

DOI: <https://doi.org/10.56349/emblecat.212>

«No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez¹

Luciano Gabriel Rondano

<https://orcid.org/0000-0002-3461-4890>

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL/UNR)

Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

luciano.g.rondano@gmail.com

Recepció: 2/12/2022; Acceptació: 18/5/2023; Publicació: 17/7/2023

Resumen

Ya sea como canalizadora de una identidad nacional o americana, como mirada atenta al universo de la cultura popular, como inspiración formal y estética o como subterfugio para hablar de la situación y el drama social, las festividades y sus derivaciones formaron parte importante de la imaginación de los artistas modernos. Este trabajo indaga en el lugar que ocupó la representación de la fiesta en las obras que integran la colección del Museo Rosa Galisteo, en un periodo que abarca la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Arte argentino, colección Museo Rosa Galisteo, representaciones de la fiesta, Salón Anual de Santa Fe, Luis León de Los Santos.

Resum: «No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representació de la festa en la col·lecció del Museu Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Ja sigui com a canalitzadora d'una identitat nacional o americana, com a mirada atenta a l'univers de la cultura popular, com a inspiració formal i estètica o com a subterfugi per parlar de la situació i el drama social, les festivitats i les seves derivacions van formar part important de la imaginació dels artistes moderns. Aquest treball indaga al lloc que va ocupar representació de la festa a les obres que integren la col·lecció del Museu Rosa Galisteo, en un període que abasta la primera meitat del segle XX.

Paraules clau: art argentí, col·lecció Museu Rosa Galisteo, representacions de la festa, Saló Anual de Santa Fe, Luis León de Los Santos.

Abstract: «No solo de pan ha de vivir el hombre...» The representation of the festival in the collection of the Rosa Galisteo de Rodríguez Provincial Museum of Fine Arts

Whether as a channel for a national or an American identity, as a careful look at the universe of popular culture, as formal and aesthetic inspiration or as a subterfuge to talk about the situation and the social drama, festivities and their derivations have formed an important part of the imagination of modern artists. This work researches into the place occupied by the representation of festival in the artworks that make up the collection of the Rosa Galisteo Museum, in the first half of the 20th century.

Keywords: Argentinian art, Rosa Galisteo Museum collection, representation of the festival, Annual Hall of Santa Fe, Luis León de Los Santos.

1. La realización de este artículo fue posible gracias a la beca otorgada por el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" en el marco del 4to Certamen "Hugo Padeletti" estímulo a la investigación en el campo de las Artes.

Introducción

«[...] es un honor para Santa Fe poseer un museo de bellas artes. Estamos habituados a que se nos elogie por nuestra riqueza agropecuaria. Es hora de que nuestros ojos encuentren un sitio donde recrearse en la belleza artística ya que no sólo de pan ha de vivir el hombre...»²

«El Museo nos acoge con tibieza de amigo. Hay fiesta de color adentro; queremos ver, y ver bien... ¡Pero hay tanto!»³

Para la mayoría de nosotros un aniversario supone una fecha especial: el final de un ciclo; una instancia de balance, reflexión y renovación; así como la ocasión para celebrar una historia compartida, las metas alcanzadas y las promesas de lo que vendrá. Este hecho se torna aún más significativo si dicho aniversario coincide con la conmemoración de un centenario, el primero, en el caso del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.⁴ Más allá del encanto que suelen suscitar en nosotros las cifras redondas, lo cierto es que cien años se corresponden, prácticamente, al ciclo de una vida entera en términos humanos y su llegada, lejos de resultarnos indiferente, moviliza todo tipo de sensibilidades y expectativas. Es tiempo de fiesta y, como tal, se impone una inflexión del orden cotidiano, así como una instancia propicia para apuntalar la memoria compartida. Se trata de una marca en el devenir del tiempo que interrumpe su homogeneidad y, en última instancia, le otorga sentido.⁵ ¿Podríamos encontrar, acaso, un momento más apropiado para revisar el lugar que ocupó la representación de la fiesta en los salones anuales del Museo Rosa Galisteo y en las obras que conforman su patrimonio?

Según fue señalado por otros autores,⁶ la colección de El Rosa –como se lo apoda cariñosamente– constituye un ámbito privilegiado para estudiar los desarrollos del



Fig. 1. «Hoy se inaugurará el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», Santa Fe, 25/05/1922.

2. «Hoy se inaugurará el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», *Santa Fe*, 25/05/1922, p. 2.

3. R.S., «El X Salón Anual en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», *Santa Fe*, 09/09/1933, p. 3.

4. El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” fue inaugurado el 25 de mayo de 1922 y para el momento de la redacción del artículo se encuentra celebrando su primer centenario.

5. (Delgado 2004: 78-83).

6. *Cfr.*: Constantín 1999; Fantoni 2007 y Gluzman 2019.

arte moderno en Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Esto se debe en gran medida a que, luego de la donación inaugural del Dr. Martín Rodríguez Galisteo, el Museo adoptó una orientación singular –impuesta en gran medida por el trabajo de la Comisión Provincial de Bellas Artes y, en particular, la notable figura de su director Horacio Caillet-Bois– destinada a acoger en su seno las diversas manifestaciones del arte argentino contemporáneo, principalmente a través de las políticas de adquisición de sus salones. Dentro de los múltiples acercamientos posibles a la colección, explorar la historia del Museo a través del prisma de la fiesta y sus múltiples derivaciones cobra relevancia en la medida que nos permite observar el desarrollo de algunas de las problemáticas, tópicos y discusiones más relevantes del periodo: de las búsquedas de una identidad nacional a la experiencia de la ciudad con sus novedosos espacios de ocio y esparcimiento; de la incorporación de los nuevos lenguajes expresivos a los debates en torno a las relaciones entre arte y sociedad. Pero, ante todo, adentrarse en el imaginario festivo implica considerar al universo de la cultura popular y la manera en que éste fue percibido e interpretado por el conjunto de artistas modernos.

Una breve cartografía de la representación de la fiesta

¿Cuál fue el devenir de la representación de la fiesta en el arte argentino durante la primera mitad del siglo XX? Ante la escasez de estudios previos, la mirada atenta a una institución central del campo artístico del periodo, como lo fue el Salón Nacional de Bellas Artes, puede ofrecernos un cuadro lo suficientemente representativo para revisar las diversas problemáticas que atravesaron este tipo de imágenes, así como detectar momentos de expansión, núcleos temáticos y artistas que otorgaron a la fiesta un lugar privilegiado en su producción. De esta manera, resulta claro cómo a partir de los años treinta –y con mayor intensidad desde los cuarenta– se percibe en los catálogos un aumento significativo del número de obras dedicadas a las festividades, que se sostuvo hasta el final de los primeros gobiernos peronistas y declinó lentamente conforme se afianzaron nuevas modalidades estéticas que prescindieron de la figuración como necesidad objetiva de la práctica artística. Los resultados de nuestra investigación muestran cómo durante las primeras quince ediciones del Salón se contabilizan tan solo diecinueve obras que aludieron de manera explícita a algún tipo de festividad, cifra que fue superada en los cinco salones siguientes. Si pudiéramos en relación el número total de festividades con los datos concernientes a aquellas que tienen carácter nativo, encontraríamos que el aumento más notorio se da a partir de mediados de la década del treinta, con un pico sostenido en la década siguiente. Podemos advertir también que, en el período que va desde 1911 a 1930, cerca de veinticinco obras aludieron a los temas mencionados, mientras que durante las dos décadas siguientes la cifra ascendió hasta noventa y dos. Si en cambio observamos los años que van desde 1930 a 1939 y los comparamos con los que van de 1940 a 1949, encontraremos que durante el primer segmento se presentaron treinta y cinco obras, prácticamente la mitad de las sesenta y una que fueron exhibidas durante el segundo.⁷

7. Hay que tener presente que éstas son cifras aproximadas. No todos los catálogos de los Salones Nacionales del período estudiado cuentan con la reproducción total de las obras aceptadas, lo cual nos lleva a intuir su pertinencia únicamente a partir del título. Esto presupone un margen de error ante el hecho de que ciertas obras que hemos incluido podrían no tratar necesariamente sobre festividades y que, además, podríamos haber pasado por alto otras tantas. Para un despliegue más completo del proceso de investigación: *cfr.*

