueva, con la trágica visión de “...los restos de columnas truncadas como los de las ruinas clásicas donde los turistas se hacen fotografiar con una Kodak en la mano. (...) En la llanura circundada de rascacielos, las casillas de cinc de los guinches giran rápidamente sobre sí mismas, entre un tableteo de motor.”¹¹

La “vieja aldea” se había transformado ante los ojos de sus habitantes y había crecido ceñida a la grilla colonial. Nuevas formas de sociabilidad daban vida y carácter a nuevos barrios y así se fue configurando una ‘ciudad vivida’, imprevisible, que proliferaba en los intersticios de las planificaciones urbanas” (Malosetti Costa, 2006, p. 34). De esta manera se fue constituyendo la permanente heterogeneidad del paisaje de Buenos Aires, formado por fragmentos de tiempo diferentes; donde es posible que en una misma cuadra coexistan arquitecturas correspondientes a épocas muy diversas y cuyos contrastes se superponen generando una imagen por momentos ambigua.

En Collivadino, este particular paisaje de Buenos Aires se presenta con su inmensa monumentalidad en una serie de nocturnos del centro de la ciudad. Las luces son pequeñas manchas claras sobre la masa desconcertante y oscura de los grandes edificios; o se cuelan por las abruptas perspectivas de las calles cubiertas de nuevas arquitecturas. Así puede verse en obras como *Calle Cangallo* y *Atardecer*. La escala de las construcciones se confunde en las sombras de la noche y abrumba a los transeúntes, apenas iluminados por los reflejos de las nuevas luces de la ciudad. Más simbólicos que realistas, silenciosos, estos paisajes nocturnos congelan el tiempo del cambio y presentan un discurso de lo sublime urbano.

Los itinerarios de Collivadino, desplazándose desde el puerto a los barrios del sur y desde allí hacia el centro, y viceversa, revelan su forma de articular una imagen de la ciudad abrevando en diversas fuentes. Sin embargo, nunca plasmó en sus obras la avenida Corrientes o el Obelisco, sus búsquedas de motivos puntuales lo alejaban progresivamente del centro y lo llevaban hacia los barrios más antiguos o periféricos de la ciudad. El artista recorrió Buenos Aires y mostró los “bordes” que se poblaban de casas bajas, usinas, puentes y callejuelas de tierra con los últimos faroles a gas de la ciudad, incorporando las novedades plásticas disponibles para representar la luz y el color, mostrando cómo en los arrabales el progreso se transformaba en melancolía. Al mismo tiempo, sus paisajes de la zona céntrica revelaban el vértigo del cambio con una visión por momentos fantasmagórica de los grandes edificios que comenzaban a dibujar otro perfil de la ciudad.

NOTAS

¹ Así se encontraban en el Museo Pío Collivadino, antes de su restauración en el IIPC - UNSAM.

² El álbum, de un centenar de páginas, cuenta con textos sobre la CATE y clisés de fotografías y planos. Los clichés e impresión se realizaron en Alemania. El Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica FONCYT-CONICET (PICT-2010-2120) “Materiales, técnicas e imagen en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de estudio, restauración, catalogación y análisis crítico de las pinturas de la colección del Museo Pío Collivadino” (TAREA-UNSAM) agradece a Mauro Herlitzka el préstamo del álbum para su digitalización.

³ En Museo de la Ciudad se conservan 362 negativos en vidrio de Jorge Labraña de la CHADE. Sobre el negativo, en letra manuscrita: “Dock Sud. Barrio de las Ranas”.

⁴ Estas últimas, además, solían reproducir otro tipo de imágenes ya menos edulcoradas y amables, según el tema que se tratara en la nota: con anclaje en el texto, las vistas de basurales, fábricas o barrios miserables encontraban connotaciones que las imágenes exentas destinadas a la colección o a la correspondencia rehuían. Así por ejemplo -y en referencia a un tema abordado más arriba- se publicaron fotografías de niños custodiando el papel rescatado de la basura antes de su incineración para acompañar notas periodísticas sobre el tema.

⁵ “Rincones porteños. Paseo Leandro N. Alem”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXXI, n° 1543, 28 de abril 1928, s/p.

⁶ “La Diagonal Roque Saenz Peña”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n° 1524, 17 de diciembre 1927, s/p.

⁷ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XL, n° 2041, 13 de noviembre 1937, s/p.

⁸ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n° 1524, 17 de diciembre 1927, s/p.

⁹ *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año XXX, n° 1513, 1 de octubre 1927, s/p.

¹⁰ Roberto Arlt, “Nuevos aspectos de las demoliciones”, Buenos Aires, *El Mundo*, 28 de junio de 1937.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ALEXANDER, Abel y Luis PRIAMO (2011), “Noticias de un desconocido”, en H. G. Olds, *Fotografías 1900-1943. Un norteamericano retrata la Argentina*, Buenos Aires, de la Antorcha.

HUYSEN, Andreas (2008), “La nostalgia por las ruinas”, en HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (Comp.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, CENDEAC.

LIERNUR, Francisco y Graciela SILVESTRI (1993), *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana.

MALOSETTI COSTA, Laura (2006), *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo.

RAMA, Ángel (1995), *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

LA EXPOSICIÓN

BUENOS AIRES - ROMA LOS AÑOS DE FORMACIÓN

El punto de partida es una serie de acuarelas y dibujos, fechados en 1886, recientemente recuperados y restaurados en el IIPC - UNSAM. Desde antes de su partida a Europa, Collivadino trabajó en series de dibujos que registraban diferentes horas del día y lugares de la ciudad: el puerto, la rotonda de panoramas en Plaza San Martín, calles y espacios abiertos. Se exhiben también dibujos y algunos óleos de pequeño formato de ese período inicial.

De su vasta producción de los años en Roma (1891-1907) se exhiben dos grandes cuadros: *Cáin*, obra que dejó inconclusa luego de viajar a París en 1900 y *La Hora del almuerzo*, su segundo envío a la Bienal de Venecia. Su interés por la pintrua mural y su actividad como fresquista en Roma aparecen representados por la copia de los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano (los originales hoy en buena medida desaparecidos) perteneciente al MNBA y algunos de los cuadros al óleo, dibujos y grabados de ruinas romanas, vistas desde la ventana de su taller, calles y espacios abiertos de Roma, frentes e interiores de iglesias, etc. entre los que se destaca *Santa María de la Paz*, una obra inconclusa en la que es posible advertir su método de trabajo (con partes de la grilla numerada para lograr las escalas en los bordes de la tela) y algunos arrepentimientos y dibujos subyacentes perceptibles a simple vista.

En el archivo del artista se conservan numerosas fotografías y documentos de su período romano y un retrato del artista realizado por Umberto Coromaldi, con el cual Collivadino se tomó una fotografía en clave humorística.



Umberto Coromaldi, *Retrato de Pio Collivadino*, 1896. Óleo sobre tela, 62 x 42 cm. Museo Pio Collivadino
Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pio Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



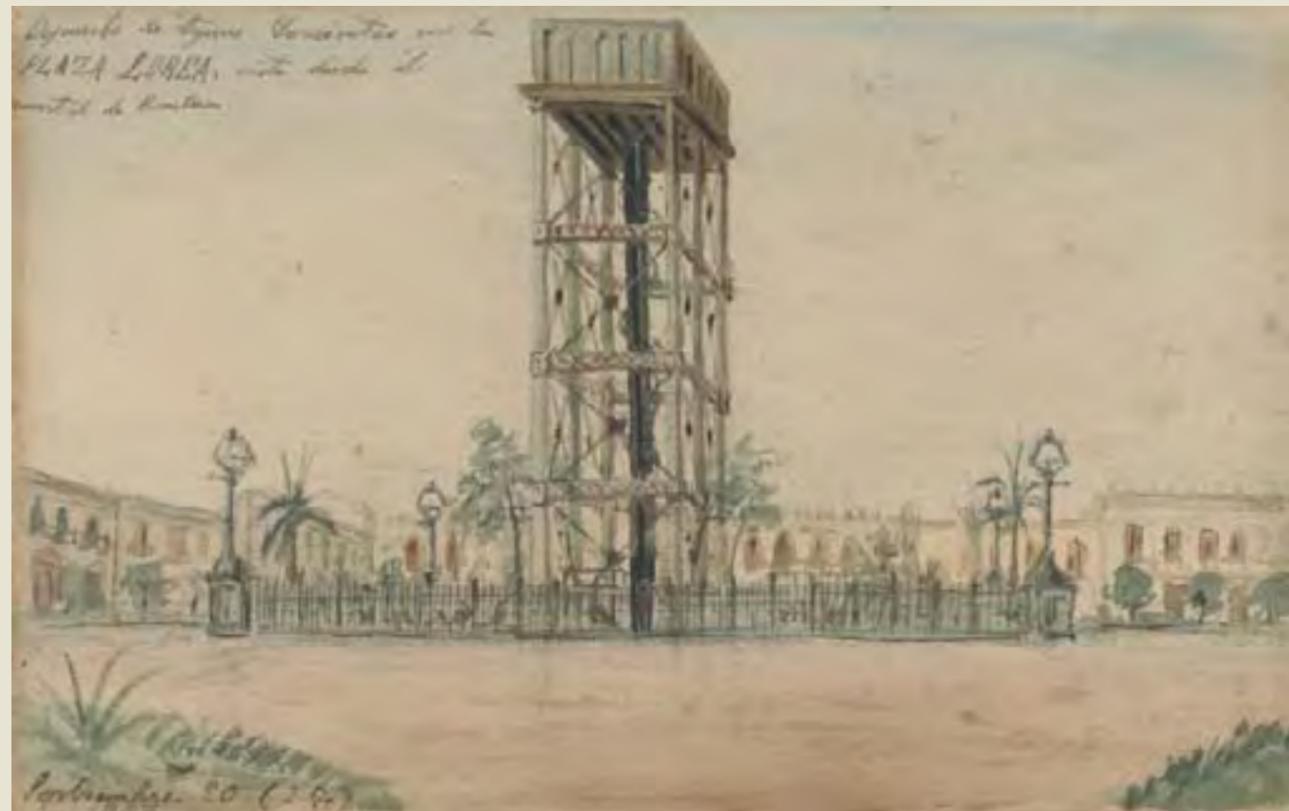
Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Buenos Aires y sus alrededores, 1886. Acuarela sobre papel, 12,5 x 20 cm. Museo Pío Collivadino



Casa de la calle Chile, 1886
Óleo sobre cartón, 16 x 22,2 cm
Museo Pío Collivadino



Cain, c. 1898-1900. Óleo sobre tela, 175 x 290 cm. Colección particular



Copia de los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano, c. 1898. Óleo sobre tela, 78 x 351 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Página siguiente, *La hora del almuerzo*, 1903. Óleo sobre tela, 160,5 x 252 cm. Museo Nacional de Bellas Artes





Viejo limosnero o El mendigo, 1904. Aguafuerte sobre papel, 26,7 x 20,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



Calle y escena nocturna, 1904. Aguafuerte sobre papel, 15,1 x 20,2 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



Santa María de la Paz, 1898. Óleo sobre tela, 112 x 86 cm. Museo Pío Collivadino

MONTEVIDEO - BUENOS AIRES

MONTEVIDEO



El primer trabajo como muralista de Collivadino fue en la ciudad de Montevideo, gracias a sus relaciones con artistas uruguayos con quienes se vinculó en sus años de permanencia en Roma: Carlos María Herrera y Juan Ferrari, entre ellos. Se exhibe el boceto presentado por Collivadino y Herrera para la decoración del Teatro Solís y fotografías de la decoración (hoy desaparecida) de la capilla de la Eucaristía en la Iglesia Matriz de Montevideo. Estas obras fueron realizadas entre 1907 y 1910, a poco del regreso de Europa y hablan de las aspiraciones de pintor de murales y fresquista con las que Collivadino volvió de Roma y que sólo pudo desplegar en Montevideo. Los grandes encargos de pintura mural en Buenos Aires eran por entonces asignados a pintores italianos como Luigi de Servi o Francesco Parisi, entre otros.



