



***LAS COLECCIONES DEL MUSEO
BENITO QUINQUELA MARTÍN
Esculturas***



Benito Quinquela Martín en la
terrace de las esculturas, 1962.
©Aldo Sessa

**GOBIERNO DE LA CIUDAD
AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES**

Jefe de Gobierno
Mauricio Macri

Ministro de Educación
Esteban Bullrich

*Subsecretaría de Gestión Económica Financiera
y Administración de Recursos*
Carlos Regazzoni

*Subsecretaría de Gestión Educativa
y Coordinación Pedagógica*
Maximiliano Gulmanelli

Subsecretaría de Políticas Educativas y Carrera Docente
Alejandro Oscar Finocchiaro

Subsecretaría de Equidad Educativa
María Soledad Acuña

**MUSEO DE BELLAS ARTES DE LA BOCA
DE ARTISTAS ARGENTINOS
BENITO QUINQUELA MARTÍN**

Director
Víctor G. Fernández

Curadora
Sabrina Díaz Potenza

Coordinadora General
Celina Acevedo

FUNDACIÓN OSDE

Presidente OSDE
Juan Carlos Palacios

Presidente Fundación OSDE
Tomás Sánchez de Bustamante

Secretario Fundación OSDE
Omar Bagnoli

Coordinadora de Arte Fundación OSDE
María Teresa Constantin

CATÁLOGO

Textos
Paola Melgarejo
Diego Ruiz

Diseño de contenidos
Sabrina Díaz Potenza
Yamila Valeiras

Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos
Benito Quinquela Martín

Edición
Micaela Bianco
Fundación OSDE

Diseño gráfico
Patricio S. Bourse

Corrección de textos
Valeria Iglesias

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las imágenes de obras y documentación pertenecen al Archivo del Museo, a excepción de las que aparecen en las páginas: 10, 22, 39, 50, 51, 52 y 57, que pertenecen a Gustavo Barugel.

El Museo agradece especialmente al Sr. Aldo Sessa por su fotografía.

*Este catálogo ha sido editado
con el patrocinio de la Fundación OSDE*



Fundación OSDE
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Octubre 2015

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2015
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de la Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-96-2
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina.

Melgarejo, Paola
Las colecciones del Museo Benito Quinquela Martín. Esculturas / Paola Melgarejo; Diego Ruiz. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación OSDE, 2015.
80 p. ; 29 x 20 cm.
ISBN 978-987-9358-96-2
1. Catálogo de Arte. I. Ruiz, Diego II. Título
CDD 708



***LAS COLECCIONES DEL MUSEO
BENITO QUINQUELA MARTÍN***

Esculturas

Las obras de arte multiplican y renuevan sus sentidos ante cada mirada que las interpreta, las disfruta, las vuelve a hacer vivas. Es este incesante discurrir atravesando épocas y dialogando con miradas diversas que convierte cada obra en muchas obras (acaso en infinitas obras). Del mismo modo, una colección es al mismo tiempo muchas colecciones.

En el caso de la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín, se entrecruzan los valores inherentes a cada obra con las preferencias personales, convicciones y estrategias que, a lo largo de su vida, desplegó Quinquela desde su indisoluble condición de artista–gestor cultural.

En medio de una rica diversidad de motivaciones e intereses, hubo una misión prioritaria que orientó los esfuerzos de Quinquela constituido en coleccionista: su museo se iba a vincular muy estrechamente con procesos educativos tendientes a la construcción, afirmación y difusión de identidad cultural.

El acervo del Museo iba a educar de diversas maneras, y una de ellas sería exhibiendo todas las disciplinas y posibilidades técnicas artísticas de su época. Así, Quinquela logró reunir, en una misma colección, valiosos conjuntos que daban cuenta del desarrollo que, en cada una de las artes visuales, alcanzaba nuestro campo artístico.

Dentro de tal variedad de lenguajes y producciones, Quinquela Martín destinó un espacio privilegiado de su museo a las esculturas: serían emplazadas en las amplias terrazas, además de contar con una sala asignada especialmente a exhibir los mascarones de proa.

Este volumen dedicado a las esculturas del Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín, se propone ampliar el conocimiento y difundir aspectos poco frecuentados de nuestro patrimonio. Para ello, hemos contado con los invalorable aportes de las investigaciones realizadas por Paola Melgarejo y Diego Ruiz.

Nuestra Institución agradece muy especialmente a la Fundación OSDE, a su presidente Tomás Sánchez de Bustamante, a su secretario Omar Bagnoli, a la coordinadora de su Espacio de Arte María Teresa Constantin y su equipo de trabajo, por hacer posible este nuevo proyecto que da continuidad a ocho años ininterrumpidos de realizaciones que enriquecen la oferta cultural y educativa de este Museo, al ofrecer renovadas lecturas de un patrimonio que nos constituye, identifica y enorgullece.

Lic. Víctor G. Fernández
Director Museo de Bellas Artes de La Boca de
Artistas Argentinos Benito Quinquela Martín

**BENITO
QUINQUELA
MARTÍN Y EL SUEÑO
DE UNA COLECCIÓN:
ESCULTURAS EN EL
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE LA BOCA**

Paola Melgarejo

introducción

A mediados de la década de 1930, cuando ya era un artista consagrado y premiado, Benito Quinquela Martín (1890-1977) comenzó a formar una colección de piezas artísticas para legar a su barrio, La Boca. Determinado a formar el patrimonio de un museo tenía entre los objetivos de esta institución una labor pedagógica y social, porque pensaba el arte unido a la vida. Este proyecto formaba parte de otro más amplio, que incluía la donación de edificios públicos para el barrio (en los que desarrolló programas murales) y de monumentos para sus calles. Tras un objetivo social, pero también estético, su labor de benefactor estaba unida a la de animador cultural. El Museo Benito Quinquela Martín, que el artista legó al barrio en 1938 (y que tenía como complemento la escuela que inauguró en el mismo edificio), buscó ser una institución de alcance nacional y, tras este objetivo, donó obras artísticas y eligió las piezas que ingresaron a la institución durante los siguientes años.

Con esta acción, Quinquela sentó precedentes sobre el estilo del arte que el Museo aceptaba, obras figurativas que abarcaban diversas técnicas: pinturas, esculturas, proas de los barcos, dibujos y grabados. Pensaba en una colección que recorriera varias etapas del arte argentino, en un desarrollo desde los inicios hasta su presente, y que fuera representativa de diferentes regiones del país, para asentar de este modo un sentimiento de pertenencia nacional. La colección era asimismo producto de una mirada personal, moldeada por la práctica diaria del oficio, pero también por una labor que caracterizó a Quinquela: su relación cercana y cordial con otros colegas, coleccionistas, directores de museos, *marchands*, gestores y políticos e, incluso, con vecinos de La Boca, quienes participaron de diferentes formas en este proceso.

AGUSTÍN RIGANELLI
Retrato de Benito Quinquela Martín, s/d
Madera
38 x 22 x 26



Su sensibilidad artística se había formado en el propio barrio, tras el aprendizaje con su maestro, el italiano Alfredo Lázzari (1871-1949) en las salas de la Sociedad Unión de La Boca, y en contacto con las asociaciones culturales y artísticas del lugar. También en sus espacios de bohemia y sociabilidad donde intercambió ideas e hizo amigos, ya que La Boca tenía ritmos propios que configuraron su modo particular, muy personal de hacer arte, pero también su perfil de coleccionista. Su contacto con el medio artístico, sin embargo, iba más allá de las fronteras del barrio mismo, ya que Quinquela estaba en estrecha relación con los principales acontecimientos que tenían lugar en el centro de la ciudad. Desde la década de 1910 expuso en los salones

nacionales, participó en espacios alternativos como el Salón de Rechazados y el de los Independientes (que debatieron con este ámbito tradicional) y además tuvo su primera muestra individual en la Galería Witcomb. En los años 20 y a principios de los 30 alcanzó un circuito internacional: exhibió en Nueva York, La Habana, París, Roma, Londres, Madrid y Río de Janeiro, donde pudo ver en funcionamiento los museos de perfil moderno que surgieron por entonces y que también influyeron en el modelo de institución pública que fundó.

La colección de esculturas que conformó para este espacio (que en la actualidad incluye cerca de 150 obras) posee piezas de artistas consagrados en los salones nacionales y otras de escultores con menor reconocimiento en el medio artístico. Dedicó para todos ellos, sin jerarquías, un espacio privilegiado: las terrazas del edificio, con su amplia vista a la ribera del Riachuelo y a la Vuelta de Rocha —símbolos del barrio— y contempló además una sala para los mascarones de proa, tallas en madera pertenecientes a barcos, muchos de ellos contruidos en los astilleros del puerto boquense, entonces considerados artesanías o arte popular.