En un orden cronológico conviene señalar tres momentos claramente diferenciados en el devenir de la representación de la fiesta. El primero de ellos abarcaría los años en torno al Centenario y gran parte de la década del veinte. Durante ese tiempo la fiesta transitó las estéticas de fin de siglo –luminismo, espiritualismo, simbolismo– y despertó un particular interés en algunos artistas que, influenciados por la mirada del regionalismo español, buscaron en el paisaje, los tipos y las costumbres de las provincias, el verdadero espíritu de la nación. Otros, en cambio, recuperaron del mundo urbano aquellos espacios de ocio y divertimento que ofrecían las ciudades pujantes en pleno proceso de modernización. El tango, el circo, los cafés concierto, el teatro y el carnaval en las calles formaron parte de su repertorio, como así también las, mucho más íntimas, reuniones familiares de obreros e inmigrantes. Ya sobre el final de este segmento, encontramos jóvenes artistas, portadores de estéticas renovadoras que fueron permeando los ámbitos institucionales. Para ellos, la fiesta, sus lugares y elementos, se transformaron en uno de los vehículos posibles para la experimentación plástica.⁸ Si bien pareciera, en base a lo narrado, que durante esta etapa proliferaron las obras referidas a la temática, la realidad es que fueron bastante escasas en los primeros salones y, en gran medida, realizadas por artistas puntuales con intereses afines, como fue el caso de Alfredo Gramajo Gutiérrez o Valentín Thibón de Libián. Una hipótesis viable para explicar esta falta sería considerar la importancia otorgada durante las primeras décadas al género del paisaje que acaparó la gran mayoría de los envíos a los salones.⁹ Por su parte, las escenas de tipos regionales y costumbres parecían decantar en el uso de figuras solitarias o en grupos reducidos, inmóviles y recortadas sobre un paisaje, acompañadas, por lo general, de algunos atributos que remitían a un determinado oficio u ocupación.¹⁰ Este tipo de imágenes, frontales y estáticas, dejaron poco lugar para expresar la acción festiva.

Las décadas del treinta y el cuarenta suponen un segundo momento caracterizado por una notoria y progresiva expansión del fenómeno. Los nuevos lenguajes estéticos, que mediante diversas estrategias comenzaron a abrirse camino a través de los espacios institucionales de los años veinte, encontraron en este período una definitiva consagración. El legado de las vanguardias presente en las nuevas formas de la figuración, los realismos de nuevo cuño y las experiencias surrealistas actualizaron el repertorio de la representación de la fiesta introduciendo nuevos temas y recursos plásticos, a la vez que renovados debates al interior del campo pusieron de manifiesto la necesidad de un arte que no pierda de vista el compromiso con la realidad. La revitalización de antiguas tradiciones del arte occidental junto a la problemática del sostén de la cultura como un valor indispensable ante los vaticinios de la guerra y la barbarie contribuyeron a la propagación de ciertos tópicos como la reactivación de los personajes de la *Commedia dell'Arte* y el uso de máscaras e instrumentos musicales en la composición de figuras y naturalezas muertas. El cumplimiento de los más oscuros presagios –primero en España y luego en el resto de Europa– tuvo un fuerte impacto en la sensibilidad de todo el campo intelectual. Los artistas no fueron de ningún modo ajenos a esta coyuntura y ensayaron diversas iconografías que,

Rondano 2021 b

8. Wechsler 1999: 56-58.

9. Penhos 1999: 123-124.

10. *Ibid.*, 124-125.

utilizando formas explícitas o un tanto más elusivas, abordaron el drama de la guerra valiéndose, en ocasiones –y aunque parezca por demás contradictorio–, de elementos vinculados al universo festivo.¹¹

El advenimiento del conflicto bélico y el clima de opresión padecido en el Viejo Continente obturó en gran medida la posibilidad del viaje a Europa para muchos artistas que, motivados por intereses personales o iniciativas estatales y privadas, optaron por desplazarse a través del territorio americano –principalmente la región de los Andes Centrales– registrando fiestas y costumbres en clave moderna. Lejos de menguar, la atracción por lo nativo fue escalando notablemente durante el periodo, diversificando la pintura costumbrista de tipos estáticos, anteriormente mencionada, y apelando a escenas de una mayor narratividad en las cuales resulta frecuente observar grupos humanos participando de distintos tipos de actividades, entre ellas procesiones, ferias, danzas y otras tantas celebraciones. En la misma sintonía, Roberto Amigo advierte sobre estas transformaciones, señalando el pasaje de un “costumbrismo regionalista” al “telurismo populista” en las diferentes escuelas artísticas provinciales:

«Este telurismo se sostiene en una representación narrativa de las costumbres, fiestas y trabajos, con una afectada impronta literaria que desplaza la representación de figuras/tipos. Estilísticamente es el abandono definitivo de las recetas posimpresionistas heredadas de Fader por una factura realista con acentos expresionistas. Estas narraciones pictóricas, pintura de asunto, encontraron su legitimación en los salones peronistas aunque su estructura formal es previa.»¹²

Definitivamente, piezas de este estilo fueron beneficiadas gracias a la incorporación de los Premios Ministeriales al reglamento del Salón durante los primeros gobiernos peronistas.¹³ Estos galardones cumplieron la función de proveer obras a las oficinas y despachos del estado, a la vez que vincularon los distintos ministerios al desarrollo artístico nacional. Cada uno de ellos consideraba ciertas pautas para su otorgamiento –que en mayor medida tenían que ver con el abordaje de temas nacionales, folclóricos o religiosos– aunque éstas no siempre fueran decisivas en la elección.¹⁴ Hay que considerar que esta puesta en valor de lo nativo en el entorno de la cultura letrada, acompañó al desarrollo aún más significativo del tema en las imágenes de la cultura de masas. Hecho que coincidió, a su vez, con el crecimiento de la música folclórica de proyección –propiciado en gran medida por la expansión de los medios de comunicación y los grandes movimientos migratorios internos producto del acelerado crecimiento industrial– y la difusión de importantes estudios que, en el ámbito académico, intentaron validar al folclore como una disciplina diferenciada.¹⁵

11. *Cfr.* Rondano 2021 a.

12. Amigo 2014: 45.

13. *Cfr.* Giunta 1999.

14. Un ejemplo de ello fue el Premio Ministerio de Guerra de 1946: mientras el reglamento especificaba que debía otorgarse a una obra con temática histórica-militar, la recompensa fue concedida finalmente a *Cantores quilmeños* de José Andrés Pereyra.

15. *Cfr.* Rondano 2022.

Finalmente, un tercer momento se abre para la representación de la fiesta a partir del golpe de estado de septiembre de 1955 y la inmediata sucesión de gobiernos desarrollistas. La aparición de nuevas instituciones e instancias de legitimación junto a la renovación de las tradicionales propiciaron la incorporación de nuevas tendencias internacionalistas que disputaron la supremacía de la figuración en los circuitos oficiales. Los catálogos de los salones del periodo evidencian la incorporación de diversas propuestas no figurativas – abstracciones líricas, geométricas e informales– al mismo tiempo que la representación de la fiesta se encaminaba lentamente hacia el ocaso. No obstante, aún se podían encontrar una gran cantidad de obras que, apropiándose de dichas estéticas, traslucieron una mayor libertad formal y en las que la fiesta operó como disparador al jugar con las distintas permutaciones de los lenguajes plásticos.