Decoración realizada por Pío Collivadino, Capilla de la Eucaristía, Iglesia Matriz de Montevideo, 1908. Museo Pío Collivadino

NEXUS



La primera exposición del grupo *Nexus* fue inaugurada el 23 de septiembre de 1907. El grupo estaba integrado por Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Justo Lynch, Alberto María Rossi, Arturo Dresco, Fernando Fader y Arturo Méndez Texo. Rogelio Yrurtia y Cesáreo Bernaldo de Quirós no participaron en la primera exposición del *Nexus* pero hicieron explícita su adhesión, según las notas periodísticas. Las críticas destacaron la obra de Collivadino llamada *El Farol*, la que fue recordada como punto de partida de una nueva imagen de la ciudad y sus suburbios. Se exhibe una de las versiones de esa obra, conservada por Collivadino en su taller, junto a algunas obras de Justo Lynch, Alberto María Rossi y Fernando Fader realizadas entre 1907 y 1910, que revelan intereses y puntos de vista en común de los integrantes del grupo (el puerto, los rascacielos en construcción y las demoliciones con caballos “cadeneros”, por ejemplo) además de varios grabados y documentos (catálogos, fotografías, notas de prensa) de aquellas exposiciones inmediatas al regreso de Europa.

Grupo *Nexus*. Arriba, de izquierda a derecha, Fader, Collivadino y Lynch. Abajo, Dresco, Rossi y Ripamonte. Museo Pío Collivadino.



Humo de trenes o Máquinas en movimiento, 1910. Óleo sobre cartón, 37,5 x 45,5 cm. Colección particular



Alberto María Rossi, *La ciudad surge*, 1908. Óleo sobre tela, 94,8 x 98,6 cm. Museo de Bellas Artes de San Juan "Franklin Rawson"



Alberto María Rossi, *Fin de faena*, c. 1910. Óleo sobre tela, 77,5 x 100 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



Último farol a gas, s.d. Óleo sobre cartón, 17 x 25 cm. Museo Pío Collivadino



Justo Lynch, *Entrada al Riachuelo*, c. 1910. Óleo sobre tela, 48 x 90 cm. Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"



Justo Lynch, *Día gris*, 1913. Óleo sobre tela, 46 x 59 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Alberto María Rossi, *Afiche para la Exposición Internacional de Arte del Centenario*, 1910.
Litografía sobre papel, 115,5 x 69,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Página siguiente, Fernando Fader, *El cadenero o La demolición*, 1908.
Óleo sobre tela, 87 x 127cm. Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú" - Casa Fader, Mendoza





BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

Las tensiones entre lo viejo y lo nuevo, la ciudad en proceso, como ruina moderna: fue éste uno de los tópicos más importantes en la mirada de Collivadino sobre la ciudad.

También se exhiben las obras que el artista dedicó a las grandes transformaciones del centro urbano (las avenidas y diagonales recién abiertas, las luces y los rascacielos) en contraste con los barrios marginales: las calles de barro de los suburbios (*Futura avenida*), las esquinas portuarias y las barriadas humildes como el *Barrio de la Quema*.

En esta sección se exhibe *El truco*, una de sus obras más refinadas en el uso de la luz y el color, que pesenta una escena ubicada en los límites de lo urbano y el mundo rural. La obra fue premiada en el Salón Nacional de 1917 y luego reproducida en la publicidad del aperitivo Píneral.





Calle de arrabal, c. 1917. Óleo sobre hardboard, 32 x 54 cm. Colección particular

Página anterior, *Cercanías de Parque Chacabuco*, 1914. Óleo sobre cartón, 37,3 x 55 cm. Museo Pío Collivadino



Futura avenida, 1921. Aguafuerte sobre papel, 49 x 62 cm. Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata



Después de la lluvia, 1925. Óleo sobre tela, 71 x 85 cm. Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán "Timoteo Eduardo Navarro"

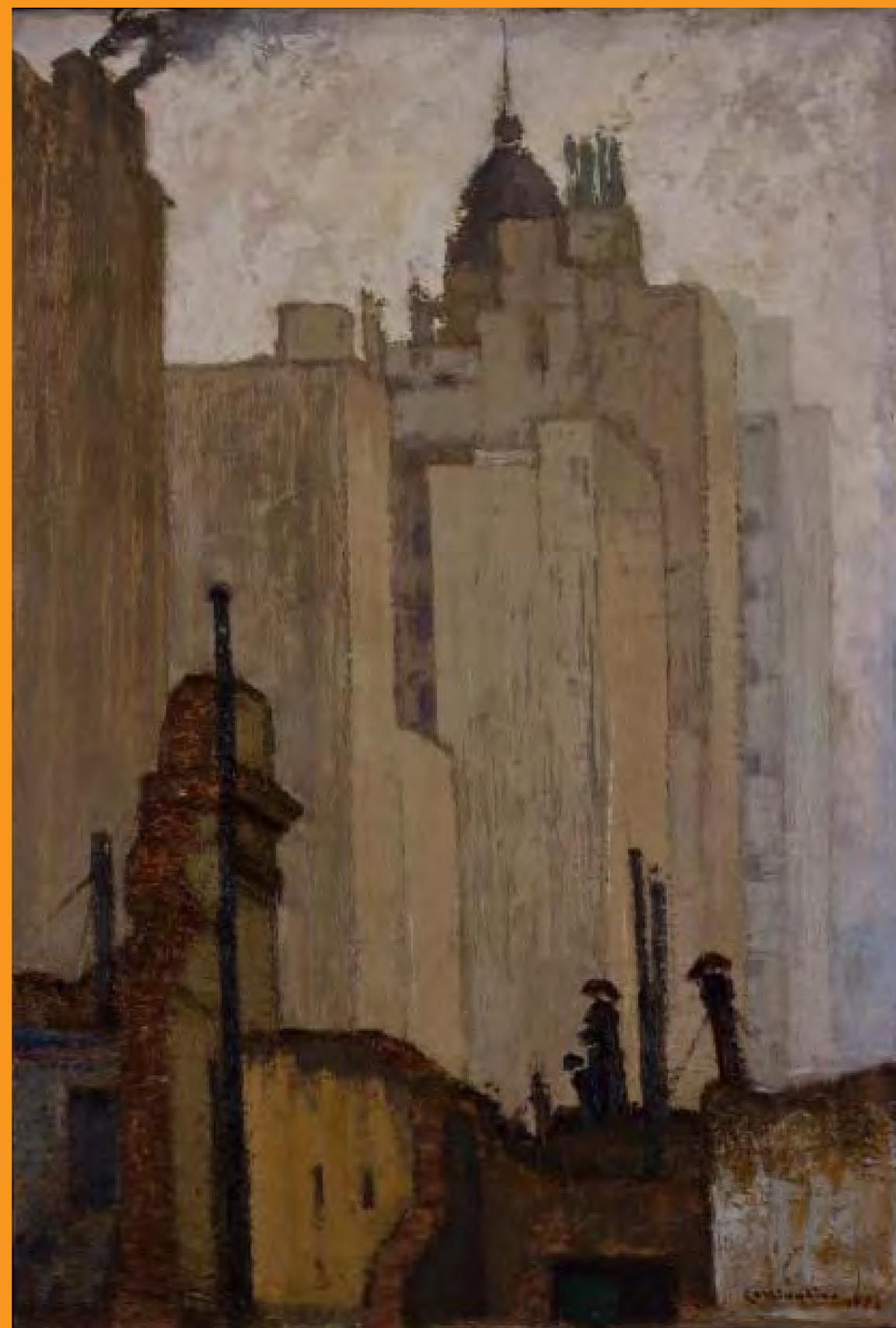


Avenida Ingeniero Huergo e Independencia, 1917. Óleo sobre tela, 72 x 85 cm. Galería Zurbarán





Atardecer, s.d. Óleo sobre cartón, 37,5 x 44 cm. Museo Pío Collivadino
Estudio (Ciudad) o *Ciudad de Buenos Aires (Estudio, 1924)*, 1924. Óleo sobre cartón, 55 x 37,5 cm. Museo Pío Collivadino
Página anterior, *Buenos Aires que surge*, s.d. Óleo sobre tela, 37,6 x 56 cm. Museo Pío Collivadino





Iglesia del Pilar (Otoño), 1925. Óleo sobre tela, 71 x 83 cm. Colección particular
Plaza San Martín. Efecto de luz nocturna o Plaza Hotel (Crepúsculo), c. 1920. Óleo sobre tela, 37 x 24 cm. Colección particular



Banco de Boston o Diagonal Norte, s.d. Óleo sobre tabla, 36,5 x 46,5 cm. Colección Bank of America Merrill Lynch



El Banco de Boston o La Diagonal Norte, 1926. Óleo sobre tela, 77 x 100 cm. Colección particular



Calle Perú (y Alsina) o Calle Perú y Garay, s.d. Óleo sobre cartón, 72 x 85 cm. Colección particular



Calle Pozos, 1927. Óleo sobre cartón, 44 x 37,5 cm. Museo Pío Collivadino



Paseo Colón, 1925. Óleo sobre cartón, 54,7 x 37,5 cm. Museo Pío Collivadino



Paseo Colón, 1925. Óleo sobre tela, 72 x 83 cm. Museo de Bellas Artes de La Boca "Benito Quinquela Martín"





Calle Independencia y Paseo Colón, 1920. Óleo sobre tela, 71,6 x 83,9 cm. Museo de Bellas Artes de San Juan "Franklin Rawson"
Página anterior, *Barrio de San Telmo*, 1930. Óleo sobre cartón, 37,5 x 55 cm. Museo Pío Collivadino



Esquina Estación Solá, 1925. Óleo sobre tela, 62 x 84 cm. Colección particular





Regresando al mediodía, 1929. Óleo sobre tela, 57 x 82 cm. Colección particular
Página anterior, *Esquina de Buenos Aires*, s.d. Óleo sobre tela, 20,5 x 35,7 cm. Museo Pío Collivadino



Puerta verde, s.d. Óleo sobre papel/cartón, 25 x 35,6 cm. Museo Pío Collivadino



Una esquina de La Boca, s.d. Óleo sobre tabla, 36,5 x 56,5 cm. Museo de Arte del Tigre



Una calle de La Boca o Calle Azara (La Boca), s.d. Óleo sobre tela, 67,5 x 84,5 cm. Museo de Arte del Tigre



Demolición abandonada, 1935. Óleo sobre tela, 82,5 x 70,5 cm. Museo Pío Collivadino



Barrio de La Quema, 1930. Óleo sobre tela, 72,3 x 84,5 cm. Colección particular



Isla Maciel, s.d. Aguafuerte sobre papel, 11,5 x 22 cm. Colección particular



El truco, 1917. Óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Colección particular

EL PUERTO Y LOS PUENTES DEL RIACHUELO

Varias obras importantes de las décadas de 1910-20 estuvieron dedicadas al movimiento de inmigrantes y trabajadores en el puerto de Buenos Aires, los silos y elevadores de granos, el trabajo de los estibadores, los barcos en el Riachuelo y los distintos puentes que lo atravesaban: desde el puente transbordador de la Boca al Victorino de la Plaza, el Puente de la Noria, el camino del Riachuelo a Piñeyro.