Detrás de estas esculturas se traduce una labor activa en favor de sus autores en momentos de crisis y grandes dificultades financieras del país. Quinquela seleccionaba las obras, propuestas por los propios escultores, elegidas por él o por la comisión que lo asesoraba con el poder de legitimación que un artista tan reconocido como él podía darles. También impulsaba a que estos artistas realizaran monumentos públicos. Además de comprar las piezas, el Museo se encargaba de fundirlas y pasarlas del yeso al bronce para preservarlas, ya que en muchos casos los escultores no habían podido solventar el costoso procedimiento. Quinquela también los alentó con su presencia en las exposiciones individuales que realizaban, les envió cartas o conversó con ellos para estimularlos en el camino del arte, acciones que los artistas recordaron como momentos claves en sus carreras. Llegó a colaborar monetariamente con algunos de ellos, incluso con sus familias. En esta ayuda desinteresada subsiste la fe de Quinquela en el arte como motor para el desarrollo personal y social; la ayuda a los artistas se traspasaba a otros, y el arte se derramaba en la vida, como él soñaba. Además revela una gran sensibilidad por quienes consideraba los grandes escultores de nuestro país, en muchos casos olvidados o en condiciones complejas de vida, a quienes ayudó y legitimó con su labor incesante.

FRANCISCO CAFFERATA
El soldado argentino, 1887
Bronce
40 x 28,5 x 23,5



los precursores

En la colección de esculturas que Quinquela reunió puede leerse el gran interés que tenía por adquirir un grupo completo de piezas argentinas, desde los inicios hasta su presente. Su postura no difiere de la mirada de otros impulsores del arte nacional como Eduardo Schiaffino (1858-1935) y José León Pagano (1875-1964), quienes fueron los primeros en realizar una historiografía del arte en nuestro medio. Sus libros, que salieron a la luz en los años 30, momento en que Quinquela comenzaba a organizar su colección¹, establecieron quiénes eran los precursores del arte nacional.² Schiaffino, además, fue el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) a partir de 1895, e incluyó a estos artistas argentinos en el relato de esta institución que Quinquela frecuentó desde muy joven en busca de aprendizaje e inspiración.

Tanto Schiaffino como Pagano alentaron un arte nacional y buscaron su origen en la generación del 80, en los artistas que a finales del siglo XIX viajaron para formarse en Europa. En el caso de los escultores, a la ciudad de Florencia, en general a los talleres de Urbano Lucchesi (1844-1906) y Augusto Passaglia (1838-1918), en donde incorporaron las pautas académicas y la tipología de la escultura pública. A su regreso exhibieron sus obras en los principales circuitos que Buenos Aires tenía por entonces: la Exposición Continental (1882), las salas del Ateneo (desde 1893) y la Exposición Internacional del Centenario (1910), y enviaron esculturas a la Exposición Colombina de Chicago (1893), y a la Exposición Internacional de Saint Louis, Estados Unidos (1904). Como punta de lanza de estos organizadores³ se puede mencionar a tres artistas incluidos en la colección: Francisco Cafferata (1861-1890), Arturo Dresco (1875-1961) y Lucio Correa Morales (1852-1923), quienes siguieron el camino mencionado: se formaron en Florencia y a su vuelta realizaron monumentos conmemorativos y funerarios con el lenguaje académico en boga, en una época que fijaba los símbolos y los héroes del panteón nacional.

¹ *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)* se publicó en 1933, en tanto los tres tomos de *El arte de los argentinos*, de José León Pagano salieron a la luz entre 1937 y 1940.

² Ya aparece esta denominación en textos de Schiaffino

publicados en 1910. Cfr.: Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. [1910], Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, p. 81-82.

³ Cfr. José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, t. 1, 1937, p. 17.



Francisco Cafferata, a quien Schiaffino denominó el “primer escultor argentino”, fue uno de los primeros en viajar a Florencia en 1877. Hijo de inmigrantes italianos ligures, había nacido y crecido en el barrio de La Boca, en donde inició su formación en arte y, luego de sus estudios en Italia, realizó esculturas con temáticas ligadas a héroes y batallas nacionales pero también protagonizadas por oprimidos, como puede verse en *El esclavo* (bronce emplazado en el Parque Tres de Febrero) de rostro expresivo y doliente. Quinquela comprendió la importancia de adquirir obras del primer artista nacional, además boquense, reivindicarlo y conservar su producción, ya que muchas de sus esculturas no estaban concluidas o pasadas al bronce tras su trágica muerte en 1890. En 1950 aceptó para su museo *El Soldado Argentino*, una de las varias versiones que el artista hizo sobre esta temática (así se llama también una pieza adquirida por el MNBA en 1905). Luego, en 1961, a cien años de su nacimiento, aceptó la donación de *Mefistófeles*, al tiempo que organizó una serie de actos con vecinos de La Boca y personalidades de la cultura en honor al “primer artista boquense”. Entre los que

Comisión Homenaje a Francisco Cafferata, el 28 de febrero de 1961, día en que se colocó una ofrenda floral y una placa frente a su casa natal, con la frase: “Volcó sus sueños en la armonía del arte”. Archivo del Museo Benito Quinquela Martín

homenajearon al artista se encontraba Arturo Dresco, que había sido discípulo de Cafferata desde 1887, y de quien el Museo conserva, desde 1954, *Ternura*, una figura alegórica que muestra el rostro de una muchacha serena y delicada, con las características de armonía y acabado del arte académico, propio de la formación de estos artistas.

En tanto la pieza *Soldado*, de Correa Morales, fue adquirida en 1998, años después de la muerte de Quinquela, ya que el Museo siguió incorporando obras a su colección, respetando las características del conjunto original. Este artista, cercano a Cafferata y que fuera su compañero de estudios en Florencia, legó varios monumentos a la ciudad de Buenos Aires y exhibió sus obras en los principales espacios nacionales de entonces. Fue también un gran maestro, dio clases en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y asistieron a su taller algunas jóvenes promesas como Pedro Zonza Briano (1886-1941), y Rogelio Yrurtia (1879-1950), artistas claves de la colección. Se trata de una nueva generación de escultores que prefirieron estudiar en París, avizorando el arte moderno a los pies de la ciudad luz, bajo una nueva poética que hizo eclosión en la figura de Auguste Rodin. A la vuelta expusieron en un nuevo espacio, legitimador de obras y artistas: el Salón Nacional (desde 1911) y realizaron importantes monumentos en la ciudad en las primeras décadas del siglo.

Quinquela se interesó en particular por Zonza Briano, quien también había nacido en el barrio de La Boca y que, a su regreso de París, había participado en la Exposición Internacional del Centenario de 1910, y había realizado, asimismo, numerosas obras para el espacio público. Se trata por lo tanto de un artista consagrado. Sin embargo, en 1946, cuando se adquirió *Boca de fuego* (1916) su producción estaba dispersa y sin exhibición. En los siguientes años Quinquela impulsó diversas acciones a su favor: en 1951, a diez años de su muerte, colocó una placa en la casa donde había vivido Zonza Briano. A este pequeño acto para perpetuar su memoria siguieron otros, como proyectos para rescatar un grupo de sus obras que en los años 50 permanecían en un depósito por orden judicial, y un Proyecto de Resolución del Concejo Deliberante para pasar al bronce *Venus Argentina*, que ingresó al Museo en 1969. Se trata de una mujer representada con un tratamiento sumamente erótico, tal como puede verse en otras de sus obras a las que puede aplicarse una frase del propio Zonza Briano: “lo que me interesa no es la forma, sino las pasiones”⁴.

⁴ Romualdo Brughetti, “La escultura a principios del siglo XX”, en AA. VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 7, 1995, p. 203

PEDRO ZONZA BRIANO
Venus argentina, 1938
Bronce
130 x 73 x 94



El Museo también conserva una escultura de Rogelio Yrurtia, quien en París fuera alabado por el propio Rodin por *Las Pecadoras*, una de sus obras que presentó en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de esa ciudad en 1903, y por la cual recibió el Gran Premio de Honor. Yrurtia también tuvo gran reconocimiento en nuestro medio, participó en los salones nacionales y recibió importantes encargos para monumentos públicos. En esta última tipología se destaca *Canto al trabajo* (inaugurado en 1922) para el cual realizó numerosos estudios de torsos, relajados y en tensión, como ensayos para la obra final. El *Torso* en bronce que adquirió Quinquela ejemplifica este método de trabajo, se trata de un desnudo masculino donde pueden verse la vitalidad y expresión que caracterizan su producción, a partir de la cual el poeta Rubén Darío (1867-1916) dijo que “[Yrurtia] ha encarnado simplemente y humanamente el problema de la vida”.⁵

⁵ *Ibid.*, p. 197.