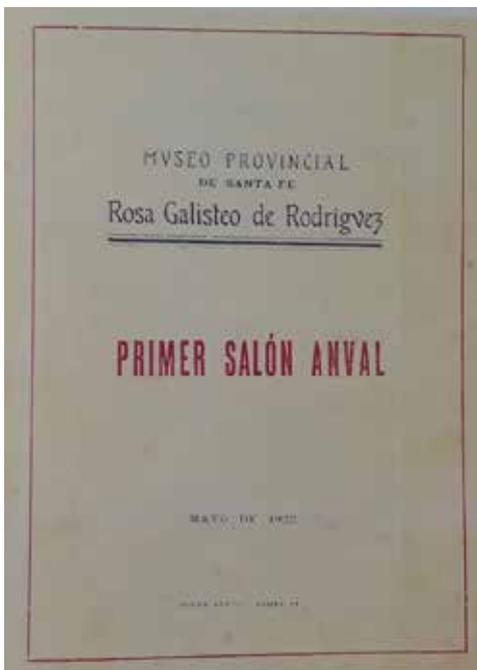


Fig. 2. Tapa del catálogo del I Salón Anual del Museo Provincial de Santa Fe “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

Este esquema plantea, a grandes rasgos, el camino recorrido por la representación de la fiesta en el arte argentino de la primera mitad del siglo XX y las problemáticas fundamentales que atravesaron el fenómeno. Sin embargo, el Salón de Bellas Artes de Buenos Aires no fue el único espacio oficial de consagración a nivel nacional ya que, casi paralelamente, surgió un circuito institucional de premiaciones en otros centros culturales pujantes del país que demostró una apertura mayor hacia las nuevas formas del arte moderno que impactaron en el escenario de los años veinte, aliviando las tensiones entre los recién llegados y aquellos sectores más conservadores del campo artístico porteño.¹⁶ El Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” y su Salón Anual –ambos inaugurados en 1922– formaron parte importante de este circuito y su estudio puede ayudarnos, seguramente, a complejizar el panorama inicial en torno a las representaciones del imaginario festivo, su devenir en los

certámenes y su inserción en el patrimonio de los museos.

Una fiesta de arte y sociabilidad

No sería exagerado asegurar que la fiesta atravesó la historia del Museo desde su momento fundacional, cuando se tomó la decisión de superponer su acto inaugural al 25 de mayo, una de las fechas más importantes del calendario cívico argentino.¹⁷ A la par de aquél nació el Salón Anual cuya trayectoria resultó igualmente ligada a las a las celebraciones patrias, alternándose entre mayo y julio según lo dispusiera la Comisión Provincial de Bellas Artes. De esta manera, a partir del II Salón realizado en 1924, se percibe la clara

16. Cfr: Pacheco 1999-2000.

17. «Hoy se inaugurará el Museo...», *op. cit.*

intención de hacer coincidir su apertura con las fiestas julias, hecho que se concretó finalmente en 1927. Doce años después, en 1939, esperando contar para el evento con la asistencia de las autoridades del Poder Ejecutivo, se decidió adelantar su inauguración al 25 de mayo, fecha que sería adoptada de manera definitiva al año siguiente.¹⁸ Esta serie de elecciones no fueron para nada fortuitas, sino que obedecieron a la necesidad de vincular el Museo a los destinos de la nación. En los albores del Primer Centenario, el arte –como tantas otras formas de la cultura elevada– constituía un requisito imprescindible para integrar el conjunto de las naciones civilizadas y esta perspectiva no estuvo ausente en el proyecto de dotar a la provincia de Santa Fe con un recinto especializado.¹⁹ Así lo puso de manifiesto su director, Horacio Caillet-Bois²⁰, con motivo de la inauguración del VIII Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado:

«Ya han pasado las épocas heroicas en las que la misión de la juventud estaba en los campos de batalla. Es ésta, en cambio, una época de construcción y de inquietud en los campos de la grandeza material y espiritual. En cuanto a la primera ya la hemos formado o la estamos formando. Respecto de la segunda puede decirse que recién se inicia.»²¹

En efecto, la fundación del Museo significó para Caillet-Bois la piedra basal que dio inicio a un periodo de madurez en la plástica santafesina, posicionándose como «una suerte de centro en torno del que gira todo el movimiento artístico» de la ciudad.²² La búsqueda de una «plástica genuinamente santafesina»²³ no hacía más que corresponder regionalmente a los debates en torno a la legitimidad de un arte nacional que afectaron a todo el espectro del campo. En ese sentido, las políticas de selección y premiación de los Salones Anuales contribuyeron a la temprana adopción por parte del Museo de un perfil dedicado exclusivamente al arte argentino y a una decidida promoción y defensa de la producción nacional. Nuevamente, las palabras de Caillet-Bois resultan ilustrativas para dar cuenta de la misión transformadora que se adjudicaba la institución, educando el gusto y fomentando la valoración del arte propio:

18. «El XVIº Salón Anual de Santa Fe», *El Litoral*, 19/04/1939, p. 3.

19. (Constantín 1999: 87-89).

20. Horacio Caillet-Bois, hijo de inmigrantes suizos, nació en Buenos Aires en 1898 y se estableció junto a su familia en Santa Fe hacia 1906. En 1922 fue elegido por Martín Rodríguez Galisteo para dirigir el museo creado a partir de su donación, cargo que desempeñó durante treinta y seis años en los cuales fomentó su actividad a través de diversas exposiciones, salones y conferencias marcando una impronta en la institución y la vida cultural santafesina. Participó en la fundación de la Sociedad Amigos del Arte en 1931 –cuya sede funcionó en el Museo Provincial durante algunos años–, la Dirección General de Bellas Artes, Museos y Archivos de la Provincia en 1944 y la Escuela Superior de Música y Canto de la Universidad Nacional del Litoral en 1947, entre otras tantas iniciativas destinadas a promover el desarrollo de las artes y la música en la región. Fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1948. Suya fue la autoría de *100 años de pintura santafesina*, texto que acompañó la exposición homónima y constituyó un primer intento de historiar el arte de la ciudad. El final de su gestión en 1958 concluyó uno de los periodos más importantes de la historia institucional del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

21. «Doscientos artistas presentarán hoy sus obras en el octavo salón de bellas artes», *El Orden*, 09/07/1931, p. 2.

22. Fantoni 2007: 6.

23. *Ibid.*

«No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Luciano Gabriel Rondano

«El “snobismo” ambiente [*sic*] tiene mucha parte de culpa en esta ignorancia casi absoluta con que se nos mira. Existe aún el tipo de coleccionista nuestro profundamente poseído de la intrascendencia del arte argentino. Poco a poco va saliendo de su error, a costa de su propia y dolorosa experiencia, al comprobar que mucho de lo que tenía por extraordinario, naturalmente, de fuera, no era sino una industria mercantilista con marca de fábrica en el mercado internacional. Contra este prurito exótico tenemos que luchar abiertamente, demostrando a los equivocados, con la buena lección del triunfo en el arte, que en la patria en que nacimos y vivimos existen artistas y mentalidades capaces de las más grandes creaciones. Por lo menos tan capaces y tan artistas como los mejores de otras zonas del orbe.»²⁴



Fig. 3. «Doscientos artistas presentarán hoy sus obras en el octavo salón de bellas artes», *El Orden*, 09/07/1931.

El Salón, sin lugar a dudas, constituyó un lugar destacado para la sociabilidad del mundo artístico y las élites santafesinas que año tras año se dieron cita en el edificio de la calle 4 de Enero. Su llegada era anticipada desde las páginas de la prensa mediante el uso de expresiones tales como “la fiesta del arte y la sociabilidad”²⁵ o “la fiesta de la cultura”²⁶ y en numerosas oportunidades formó parte destacada del cronograma de festejos oficiales.²⁷ Este evento social facilitó la comunión de artistas locales y nacionales con

24. «Doscientos artistas...», *op. cit.*

25. «Hoy se inaugurará...», *op. cit.*

26. «Un acto brillante fue la inauguración del Salón Anual de Bellas Artes en nuestro Museo Provincial», *El Orden*, 11/07/1930, p. 3.