Estas obras (una de las cuales fue premiada en la Bienal de Venecia en 1922) constituyen un núcleo importante en la producción del artista, pleno de luz, color y animación en sus escenas.

En varios casos podemos exhibir bocetos junto a las obras terminadas, así como diversas versiones de un mismo motivo y reelaboraciones de óleos en grabados, poniendo en evidencia el meditado proceso de elaboración de esos paisajes urbanos.

Se exhiben también algunas obras tempranas de Benito Chinchella, quien luego firmaría Quinquela Martín, artista que en 1918 recibió un importante apoyo de Pío Collivadino para su carrera (ese año realizó su primera exposición individual en la galería Witcomb). Además se exhiben algunos de los grabados al aguafuerte, en los que interpretó muchos de esos temas urbanos, y algunas obras, de Adolfo Montero, quien fue su discípulo y nexa con los grabadores del Grupo de Barracas (desde 1920 llamados los Artistas del Pueblo).



Puente Alsina, 1915. Aguafuerte sobre papel, 53 x 65,5 cm. Colección particular



Puente Alsina, 1914. Óleo sobre tela, 96 x 112 cm. Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"



Puente Victorino de la Plaza, s.d. Óleo sobre cartón, 37,2 x 55,5 cm. Musco Pío Collivadino



Puente Victorino de la Plaza, s.d. Óleo sobre tela, 76 x 102 cm. Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"



El Riachuelo, 1916
Óleo sobre tela, 72,3 x 84,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes



Cocina de puerto, 1914. Óleo sobre tela, 27 x 35 cm. Colección particular



Escena de puerto o Escena de puerto con borrachín, c. 1925. Óleo sobre cartón, 26 x 36 cm. Galería Zurbarán



Ribera del Plata, 1922. Óleo sobre tela, 100 x 118 cm. Museo de Arte del Tigre



Escena de puerto, 1927. Óleo sobre tela, 90 x 108 cm. Colección particular



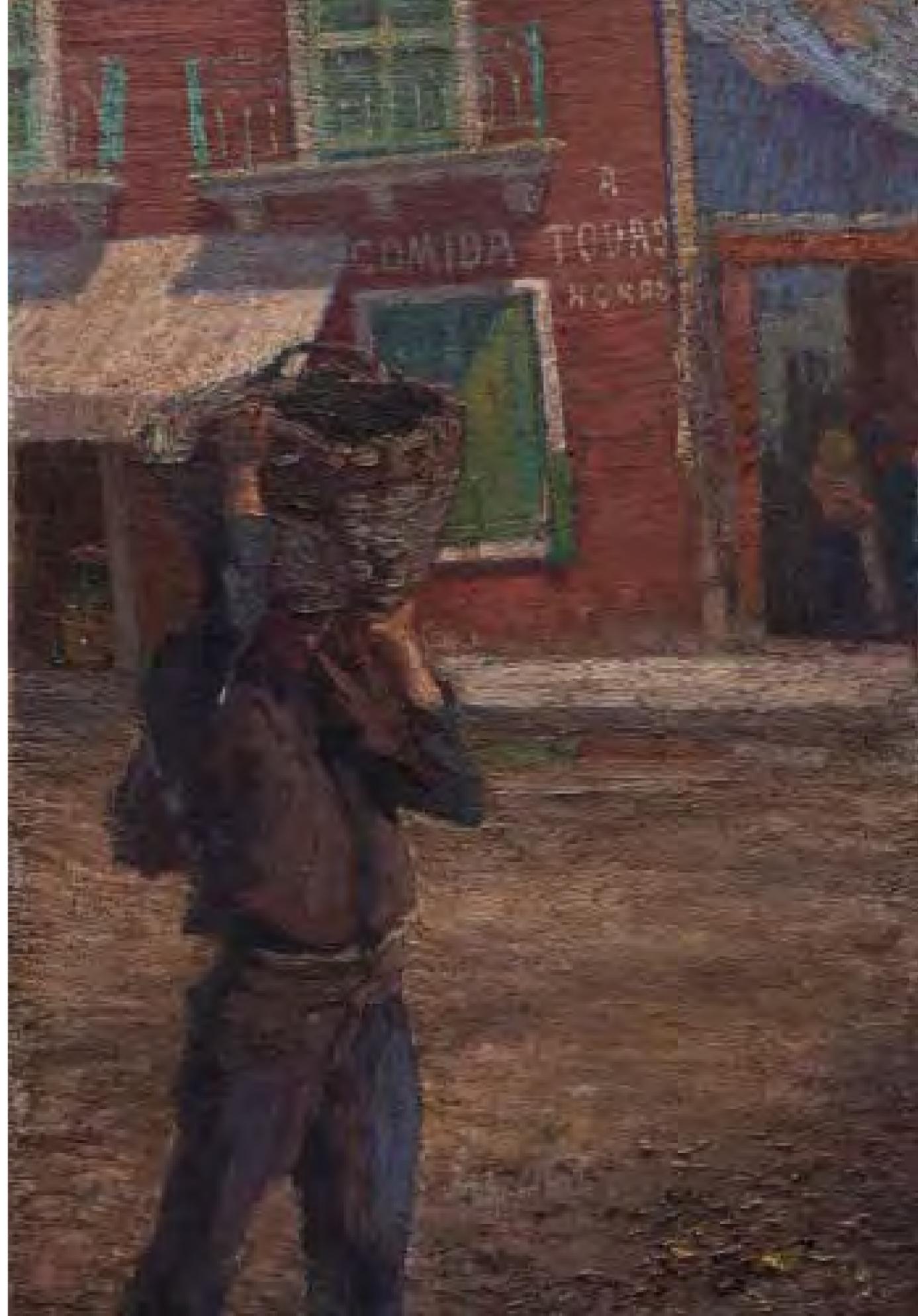
Elevadores, 1919. Óleo sobre papel/cartón, 26,7 x 35,2 cm. Museo Pío Collivadino



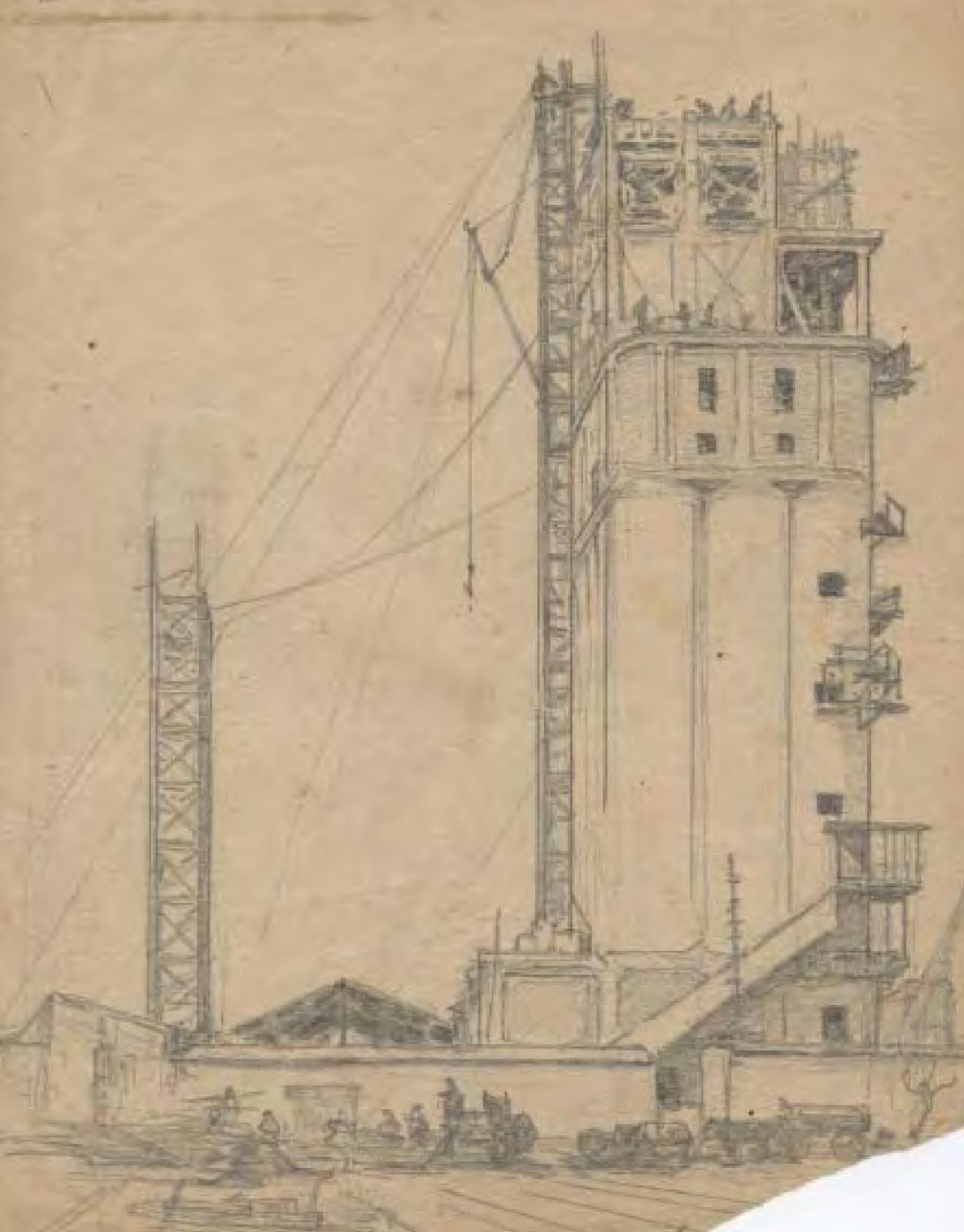
Escena de puerto, s.d. Óleo sobre cartón, 26,2 x 36,4 cm. Museo Pío Collivadino

Página siguiente, *Los inmigrantes*, s.d. Óleo sobre cartón, 37,5 x 51 cm. Museo Pío Collivadino