AGUSTÍN RIGANELLI
La pobre madre, 1928
Madera
97 x 43 x 35



la llamada al arte social

Para los años 30, cuando todavía vivían Yrurtia, Zonza Briano y Dresco, Quinquela se interesó por aquellas obras que tenían un tipo de lenguaje centrado en la naturaleza como modelo y en el concepto de belleza como fuente. Sin embargo, otro conjunto de esculturas que adquirió no se inscriben en las características del lenguaje académico. Quinquela estaba formando un museo con una directriz determinada, buscaba exhibir la realidad argentina en función de una labor didáctica y pedagógica, con piezas en las que pudiera reconocerse el motivo representado, aunque no tenían por qué ser imágenes idealizadas. Tampoco buscaba que fueran miméticas, por el contrario, incluyó piezas en las que se observa una reescritura de la realidad, desde un sentido de libertad tal como él aplicaba a sus propias obras. Sin embargo, ponía límites: “No podrán ingresar al Museo obras abstractas o sus derivados, ni futurismos, ni tachismos u otros *ismos*” aseguraba.⁷ Y cumplió, porque en la colección no hay obras de los jóvenes escultores que desde los años 20 se formaban en Europa, particularmente en París: Antonio Sibellino (1891-1960), Pablo Curatella Manes (1891-1962), Sesostris Vitullo (1899-1953) y Alfredo Bigatti (1898-1964), todos ellos ausentes en su guión. Se trata de un grupo de artistas que incorporaron los nuevos modos de la figuración, el retorno al orden bajo la impronta de las vanguardias históricas precedentes de la mano de maestros innovadores como Antoine Bourdelle (1861-1929). Y aunque Quinquela aseguraba que en la Capital ya había “muchos museos destinados a esas tendencias”⁸, era una verdad a medias, porque estos jóvenes eran cuestionados desde varios frentes: mientras el pintor Antonio Berni (1905-1981) los tildaba de burgueses⁹, Atilio Chiáppori (1880-1947) les cerraba las puertas del MNBA que dirigía por entonces, lo que provocó no pocas polémicas. Sus obras además pivotaron entre el rechazo y la aceptación en los salones nacionales, y esto dependía de la estética radical —o no— de las obras que presentaban. En cambio encontraron un espacio acorde en las salas de Amigos del Arte y en las nuevas instituciones públicas, como el Museo Municipal de Bellas Artes Eduardo Sívori y el Museo Provincial de la Plata.

⁶ Tal como definía su arte el propio Zonza Briano por entonces. Cfr. Pedro Zonza Briano, “El momento actual de la escultura”, en *El Hogar: ilustración semanal argentina*, Buenos Aires, vol. 26, n° 1094, 19 de septiembre de 1930, pp. 7 y 72.

⁷ Benito Quinquela Martín, *Reglamento del Museo de Bellas Artes de La Boca*, 1967. Citado en: Quinquela,

Amigo y benefactor, Buenos Aires, Museo Benito Quinquela Martín, disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/programas/quinquela/benefactor.php>

⁸ *Ibid.*

⁹ Antonio Berni, “Cada uno en su lugar”, en *Briújula*, Rosario, 1 de enero de 1932, p. 9.

Pese a estos límites, no hay que restar modernidad a la mirada de Quinquela como coleccionista, ya que a su vez se interesó por una vanguardia de ribetes políticos que se desarrolló con fuerza desde los años 20 y a lo largo de los 30 y que marcó una renovación estética. Adquirió un grupo de esculturas realizadas por artistas autodidactas cuyo modo de hacer arte estaba ligado a una forma de vida con la que el propio Quinquela se identificaba, y cuyo lenguaje artístico no se adscribe a corrientes clásicas o académicas. Es el caso de Agustín Riganelli (1890-1949), a quien había conocido en su juventud cuando compartió con él los salones de artistas rechazados del ámbito nacional, en 1914 y en 1918, y quien además frecuentó el ambiente artístico boquense; por eso no es extraño que su *Retrato de Benito Quinquela Martín* fuese una de las primeras obras adquiridas en 1936. Se trata de un artista cuya labor en la escultura seguía una convicción (que compartía con sus compañeros, los Artistas del Pueblo) acerca del arte como motor para modificar la sociedad, redimir y educar. Unía su trabajo a la labor militante en favor de los oprimidos, a partir de técnicas menos legitimadas como la talla directa en madera, en contraposición al bronce o el mármol tradicional, oficio que aprendió en su trabajo como carpintero. Sus esculturas tienen como protagonistas a los humildes, como puede verse en las maternidades que inició en los años 20, ejemplificada en *La pobre madre* que el Museo adquirió en 1945. Se trata de una talla en madera que Riganelli realizó con un lenguaje realista, alejado de las idealizaciones académicas, con el afán de crear conciencia en la clase trabajadora.

Además de este artista, otros escultores del período dieron cuenta de la crisis que atravesaba el país. El complejo contexto político y social de esa época, en particular en los años 30, la década infame, sumado a la crisis económica internacional, atravesó la piel del arte en nuestro medio. La realidad diaria de los humildes y de los trabajadores está presente en varias esculturas del Museo que los tiene como motivo principal, como puede verse en *Obreros del riel* de Víctor Garino (1878-1958) pieza que Quinquela adquirió en 1944, y en la triste escena de *Desalojo* de Santiago Parodi (1898-1970), protagonizada por una mujer y sus hijos que avanzan con sus escasas pertenencias. En estas obras pervive un contexto difícil que Quinquela vivió de cerca y que intentó revertir de varios modos, uno de ellos, exhibiéndolas en el museo que tenía sus raíces en el centro mismo de un barrio proletario.



LUIS PERLOTTI
Promesante jujeña, 1959
Cerámica esmaltada
76 x 57 x 34



el alma de la tierra

Además del mundo del trabajo, la colección tiene un conjunto de esculturas ligadas a una temática nacional y también americana que refieren al horizonte de época en que Quinquela las adquirió. Tras la oleada inmigratoria de las primeras décadas del siglo, se había producido un debate sobre la identidad del país, en particular desde el Centenario, y en los años 30, mientras Quinquela adquiría obras, la definición de lo nacional estaba a la orden del día, y la presencia de esos temas en los salones oficiales fue continua. A esta búsqueda de una argentinidad se sumaba un sentimiento de pertenencia a la América prehispánica por parte de arquitectos, músicos, arqueólogos, escritores y artistas que reflexionaron y fueron en busca de este legado, tras la cosmovisión andina. Primero viajaron al noroeste argentino, a unas ciudades todavía coloniales donde buscaban el alma de la raza americana, y después, al corazón mismo del mundo incaico en el altiplano peruano-boliviano. Quinquela adhirió a este interés de un modo muy profundo y con convicción al incorporar obras que rescatan tradiciones, costumbres y tipos norteños, con una posición definida sobre el problema de la identidad. Entre los artistas que las realizaron figuran dos destacados alumnos de Lucio Correa Morales: Luis Perloti (1890-1969) y Ernesto Soto Avedaño (1886-1969), en tanto otro escultor que desarrolló estos asuntos fue Juan Carlos Iramain (1900-1973), quien se había formado con Zonza Briano. Son escultores que incorporaron las normas académicas de sus maestros a una temática nativista, exhibieron en salones nacionales, y realizaron, además, los nuevos monumentos públicos que continuaron levantándose en diferentes puntos del país.

Luis Perloti fue uno de los escultores que con más profundidad buscó representar motivos nativistas e indigenistas, en particular desde los años 20, y que expuso en numerosas oportunidades estas temáticas en el Salón Nacional. Desde sus comienzos forjó una amistad con Quinquela, a quien representó en bronce en una obra con la que obtuvo el Tercer Premio del Salón Nacional de 1922. Además, en 1925, cuando la iconografía autóctona de Perloti estaba aún en sus comienzos, durante un viaje por el territorio andino, Quinquela le envió una carta en la que le instaba a no apartarse de la senda trazada, la orientación americanista.¹⁰ Y así lo hizo, a partir de un fuerte compromiso, con lecturas y viajes por el altiplano andino e intercambios con arqueólogos, científicos e intelectuales, trama desde la que definió una imaginería muy personal pero a la vez de un sustrato compartido, ligado a la construcción de un pasado nacional y prehispánico, con el que buscó “renovar la conciencia de América”¹¹ al dar vida a personajes del norte argentino con sus trajes típicos, como puede verse en *Promesante jujeña*, una pieza de cerámica policromada perteneciente a la colección.