27. «Es interesante el programa de festejos que se cumplirá hoy en nuestra ciudad», *El Orden*, 09/07/1930,

críticos, coleccionistas y personalidades relevantes de la cultura, la política y la sociedad, funcionando como una gran vidriera y un espacio de negociación, brindándoles la oportunidad de insertarse favorablemente en el mercado y, tal vez, ingresar al patrimonio del Museo. Por las peculiares características de estos salones, las instancias de admisión y premiación, hasta 1940, estuvieron en manos de la Comisión Provincial de Bellas Artes cuyos miembros integraban los jurados, lo cual les permitió un control eficaz sobre la conformación de una colección patrimonial que, entre otros anhelos, pretendía abarcar la pluralidad del arte argentino contemporáneo.²⁸ Guillermo Fantoni señaló el papel relevante que ocupó el patriciado de la antigua ciudad colonial en la creación de las instituciones culturales y sociales santafesinas, entre ellas el Museo de Bellas Artes, y la potestad que ejercieron estas élites cultas para «dirimir y legislar en los dominios del arte», por ejemplo en el otorgamiento de los galardones de los Salones Anuales.²⁹

Los primeros Salones recogieron anticipadamente muestras de lo más representativo del arte moderno, incluso las tendencias más novedosas, haciendo gala de una amplitud que contrastaba con lo visto en los certámenes porteños:

«Todos aquellos pintores, escultores y artistas que algo significan o que tienen algo nuevo que decir y que constituyen una vislumbre [*sic*] de lo que podrá ser el arte de mañana, se hallan presentados en este IV Salón Anual con lo cual la comisión provincial de Belais [*sic*] Artes da un ejemplo de amplio espíritu estético y de juicio sereno y comprensivo desde que no se rechazará a nadie en virtud de intransigentes cánones preceptivos o académicos.»³⁰

Las representaciones de fiestas encontraron allí su lugar, siendo laureadas más de una vez e ingresando al acervo de El Rosa por la puerta ancha.

El Salón era una fiesta

Una de las principales entradas que tuvo la fiesta al patrimonio del Museo Provincial fue, indudablemente, el conjunto de premios otorgados por los Salones Anuales. A través de este medio, la Comisión incorporó tempranamente obras relevantes que ejemplifican la multiplicidad de miradas y la diversidad estética con la que fue abordado el fenómeno. Es así que, en el transcurso de los dos primeros salones, se sumaron a la colección *Hilanderas catamarqueñas* de Jorge Bermúdez y *Dolor quichua* de Alfredo Gramajo Gutiérrez, piezas que destacan aspectos devocionales vinculados al mundo sagrado de las comunidades del Noroeste Argentino y las formas particulares del cristianismo americano. Ambas comparten el espíritu del Nacionalismo Cultural y la influencia de los pintores regionalistas españoles –la gravitación de Zuloaga, por ejemplo, en el caso de Bermúdez–, pero presentan diferencias en el tratamiento del motivo. La primera muestra a dos mujeres criollas ejecutando labores de hilado en la sala de una residencia. Cada

p. 3; «Una de las notas más significativas y brillantes de las fiestas patrias, fue la inauguración del VII Salón de Arte», *Santa Fe*, 11/07/1930, p. 1.

28. Constantín 1999: 90.

29. Fantoni 2007: 6.

30. «Se activan los trabajos para llevar a feliz término la próxima inauguración del IV Salón Anual de Bellas Artes», *Santa Fe*, 02/07/1927, p. 2.

una de ellas sostiene en sus manos el huso y el vellón, mientras que a su alrededor se disponen textiles, alforjas, madejas y otros elementos vinculados a su actividad. A la usanza de la pintura de tipos regionales, las figuras dominan la escena y su disposición luce artificial: las hilanderas posan con sus atributos característicos enseñando al espectador las particularidades de su oficio. Sin embargo, lo que llama la atención en esta escena se encuentra en el fondo. Detrás de las mujeres, sobre un altar casero cubierto con un delicado mantel de encaje, se encuentra la figura de un niño en fanal. Estas estructuras vidriadas derivan del afán científico y decorativo de la Europa del siglo XVIII y se utilizaron para guardar y exhibir piezas botánicas, zoológicas o minerales. A su llegada al Continente Americano pasaron a convertirse en objetos de culto doméstico alojando en su interior figuras religiosas.³¹ Las imágenes del Niño Dios en fanales suelen ser agasajadas con la llegada de la navidad, momento en el que se las adorna con flores y se les realizan distintas ofrendas.

En el caso de la segunda obra, observamos el sosegado homenaje que, a principios de noviembre, se suele dedicar a la memoria de quienes han partido. Con variaciones según el lugar, las celebraciones del Día de Todos los Santos y el Día de los Fieles Difuntos pueden encontrarse a lo largo de toda América. En el mundo andino, coinciden con el cambio de estación y la llegada de la época de lluvias –*Jallu Pacha*– asociada al reverdecimiento, la fertilidad y la abundancia. Es el comienzo de un ciclo festivo/ritual que concluye con el carnaval y busca propiciar el crecimiento y florecimiento de los sembradíos. Se trata de una época de juegos, competencias y danzas amatorias que estimulan la provocación, el coqueteo y el relajamiento de las normas sociales. Asimismo, los meses que van de noviembre a marzo tienen la particularidad de ser el tiempo del año en que las fronteras que separan el mundo de los vivos con el de las ánimas se vuelven lábiles, permitiendo el contacto con espíritus sobrenaturales, los seres del inframundo y las almas de los muertos. Según Krmpotic & Vargas, la costumbre de celebrar el Día de los Muertos se enmarca en una serie de cuidados especiales hacia los difuntos, que parten de una consideración de la muerte distinta a «la acepción biológica propia de la cultura moderna occidental, sostenida en la negación del morir».³² Como señalan las autoras:

«Del cuidado del difunto depende el cuidado de aquel hacia los vivos, en una comunicación y reciprocidad continua entre vivos y muertos. Intercambios de trabajo y amor, mediante ofrendas, regalos y visitas a las tumbas, conforman los recursos del cuidado. Reflejan ese conjunto de pequeños y sutiles actos, conscientes e inconscientes, en los que se vuelcan sentimientos, acciones, conocimientos y tiempo, en un tiempo mundano, pero al mismo tiempo sagrado y cíclico.»³³

Dolor quichua muestra a un grupo de personas rindiendo homenaje a sus difuntos en un cementerio ubicado a las afueras del pueblo. Sobre las sencillas cruces de madera que sirven de lápidas, han colocado abundantes adornos florales y coloridos textiles con los que, a su vez, han confeccionado un pequeño altar improvisado en donde los deudos,

31. Schenke 2015

32. Krmpotic y Vargas 2018: 228.

33. *Ibid.*

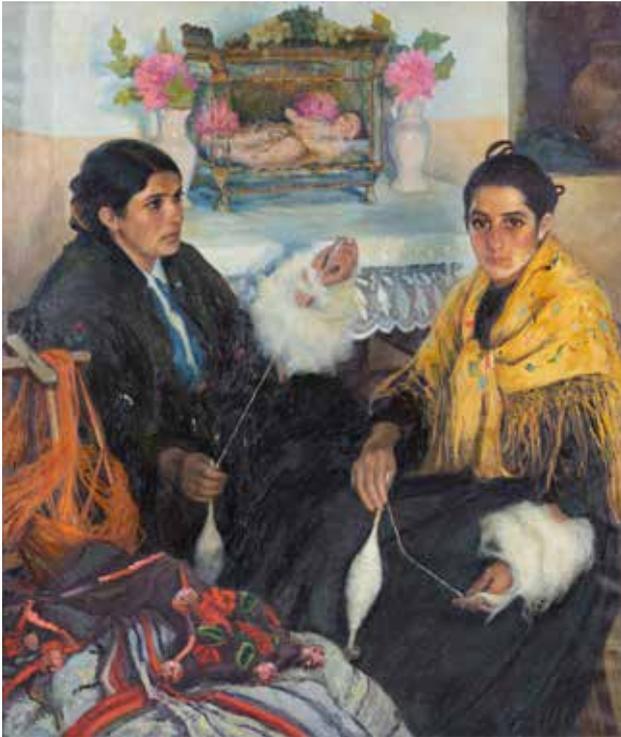


Fig. 4. Jorge Bermúdez, *Hilanderas catamarqueñas*, 1921, óleo sobre lienzo, 130 x 111,5, 1921, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 21 .