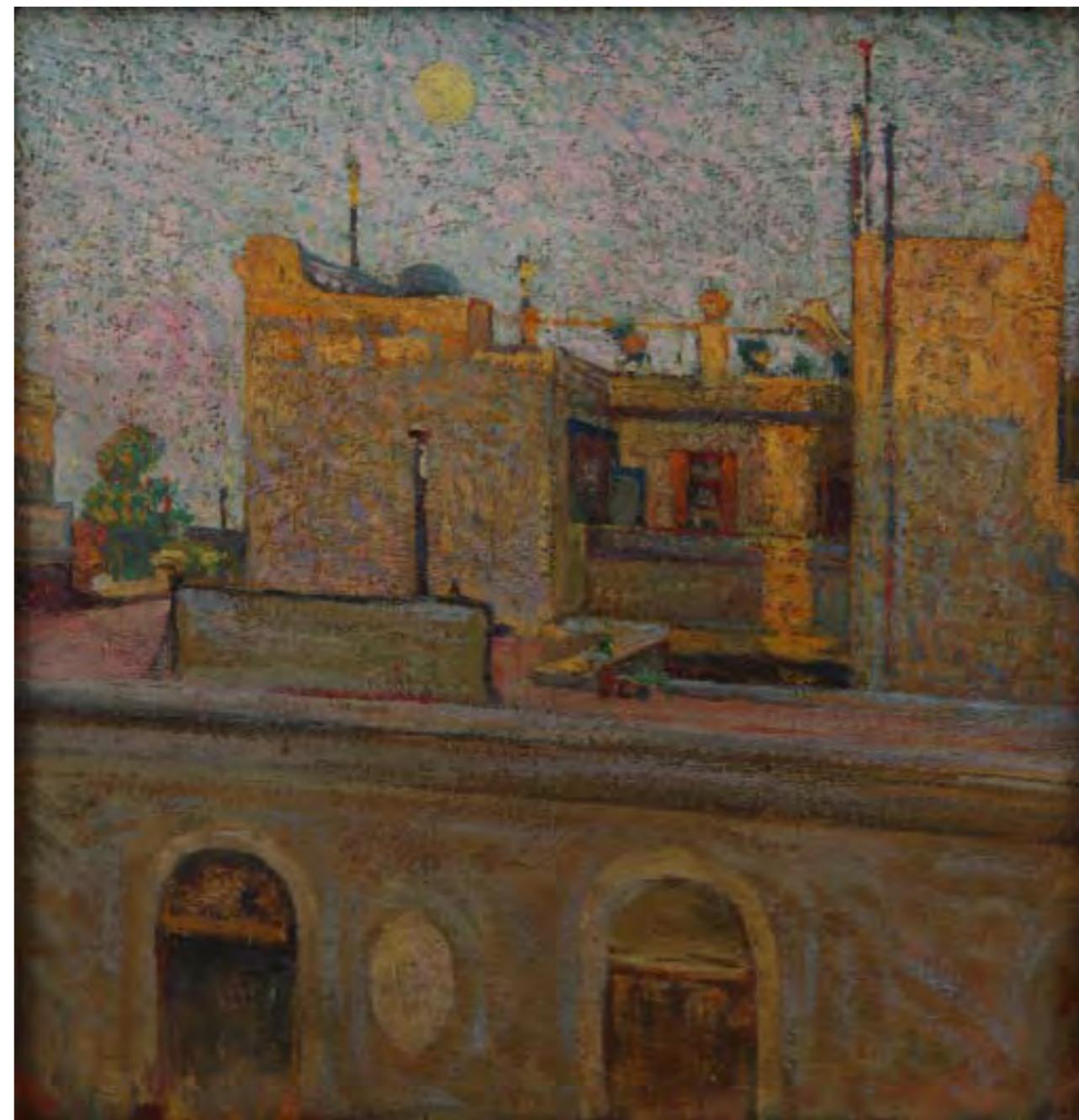




Escena en el puerto, 1920. Óleo sobre cartón, 37,5 x 54,5 cm. Museo Pío Collivadino
Carbonero, s.d. Óleo sobre tela/cartón, 55 x 37,5 cm. Museo Pío Collivadino



Elevador, s.d.. Óleo sobre papel/cartón, 35,6 x 25,5 cm. Museo Pío Collivadino
Sin título (*Elevador*), s.d. Lápiz sobre papel, 27,5 x 22,5 cm. Museo Pío Collivadino



Alfredo Lazzari, *Atardecer calle Piedras*, 1913. Óleo sobre cartón, 21 x 20,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

Alfredo Lazzari, *Ribera de la Isla Maciel*, 1900. Óleo sobre tabla, 22,2 x 14 cm. Museo Nacional de Bellas Artes





Benito Quinquela Martín, *Esquina con farol o Nocturno*, s.d. Óleo sobre tela, 25,5 x 38 cm. Colección particular



Benito Quinquela Martín, *Rincón del Riachuelo*, 1918. Óleo sobre tela, 100 x 120 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



Adolfo Montero, *Callejuela en La Boca*, 1912. Aguafuerte sobre papel, 38 x 23 cm. Museo Nacional de Bellas Artes
Adolfo Montero, *Un herido*, 1912. Aguafuerte sobre papel, 31 x 24 cm. Museo Nacional de Bellas Artes



Adolfo Montero, *La tarde en el Riachuelo*, 1915. Óleo sobre tela, 90 x 105 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

USINAS Y PAISAJE INDUSTRIAL

A menudo por encargo de las instituciones y empresas que las construyeron, las fabulosas usinas eléctricas (por entonces las más grandes del mundo), frigoríficos e industrias que se levantaron en las orillas del río fueron representadas por Collivadino, transfiguradas y luminosas. A veces esas pinturas fueron reproducidas en folletos y material gráfico de las empresas. El conjunto comprende algunas de sus obras más emblemáticas (como la *Usina* que el artista presentó en el Salón Nacional de 1914) pero además, pequeñas tablas de manchas al óleo en las que desplegó panoramas erizados de chimeneas humeantes en el dock Sud.



Usina, c. 1914. Óleo sobre tela, 82 x 106 cm. Musco de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"



Super Usina Puerto Nuevo, c. 1929. Témpera sobre papel, 71 x 97 cm. Palacio de Hacienda, Ministerio de Economía de la Nación



La Blanca, 1916. Óleo sobre tela, 91,5 x 108 cm. Colección particular



Cervecería alemana, s.d. Óleo sobre tela, 64 x 83 cm. Archivo y Museo Histórico del Banco de la Provincia de Buenos Aires Dr. Arturo Jauretche
Página siguiente, *Chimeneas*, s.d. Óleo sobre tela, 26,2 x 37 cm. Museo Pío Collivadino



Proyecto de catálogo, restauro e investigación
de la Colección del Museo Pío Collivadino
Instituto de Investigaciones sobre
el Patrimonio Cultural - TAREA
Universidad Nacional de San Martín

DR. CARLOS RUTA
Rector de la UNSAM

LIC. NÉSTOR BARRIO
Decano del IIPC – TAREA

En el año 2008, gracias a un convenio firmado entre dos universidades nacionales, la Colección del Museo Pío Collivadino, patrimonio de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, fue trasladada para su guarda, restauración y estudio al Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC – TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín.

Desde entonces, contando con el apoyo del CONICET y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, se pusieron en marcha dos proyectos dirigidos por la Dra. Laura Malosetti Costa e integrados por historiadores del arte y restauradores de la UNSAM, cuyos resultados parciales se exhiben hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En 2009 se inició el Proyecto de Investigación Plurianual (CONICET) “Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del Archivo de Pío Collivadino”¹. Este archivo abarca un importante acervo de documentación textual e iconográfica reunida por Collivadino a lo largo de su trayectoria como artista y como funcionario público, entre Roma y Buenos Aires, e incluye dibujos, grabados, fotografías, álbumes, libros, catálogos, publicaciones periódicas, recortes, postales, afiches, láminas, escritos personales, correspondencia, documentación oficial, material didáctico, etc. Su conservación material, así como su catalogación y digitalización abren la posibilidad de nuevas miradas e investigaciones acerca de la historia del arte, la cultura y la educación artística en Roma y Buenos Aires entre 1890 y el fin de la Segunda Guerra Mundial, medio siglo de transformaciones y tensiones signadas por la irrupción de las vanguardias del siglo XX.

Por otra parte, en 2010 se puso en marcha el proyecto PICT Bicentenario “Materiales, técnicas e imagen en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de estudio, restauración, catalogación y análisis crítico de las pinturas de la Colección del Museo Pío Collivadino”² que tiene como objetivo un trabajo interdisciplinario de conservación, restauro e investigación de más de 120 pinturas del artista realizadas con diversas técnicas y materiales. Mediante estudios físicos y químicos este trabajo ha permitido analizar los soportes sobre los que trabajó el artista, la organización interna de cada obra que revelan los rayos X, las bases de preparación, los pigmentos y las técnicas empleadas.

Además de las tareas enumeradas, estos proyectos dieron lugar a Ateneos y reuniones de discusión que han resultado en varias publicaciones de los integrantes del grupo y que representan un significativo avance en la actualización del conocimiento respecto de las tareas de conservación, clasificación y puesta en valor de nuestro patrimonio, más allá del interés específico en la figura de Collivadino, quien sin embargo a partir de sus múltiples intervenciones en la escena artística de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina ha dejado una huella profunda que hoy es posible analizar críticamente.

LA CATALOGACIÓN Y LA RECUPERACIÓN MATERIAL DE LOS DOCUMENTOS Y LAS OBRAS SOBRE PAPEL.

Nora Altrudi y María Filip

Por su heterogeneidad y su volumen, de aproximadamente 7500 piezas, la catalogación de la Colección del Museo Pío Collivadino significó un arduo trabajo que fue realizado por un equipo interdisciplinario de especialistas en conservación de papel e historiadores del arte [fig. 1]. El diálogo permanente entre estas dos disciplinas fue fundamental en varias de las etapas del proceso de catalogación y también a la hora de la toma de decisiones sobre las acciones de conservación más interventivas.

El primer paso de la catalogación fue elaborar un cuadro de clasificación según el que se ordenó posteriormente la totalidad del material. Tras asesorarse con una archivista profesional, investigar sobre la forma de proceder en casos similares nacionales e internacionales e informarse sobre la normativa vigente en el país, el equipo tomó la decisión de dividir ese cuadro en tres secciones: Documentos impresos, Documentos visuales y Documentos de archivo. A su vez, cada una de esas secciones fue subdividida en varias series y subseries.

Esas secciones, series y subseries se pensaron asimismo en relación al tipo de guarda de conservación, lo mismo que el orden interno de cada grupo, que se determinó en conjunto permitiendo que, en los casos en los que el orden cronológico o alfabético no era estrictamente necesario, las piezas se organizaran de acuerdo a su tamaño, para evitar marcas y deformaciones, primando el criterio de conservación sobre el archivístico. Esto ocurrió, sobre todo, en el caso de las subseries con piezas gráficas de gran tamaño como los dibujos en tinta, los grabados y los diplomas.



FIG. 1: Pío Collivadino, Apunte de escenografía de Furie di Arlecchino, 1924

La siguiente etapa de la catalogación, que consistió en la elaboración de una ficha de registro capaz de reunir toda la información relevante sobre cada documento, incluidas sus imágenes y las acciones de conservación y/o restauración que se le hicieran, fue simultánea al diagnóstico del estado de la Colección.

En general, los conjuntos documentales presentan, según sus tipologías y épocas de producción, particularidades comunes y al mismo tiempo problemáticas propias y preponderantes. Abordar la conservación de un acervo como el del Museo Collivadino supone la necesidad de conocer la totalidad de los documentos en su materialidad: las tecnologías de fabricación de los soportes y los medios, la calidad de los materiales y adhesivos empleados, las técnicas de representación, los procedimientos de enmarcado y la propia historia de cada documento, como así también implica realizar un diagnóstico de las principales patologías. Estos conocimientos son fundamentales a la hora de tomar decisiones sobre la intervención.

En el caso de los documentos y las obras sobre papel, los principales problemas detectados se relacionaban con las condiciones medioambientales adversas en las que se encontraba el material, las que ocasionaron manchas de agua, deformaciones de los soportes y ataques biológicos, patologías agravadas en muchos casos por problemas inherentes a las características de los materiales y los medios, tales como papeles de pasta mecánica, uso de tintas ferrogálicas³ [fig. 2], adhesivos ácidos e insolubles y enmarcados incorrectos de las obras. Asimismo, estas problemáticas estaban acrecentadas por el uso de guardas inapropiadas.