Ernesto Soto Avedaño se destacó por su *Monumento a los Héroes de la Independencia*, inaugurado en 1950 en Humahuaca, provincia de Jujuy. En esta obra representó a aborígenes, gauchos y caballos a tropel dentro de las convenciones académicas. Según él mismo manifestó, la realizó con pasión pues quería legar “la ofrenda de mi vida a mi tierra”.¹² Un ejemplo del lenguaje que privilegió en esta obra monumental puede verse en su pieza *Domador salteño*, que ingresó al Museo en 1942, el retrato de un hombre con los rasgos étnicos del norte argentino.

El escultor tucumano Juan Carlos Iramain también realizó numerosos retratos de estas características, mujeres y hombres de la tierra, como las tejedoras y su serie de trabajadores que incluyen al *Minero de Galicapó* (1941) de la colección.

Como puede verse, con la colección de esculturas, Quinquela intentó abarcar la geografía argentina, incorporar obras de artistas de diferentes puntos del país con temáticas que buscaron recuperar las tradiciones populares. “Debe fomentarse el arte nacional, empezando por lo regional”,¹³ decía. Para estos artistas, la ayuda de Quinquela al abrirle las puertas del Museo fue inestimable, pues significaba la consagración



del medio artístico. Como ejemplo puede tomarse la obra *Flor de cardo*, una representación de una mujer como una vara tallada en quebracho colorado, de José Mariscal (?- 2003), artista que trabajó en Chaco desde 1958. Quinquela vio esta obra en 1970, en el Salón Prensa del Interior, en la calle Esmeralda de la ciudad de Buenos Aires. Decidió adquirir la pieza y poco después recibió, en agradecimiento, una carta del periódico *Territorio* del Chaco, que auspiciaba la exposición, con las siguientes palabras: “Creo que sabrá, sin que exagere yo los términos (...) lo que ha representado para este artista del monte esa especie de consagración definitiva que su actitud le ha conferido,

¹⁰ Cfr. Sara M. Spinelli, *Vida y obra de Luis Perloti*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979, p. 27.

¹¹ Ricardo Rojas, citado en: Sara M. Spinelli, *op. cit.*, p. 37.

¹² Citado en José León Pagano, *op. cit.*, t. 3, 1939-1940, p. 439.

¹³ Cecilia Belej, “Quinquela muralista” en Wechsler, Diana B. (cur.), *Quinquela, entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de la Boca*, cat. exp., Buenos Aires, MUNTREF, octubre de 2008, p. 62.



y que lo obliga, además, a una constante faena de superación”.¹⁴ En similares términos puede pensarse la compra de *Toba (India Norteña)*, del artista de Chaco Crisanto Domínguez (1911-1969), quien se caracterizó por representar trabajadores de los obrajes chaqueños realizados en su modesto estudio que levantó en esta provincia. De igual modo, en la obra *Chúcaros*, del marplatense Hidelberg José Ferrino (1923-1997), la representación de dos caballos salvajes en pequeño formato, que ingresó a la colección en 1953, tuvo un impulso definitivo cuando Quinquela aceptó una ampliación y el

Benito Quinquela Martín (izquierda) junto a Hidelberg Ferrino, durante una visita al Museo Benito Quinquela Martín, frente a su escultura *Chúcaros* de la colección. Archivo del Museo Benito Quinquela Martín

¹⁴ Carta a Benito Quinquela Martín [firma ilegible], fechada: “Resistencia, Mayo 30 de 1970”. Legajo José Mariscal. Archivo del Museo Benito Quinquela Martín.

Museo se encargó de los costos de la fundición en 1970. Entre los papeles de Quinquela sobre este escultor se conservan misivas en las que puede verse en qué medida su ayuda no se circunscribía a la compra de las obras y a su fundición, sino que también colaboraba en reacondicionar los talleres de los artistas que además fueron sus amigos.

Como excepción a esta lista de nombres argentinos puede mencionarse a Stephan Erzia (1876-1959), ruso de nacimiento, formado en la Academia de Bellas Artes de Moscú, que trabajó veintitrés años en nuestro medio (desde 1927), y de quien el Museo adquirió una obra. No es extraño, pues tanto los motivos como la técnica de este artista se mimetizaron con la región del norte de nuestro país, motivos que interesaron profundamente a Quinquela. Una temporada en los quebrachales del Chaco había inspirado a Erzia a desarrollar una temática nativista en madera (nogal, algarrobo y quebracho colorado), como puede verse en su talla *Hombre del Chaco*, que ingresó tempranamente al Museo, en 1939. Inspirado en nuestra cultura, al volver a Rusia en 1950, llevó consigo maderas de quebracho y algarrobo para tallar las últimas obras de su carrera.

JULIO CÉSAR VERGOTTINI
Juan José de Soiza Relly, s/d
Bronce
30 x 24,5 x 21



artistas de La Boca

Algunas de las esculturas que hoy son patrimonio del Museo Benito Quinquela Martín están ligadas de un modo profundo y emotivo al barrio que les dio origen. Se trata de la producción de un grupo de escultores, algunos reconocidos en el ámbito nacional, y otros puertas adentro, formados en las academias y asociaciones boquenses y a los que Quinquela se sintió unido como colega pero también como perteneciente a una misma clase trabajadora, en compromiso con su propia historia. Compartía con ellos además una profunda amistad en un barrio que se destacaba por sus instituciones vinculadas al mutualismo y a la actividad cultural de las que todos participaban.

Las piezas de escultores boquenses en el Museo recorren un amplio panorama. En este caso Quinquela también fue metódico, trazó el camino desde los inicios de los artistas de La Boca, con Cafferata y Zonza Briano como ejes, hasta otros referentes menos favorecidos por el medio artístico: escultores cuyas obras están enlazadas, de un modo profundo e ineludible, a las características del propio barrio y a su condición de lugar ribereño. Si hoy en día la zona posee el sello del río, a finales del siglo XIX y principios del siguiente, cuando los primeros escultores estaban realizando su producción, lo tenía aún más, con la fisonomía que le daba el movimiento incesante de barcas y cargueros a toda hora y sus astilleros, frigoríficos, talleres metalúrgicos ligados a la función del lugar como puerto de cabotaje primero, y ultramarino después, lo que perfilaba un barrio de obreros, tal como fue el propio Quinquela antes de descollar como artista.

Todos ellos estaban ligados al barrio, una zona de trabajadores, dedicados en general a oficios portuarios, muchos de ellos inmigrantes italianos provenientes de la Liguria, y después sus descendientes, que aprendieron, entre otros oficios, la talla en madera ligada a su trabajo en los astilleros, aserraderos y almacenes navales, donde se armaban los barcos. Una actividad frecuente fue la realización de mascarones de proa, esculturas talladas en madera, generalmente figurativas y policromadas, que eran la identidad de las embarcaciones. Quinquela rescató muchos de ellos de los antiguos desarmaderos de barcos, los coleccionó y los legó al Museo (que posee 32 en la actualidad), dándoles de este modo mayor entidad.

Quizá fue Francisco Parodi (1830-1892), un inmigrante genovés que tuvo taller de esculturas y dorado en La Boca hacia 1860, quien colaboró más profundamente en darle mayor status a la talla en madera, y de sus manos pudieron haber salido algunos de los mascarones de proa que hoy permanecen como piezas anónimas de la colección. Además enseñó el oficio y nucleó a jóvenes que después serían reconocidos escultores, como Francisco Cafferata, que pudo haberse formado con este tallista en sus comienzos, y Américo Bonetti (1865-1931), quien aprendió la técnica con él y en el taller de ebanistería de su padre, y que después realizó varios mascarones de proa, dos de los cuales pertenecen a la colección. Al regreso de sus estudios en Europa, Bonetti tuvo gran reconocimiento del medio artístico local e internacional. Desde entonces, la fauna y la flora ocuparon un lugar fundamental en sus motivos, como puede verse en la obra donada en 1948, *Leona en descanso*, realizada hacia 1900, que evidencia su dominio de la técnica al representar un animal echado, con el cuerpo blando y distendido, en un material como la piedra. Tras un período de quince años en Chaco y Misiones, donde profundizó este interés por la representación de flores y animales que talló en lapacho, volvió a La Boca, donde realizó tallas decorativas y obras religiosas para sus iglesias. En 1952, a poco más de veinte años de su muerte, Quinquela organizó un acto en su memoria al colocar una placa en el solar de su familia, con la poética frase: “Vivió en la alborada del arte ribereño”.