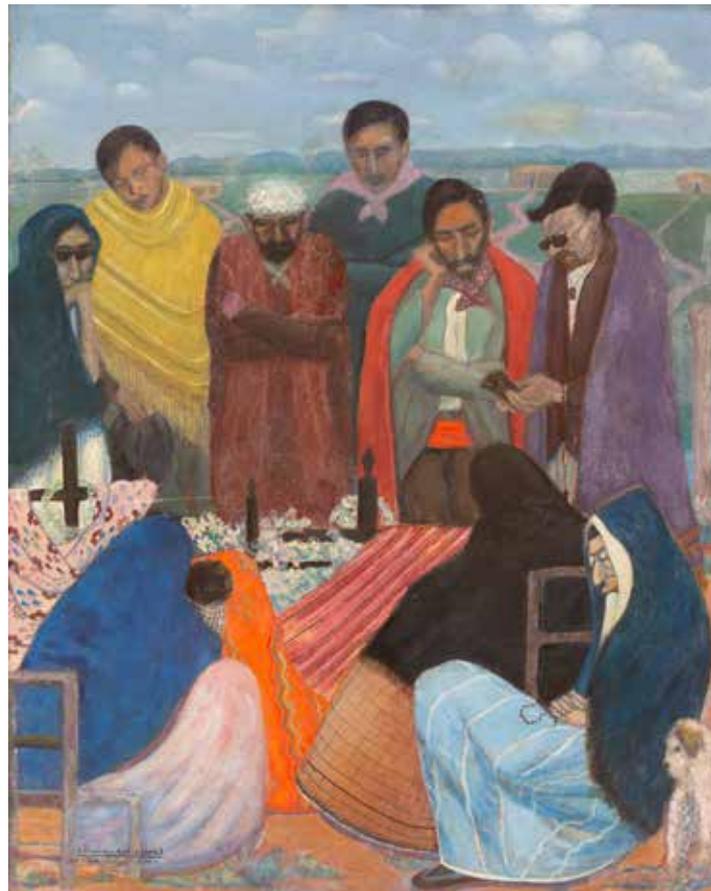


Fig. 5. Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Dolor quichua*, 1920, tèmpera sobre cartón, 82 x 38, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 33.

como es costumbre, colocarán velas, flores y alimentos a manera de ofrenda. En esta obra se aprecia cómo Gramajo Gutiérrez se diferenció notoriamente de sus contemporáneos en la representación de los tipos regionales –aspecto señalado por varios autores– en cuanto supo desplegar una cercanía empática con el motivo y una sensibilidad, poco habitual, hacia las costumbres y creencias populares.³⁴ El juego de curvas, colores planos y el decorativismo de los textiles recuerdan en gran medida a los pintores Nabis, mientras que el estilo de dibujo denota una sensación de ingenuidad que evoca la simpleza y el encanto de las artes populares. Del mismo modo, el repliegue de las figuras alrededor del espacio ritual y su pacto silencioso, enfatiza la distancia de nosotros, los espectadores, frente a un mundo al que no tenemos acceso y del que evidentemente no formamos parte.



Fig. 6. Enrique Borla, *Feria en La Boca*, 1927, óleo sobre cartón, 41 x 39, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 76

Dentro del conjunto de adquisiciones efectuadas durante los primeros Salones, aparece también la obra de artistas que diversificaron la imagen festiva en la colección a partir del uso de recursos estéticos de nuevo cuño. Tal es el caso de *Feria en La Boca* de Enrique Borla, premiada en el IV Salón Anual de 1927, que apela a una figuración sintética y estructurada, de tono posimpresionista, para representar una escena urbana: un paseo por el mercado popular de una zona portuaria de la ciudad. Los barcos y grúas al fondo, así como las chimeneas humeantes, atestiguan el irrefrenable paso de la modernidad para el que la feria ofrece un refugio momentáneo, una suerte de oasis que resguarda formas más humanizadas de relación e intercambio. Lo mismo ocurre con *La media caña* del uruguayo Pedro Figari, presentada y adquirida por el Museo Rosa Galisteo en el II Salón Anual de

34. Bendayán, *et al.* 2005.

1924. Este artista, vinculado a la vanguardia martinfierrista, arribó a la Argentina junto a su hijo Juan Carlos en 1921 luego de una experiencia frustrada como director de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo (EAO), con la firme determinación de dedicarse exclusiva y apasionadamente a la pintura a sus sesenta años. Durante su breve gestión en la EAO, de 1915 a 1917, implementó importantes modificaciones al plan de estudio, al régimen de cursado e incluso a la infraestructura de talleres y aulas con el fin de adecuar la institución a los modernos métodos de enseñanza. Entre las innovaciones de contenidos consta la reproducción de modelos de flora y fauna americanas para ser aplicados al diseño de «accesorios y muebles de uso cotidiano con un ‘criterio propio y autónomo’ contrapuesto a la copia de modelos europeos como era habitual». ³⁵ Esta veta americanista se puso de manifiesto, además, en las visitas que realizó en 1916 al Museo Etnográfico de Buenos Aires y al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, junto a docentes y alumnos de la escuela, registrando las colecciones de objetos y motivos precolombinos con el fin de incorporarlos a los programas de estudio. ³⁶ Una vez asentado en Buenos Aires, Figari frecuentó la estancia “La Porteña” de su amigo Manuel Güiraldes en la cual fue testigo de las fiestas campestres que habitualmente organizaba su anfitrión. Allí se acostumbraba a homenajear a invitados importantes con grandes banquetes, música y danza criolla en los cuales los asistentes, vistiendo a la manera de los gauchos, bailaban gatos y pericones. ³⁷ Estos convites inspiraron, seguramente, obras como *Fiesta en La Porteña* o *Fiesta en la estancia*, actualmente en el Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes de San Antonio de Areco, y *La media caña*. Esta última muestra una escena de baile de varias parejas en medio de un paisaje de la pampa, en la que no faltan el ombú, el rancho y los caballos, pero en la cual la materia es tratada con aspereza y bastedad, emulando la ingenuidad primitiva. Sin embargo, el clima de la obra no responde a la observación del natural sino a la memoria compartida y la nostalgia que alimentan los mitos y leyendas rioplatenses, todavía vivos en el recuerdo del patriciado criollo. ³⁸ Así lo manifiesta Borges al prologar en 1930 el volumen de *Nuevos Valores Plásticos en América*, dedicado al artista:

El criollo que formó la entera nación ha preferido ser uno de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se rescata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio. Figari es la tentación pura de ese recuerdo.

«Esas inmemorialidades criollas —el mate compartido de la amistad, la caoba que en perenne hoguera de frescura parece arder, el ombú de triple devoción de dar sombra, de ser reconocido desde lejos y de ser pastor de los pájaros, la delicada puerta cancel de hierro, el patio que es ocasión de serenidad, rosa para los días, el malón de aire del viento sur que deja una flor de cardo en el zaguán— son reliquias familiares ahora. Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la

35. Rocca 2019: 18.

36. Armando 2009: 35-36.

37. Se conservan fotografías de Ricardo Güiraldes y su círculo, entre los que se encontraba Alfredo González Garaño, vestidos con prendas criollas participando de algunos de estos encuentros. *Cfr.* Nanni 2002.

38. Rinaldi 2008: 232-235.

manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica.»³⁹

En la década siguiente ingresaron a la colección obras que incorporan la presencia de máscaras enigmáticas en juegos complejos que confunden e inquietan la mirada, transfigurando rostro y personaje o infundiendo vitalidad en un objeto inerte. Estas máscaras poblaron los bodegones y naturalezas muertas del periodo de entreguerras, siempre acompañadas de arreglos florales, paños de tela e instrumentos musicales. Bárbara García Menéndez sostiene que:

«Como objeto de bodegón, sin nadie detrás, estas máscaras rompen la frontera entre el yo y el otro y resultan especialmente inquietantes. Cuestionan la diferencia entre lo animado y lo inerte, entre la presencia de lo humano y la deshumanización del disfraz, y entre el rostro y la careta.»⁴⁰

Una de las obras más importantes de este tipo es *El hombre verde*, de Aquiles Badi, premiada en el XIII Salón Anual de 1936. Badi, uno de los referentes de la renovación estética de los años veinte –integrante del Grupo de París junto a Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Antonio Berni, entre otros– cultivó una figuración moderna y constructiva desarrollada en los talleres de Henri Le Fauconnier y Charles Guerin. Integrados dentro de la llamada Escuela de París, estos artistas «se afanarán de recuperar una tradición añorada reconstruida ahora sobre los valores clásicos y estables de orden, claridad y armonía. Así, diseñan una vía más apta para la recuperación de un mundo devastado por la violencia de la guerra».⁴¹ En aquel momento, las enseñanzas irradiadas, principalmente, desde los talleres de André Lothe y Othon Friesz se convirtieron en un norte a seguir para muchos de aquellos recién llegados a la capital francesa. El pensamiento estético de Lothe consistía en «el deseo de sintetizar el arte clásico, en términos de armonía, orden y equilibrio, y la incorporación de un lenguaje moderno acorde con los nuevos tiempos».⁴² *El hombre verde* sigue la línea de obras como *Naturaleza muerta*, presentada al Salón Nacional de Buenos Aires en 1927, en las que conviven en la composición máscaras de teatro con jarrones y arreglos florales. Guillermo Fantoní hace un interesante señalamiento en cuanto a que la obra remitiría, también, al mundo de la pintura jugando con la idea del cuadro dentro del cuadro, propio de algunas obras de Giorgio De Chirico y «creando una tensión entre volúmenes reales y planos pictóricos, entre la realidad y la representación».⁴³

Por supuesto que toda esta diversidad constituye tan solo una pequeña fracción –quizá la más temprana– del gran conjunto de representaciones de fiestas que pudieron ingresar a la colección del Museo Rosa Galisteo a partir de sus Salones Anuales. No obstante, esta no fue su única vía de acceso. Las donaciones cumplieron un rol igual de importante, algunas de ellas, incluso, dejaron un sello particular en el acervo y una marca profunda en la historia del Museo y la ciudad.