La decisión fue, entonces estabilizar el total de la Colección e intervenir las piezas que lo requirieran. Sin bien las acciones básicas de conservación para estabilizar un documento, es decir, la limpieza, tanto de la suciedad superficial como la remoción de los elementos agregados (ganchos metálicos, chips, nomencladores, etc.), las reparaciones mínimas tendientes a evitar mayores deterioros, el aplanado que significa la corrección de arrugas, pliegues y dobleces y la guarda de conservación, son acciones ineludibles, los procedimientos más interventivos requieren considerar el valor histórico, la manipulación prevista y los riesgos que corre cada pieza en particular. En esta tarea de evaluación de los documentos volvió a ser indispensable el diálogo entre los conservadores y los historiadores del arte.

La catalogación siguió su curso con el reordenamiento físico del material según el cuadro de clasificación y con la digitalización y microfilmación del total de la Colección, que se encuentra en proceso. Asimismo se completaron las fichas con la información relevante sobre cada documento y se elaboró una base de datos que, diseñada especialmente a los fines de este proyecto, permitirá su consulta en formato digital.



FIG. 2: Deterioro causado por tinta ferrogálica

Finalmente se han previsto las guardas definitivas de las piezas, teniendo en cuenta la vulnerabilidad de cada una en cuanto a sus materiales, técnica y formato. En función de ello se prestó especial cuidado a la calidad de los materiales seleccionados, utilizándose algunos protectores estándar y otros especialmente diseñados y contruidos. Las decisiones en cuanto a los criterios de conservación empleados, demandan, por parte del conservador una profunda reflexión acerca de los pros y los contras de las posibles acciones a tomar para minimizar los riesgos y contribuir a la preservación de nuestro patrimonio.

El proyecto de catalogación de la Colección del Museo Pío Collivadino no sólo permitirá un fácil acceso a las obras y documentos habilitando nuevos abordajes e investigaciones sobre la trayectoria del artista, sino que también ha dado como resultado artículos publicados en revistas especializadas y presentaciones en congresos nacionales e internacionales por parte de los integrantes del equipo. Asimismo, el trabajo abrió un espacio de reflexión sobre cómo abordar el tipo particular de reservorio que constituyen los archivos de artista y su recuperación material.

UN ACERCAMIENTO A LA TÉCNICA PICTÓRICA DE COLLIVADINO

Damasia Gallegos, Dolores González Pondal, Ana Morales y Fernando Marte

Este trabajo analiza la técnica pictórica de Pío Collivadino en un momento distintivo de innovación tecnológica, que condujo a la aparición de nuevos materiales en el mercado y, consecuentemente, a la búsqueda de nuevos recursos pictóricos por parte de los artistas.

La caracterización material llevada a cabo por esta investigación otorga un panorama definido de la técnica pictórica del artista. La tarea fue realizada sobre un *corpus* de cien obras, ensayando responder de manera analítica a las dudas y preguntas surgidas durante el proceso de restauración. Las obras examinadas son algunas de las que el artista conservaba en su *atelier*; en su mayoría bocetos o esbozos de pinturas al óleo que luego ejecutaría en formatos más grandes. Las técnicas empleadas en estos estudios constituyen una muestra amplia de los procedimientos utilizados por Collivadino y brindan una información inestimable sobre su forma de trabajar. Unas veinte pinturas de ese centenar han sido seleccionadas para integrar la presente exhibición permitiendo, de esta manera, vislumbrar los métodos y materiales preferidos por el artista a la hora de pintar.

Los soportes. Hijo de inmigrantes italianos, Pío Collivadino trabajó desde muy temprana edad realizando pinturas decorativas en zaguanes y cielorrasos. En 1890 partió a Roma e ingresó en el *Reale Istituto di Belle Arti* para seguir allí su formación. Vivió 17 años en esa capital frecuentando los círculos tanto de artistas romanos como de argentinos y latinoamericanos, que se habían establecido allí para estudiar.

Aún cuando su carrera como escenógrafo y decorador fue muy intensa durante ese tiempo en Roma, su actividad como pintor de caballete no fue menor. Los soportes pictóricos elegidos ya eran entonces variados y esto puede constatarse en el acervo del Museo Pío Collivadino donde existen obras de aquella época sobre distintos materiales tales como telas tensadas en bastidores de madera, telas pegadas sobre cartones, cartones y tablas. Esto da cuenta tanto del interés de Collivadino por la experimentación como del impacto que le significó su viaje a Italia en un momento de enorme innovación tecnológica.

Es necesario tener presente que cada técnica pictórica exige ciertos procedimientos particulares y que, de cada una, se pueden conseguir resultados completamente diversos. Los ejemplos estudiados en el IIPC que resultaron más interesantes y representativos fueron los elegidos para formar parte de la presente exhibición. En cuanto a los soportes rígidos identificados se pudo establecer que hay cartones sin marca comercial, cartones con etiquetas

ocultas (identificadas mediante fotografía infrarroja IR), cartones con marcas comerciales aún no identificadas y telas pegadas sobre cartones comerciales (Morales et al., 2012).

Es fundamental señalar que la proliferación de este soporte sobre las tradicionales telas o tablas para pintar se debió al bajo costo y la diversidad de acabados y formatos disponibles. A partir de 1830, en Inglaterra, la marca *Winsor and Newton* y también *Rowney and Co.* comercializaron cartones de distintos tipos como una alternativa más económica frente a las tablas de madera. Tenían como ventaja que eran portátiles, rígidos y livianos y estas características los volvían ideales para ejercicios de estudio o para la ejecución de bocetos a *plein air*. Los largos listados de opciones dentro de los catálogos manifiestan el interés de los artistas europeos, desde mediados del siglo XIX y principios del XX, por consumir cartones y no cabe duda que Collivadino también sacó provecho de ellos durante su estadía en el viejo continente.

A fines del siglo XIX se introdujeron en el mercado cartones forrados con tela y, poco tiempo después, cartones con texturas semejantes al lienzo. En el caso particular de los cartones de marca comercial *Rowney and Co.*, la categoría *Birchmore board* eran cartones formados por laminillas apiladas y prensadas, recubiertas por una hoja de papel cuya textura blanquecina remitía a una tela (Rutherford y Stout, 1966, p. 221). Sobre este tipo de soporte de origen inglés existen, dentro de la Colección del Museo Pío Collivadino, seis obras. Tres de ellas, con una dimensión de 27,2 x 35,4 cm, forman parte de la muestra y son *Puerta verde*, *Eleador* y *Eleadores*, fechada en 1919. Esta datación indica que la última fue pintada en Buenos Aires y probablemente las dos primeras también. Por ello especulamos que algunos materiales experimentados por Collivadino en Europa fueron luego empacados en su valija de regreso a América y que, establecido en el país, se valió de ellos para trabajar. Un detalle importante a destacar es que nuestro pintor presumiblemente cubrió con óleo todos los reversos de estos cartones. Usualmente, este procedimiento se realiza para contrarrestar tracciones ejercidas por la superficie pictórica y evitar así la deformación y el alabeo de la estructura celulósica, sensible a este tipo de deterioros. Debido a esto, las etiquetas de las marcas comerciales, colocadas al dorso del cartón, quedaron tapadas bajo una gruesa capa de color rojizo. No obstante, mediante el uso de fotografía IR, se obtuvo una imagen nítida que permitió corroborar el origen de estos soportes y leer la inscripción “George Rowney & Co, Birchmore Board, London England”.

Durante la evaluación del estado de conservación de las piezas, una herramienta útil en el diagnóstico de los soportes pictóricos fue la identificación de fibras celulósicas por microscopía óptica.

En el caso de los cartones de marca *Rowney & Co.*, se pudo determinar la estructura multilaminar mediante la observación directa y el registro fotográfico con lupa estereoscópica. Luego, se tomaron pequeñas muestras del borde inferior del soporte de *Puerta verde* y, bajo el microscopio óptico, se identificaron fibras provenientes tanto de pulpa de celulosa de madera como de gramíneas, de algodón y de esparto. Esta última confirmó el origen de los cartones, ya que fue una fibra muy utilizada en la composición de la pasta de papel durante el siglo XIX, básicamente, en Inglaterra.

Aún cuando el resto de los cartones examinados tienen diferentes características y seguramente fueron adquiridos por Collivadino en el país, se observa una constante en el uso del soporte rígido por parte del artista a lo largo de los años. Desde *Calle Pozos* (1927) hasta *Barrio de San de Telmo* (1930), pasando por *Escena en el puerto* (1920), *Paseo Colón* (1925) y *Puente Victorino de la Plaza*, muchas de sus obras están pintadas sobre cartones de tipo *pasteboard* que no exceden los 37 x 55 cm. En el caso de *Calle Pozos*, las dimensiones son menores porque el lateral izquierdo fue cortado luego de terminada la obra. Este detalle se encontró en reiteradas oportunidades indicando que Collivadino encuadraba la composición luego de finalizar la pintura.

Por otra parte, la observación de los bordes de los cartones permitió distinguir en algunos la superposición de hojas color ocre y, a través de las muestras extraídas de *Puente Victorino de la Plaza*, se pudo concluir que en este tipo

de cartón, probablemente de fabricación nacional, la materia prima provenía de pulpa de celulosa de madera, de origen mecánico. Así, a pesar de que estos soportes contienen pulpa de papel y de madera mezcladas –material que va en detrimento de su conservación– se han comportado de manera fiel y sin mayores deformaciones. No obstante, en obras más pequeñas ejecutadas sobre cartones de la misma calidad pero de menor grosor como *Escena de puerto* o *Último farol a gas*, los soportes han sufrido un cierto alabeo.

Con todo, las cualidades de estas superficies rígidas fueron probablemente elementos que permitieron a Collivadino salir a la calle e incorporar el paisaje urbano a sus obras. Los materiales listos para usar, las temáticas fuera del taller y los pequeños formatos fueron ingredientes que trajo de Italia y que mantuvo en su trabajo en la Argentina.

Las bases de preparación. Sin duda, el repertorio de soportes y también de pigmentos empleados por Collivadino es amplio y condice con un hombre de su tiempo, manifestando, asimismo, su interés por la experimentación de distintos tipos de materiales disponibles. Dentro de este panorama, el uso de los fondos como parte de la composición pictórica es un rasgo a destacar. Cabe señalar que, a mediados del siglo XIX, los *machiaolli* en Italia y los impresionistas en Francia consideraron las bases de preparación como un recurso fundamental en su técnica siendo el color de las mismas relevante en la composición pictórica de ambas escuelas. De esta manera, el protagonismo de los fondos resultó una característica distintiva de estas corrientes y no sería desdeñable suponer que esta particularidad haya sido igualmente asimilada por Collivadino.

Una pintura que captura luz se construye desde sus cimientos y es por ello que, dentro de la estructura pictórica, la capa de preparación juega un papel preponderante. Tanto los materiales como el color del fondo tienen un impacto significativo en la estabilidad y cromatismo de la obra de arte (Zucker, 1999), ejerciendo conjuntamente una gran influencia en la conservación de la pintura y en el efecto de los colores. Las propiedades de las preparaciones pueden variar, entre otras cosas, por la época, la técnica o la intención del artista.

En el caso de la Colección del Museo Pío Collivadino las bases encontradas –estudiadas mediante microscopía óptica– presentaron diferentes características vinculadas tanto con la elección del soporte como con la técnica pictórica empleada.