Orlando Stagnaro (1895-1977) fue otro escultor boquense que tuvo su estudio en el barrio, en una caballeriza cerca de la Vuelta de Rocha. Como otros artistas de esta zona, fue autodidacta y desarrolló el género del retrato, que exhibió en los espacios artísticos del lugar, como la Asociación Impulso, el Ateneo Popular y los Salones de Artistas de La Boca. El Museo conserva tres retratos realizados por él, entre ellos el busto del *Pintor Fortunato Lacámara* (1952) artista contemporáneo que vivió entre 1887 y 1951 y fue un importante agente en la fundación de agrupaciones y espacios artísticos del barrio.

En muchos casos, la temática que privilegiaron estos escultores estaba ligada al mundo del trabajo, en obras realizadas en La Boca, y pensadas para permanecer en sus calles. Quinquela colaboró para que pudieran exhibirse en Caminito y en cuerdas cercanas al lugar, como sucede con la obra de Roberto Capurro (1903-1971), artista boquense que estudió dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y expuso con regularidad en los salones nacionales. La imaginería que caracteriza su producción surgió del mar: “Nací en La Boca del Riachuelo, entre barcas, barcos y mástiles. El agua es mi elemento, por así decir, y mis antepasados, hasta donde mi familia lo recuerda,



todos fueron gente de mar”,¹⁵ decía. *La madre del marino* (1939) una mujer en actitud de espera, que ingresó a la institución en 1968 y *Madre marinera*, monumento que se inauguró en 1959 en el barrio de La Boca, son mujeres con la mirada hacia el mar, con la angustia de la espera. Este último año, además, el Museo adquirió otra obra suya con estos temas: *El arponero*. Aunque se lo llamaba “el escultor del mar” también abordó otras temáticas, como el homenaje al General San Martín que le fue pedido a instancias de una comisión encabezada por Quinquela, y costeadada en gran parte por los vecinos. Se trata de un relieve del mástil que en 1954 se colocó en la intersección de la Avenida Almirante Brown y Martín García y que hoy está emplazado en el inicio de la calle Caminito, al ingreso del Museo de Bellas Artes al Aire Libre Caminito, un espacio que Quinquela también ayudó a delinear.

¹⁵ “El temperamento en el Arte Argentino. Roberto J. Capurro”, en *La Nación*, 25 de abril de 1943. Legajo Roberto Capurro. Archivo del Museo Benito Quinquela Martín .



Vista del pasaje Caminito, 1959.
Archivo del Museo Benito
Quinquela Martín

a manera de coda

La colección de esculturas del Museo Benito Quinquela Martín está ligada de un modo ineludible a la vida de su fundador. Los artistas que realizaron las obras fueron sus colegas y amigos, no solo adquirió sus esculturas para el Museo, también impulsó comisiones para que pudieran realizar monumentos, hizo restaurar sus obras y obtuvo ayuda para mejorar sus talleres, incluso becas y pensiones. Para ello recurrió a sus propios medios, también al poder político: envió cartas y petitorios al Concejo Deliberante solicitando ayuda y recurrió a benefactores del arte, como los que nucleaba la Asociación Amigos del Museo. Además, llevó estas piezas a la calle Caminito, que se inauguró en 1959 —tras una propuesta suya—, al donar esculturas del Museo, un conjunto de obras que más tarde se incrementaría hasta llegar a veinte, para ayudar a convertirla en un espacio simbólico y cultural.

Por otra parte, atesoró un archivo que legó a la institución con recortes de diarios, cartas, resoluciones ligadas a estos escultores, y ayudó así a conservar hechos que tuvieron a estos artistas como protagonistas, y que se hubieran perdido sin su metódica preocupación. Todas estas labores incesantes a favor de sus colegas incluyeron también a los vecinos de La Boca que se comprometieron en este proceso aportando firmas en petitorios, con fondos para comprar las piezas y en un trabajo por la memoria al hacerse presentes en homenajes a los artistas. De este modo, la colección de esculturas del Museo fue uno de los objetivos que Quinquela se propuso a lo largo de cuarenta años de labor incesante, pero también un sueño, el de tender una red entre el arte y la vida.

bibliografía

AMIGO, Roberto (cur.), *La hora Americana* 1910-1950, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 2014.

ARIAS, Abelardo, *Ubicación de la escultura argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

BABINO, Malena, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/3_intro.php

BATTTI, Florencia y Cintia Mezza, *Artistas de La Boca*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/la_boca/3_intro.php

BELEJ, Cecilia, “Quinquela muralista” en Wechsler, Diana B. (cur.), *Quinquela, entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de la Boca*, cat. exp., Buenos Aires, MUNTREF, octubre de 2008, pp. 57-63.

BERNI, Antonio, “Cada uno en su lugar” en *Brújula*, Rosario, 1 de enero de 1932, p. 9.

BRUGHETTI, Romualdo, “La escultura a principios del siglo XX”, en AA. VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 7, 1995, pp. 189-245.

BUCICH, Antonio C., “Vida inconclusa del escultor Américo Bonetti” en *Cuadernos de La Boca del Riachuelo*, nº XX, Buenos Aires, Escuela de Artes Gráficas, 1966, pp. 3-17.

BURUCÚA, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, Sociedad y política*, Barcelona, Sud-americana, 1999, vol. 1 y 2.

CORSANI, Patricia V., “Compras en Buenos Aires. El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo Nacional de Bellas Artes”, en AA. VV., *VIII Jornadas 2008 Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2008, pp. 247-253.

— “Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910), en Galesio, María Florencia (cur.), *Memoria de la escultura 1895-1914*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2013, p. 53-69.

— “‘Hacer y permanecer’. Escultores en el Salón del Ateneo de 1894”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013, pp. 81-100.

— “Homenajes a Francisco Cafferata, ‘primer escultor argentino’. De Eduardo Schiaffino a Benito Quinquela Martín”, en *X Jornadas Arte e Investigación, La Teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la “globalización” y la posmodernidad*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2012, pp. 505-515.

FERNÁNDEZ, Víctor, “El arte argentino en la Vuelta de Rocha”, en Silvestri, Graciela, *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad, argentino, tradicional, figurativo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012 pp. 36-141.

GALESIO, María Florencia (cur.), *Memoria de la escultura 1895-1914*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2013, pp. 53-69.

LOÍÁCONO, Erica, “Fragmentos de admiración: el Canto al trabajo de Rogelio Yrurtia”, en *VII Jornadas Nacionales de Investigación en arte en Argentina, Los desafíos del arte en el año del Bicentenario*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2010 (CD-ROM).

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Argentina en el arte: los comienzos de la escultura*, Buenos Aires, Viscontea, vol.1 1, nº 6, 1966.

— Arte argentino. *Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.

MAGAZ, María del Carmen, *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora ARGENTINA, 2007.

MALOSSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

— (cur.), *Primeros modernos en Buenos Aires (1876-1896)*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 2007.

MUÑOZ, Miguel Ángel, *Los artistas del pueblo, 1920-1930*, cat. exp., Buenos Aires, Fundación OSDE, abril-mayo de 2008.

PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, t. 1-3, 1937-1940.

PAYRÓ, Julio E., “La escultura”, en AA. VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 6, 1988, pp. 201-230.

PENHOS, Marta, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Penhos, Marta y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 111 a 152.

Quinquela, Amigo y benefactor, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín, disponible en: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/programas/quinquela/benefactor.php>

RODRÍGUEZ, Ernesto B., *Visiones de la escultura argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

RUIZ, Diego, “El arte en La Boca I, 1860-1910” en *Cuadernos del Tornillo*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.

— “El arte en La Boca II, 1910-1960” en *Cuadernos del Tornillo*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.

— “Mascarones de Proa” en *Cuadernos del Tornillo*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.

— *Mascarones de Proa de La Boca*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2012.

SCHIAFFINO, Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. [1910], Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

— *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933.

SEMINO, Carlos, *La Escuela de arte de La Boca. Sus grandes maestros*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2012.

SILVESTRI, Graciela, “En el teatro de ‘de la vida’: la construcción simbólica del espacio boquense”, en Silvestri, Graciela, *La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad, argentino, tradicional, figurativo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012, pp. 8-35.

SMOLJAN, Oscar (dir.), *Quinquela y sus contemporáneos*, cat. exp., Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, febrero-marzo de 2008.

SPINELLI, Sara M., *Vida y obra de Luis Perloti*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

WECHSLER, Diana B. (cur.), *Quinquela, entre Fader y Berni. En la Colección del Museo de Bellas Artes de la Boca*, cat. exp., Buenos Aires, MUNTREF, octubre de 2008.