39. Borges 1930: 11-12.

40. García Menéndez 2020: 69.

41. Balbino 2015: 7-8.

42. *Ibid.*, 11.

43. Fantoni 2017: 20.

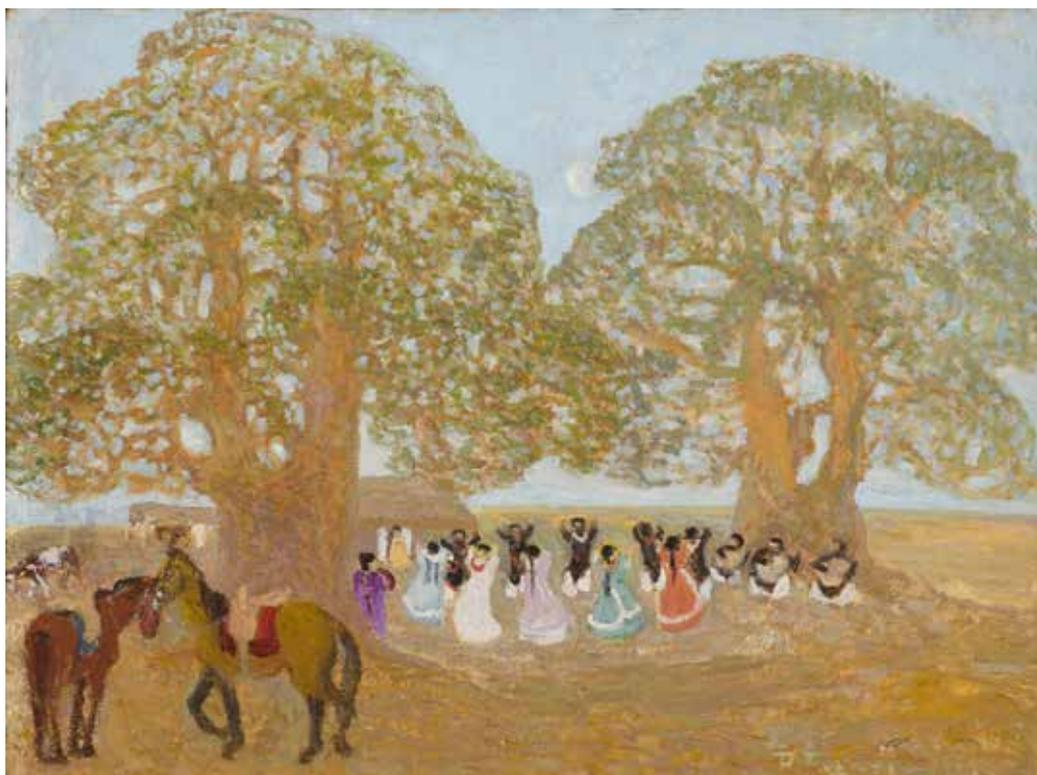


Fig. 7. Pedro Figari, *La media caña*, s/d., óleo sobre cartón, 60 x 80, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 31.



Fig. 8. Aquiels Badi, *El hombre verde*, 1936, óleo sobre lienzo, 70 x 80, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 217.

La generosidad del maestro

Un segundo conjunto de representaciones festivas, equiparable en cantidad y valor a las premiadas en los Salones, se incorporaron a la pinacoteca del Museo Provincial a través de las importantes donaciones realizadas por Luis León de los Santos en el lapso comprendido entre 1942 y 1958.⁴⁴ Este maestro de profesión, nacido en Barcelona en 1897, emigró junto a su madre y hermanos a la Argentina, cuando apenas tenía siete años.⁴⁵ Allí estudió en la Escuela Normal, para graduarse con honores en 1919 y obtener el título de Profesor en Letras, lo cual le permitió ejercer la docencia en diversas instituciones. Poseedor de una sensibilidad refinada y un apasionamiento por las artes, inició su labor de coleccionista contando con muy pocos recursos económicos, pero con la selectividad y el criterio del buen conocedor. Sumado a esto, León de los Santos pudo frecuentar asiduamente los más diversos círculos artísticos, haciendo amistad entrañable con creadores de la talla de Alberto Rossi, Ana Weiss, Carlota Stein o Miguel Carlos Victorica. Esto lo llevó a reunir piezas únicas, pertenecientes a momentos significativos de la trayectoria de sus contemporáneos. A partir de 1940 inicia su relación con el Museo de Bellas Artes y la ciudad de Santa Fe, capital de la provincia homónima en la cual finalmente se instala a partir de 1955 y en la que llega a ocupar el cargo de Secretario General del Consejo General de Educación. El arribo a la vieja ciudad del Litoral fue mediado por la intervención de Caillet Bois, con quien compartía, en ese entonces, una entrañable amistad:

«Esta colección es una de las más ricas de este género que existen en el país. Yo tengo algo que ver en el hecho de que esté hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. Mi vieja amistad con el donante lo atrajo a Santa Fe, en 1940, como ya lo referí otra vez, y lo enamoró su ámbito. Particularmente el Museo, que yo dirigía entonces, le gusto de sobremanera, y resolvió donarle los primeros cuadros que había reunido, y eran 24. Luego en 1942, volvió a Santa Fe, con el inolvidable Miguel Carlos Victorica, su gran amigo y concretó su donación, que extendió ese año a treinta obras, resolviendo aumentarla a medida que sus medios se lo permitieran.»⁴⁶

El cuerpo de obras cedido a la institución, además de constituir una de las donaciones más importantes realizadas en su historia por un particular, tuvo como principal característica la actualización permanente llevada a cabo por el donante, lo que permitió incorporar algunos ejemplos de las propuestas estéticas más innovadoras del momento. Así lo hacía notar el director del Museo en el catálogo realizado con motivo de la exhibición del conjunto de piezas legadas hasta 1952:

44. Luego de una donación inicial de 24 obras, Luis León de los Santos fue acrecentando su legado periódicamente hasta 1958, alcanzando un total de 328 piezas –que incluyen pinturas, dibujos, grabados y esculturas– más otras 24 como testamento. *Cfr.* Caillet-Bois, *et al.* 1973.

45. Para quienes no dudan de los hados, su arribo al país pareciera compartir la misma estrella del Museo que eligió patrocinar, ya que ocurrió también un 25 de mayo.

46. *Ibid.*, 17. Curiosamente, el catálogo del X Salón Anual de 1933 revela una participación de Luis León de los Santos como expositor del certamen con dos óleos *El arquito* y *La careta*, este último evidentemente relacionado con el carnaval. La producción pictórica de León de los Santos queda aún pendiente de investigación.