A modo de ejemplo, en las preparaciones de dos óleos sobre cartón ejecutados con diez años de diferencia, *Cercanías de Parque Chacabuco* (1914) y *Estudio (Ciudad)* (1924), se encontraron bases blancas con matices cromáticos azules y algo de rojo, muy similares entre sí. También comparten fondos afines constituidos por un estrato blanco puro sin ningún tipo de agregado un óleo sobre cartón de pincelada fundida titulado *Casa de la calle Chile* (1886) y un óleo sobre papel cartón muy empastado denominado *Elevadores* (1919).

Es interesante observar que, aún cuando el uso del blanco otorga una intensa luminosidad a la obra gracias a su gran poder de reflexión, durante el período que nos ocupa, los artistas experimentaron preparaciones con diversas tonalidades (Fraquelli et al., 2008, pp. 28-29). En este sentido, *Calle Pozos* (1927) representa uno de los casos más atractivos en cuanto a base de preparación. El cartón fue revestido primero con un recubrimiento blanco mezclado con un poco de azul pero también con algunas partículas de rojo y verde. Sobre esta capa el pintor distribuyó otro estrato fino de color rojizo para luego incorporar el tono de este fondo a la composición final de la obra.

Mención aparte merecen las pinturas en las que Collivadino aprovechó el ocre amarillento del cartón y su textura rugosa para integrarlos al cuadro. Tales son los casos de *Barrio de San Telmo* y *Escena de puerto*. Probablemente, antes de comenzar a pintar, el artista pinceló una mano de cola sobre el soporte para aislarlo y facilitar el anclaje de la capa pictórica, prescindiendo así de cualquier otro recubrimiento.

Estas notas sobre las preparaciones revelaron las diversas elecciones de nuestro pintor e implicaron un meticuloso trabajo de pesquisa y confrontación, intentando cotejar aquello que se veía en los cortes estratigráficos⁴ con lo que dicen los textos sobre las prácticas de los artistas de ese momento.

La capa pictórica. Las distintas etapas de este estudio sobre las técnicas pictóricas, además de aportar detalles sobre los métodos empleados por Pío Collivadino para pintar, otorgaron datos fundamentales a la hora de intervenir cada una de las piezas y permitieron apreciar, en cuanto a la paleta cromática adoptada, el uso de complejas mezclas de pigmentos. Asimismo, la influencia de la estancia de Collivadino en Europa no quedó excluida de su manera de aplicar el color. En este sentido, se encontraron algunos ejemplos en los que Collivadino esbozó pinceladas verticales y anchas y luego completó la edificación de los muros perfilando surcos finos, apenas yuxtapuestos, con la ayuda de un pincel chato y seco generando diversos efectos como en el caso de *Estudio (Ciudad)* (1924) o *Demolición abandonada* (1935). En otras ocasiones, esos surcos desnudan el color subyacente y sirven para modelar ramas de árboles como en *Calle Pozos* o para delinear los cabos de las embarcaciones en *Escena de puerto*. Las nuevas corrientes surgidas en el siglo XIX se encontraban más atentas a captar la luminosidad del ambiente que a determinar el contorno exacto de las siluetas, lo que puede apreciarse en *Atardecer*, donde Collivadino marcó los perfiles de las cúpulas y los límites de las torres otorgando una sensación de movimiento sin importarle la precisión en el trazado de la arquitectura. En la mayoría de las obras estudiadas, el artista renuncia a la transparencia de la pintura al óleo. Sus pinceladas empastan tanto luces como sombras, colaborando también para conseguir estos resultados la aparición de nuevas herramientas de trabajo, como la propagación de un tipo de pincel chato⁵ que permitía pintar con brochazos anchos, planos y cargados por igual de materia pictórica.

Otro gran avance tecnológico que influyó en las representaciones de la época fue la fotografía. Cuando este método de registro se fue perfeccionando y se pudieron reducir los tiempos de exposición a la luz de la película sensible, todo aquello que estaba en movimiento durante la toma, aparecía como una imagen borrosa, una mancha que insinuaba una silueta generando un importante efecto de vibración. Los personajes que encontramos en *Elevadores*, *Escena de puerto*, *Atardecer* o *Calle Pozos* no escapan a esta descripción. Trazos indefinidos, que restringen al mínimo los rasgos de los individuos incorporados a la escena, fueron seguramente peculiaridades importadas por Collivadino de sus viajes, toques singulares que bien pudo trasladar de las impresiones fotográficas captadas por su cámara.

Por otro lado, también es interesante observar como la inquietud de los pintores por trabajar en el exterior fue modificando no sólo los enseres, herramientas y recursos técnicos sino también el léxico pictórico. Dentro del lenguaje académico tradicional, los términos como bosquejo, croquis o *pochade*⁶ correspondían a los primeros esbozos preparatorios realizados por los artistas y eran generalmente monocromos, pero poco a poco, obras más definidas y policromadas fueron denominadas de la misma manera. La aparición de colores en tubos y pequeñas maletas donde trasladar todo el equipo necesario permitió a los artistas salir del taller sin prescindir de ningún material. Muchas veces, aquello que se comenzaba como un boceto rápido de la naturaleza o del paisaje urbano terminaba siendo una obra concluida, llevada a cabo, en su totalidad, al aire libre. Asimismo hasta entonces se llamaba estudio a un esbozo inicial que luego era cubierto por pintura, pero las distintas búsquedas, por parte de los artistas, sumadas a materiales innovadores, modificaron este concepto. Más aún cuando los cartones fueron revestidos por papeles que imitaban la textura del lienzo. Los estudios, empezados y terminados al aire libre, se consideraron obras finalizadas, a pesar de que muchas veces también pudieron servir para realizar piezas de gran formato dentro del taller. En un tamaño reducido, con la misma apariencia de la tela y la paleta cromática ya definida, los artistas podían experimentar tanto la textura como los colores que luego trasladarían a la obra de formato mayor. Dentro del *corpus* de obras analizado predomina este tipo de pinturas, piezas minuciosamente trabajadas en pequeños soportes y con una completa gama de tonalidades y matices. Con este recurso Pío Collivadino no sólo pudo satisfacer su necesidad de pintar en el exterior sino también reflejar escenas de la vida urbana y adaptar métodos y materiales traídos de Europa a la idiosincrasia local.

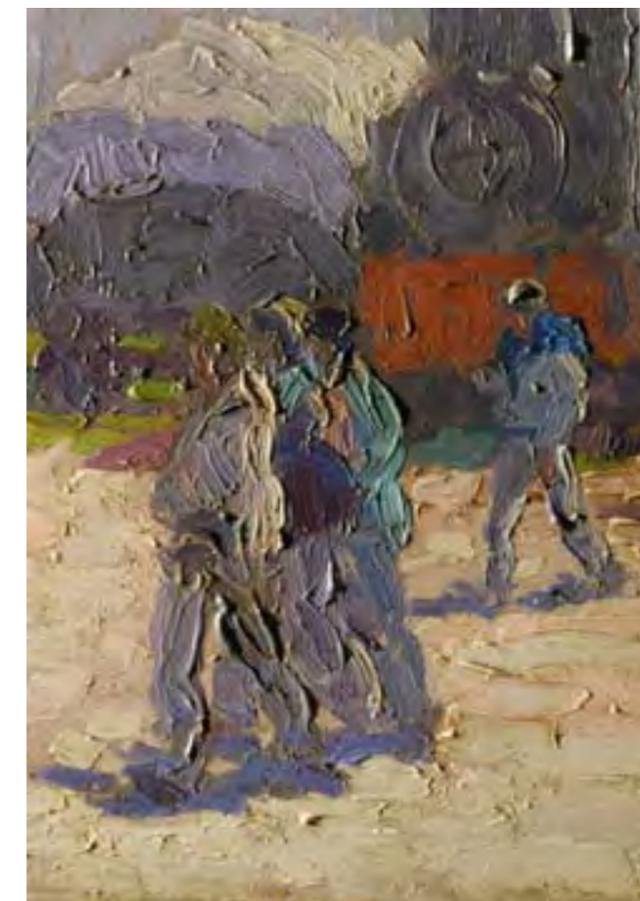
Los rayos X constituyen una de las herramientas más eficaces para el examen técnico de una pintura, puesto que al penetrar la materia, se puede analizar su organización interna. El carácter estratificado de la estructura pictórica y la presencia de sustancias de diverso origen, dan como resultado una imagen radiográfica donde se superponen en un solo plano los datos concernientes al soporte, la base de preparación y la capa pictórica. En principio, se obtiene gran variedad de información sobre las particularidades del soporte, restauraciones anteriores, agregados, mutilaciones, mermas y la presencia de algunos pigmentos característicos que normalmente deben ser confirmados por medio de otros análisis. Además de estas aplicaciones, los rayos X constituyen un instrumento indispensable para el análisis formal y estilístico dado que, bajo determinadas condiciones, es posible observar el curso de las pinceladas, el carácter de los trazos, la superposición y el entrelazamiento de las formas; en suma, el proceso creativo oculto a la luz visible⁷.

La Colección del Museo Pío Collivadino cuenta con una extensa serie de pinturas al óleo de pequeñas dimensiones –mayormente sobre cartón– que el artista ejecutó a modo de estudios preparatorios para composiciones de mayor tamaño. De factura ágil y espontánea, muchas de estas obras presentan abundantes empastes y efectos en relieve, que rinden imágenes radiográficas de gran nitidez y notable belleza plástica. Para nuestra investigación seleccionamos 24 obras, que incluyen soportes de tela, cartón y madera, y que corresponden a distintos períodos de la producción del artista.

La radiografía de *Los inmigrantes* es un sugestivo ejemplo del carácter diferenciado de las pinceladas: las que definen los cuatro personajes y las empleadas para ejecutar el fondo. Mientras que las primeras se entretajan entre sí, cambiando abruptamente de dirección, implantando toques y acentos o remarcando las siluetas, los trazos del fondo conforman una trama regular de rasgos horizontales yuxtapuestos al servicio de la representación del agua. Por el contrario, en *Puerta verde*, nos encontramos ante una desbordante multitud de trazos que sorprende por su dinámica y diversidad. No existe en este caso un solo rincón de la superficie que no haya merecido una esmerada elaboración. En otro ejemplo como *Escena en el puerto*, la imagen radiográfica tiene una singular belleza propia, independiente de las formas y colores que se perciben con la luz normal. Los sólidos y rítmicos brochazos verticales que dan forma a los personajes del primer plano, contrastan con los rítmicos toques cortos del suelo y los trazos más amplios de la locomotora y el paisaje [Fig. 3 y Fig 4]. Se descubre en esta radiografía a un artista en el pleno dominio de sus recursos expresivos. En esta misma línea se ubican las obras *Puente Victorino de la Plaza*, *Paseo Colón* [fig. 5] y *Barrio de San Telmo*, donde predominan vibrantes combinaciones de empastes, cuyos encadenamientos y mutuas articulaciones no se perciben a simple vista. Un detenido análisis de estas placas demuestra una mayor preponderancia de los trazos rectos o apenas ondulados. Son muy escasas las curvas, los giros y los lazos que, por su naturaleza, son gestos anatómicamente más complejos. Otra característica importante a destacar es que Collivadino raramente se ocupó de elaborar los fondos. En muchos de los ejemplos estudiados, tanto el piso como el cielo han sido literalmente “rellenados”, con pinceladas que remiten a una suerte de rutina mecánica.