ZONZA BRIANO, Pedro, "El momento actual de la escultura" en *El Hogar: ilustración semanal argentina*, Buenos Aires, vol. 26, nº 1094, 19 de septiembre de 1930, pp. 7 y 72.

*"...LA COLECCIÓN DE
ESCULTURAS DEL MUSEO
FUE UNO DE LOS
OBJETIVOS QUE QUINQUELA
SE PROPUSO A LO LARGO DE
CUARENTA AÑOS DE LABOR
INCESANTE, PERO TAMBIÉN UN
SUEÑO, EL DE TENDER UNA RED
ENTRE EL ARTE Y LA VIDA."*

LUCIO CORREA MORALES
Soldado, 1892
Terracota
48 x 36 x 24



ARTURO DRESKO
Ternura, s/d
Mármol
38,5 x 24 x 24



ROGELIO YRURTIA
Tórso, s/d
Bronce
143,5 x 75,5 x 94



JUAN GRILLO
Éxtasis, 1938
Bronce
97 x 47,5 x 62



ENRIQUE GAIMARI
Protección, c.1927
Quebracho
145 x 31 x 30



FRANCISCO REYES
Madre, c.1955
Cemento
145 x 56 x 87



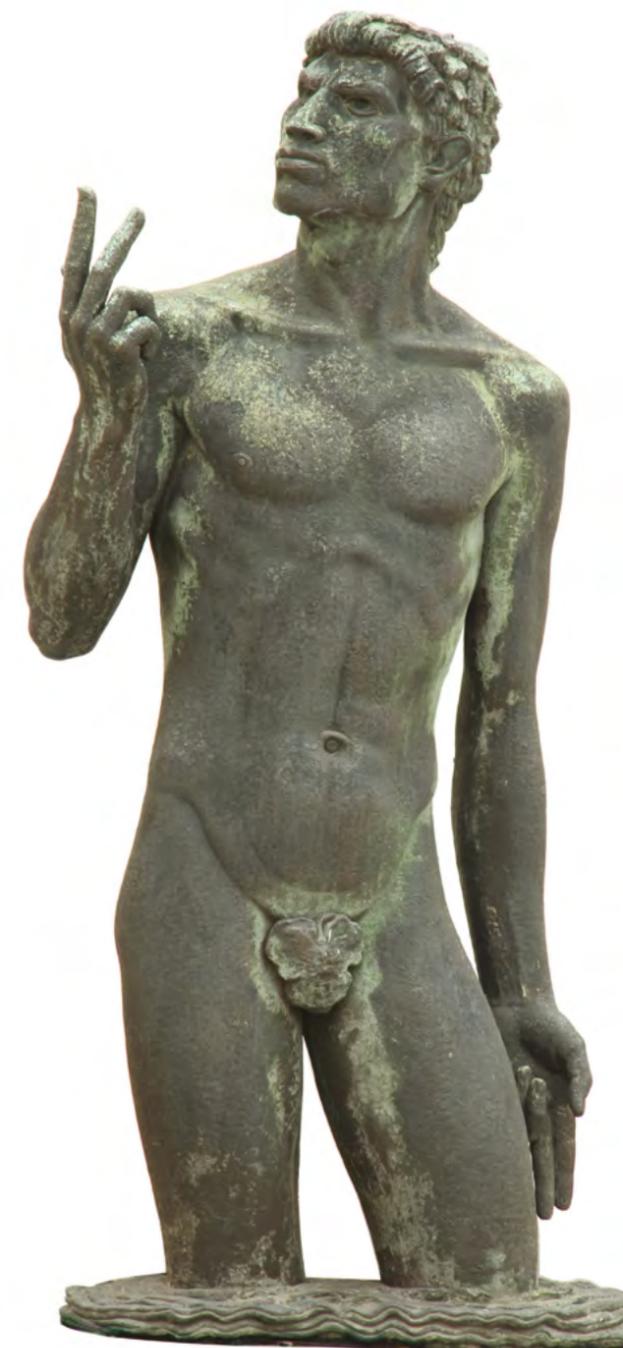
NICASIO FERNÁNDEZ MAR
Placidez, s/d
Piedra
106 x 28 x 26



HÉCTOR ROCHA
El creador, c.1959
Cemento
168 x 107 x 102



CARLOS DE LA CÁRCOVA
El profeta, c.1941
Bronce
155,5 x 72 x 34



JUAN ZURETTI
Adán y Eva, 1940
Bronce
36,5 x 59 x 30



ALEJANDRO BUSTILLO
Eva, 1933
Bronce
228 x 102 x 86



ANTONIO GARGIULO
Poeta de barrio, s/d
Bronce
45 x 50 x 29



TROIANO TROIANI
Gabriele D'Annunzio, 1922
Bronce
42 x 19 x 20



STEPHAN ERZIA
Hombre del Chaco, s/d
Quebracho
57,5 x 36 x 34



JOSÉ MARISCAL
Flor de cardo, s/d
Quebracho
150 x 37 x 35



SANTOS DI TORO
El viejo Vizcacha, s/d
Madera
77 x 60 x 53



EMILIO SARNIGUET
Arrancando, c.1926
Bronce
72 x 140 x 39



ERNESTO SOTO AVENDAÑO
Domador salteño, 1935
Bronce
33 x 29 x 31



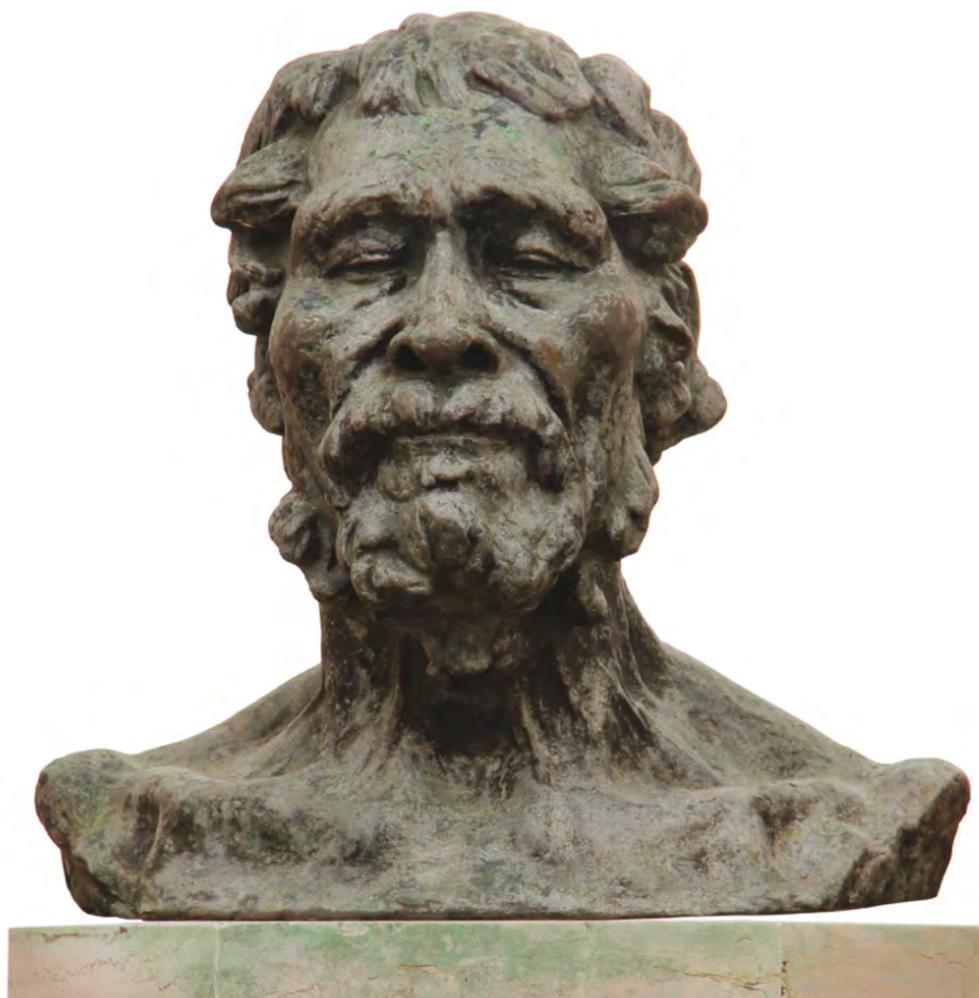
ALBERTO LAGOS
Indio Tehuelche, c.1915
Bronce
60 x 50 x 35