«El donante sabe muy bien, como lo sabemos todos, que concretar un periodo pretérito en el arte es más fácil que hacerlo con el presente. Este último es un continuo devenir que ofrece aspectos cambiantes y desconcertantes, desde que no ha pasado por el alambique del tiempo y sus valores, fórmulas y hallazgos están en constante enjuiciamiento y polémica. [...] Por ello el donante no da por terminada su donación. Ha resuelto prolongarla sin término para ir integrándola con firmas y obras que faltan o que sabe que van a faltar en ella. La inició en 1942 y la amplía año tras año con nuevos artistas que completan aspectos de nuestra proteica evolución en el arte.»⁴⁷

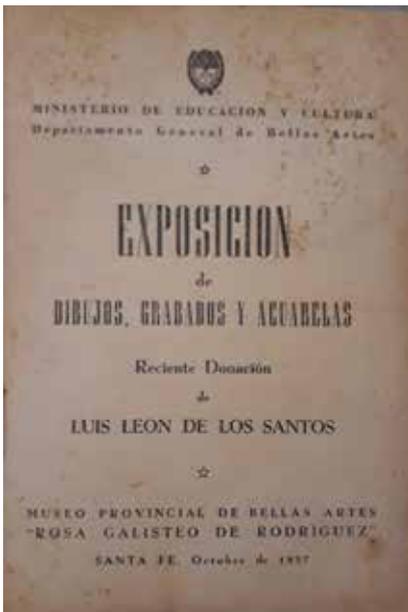


Fig. 9. Tapa de catálogo Exposición de dibujos, grabados y acuarelas. Reciente donación de Luis León de los Santos, Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes, Octubre de 1957.

Entre las referencias a la fiesta que se dan cita en la colección Luis León de los Santos, sobresalen aquellas dedicadas al mundo de los volantinos y los personajes del teatro popular italiano del Renacimiento. Es sabido que, durante el siglo XIX, estos temas avivaron la imaginación de artistas y escritores que –además de encontrar inspiración en las increíbles acrobacias, las contorsiones de los cuerpos y el atractivo visual de los trajes coloridos– descubrieron en la figura del clown un reflejo deformado de su propia condición, así como un medio privilegiado para hablar de la cuestión del arte.⁴⁸ Aquellas figuras extravagantes encontraron una nueva vitalidad cuando muchos artistas del periodo de entreguerras recuperaron temas e iconografías clásicas de la pintura occidental en el marco de las llamadas “vueltas al orden”. En ese contexto, las figuras masculinas caracterizadas como personajes de la *Commedia dell’Arte*, encarnaron la problemática de la defensa de la libertad y la cultura, reflexionando acerca del papel de los artistas en una sociedad conmocionada por la incertidumbre y los presagios de la guerra.⁴⁹ *Arlequín cantando* de Raúl Soldi es un cabal ejemplo de este tipo de imágenes que, de una manera elusiva, remitieron a un clima

social angustiante y a la necesidad de resguardar los valores culturales de occidente. Arlequín ejecuta la mandolina en presencia de una acróbata –que ocupa el lugar de Colombina– parado sobre uno de sus pies, imagen que podría remitir a la iconografía de la fortuna, usualmente representada de manera similar, en equilibrio sobre una bola.⁵⁰ Si obviamos el gorro arrojado al suelo, la mandolina y los rombos de color dibujados sobre la piel, esta figura pasaría tranquilamente por un desnudo convencional. Soldi estuvo

47. Caillet-Bois 1952: 12-13.

48. Cfr. Starobinski 2007.

49. Cfr. Batchelor 1999: 7-90.

50. Claire 2006: 56-57. Encontramos el modelo de esta iconografía en el siglo XX en *El acróbata de la bola* y la amazona del telón de *Parade* realizados por Pablo Picasso en 1905 y 1917 respectivamente.

vinculado desde pequeño con el mundo del teatro, primero a partir de su núcleo familiar –venía de una familia de músicos– y su infancia en las cercanías del teatro Politeama, entre funciones de circo y sainetes, luego, a través de su trabajo como decorador y escenógrafo. Su formación italiana lo puso en contacto, además, con las tradiciones de la pintura latina, en las que los actores del teatro popular ocupaban un lugar relevante.⁵¹



Fig. 10. Raúl Soldi, *Arlequín cantando*, 1936, óleo sobre lienzo, 118 x 91, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1183.

Otra de las características del legado de Luis León de los Santos tiene que ver con la liviana materialidad de una parte importante de las obras que componen la colección ya que se trata, en gran medida, de dibujos, bocetos y piezas gráficas, cuya rusticidad no va en desmedro de su incomparable valor y calidad. Esta condición inherente al conjunto podría atribuirse a las posibilidades económicas del coleccionista que, sin ser acaudalado, supo reunir con mucho criterio y selectividad muestras significativas del amplio espectro del arte moderno argentino. Pero también podríamos aventurar, en base a las sentidas dedicatorias que aparecen escritas en los márgenes, que en muchas de ellas subyace la idea de un detalle o presente, un reconocimiento a la figura del amigo y del apasionado promotor de las artes. Entre las perlas que sin lugar a dudas conforman el grupo, aparecen obras tempranas de artistas posteriormente reconocidos, otras que muestran aspectos peculiares en la

trayectoria de un creador y expresiones singulares que evidencian la frescura de unos trazos que pueden jugar en libertad, sin la obligación de sostener la pesada carga de la trascendencia. La importante donación de 1957 incorporó al patrimonio varios ejemplos de dibujos y grabados relacionados al tema de la fiesta, entre ellos *Los músicos* de Miguel Dávila, *Navidad* de Jorge de la Vega y *Boogie-boogie* de Antonio Scordia.⁵² Las dos primeras monocopias se insertan en el conjunto de transformaciones que comienza a experimentar la disciplina del grabado en la Argentina a partir de los años cincuenta. El recambio institucional en escuelas, universidades y museos, así como la aparición de nuevas figuras y la adopción de nuevos referentes impulsa el alejamiento de las férreas tradiciones de la gráfica social y la ilustración para libros que monopolizaron el campo

51. La colección del Museo Rosa Galisteo alberga un significativo conjunto de obras –quizá de los más importantes del país– sobre las más diversas manifestaciones del arte de entreguerras. Este acervo formidable fue puesto en valor recientemente en la exhibición *La luz en la tormenta. Arte moderno entre dos guerras*. Cfr. Fantoni 2017.

52. *Exposición de dibujos 1957*.

durante la primer mitrad de siglo.⁵³ En *Los músicos*, Dávila incorpora el uso de una línea suelta y despojada para representar a este par de violinistas, a la vez que se permite un grado de azar en el resultado mediante el recurso de la copia única, algo por cierto impensable en el ámbito de una disciplina caracterizada por la búsqueda de una perfección técnica. Lo mismo podría decirse de la obra de Jorge de la Vega que parte de una geometría libre basada en grandes planos blancos y negros para delimitar una figuración insinuada en unos pocos trazos. Ambas obras, módicas en su materialidad, parecieran anticipar los desarrollos neofigurativos que ambos artistas experimentaron en décadas posteriores. Antonio Scordia, por su parte, nacido en Santa Fe, pero emigrado de muy pequeño a Italia, tuvo una breve inserción en el ámbito artístico nacional a partir de su retorno al país a fin de los años cuarenta. *Boogie boogie* refleja un periodo de su obra signado por las estéticas de matriz cubo-futuristas, en las cuales el ritmo ágil y rápido este baile de moda –nacido de una forma de blues antecesor del rock & roll– sirve como excusa para el ensayo formal, geometrizando los cuerpos en una tónica maquinista, bordeando el límite entre la abstracción y la figuración. Scordia aprovecha en este esgrafiado el uso de curvas y diagonales que marcan ritmos sumamente dinámicos, así como texturas de líneas entrecruzadas que insinúan el diseño a cuadros del traje que porta el bailarín.



Fig. 11. Miguel Dávila, *Los músicos*, 1954, monocopia, 25 x 25, 1954, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1421.