Por otra parte, también resultó relevante estudiar algunos cuadros de su período de formación en Roma, como el óleo sobre tela *Efecto de luz*, donde los rayos X revelaron la presencia de un retrato masculino por debajo de la escena intimista que, a través de una puerta, muestra a una mujer sentada en el taller del pintor. Debido al inusual espesor de la capa pictórica que presentan algunos de los cuadros de la Colección –entre los que citamos *El sereno* o *Plaza Constitución*–, las imágenes resultaron opacas y faltas de definición. No obstante, nuestra investigación recogió sobradas evidencias que la reutilización de lienzos ya pintados fue una constante a lo largo de toda la carrera de Pío Collivadino.

Más allá de algunas excepciones, interpretamos que el *modus operandi* de nuestro artista, o lo que se ha dado en llamar su voluntad de forma (principio organizador, *Kunstwollen* en alemán), se articula principalmente en torno a un manifiesto carácter descriptivo de los elementos que elige representar. En este sentido, las radiografías muestran que la vinculación establecida por el pintor entre el objeto real y su representación pictórica, resulta contundente. Collivadino se esforzó en dominar la representación objetiva de la naturaleza, concentrando para ello todos los recursos en pos de una pintura narrativa, muy próxima al lenguaje fotográfico, a diferencia, por ejemplo, de un pintor contemporáneo suyo como Pedro Figari, que se desentendió de las convenciones del dibujo académico desplegando un mar de arabescos y grafismos⁸. Y esta referencia no es casual, porque existe en la Colección un caso poco conocido que resultó emblemático: la pequeña tela *Santa Federación* (c.1923) donde nuestro artista recreó el estilo de uruguayo. El registro radiográfico confirmó lo que el ojo desnudo ya vislumbraba: mientras que en Figari el tema es una excusa para garabatear desenfadadamente, aún en los sectores secundarios o marginales del cuadro, Collivadino organiza, calcula y selecciona racionalmente cómo ejecutar los planos y las pinceladas que determinan la escenografía y los personajes, aferrándose a una representación convincente del asunto. Si bien en determinado momento el artista experimentó con una pintura expresiva, cargada de empastes y gestos desenvueltos, finalmente nunca se entregó a ella. El esbozo espontáneo y veloz fue concebido como una etapa previa antes de plasmar los cuadros en un formato

FIG 3: Radiografía de *Escena en el Puerto*FIG 4: Detalle de *Escena en el Puerto*



mayor. Quedará planteado para el futuro la confrontación de las radiografías de estos bocetos con las radiografías de sus correspondientes versiones definitivas, desafío que sin duda permitirá evaluar el temperamento de aquellas transposiciones y, sobre todo, qué elementos fueron tenidos en cuenta y cuáles descartó.

Finalmente, es oportuno señalar que los datos aquí consignados deben interpretarse como una contribución provisoria, hasta tanto se posea un número más abundante y significativo de casos de estudio. En el fondo, lo esencial del empleo de los rayos X para el análisis estilístico de la pintura reside en la interpretación, aptitud que se alcanza con largos años de práctica. Como se ha señalado en más de una ocasión y dado que el tema se presta a las arbitrariedades, las conclusiones no sólo deben estar sujetas al dominio del lenguaje radiográfico, sino también abiertas a la discusión crítica. Este delicado equilibrio sólo se consigue con el trabajo interdisciplinario.

NOTAS

¹ PIP N° 112-200801-00757. El equipo de trabajo lo conformaron Nora Altrudi, Julia Ariza, María Isabel Baldassarre, Néstor Barrio, Patricia Basualdo, Catalina Fara, María Filip, Ana Gayoso, Agata Gigante, Deborah Grant, Ana Hib, Cecilia Jorge, Nicolás Kwiatkowski, Marina Liguori, Laura Malosetti Costa, María Ángela Silveti, Gabriela Siracusano, Sandra Szir y Verónica Tell.

² PICT N° 2120. El equipo de trabajo lo conforman Nora Altrudi, Julia Ariza, Néstor Barrio, Patricia Basualdo, Catalina Fara, Luciana Feld, María Filip, Judith Fothy, Damasia Gallegos, Agata Gigante, Alejandra Gómez Paredes, Dolores González Pondal, Deborah Grant, Ana Hib, Cecilia Jorge, Nicolás Kwiatkowski, Luis Liberal, Marina Liguori, Laura Malosetti Costa, Fernando Marte, Sergio Medrano, Ana Morales, Marta Penhos, Juan Carlos Plumari, Daniel Saulino María Ángela Silveti, Sandra Szir, Marcos Tascon, Verónica Tell, Catalina Valdés y Carolina Vanegas.

³ La composición de la tinta ferrogálica (ácido galotánico, sulfato ferroso, agua y goma arábica) posee propiedades corrosivas debido a la presencia en la solución de iones de hierro y ácido sulfúrico. La degradación química de la tinta, lleva al daño mecánico y a faltantes de papel, pudiendo incluso migrar la oxidación a piezas contiguas.

⁴ Los cortes estratigráficos son ínfimas extracciones de capa pictórica que, incluidas en una resina acrílica, permiten la observación en el microscopio de los sucesivos estratos de una pintura.

⁵ Hasta fines del siglo XIX solamente se comercializaban pinceles redondos.

⁶ Voz francesa utilizada para denominar un bosquejo muy rápido y sintético de pequeño formato.

⁷ La extensa bibliografía no puede ser citada aquí. Una recopilación actualizada puede verse en D. Pinna, M. Galeotti, y R. Mazzeo, Editors, *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers*, Firenze, Centro Di della Edifimi srl, 2009.

⁸ Sobre el grafismo de Figari, véase Juan Corradini, *Radiografía y macroscopía del grafismo de Pedro Figari*, Buenos Aires. Ediciones Gaglianone, 1978.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

FRAQUELLI, Simonetta, G. GINEX, V. GREENE y A. SCOTTI TOSSINI (2008), *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891- 1910*, London, National Gallery, pp. 28- 29.

GETTENS, Rutherford J. & George L. STOUT (1966), *Painting materials. A short encyclopaedia*, New York, Dover Publications.

MORALES, Ana et al. (2012), "La técnica pictórica de Pio Collivadino", en GUZMAN, Fernando y J. MARTINEZ (Eds.), *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*, Santiago de Chile, pp. 157-163.

ZUCKER, Joyce (1999), "From the Ground up: The Ground in 19th-Century American Pictures", en *Journal of the American Institute for Conservation*, Albert Bierstadt and 19th-Century American Art, v. 38, n. 1, Spring, pp. 3- 20.

FIG 5: Radiografía de Paseo Colón

LISTADO DE OBRAS

Serie Buenos Aires y sus alrededores, 1886
11 acuarelas sobre papel, 12,5 x 20 cm
Museo Pío Collivadino

Casa de la calle Chile, 1886
Óleo sobre cartón, 16 x 22,2 cm
Museo Pío Collivadino

Cain, c. 1898-1900
Óleo sobre tela, 175 x 290 cm
Colección particular

Copia de los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano, c. 1898
Óleo sobre tela, 76 x 351 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

La hora del almuerzo, 1903
Óleo sobre tela, 160,5 x 252 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Vejo limosnero o El mendigo, 1904
Aguafuerte sobre papel, 26,7 x 20,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Calle y escena nocturna, 1904
Aguafuerte sobre papel, 24 x 36 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Tramonto romano, 1904
Aguafuerte sobre papel, 15 x 19,9 cm
Museo Pío Collivadino

Aldea romana, 1904
Aguafuerte sobre papel, 25 x 18 cm
Museo Pío Collivadino

Cementerio, 1904
Aguafuerte sobre papel, 15,1 x 20,2 cm
Museo Pío Collivadino

Santa María de la Paz, 1898
Óleo sobre tela, 112 x 86 cm
Museo Pío Collivadino

Humo de trenes o Máquinas en movimiento, 1910
Óleo sobre cartón, 37,5 x 45,5 cm
Colección particular

Último farol a gas, s.d.
Óleo sobre cartón, 17 x 25 cm
Museo Pío Collivadino

Cercanías de Parque Chacabuco, 1914
Óleo sobre cartón, 37,3 x 55 cm
Museo Pío Collivadino

Calle de arrabal, c. 1917
Óleo sobre hardboard, 32 x 54 cm
Colección particular

Futura avenida, 1921
Aguafuerte sobre papel, 49 x 62 cm
Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata “Emilio Petorutti”

Después de la lluvia, 1925
Óleo sobre tela, 71 x 85 cm
Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán
“Timoteo Eduardo Navarro”

Avenida Ingeniero Huergo e Independencia, 1917
Óleo sobre tela, 72 x 85 cm
Galería Zurbarán

Buenos Aires que surge, s.d.
Óleo sobre tela, 37,6 x 56 cm
Museo Pío Collivadino

Atardecer, s.d.
Óleo sobre cartón, 37,5 x 44 cm
Museo Pío Collivadino

Estudio (Ciudad) o Ciudad de Buenos Aires (Estudio, 1924), 1924
Óleo sobre cartón, 55 x 37,5 cm
Museo Pío Collivadino

Iglesia del Pilar (Otoño), 1925
Óleo sobre tela, 71 x 83 cm
Colección particular

Plaza San Martín. Efecto de luz nocturna o *Plaza Hotel (Crepúsculo)*, c. 1920
Óleo sobre tela, 37 x 24 cm
Colección particular

Banco de Boston o *Diagonal Norte*, s.d.
Óleo sobre tabla, 36,5 x 46,5 cm
Colección Bank of America Merrill Lynch

El Banco de Boston o *La Diagonal Norte*, 1926
Óleo sobre tela, 77 x 100 cm
Colección particular

Calle Perú (y Alsina) o *Calle Perú y Garay*, s.d.
Óleo sobre cartón, 72 x 85 cm
Colección particular

Calle Pozos, 1927
Óleo sobre cartón, 44 x 37,5 cm
Museo Pío Collivadino

Paseo Colón, 1925
Óleo sobre cartón, 54,7 x 37,5 cm
Museo Pío Collivadino

Paseo Colón, 1925
Óleo sobre tela, 72 x 83 cm
Museo de Bellas Artes de La Boca
“Benito Quinquela Martín”

Barrio de San Telmo, 1930
Óleo sobre cartón, 37,5 x 55 cm
Museo Pío Collivadino

Calle Independencia y Paseo Colón, 1920
Óleo sobre tela, 71,6 x 83,9 cm
Museo de Bellas Artes de San Juan
“Franklin Rawson”

Esquina Estación Solá, 1925
Óleo sobre tela, 62 x 84 cm
Colección particular

Esquina de Buenos Aires, s.d.
Óleo sobre tela, 20,5 x 35,7 cm
Museo Pío Collivadino

Regresando al mediodía, 1929
Óleo sobre tela, 57 x 82 cm
Colección particular

Puerta verde, s.d.
Óleo sobre papel/cartón, 25 x 35,6 cm
Museo Pío Collivadino

Una esquina de La Boca, s.d.
Óleo sobre tabla, 36,5 x 56,5 cm
Museo de Arte Tigre

Una calle de La Boca o *Calle Azara (La Boca)*, s.d.
Óleo sobre tela, 67,5 x 84,5 cm
Museo de Arte Tigre

Demolición abandonada, 1935
Óleo sobre tela, 82,5 x 70,5 cm
Museo Pío Collivadino