ROBERTO DELGADO
Sol alto, s/d
Bronce
120 x 46 x 37



ISRAEL HOFFMANN
Viejo pescador del Paraná, s/d
Bronce
41 x 43 x 29



PASCUAL GUIASOLA CONTELL
Estibador, s/d
Piedra
139 x 56 x 54



ROQUE CREA
Maternidad, s/d
Cemento
68 x 60 x 43



VÍCTOR GARINO
Obreros del riel, 1930
Bronce
80 x 90 x 46



CRISANTO DOMÍNGUEZ
Bombardeo, s/d
Bronce
102 x 106 x 43



ROBERTO CAPURRO
El arponero, c.1958
Bronce
123 x 130 x 32



LUIS PERLOTTI
Retrato de Benito Quinquela Martín, 1922
Piedra
41 x 30 x 38



PEDRO TENTI
Retrato del pintor Miguel Victorica, 1931
Bronce
60 x 53 x 30



LA COLECCIÓN DE MASCARONES DE PROA

Diego Ruiz



Antigua sala de mascarones,
c.1940.
Archivo del Museo Benito
Quinquela Martín

En el Museo Benito Quinquela Martín existe una colección de mascarones de proa única en Latinoamérica. Exhibidos en su gran mayoría en la sala Américo Bonetti, son representantes de una larga tradición de imaginería naval presente en los museos de las principales ciudades portuarias, como en la colección del buque-museo Cutty Sark de Londres, la mayor del mundo con más de 100 ejemplares; la del Museo de los Marineros, de Newport (Virginia, USA), que alberga 85; las del Museo del Mar Galata de Génova; o del Museo Marítimo Turku de Finlandia, etc. La que nos ocupa, con 32 piezas, se cuenta entre las más importantes y, seguramente, su emplazamiento no podría haber sido otro que el del barrio de La Boca.

El Riachuelo fue el puerto natural de la ciudad desde sus mismos orígenes y el fondeadero de La Boca se transformó, durante el siglo XIX, en el principal centro de construcción naval del país y en el puerto mercante de Buenos Aires: varaderos, astilleros, carpinterías, talleres navales y un bosque de mástiles en sus riberas conformaron un paisaje habitado mayoritariamente por inmigrantes ligures —pueblo de antigua tradición marinera— que aportaron su idioma, sus costumbres, su gastronomía y sus oficios al patrimonio cultural de la ciudad y del país. Seguramente fue esta feliz conjunción de circunstancias la que determinó que se constituyese y conservase esta colección de mascarones, pero debemos añadir como factor fundamental la presencia y labor de Quinquela Martín, el hijo del barrio que, después de triunfar en Europa, volcó sus energías y su patrimonio personal en transformar su fisonomía y poblarlo de instituciones.

En un reportaje de 1961, Quinquela manifiesta que no podía precisar la fecha en que comenzó a recolectarlos, pero que en 1935 ya poseía más de veinte mascarones, y agrega que en 1937 un representante del Museo Naval norteamericano le había ofrecido cien mil pesos por ellos, pero rechazó la oferta pues era su deseo que permanecieran en la Argentina.¹ Lo cierto es que a partir de ese año, 1935, conocemos con precisión la fecha en que le es donada cada pieza, cuando Carlos Haymes le entrega dos mascarones que habían pertenecido a sendos vapores de la empresa Mihanovich: *Venus* y *Dios Eolo*, ambos construidos en Escocia hacia 1880. Pronto, el flamante Museo se enriqueció con otras seis piezas, *El Conquistador* y *Villa del Pilar* en 1936; *Fiel Destino*, *Greca Latina*, *La Fama Italiana* y *Pascualito* en 1937, y a lo largo de los siguientes años las donaciones irán completando la colección hasta los treinta y dos mascarones que, en su mayor parte, son exhibidos en la actualidad en una sala propia.

Es interesante que las donaciones de Carlos Haymes pertenecieran a la tradición neoclásica en que dioses y semidioses de la Antigüedad eran los motivos preferidos para adornar las proas. Pero en la colección estas obras academicistas se codean amigablemente con aquellas otras debidas a otra antigua tradición que recogió el folklore y la imagerie populares para engalanar las proas: santos, personajes famosos o simples jóvenes y muchachas del pueblo, cuando no el retrato del patrón del barco, esculpidos por humildes artesanos hoy anónimos. Incluso los motivos más clásicos parecen



¹ Diario *Clarín*, 19 de noviembre de 1961. Sección "Rincón del anticuario" por "Max".

filtrados por esta visión popular: los personajes nos recuerdan a menudo a los *puppi*, las grandes marionetas sicilianas que representaban obras como el *Orlando furioso* en el Teatro San Carlino de Sebastián (o Bastiano) Terranova, de las cuales —por otro lado— tres son conservadas en el Museo y eran significativamente exhibidas, según antiguas fotografías, junto con los mascarones.

* * *

Desde la más remota antigüedad el ser humano buscó protección en sus dioses y deidades para hacerse a la mar. Contamos con testimonios iconográficos y materiales de las representaciones con que adornaban sus navíos para enfrentar o conjurar los peligros de la navegación, pero el típico mascarón de proa, como hoy lo conocemos, surgió durante el Renacimiento, cuando los avances de la construcción naval crearon embarcaciones largas y angostas, de bajas cubiertas y proas afiladas en las que se afirmaba el bauprés, un largo mástil bajo el cual se podían montar motivos decorativos, primero el denominado "violín" o "polena" —un rulo formado por el madero de la proa²— y más tarde figuras animales o humanas, tradición que perduró durante todo el período de la navegación a vela. Pero veamos algunos mascarones de la colección, haciendo la salvedad de que no es nuestra intención hacer un análisis exhaustivo de sus representaciones, tan solo trataremos de hacer un aporte básico sobre los principales motivos utilizados por los artistas.

Una temática recurrente es la doncella guerrera, que reconoce su origen en la antigua Grecia, en la leyenda de las amazonas y el mito de Atenea-Minerva. Contemplemos, por ejemplo, el mascarón del pailebot *La Fama Italiana* que nos presenta a una guerrera romana totalmente armada, incluso el casco, cuyas manos empuñaban una lanza hoy desaparecida; bajo la coraza, una túnica desciende hasta los pies y la pierna izquierda se proyecta hacia adelante en posición de avance, lo que se acentuaba por la ubicación de estos mascarones en la proa bajo el bauprés, dándoles una posición inclinada, una dinámica diagonal.



El mascarón *La República* en la Fragata Sarmiento, s/d. Archivo del Museo Benito Quinquela Martín

Existen también en la colección otras representaciones similares, como los del pailebote *Fiel Destino*, o la maqueta de *La República* destinada a la fragata *Sarmiento*, pero una de ellas se aparta de todas las convenciones al introducir nuevos sentidos: el mascarón del patacho italiano *Villa del Pilar*, que arribó a La Boca un 21 de febrero de 1883 y más tarde fue rebautizado *Angelita I*. Representa, de cuerpo entero, a una india con taparrabo y vincha de plumas, collar y aros; como muchas otras, el pie izquierdo de la estatua avanza ligeramente, pero el detalle contrastante es que la india es negra. ¿Qué extraño ardid de la mente llevó al anónimo artista a esta rara simbiosis? Pensamos que respondió a un imaginario más vinculado a los folletines de aventuras de la época —y a sus ilustraciones— que a los relatos de los científicos que estudiaban a los pueblos americanos. No parece casual que el mismo año de botadura del *Villa del Pilar* aparezcan los primeros folletines de Emilio Salgari: *Los salvajes de Papuasía*, *Tay-See* —luego editado como volumen bajo el nombre de *La rosa del Dong-Giang*— y *El tigre de Malasia* en periódicos de Milán y Verona.

² En construcción naval se denomina "violín" a la proa cuyo tajamar adopta la forma de un arco cóncavo. Es probable que por afinidad se haya dado el mismo nombre a esta prolongación de la misma que, en lugar de enrullarse sobre sí misma, se proyecta hacia adelante

siguiendo la línea del bauprés. "Polena" o *poulaine* fue una denominación adoptada en Francia, que se ha conservado en Europa para los mascarones de proa por la similitud de estos adornos con los zapatos puntiagudos llamados "polainas".