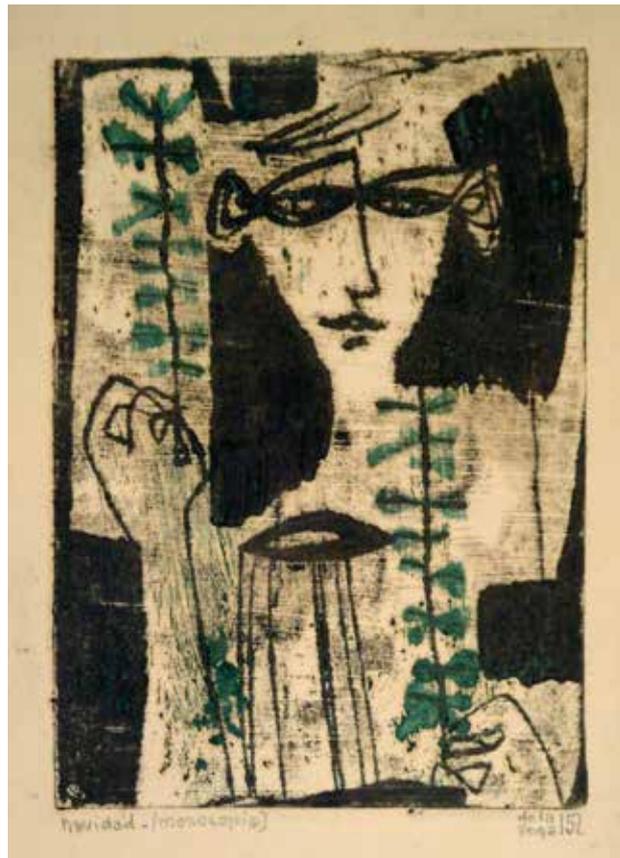


Fig. 12. Jorge de la Vega, *Navidad*, 1952, monocopia, 16,5 x 12, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1424.

53. Dolinko 2012: 15.



Fig. 13. Antonio Scordia, *Boogie-Boogie*, s/d.raspado sobre papel, 0,33 x 0,23, MPBA «Rosa Galisteo de Rodríguez», n° inv. 1511.

Conclusión

Hemos intentado destacar, en unas pocas páginas, algunos de los aspectos a considerar sobre el itinerario de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez durante la primera mitad del siglo XX. Esta institución, que se destacó por sostener un perfil abierto a las múltiples inflexiones del arte moderno, incorporó tempranamente, a través de sus Salones Anuales, un repertorio considerable de representaciones del imaginario festivo que atraviesan los principales debates sostenidos en el campo artístico durante el periodo. El importante legado que Luis León de los Santos dejó al Museo por intermedio de sucesivas donaciones, complementa y enriquece un cuerpo de obras que resulta ineludible para cualquier estudio sobre el tópico de la fiesta en la plástica argentina.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS**El Litoral 1939**

El Litoral, 19/04/1939

El Orden 1930-1931

El Orden, 09/07/1930

El Orden, 11/07/1930

El Orden, 09/07/1931

Santa Fe 1922-1933

Santa Fe, 25/05/1922

Santa Fe, 02/07/1927

Santa Fe, 11/07/1930

Santa Fe, 09/09/1933

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, R. (2014) «La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo», en Amigo, Roberto, *et al.*, *La hora americana 1910-1950*, Buenos Aires, MNBA, p. 31-52.

Armando, A. (2009), «Un sortilegio guaraní», en *Separata*, año IX, n°14, Rosario, CIAAL-UNR, octubre 2009, pp. 15-41. URL: <http://www.ciaal-unr.blogspot.com>

Balbino, M. E. (2015), *El Grupo de Paris. Arte y viajes en los años '20*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.

Batchelor, D. (1999), «Esta libertad, este orden», en Batchelor, David, Fer, Briony & Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras*, Madrid, Akal, p. 7-90.

Bendayán, S., *et al.* (2005), «Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961). ¿Pintor de la Nación o documentalista antropológico?», en A.A. V.V., *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Telefónica/Espigas/FIAAR, p. 143-216.

Borges, J. L. (1930), «Figari», en *Figari*, Buenos Aires, Ediciones Alfa, pp. 9-13.

Caillet-Bois, H. (1952), *La donación Luis León de los Santos. 1942-1952*, Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Cultura, Academia Provincial de Cultura.

Caillet-Bois, H., *et al.* (1973), *Luis León de los Santos (1897-1970)*, Santa Fe, Colmegna.

Claire, J. (2006), “Acerca de *Parade*. Notas sobre la iconografía de Arlequín y los saltimbanquis”, en *Picasso y el circo*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, p. 56-64.

Constantín, M. T. (1999), «El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez», *Porto Arte*, vol. 10, n° 18, Porto Alegre, mayo de 1999, p. 83-94.

Delgado Ruiz, M. (2004), «Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos», *Zainak. Cuadernos de antropología-etnografía*, n° 26, p. 77-98.

Dolinko, S. (2012), *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa.

Exposición de dibujos, grabados y acuarelas. Reciente donación de Luis León de los Santos (1957), Santa Fe, MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Ministerio de Educación y Cultura, Departamento General de Bellas Artes.

Fantoni, G. (2007), *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*, Rosario, Fundación OSDE.

Fantoni, G. (2017), *La luz en la tormenta. Arte moderno entre dos guerras*, Santa Fe, MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.

García Menéndez, B. (2020), “Disparates de carnaval”, en Moreno, Lourdes y Puelles, Luis, *Máscaras. Metamorfosis de la identidad moderna*, Málaga, Fundación Palacio Villalón, pp. 67-69.

«No solo de pan ha de vivir el hombre...» La representación de la fiesta en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Luciano Gabriel Rondano

Giunta, A. (1999), «Nacionales y populares: los salones del peronismo», en Penhos, Marta & Wechsler, Diana, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, p. 153-190.

Gluzman, G. (2019), «Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras», *Separata*, año XVII, n°24, Rosario, CIAAL-UNR, septiembre 2019, p. 81-113. URL: <http://www.ciaal-unr.blogspot.com>

Krmpotic, C. & Vargas, A. (2018), «El día de los muertos y el cuidado del espíritu en el noroeste argentino», *CUHSO. Cultura-hombre-sociedad*, vol. 28, n°2, diciembre 2018, p. 227-247.

Nanni, M. (2002), *Figari. Colección Pedro Blaquier y Nelly Arrieta de Blaquier*, Buenos Aires, Ledesma SAAI Editor.

Pacheco, M. (1999-2000), «Movimientos artísticos en Argentina desde las vanguardias históricas. Vectores y vanguardias», *Lápiz*, año XIX, n° 158-159, Madrid, Moloc Ediciones, diciembre 1999-enero 2000, p. 31-37.

Penhos, M. (1999), «Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX», en Penhos, Marta & Wechsler, Diana, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, p. 111-152.

Rinaldi, D. (2008), «Borges y Figari», en *Variaciones Borges*, n° 26, Pittsburgh, Borges Center, University of Pittsburgh, octubre 2008, pp. 223-242. URL: <https://www.borges.pitt.edu/product/47>

Rocca, P. (2019), *Figari: mito y creación*, Buenos Aires, MNBA.

Rondano, L. (2021), «El salón era una fiesta. Carnaval, máscaras y clowns en los Salones Nacionales de Bellas Artes en los años treinta y cuarenta», *Separata*, año XVIII, n°29, Rosario, CIAAL-UNR, diciembre de 2021, p. 39-75. URL: <http://www.ciaal-unr.blogspot.com>

Rondano, L. (2021), *La representación de las fiestas, celebraciones y rituales populares en el arte argentino a partir de obras presentadas en el Salón Nacional entre 1911 y 1960* [tesina de grado], Fantoni, G. (dir.) y Armando, A. (codir.), Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. URL: https://www.academia.edu/83218557/Rondano_Luciano_La_representaci%C3%B3n_de_las_fiestas_celebraciones_y_rituales_populares_en_el_arte_argentino_tesina_de Grado

Rondano, L. (2022), «Fervor histórico, devoción por las tradiciones e imaginación de artista. Danzas tradicionales y artes plásticas bajo la expansión de los estudios folclóricos en Argentina», *Avances*, n°31, Córdoba, Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, UNC, p. 171-191.

Starobinski, J. (2007), *Retrato del artista como saltimbanqui*, Madrid, Abada.

Wechsler, D. (1999), «Salones y contra-salones», en Penhos, Marta & Wechsler, Diana, *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, p. 41-98.

RECURSOS WEB:

Schenke, J. (2015), «Fanal del Niño Dios recostado con papagayo», Santiago de Chile, Museo de Artes, Universidad de los Andes, 2015. URL: https://www.uandes.cl/images/museo_de_arte/Fanal%20del%20nino%20dios%20y%20papagayo.web.pdf (consultado 02/12/2022)