Barrio de La Quema, 1930
Óleo sobre tela, 72,3 x 84,5 cm
Colección particular

Isla Maciel, s.d.
Aguafuerte sobre papel, 11,5 x 22 cm
Colección particular

El truco, 1917
Óleo sobre tela, 200 x 140 cm
Colección particular

Puente Alsina, 1915
Aguafuerte sobre papel, 53 x 65,5 cm
Colección particular

Puente Alsina, 1914
Óleo sobre tela, 96 x 112 cm
Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”

Puente Victorino de la Plaza, s.d.
Óleo sobre cartón, 37,2 x 55,5 cm
Museo Pío Collivadino

Puente Victorino de la Plaza, s.d.
Óleo sobre tela, 76 x 102 cm
Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”

El Riachuelo, 1916
Óleo sobre tela, 72,3 x 84,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Cocina de puerto, 1914
Óleo sobre tela, 27 x 35 cm
Colección particular

Escena de puerto o *Escena de puerto con borrachín*, c. 1925
Óleo sobre cartón, 26 x 36 cm
Galería Zurbarán

Ribera del Plata, 1922
Óleo sobre tela, 100 x 118 cm
Museo de Arte Tigre

Escena de puerto, 1927
Óleo sobre tela, 90 x 108 cm
Colección particular

Elevadores, 1919
Óleo sobre papel/cartón, 26,7 x 35,2 cm
Museo Pío Collivadino

Escena de puerto, s.d.
Óleo sobre cartón, 26,2 x 36,4 cm
Museo Pío Collivadino

Los inmigrantes, s.d.
Óleo sobre cartón, 37,5 x 51 cm
Museo Pío Collivadino

Escena en el puerto, 1920
Óleo sobre cartón, 37,5 x 54,5 cm
Museo Pío Collivadino

Carbonero, s.d.
Óleo sobre tela/cartón, 55 x 37,5 cm
Museo Pío Collivadino

Elevador, s.d.
Óleo sobre papel/cartón, 35,6 x 25,5 cm
Museo Pío Collivadino

Sin título (Elevador), s.d.
Lápiz sobre papel, 27,5 x 22,5 cm
Museo Pío Collivadino

Sin título (Elevador), 1920
Aguafuerte sobre papel, 38,5 x 28 cm
Museo Pío Collivadino

Usina, c. 1914
Óleo sobre tela, 82 x 106 cm
Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”

Super Usina Puerto Nuevo, c. 1929
Témpera sobre papel, 71 x 97 cm
Palacio de Hacienda, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas de la Nación

La Blanca, 1916
Óleo sobre tela, 91,5 x 108 cm
Colección particular

Cervecería alemana, s.d.
Óleo sobre tela, 64 x 83 cm
Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Arturo Jauretche”

Chimeneas, s.d.
Óleo sobre tela, 26,2 x 37 cm
Museo Pío Collivadino

Sin título (Tramonto romano), s.d.
Aguafuerte sobre papel, 18,5 x 14 cm
Museo Pío Collivadino

Sin título (Ruinas romanas), s.d.
Aguafuerte sobre papel, 12,5 x 16,5 cm
Museo Pío Collivadino

Sin título (Ave Cesar), 1905
Punta seca sobre papel, 38 x 27 cm
Museo Pío Collivadino

Pío Collivadino y Carlos María Herrera,
Boceto para la decoración del Teatro Solís de Montevideo, c. 1907
Acuarela sobre papel, 64 x 47,5 cm
Museo Pío Collivadino

Sin título (Boceto para la decoración del Teatro Solís de Montevideo), c. 1907
Tinta sobre papel, 33,3 x 59,9 cm
Museo Pío Collivadino

Boceto del panel decorativo de Buenos Aires, Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe para la Exposición Internacional de San Francisco, 1915
Lápiz de color y tinta sobre papel, 70 x 46 cm
Museo Pío Collivadino

Cuaderno de dibujos, s.d.
Lápiz sobre papel, 11 x 18 cm
Museo Pío Collivadino

36 croquis y bocetos de pequeño formato realizados en lápiz o en tinta sobre papel pertenecientes a la Colección del Museo Pío Collivadino

Umberto Coromaldi

Retrato de Pío Collivadino, 1896
Óleo sobre tela, 62 x 42 cm
Museo Pío Collivadino

Fernando Fader

El cadenero o *La demolición*, 1908
Óleo sobre tela, 87 x 127 cm
Museo Provincial de Bellas Artes
“Emiliano Guiñazú” - Casa Fader, Mendoza

Alfredo Lazzari

Atardecer calle Piedras, 1913
Óleo sobre cartón, 21 x 20,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Ribera de la Isla Maciel, 1900
Óleo sobre tabla, 22,2 x 14 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Inundación Barracas, 1897
Óleo sobre tabla, 13,6 x 34,2 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Justo Lynch

Entrada al Riachuelo, c. 1910
Óleo sobre tela, 48 x 90 cm
Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”

Día gris, 1913
Óleo sobre tela, 46 x 59 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Adolfo Montero

Callejuela en La Boca, 1912
Aguafuerte sobre papel, 38 x 23 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Un herido, 1912
Aguafuerte sobre papel, 31 x 24 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

La tarde en el Riachuelo, 1915
Óleo sobre tela, 90 x 105 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Benito Quinquela Martín

Esquina con farol o *Nocturno*, 1916
Óleo sobre tela, 25,5 x 38 cm
Colección particular

Rincón del Riachuelo, 1918
Óleo sobre tela, 100 x 120 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Alberto María Rossi

La ciudad surge, 1930
Óleo sobre tela, 94,8 x 98,6 cm
Museo de Bellas Artes de San Juan
“Franklin Rawson”

Buenos Aires, 1912
Óleo sobre tela, 150 x 160 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Fin de faena, c. 1910
Óleo sobre tela, 77,5 x 100 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Afiche para la Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910.
Litografía sobre papel, 111,5 x 69,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes

Pío Collivadino, 1909
Impreso, 34 x 26 cm
Museo Pío Collivadino

Fotografías

Fotografía de Pío Collivadino junto a su retrato, obra de Umberto Coromaldi, 1896
Museo Pío Collivadino

Fotografía de Pío Collivadino en su estudio en Roma, c. 1905
Departamento de Fotografía del Archivo General de la Nación

Fotografía de Pío Collivadino con su carro-taller, c. 1920
Museo Pío Collivadino

Fotografía de Pío Collivadino en el transbordador Sáenz Peña, 1916
Museo Pío Collivadino

Fotografías de la decoración realizada por Pío Collivadino en la Capilla de la Eucaristía de la Iglesia Matriz de Montevideo, 1908
Museo Pío Collivadino

Fotografías del Grupo *Nexus*, c. 1907
Museo Pío Collivadino.

Gastón Bourquin, Álbum *Buenos Aires Capital de la República Argentina*, c. 1920
Colección César Gotta

Gastón Bourquin, Álbum *Buenos Aires*, c. 1930
Colección Familia Bourquin

Gastón Bourquin, Desplegable de tarjetas postales
Colección Familia Bourquin

Gastón Bourquin, Postales varias de edición Bourquin y Cia y Bourquin y Kohlmann
Colección Familia Bourquin

Jorge Labraña, Vistas varias
Colección Labraña-CHADE, Museo de la Ciudad.

Equipo de fotógrafos de Parques y Paseos, MCBA, Vistas varias
Museo de la Ciudad.

Fotógrafo sin identificar, Álbum *La Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad*, 1910
Colección Mauro Herlitzka

Fotógrafo sin identificar, *Álbum Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad*, 1917
Colección César Gotta

Cinematografía

Max Glücksmann, *Buenos Aires*, 1929
Archivo General de la Nación

Federico Valle, *Exposición Industrial*, 1924
Archivo General de la Nación

Federico Valle, *Por tierras Argentinas*, 1929, Fragmentos
Archivo General de la Nación

Federico Valle, *Film Revista Valle*, 1925
Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”.

Francois Verstraeten, *En las nuevas tierras donde el oro abunda*, 1924
Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”

Documentación

Exposición Collivadino, Salón Witcomb, junio 1914
Museo Pío Collivadino

Rossi, Alberto María, *La camisa de once varas*, Buenos Aires, Atelier de Artes Gráficas Futura, 1931.

Visconti, Gabriel, “De falsificador de billetes a artista consagrado”, 1927
Museo Pío Collivadino

Folleto institucional de la Compañía Italo Argentina de Electricidad, 1931
Museo Pío Collivadino

Manuscrito de Pío Collivadino a bordo del Manilla
Museo Pío Collivadino

Diploma nombrando a Pío Collivadino Caballero de la Orden de la Corona de Italia, 1905
Museo Pío Collivadino

Bolletino Ufficiale dei lavori decorativi nella Cattedrale, Montevideo, 1909
Museo Pío Collivadino

Homenaje al maestro y amigo Pío Collivadino, 1922
Museo Pío Collivadino

Pasaporte de la República de la Boca, 1932
Museo Pío Collivadino

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección Ejecutiva

Marcela Cardillo

Dirección Artística

María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica

Carlos Valenzuela

Investigación

María Florencia Galesio, Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo, Ana Giese, Pablo De Monte, Lucía Acosta

Documentación y Registro

Paula Casajús, María Rosa Espinosa, Cecilia García, Ana Bertollo, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras, Raúl Alesón, Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Silvia Rivara, Darío Aguilar, Viviana D´Osvaldo, Carolina Bordón

Museografía

Valeria Keller, Mariana Rodríguez
Pedro Osorio, Gastón Arismendi

Museografía

Silvina Echave
Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte,
Alberto Álvarez, Carlos Cortés, Daniel Galán

Diseño Gráfico

Susana Prieto
Candela Gomez

Prensa

Martín Reydó, Eleonora Waldmann, Trinidad Massone,
Esteban Benhabib, Rodrigo Dacomo

Relaciones Institucionales

Ana Ruvira, Soledad Obeid

Área de Educación

Mabel Mayol, Susana García, Marcela Reich, Silvana Varela,
Marina Bertonassi, Alejandro Benard, Gisela Witten, Pablo Hofman

Biblioteca

Alejandra Grinberg, Agustina Grinberg, Lucía Ivorra,
Marcelino Medina, Carolina Moreno, Cristina Maza

Área de Fotografía

Miguel Bustos, Gustavo Cantoni, Matías Iesari, Oscar Ramírez

Sistemas y Tecnología Documental

Walter D. Pirola, Damián Rial

Asistencia de Dirección Ejecutiva

Samira Raed, Augusto Macchi, Elena Sanchez, Viviana Scarcella, Rosario Martin, Mariana Folchi, Mónica Gali

Delegación Administrativa y Jurídica

Natalia Chagra, María Florencia Martínez, Silvana Sara,
María Biaiñ, Mariano Barrientos, Gabino Oliva

Asuntos Legales

Mariano D´Andrea

Departamento Administrativo. Recursos Humanos

Graciela Otero, David García, Amalia Nigro, Horacio Eizayaga

Área de supervisión y seguridad

Omar Guteck, Karina Mansilla
Guardianes de sala
Informes
Guardarropas

Malosetti Costa, Laura

Collivadino : Buenos Aires en construcción / Laura Malosetti Costa ; adaptado por Marcela Cardillo. - 1a ed. - Buenos Aires : Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.
194 p. : il. ; 28x22 cm.

ISBN 978-987-1428-16-8

I. Arte. I. Cardillo, Marcela, adapt. II. Título
CDD 708

Fecha de catalogación: 15/07/2013