Otro motivo repetido son las damas romanas tal como el mascarón del pailebot *Greca Latina*, que muestra el busto de una dama de tipo romano, adornada con aros e inscrita en un violín, similar al de la goleta *Bella peregrina última*, también un retrato femenino. Estas tallas podrían considerarse casi como un subgénero en que se combinan un recurso netamente académico como es el violín que les sirve de respaldo con representaciones simbólicas, clásicas o netamente populares. Tal es el caso del mascarón del pailebot *Comercio Concordia*, en que el violín es sostenido por dos gemelos y lleva inscripto el monograma "A.P.", y aún más elaborado es el de la balandra *Relámpago*: un joven de cuerpo entero hasta las rodillas, vestido de traje con el saco cerrado al cuello y corbata de lazo, empuña un ramo de flores con la mano izquierda que lleva al pecho, mientras la derecha sostiene un sombrero a lo largo del cuerpo. ¿Es la ofrenda de un pretendiente o simplemente una muestra de cortesía?

En otros casos los hombres de mar elegían llevar a su dama por esos rumbos de Dios, y al pasar los años las antiguas doncellas guerreras y damas romanas se transformaron en mujeres del pueblo vestidas con sus mejores galas. El pailebot *Angélica esposa* lucía en proa la imagen de una elegante señora vestida a la moda de la época, con una rosa en la mano izquierda que lleva al pecho y un pañuelo en la diestra, que cae a lo largo del cuerpo; un airoso sombrero con una pluma envolvente y un par de aros completan su atavío. Y aquí cabe acotar que son numerosas, en todas las colecciones del mundo, las imágenes femeninas sosteniendo una rosa contra el pecho o prendida al escote. Seguramente se deba a que esta flor ha sido, desde la Antigüedad, portadora de fuerte simbolismo, tanto en la iconografía religiosa como profana: significa pasión, fidelidad, amor que sobrevive a la muerte. Queda claro, si es que hacía falta remarcarlo, el carácter de ofrenda amorosa que encarnan estos mascarones: no solo las naves llevan el nombre de la amada, sino también su imagen y el signo, la rosa roja, del amor. Y si bien en estas tallas varía el vestido y el peinado, según la época y país al cual pertenecen, sin duda es única en su género *Doña María*, porque esta señora luce un vestido de calle típico de su tiempo con blusa, pollera bajo la que asoman las puntillas de los calzones, casaca, una gorra con las infaltables plumas, un coqueto par de aros y la mano izquierda apoyada en el pecho sosteniendo una rosa pero en la derecha, que descansa a lo largo del flanco, lleva... ¡la cartera! *Doña María* ha salido de paseo acompañando a su marido, el viejo lobo de mar o río.

En un registro religioso, existe un mascarón de la colección que, sin embargo, nunca cumplió esa función pues fue colocado en el mirador de una casa boquense. Se trata en realidad de una escultura, el *Ángel*, que responde a las imágenes angélicas



ANÓNIMO
Mascarón de proa del pailebot *La Abundancia*, 1870
Madera policromada
107 x 40 x 43



clásicas: de cuerpo entero, lleva una túnica ceñida a la cintura, pequeña capa y yelmo sobre el rostro andrógino, pues los ángeles no tienen sexo. Avanza el pie derecho y la mano del mismo lado sostiene parte de lo que fue una trompeta mientras la derecha, en alto, se cerraba sobre una cruz desaparecida con los años. Pero aunque nunca haya adornado una proa es, junto con el mascarón *Greca Latina* y la escultura *Leona en descanso*, una de las obras firmadas por Américo Bonetti.

Es interesante, subrayando el eclecticismo de los motivos que inspiraban a los imagineros, reparar en otro mascarón que perteneció al buque *La Abundancia*, construido en La Boca en 1870: una figura masculina con una melenita rizada, cuya desnudez cubre una hoja de parra, un Dionisos joven que sostiene con el brazo izquierdo una cornucopia de la cual su mano derecha parece esparcir los frutos. O, finalmente, en el mascarón de *El Conquistador*, una figura de cuerpo entero ataviada no como uno de aquellos que trajinaron las huellas americanas, sino más bien como un suizo medieval, de la época de Guillermo Tell, cuyo origen y significación consideramos íntimamente ligados a La Boca del siglo XIX, poblada de antiguos garibaldinos, republicanos y masones.³

A lo largo del siglo XIX los viejos veleros fueron siendo reemplazados por el buque a vapor construido con hierro, cuya lógica geométrica fue erradicando los mascarones de los buques de guerra, primero, y de los mercantes, más tarde. Los tiempos cambiaron, cambió el puerto, pero la navegación de cabotaje, fluvial y marítima siguió siendo servida durante muchos años por pequeñas embarcaciones a vela, vapor o mixtas que conservaron la tradición del mascarón de proa. Algunos capitanes y armadores los mantuvieron bajo el bauprés o los conservaron celosamente en sus casas o talleres; con los años, muchos perecieron en naufragios o en las llamas de las fogatas de San Pedro y San Pablo, pero otros sobrevivieron y los viejos boquenses, por amor a la historia de su barrio, quisieron donarlos a Quinquela Martín, para que en el museo que hoy lleva su nombre se conservasen estos invaluable testimonios de nuestro patrimonio cultural.

³ Para el análisis de esta y otras representaciones, ver Diego Ruiz, *Mascarones de proa de La Boca*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2012.

AMÉRICO BONETTI
Ángel, 1889
Madera policromada
116 x 52 x 30



ANÓNIMO
Mascarón de proa del pailebot *Comercio Concordia*, 1860
Madera policromada
95 x 32 x 31



ANÓNIMO
Mascarón de proa del patacho italiano *Villa del Pilar*, fines de siglo XIX
Madera policromada
130 x 28 x 33



ANÓNIMO [atribuido a FRANCISCO PARODI]
Mascarón de proa del pailebot *La Fama Italiana*, 1860
Madera policromada
108 x 45 x 38



ANÓNIMO
Mascarón de proa de la balandra argentina *Relámpago*, 1863
Madera policromada
65 x 25 x 21



ANÓNIMO
Mascarón de proa del pailebot *Carmen Ventura*, 1869
Madera policromada
92 x 33 x 29



ÍNDICE DE ARTISTAS REPRESENTADOS EN EL PATRIMONIO

~A~

Ainscough, Hilda
Allou, Iguazú
Assali, Orestes

~B~

Balmaceda Krause, Marisa
Berrone, Juan
Bevilacqua, Francisco
Blandi, Georgette
Bonetti, Américo
Bustillo, Alejandro

~C~

Cafferata, Francisco
Candiano, Vicente
Capurro, Roberto
Casals, Jorge
Cerantonio, Humberto
Chierico, Santiago
Correa Morales, Lucio
Crea, Roque

~D~

Da Prato, Noé
Damen Pelaez, Adhemar
De la Cárcova, Carlos
Delgado, Roberto
De Rosa, Ángel María
De San Luis, Nicolás
Di Toro, Santos
Domínguez, Crisanto

~E~

Efthimiadi, Froso
Erzia, Stephan

~F~

Falcini, Luis
Fernández Mar, Nicasio
Ferrino, Hidelberg José
Fosca, Pascual

~G~

Gaimari, Enrique

Gargiulo, Antonio
Garino, Víctor
Gerstein, Noemi
González, Arturo María
Grillo, Juan
Guarnaccia Altamira, Elena
Guejman, Luba
Guisassola Contell, Pascual

~H~

Hoffmann, Israel

~I~

Iramain, Juan Carlos

~J~

Juárez, Horacio

~K~

Kazienko, Luis

~L~

Lagos, Alberto
Laperuta, Francis
Leguizamón Pondal, Gonzalo
Leone, Juan Bautista

~M~

Maraninchi, María Angélica
Mariscal, José
Martínez, Carlos
Mauriño, M. R.
Maza, Domingo
Morosin, Atilio

~N~

Navarro Ocampo, Carol
Nevot, Antonio

~P~

Páez Torres, Jesús
Paino, Guillermo
Parodi, Santiago
Perlotti, Luis
Pérsico, Marino

Portela de Aróz Alfaro, María
Proietto, Donato

~R~

Radogna, Rafael
Reyes, Francisco
Riganelli, Agustín
Rocha, Héctor
Roselli, Vicente
Rovatti, Luis

~S~

Salord Pons, Magín
Sánchez, Ricardo
Sarniguet, Emilio
Sassone, Antonio
Segal, Mauricio
Sforza, César
Soto Avendaño, Ernesto
Stagnaro, Orlando
Sturla, Alfredo

~T~

Tenti, Pedro
Troiani, Troiano

~U~

Urbani, Juan

~V~

Vercelli, Manuel
Vergottini, Julio César
Villa Uria, Efrósina

~W~

Waks, Chacho

~Y~

Yrurtia, Rogelio

~Z~

Zonza Briano, Pedro

MBQM *Filmmuseo*
MUSEO BENITO QUINQUELA MARTÍN



**Buenos
Aires
Ciudad**

Ministerio de Educación