

# Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX

*Solemn gestures and festive actions: struggles for cultural legitimacy at the beginning of the 20th century*

**Lorena V. Mouguelar**

Universidad Nacional de Rosario  
Rosario, Argentina  
[lmouguelar@gmail.com](mailto:lmouguelar@gmail.com)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/qtybrnjar>

## Resumen

Hacia 1917, la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario se conformó con el objetivo de consolidar las instituciones artísticas en la ciudad. Guiados por un ideal de alta cultura, hombres reconocidos dentro de la sociedad asumieron este compromiso y se designaron a sí mismos como legítimos legisladores en materia estética.

Sin embargo, la escasa proporción de autores locales en los primeros salones suscitó una serie de reacciones: desde la conformación de una nueva agrupación de artistas y un salón alternativo hasta la organización de veladas culturales, festivales y banquetes, que otorgaron visibilidad a figuras y obras ausentes en los ámbitos oficiales. En particular, a aquellos artistas que por sus prácticas ligadas a la cultura popular o por su género no se ajustaban al modelo dominante.

De estos eventos, que dieron lugar a ocasiones solemnes o de carácter festivo, quedan registros variados: publicaciones en la prensa, cartas, tarjetas de invitación, programas, catálogos, fotografías de grupo, retratos y caricaturas. Cruzando fuentes tradicionales de la historia con elementos provenientes de la cultura visual de la época, buscamos comprender el sentido de los gestos de quienes lucharon por un ideal de cultura amplio e inclusivo.

## Palabras claves

Arte argentino, Cultura popular, Artistas mujeres, Legitimidad, Cultura visual

**Abstract**

Around 1917, the Municipal Commission of Fine Arts of Rosario was formed with the aim of consolidating the artistic institutions in the city. Guided by an ideal of high culture, recognized men within the society assumed this commitment and designated themselves as legitimate legislators in aesthetic matters.

However, the low proportion of local authors in the first salons provoked a series of reactions: from the formation of a new group of artists and an alternative salon to the organization of cultural evenings, festivals and banquets, which gave visibility to absent figures and works in the official spheres. In particular, those artists who, due to their practices linked to popular culture or their gender, did not fit to the dominant model.

Of these events, which took place on solemn or festive occasions, a variety of records remain: publications in the press, letters, invitation cards, programs, catalogs, group photographs, portraits and caricatures. Crossing traditional sources of history with elements from the visual culture of the time, we seek to understand the meaning of the gestures of those who fought for a broad and inclusive ideal of culture.

**Key words**

Argentinian art, Popular culture, Women artists, Legitimacy, Visual culture

Vivimos en un ambiente muy mercantilista, porque acosados por el afán del trabajo y del dinero; muy heterogéneo, porque gran centro de la emigración mundial; sin tradición artística, porque recién llegado a la historia (...); vivimos en suma, en un ambiente muy difícil para el arte.

A. Ballerini (1917)<sup>1</sup>

## Introducción

Hacia 1917, la idea de que la cultura ocupara un lugar preponderante en la vida de hombres y mujeres de Rosario parecía una utopía. Familias tradicionales en la región, representantes de la burguesía en ascenso e inmigrantes europeos recién llegados coincidían en este diagnóstico: se trataba de una ciudad eminentemente mercantil que carecía de espíritu, un ambiente ajeno a las cuestiones estéticas. Rosario había crecido exponencialmente a nivel poblacional, urbano y económico sobre el cambio de siglo, en gran medida bajo el impulso dado por el ingreso al modelo agroexportador, el desarrollo ferroviario y portuario y las sucesivas oleadas migratorias europeas e internas (Videla y Fernández, 2001)<sup>2</sup>. Quienes lograron alcanzar posiciones de

- <sup>1</sup> La frase es un extracto de un estudio crítico sobre el I Salón de Otoño de Rosario. Este fragmento es parte de un recorte periodístico que, al igual que otros tantos consultados para este trabajo, pertenece al álbum con artículos relativos a la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes. Recopilado por uno de sus miembros más comprometidos, Nicolás Amuchástegui, fue legado al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario bajo el título *Ofrenda*. Agradecemos al área de documentación del Museo, la posibilidad de acceder a estos materiales digitalizados en tiempos de pandemia.
- <sup>2</sup> Según el censo de 1895, el 42 % de los habitantes de la provincia de Santa Fe eran extranjeros. De ellos, el 65,8 % era de origen italiano, mientras que los españoles representaban el 12,7 %. Para esa época, la mitad de la población de Rosario era extranjera. El marcado predominio de la inmigración italiana en nuestro país se alteró a partir de 1910. Desde entonces, y a lo largo de la siguiente década, los españoles representaron la mitad de los recién llegados. En cuanto a su dedicación laboral, si hacia 1880 la mayoría se declaraba como agricultor respondiendo a los requerimientos formulados desde el Estado nacional, en las primeras décadas del siglo XX aumentó considerablemente el número de artesanos urbanos calificados, jornaleros y quienes se definían sin ocupación determinada. Al respecto, ver Cibotti (2000). Sin embargo, previamente a este fenómeno de inmigración masiva, se había asentado en Rosario y su región un grupo de familias españolas e italianas que fundaron importantes empresas comerciales, negocios inmobiliarios, entidades bancarias y/o ejercieron actividades liberales en forma paralela a la explotación de fincas rurales. Este núcleo inicial y sus descendientes, entre quienes podemos mencionar a figuras que dejaron una marca profunda en la ciudad como Ciro Echesortu, Miguel Monserrat, Alfredo Rouillón, Ángel García, Odilo Estévez, Juan Castagnino, Santiago Pinasco, Antonio Puccio o José Mazza, tuvieron un papel fundamental en la constitución de la alta burguesía en la región. Las redes asociativas que forjaron les permitieron a su vez sostener una posición de liderazgo a nivel social (Pons y Videla, 2005; Tarragó, 2011).

privilegio dentro de esta sociedad, en su mayoría “hombres nuevos” que a diferencia de los habitantes de ciudades como Córdoba, Santa Fe o Buenos Aires no tenían linaje colonial o antepasados en estas tierras, buscaron a través de diversas actividades construir una imagen pública que trasluciera el orgullo por los propios logros. En este sentido, destacamos las prácticas asociativas de carácter étnico, económico, filantrópico o cultural y la consecuente constitución de espacios de sociabilidad e instituciones, que favorecieron hábitos de consumo de bienes artísticos o suntuarios, ya fuera en forma material o simbólica (Montini, 2011).

En sintonía con la concepción del arte como manifestación última del progreso de una sociedad que orientó el accionar de las elites porteñas desde fines del siglo XIX (Malosetti Costa, 2001), los referentes públicos de Rosario entendieron que había una deuda para con la ciudad en materia cultural. En el marco del clima surgido en torno al centenario, el Círculo de la Biblioteca fue creado con miras a revertir esta situación. Asumiendo un rol pedagógico frente al resto de la sociedad, un grupo de intelectuales y hombres que ejercían profesiones liberales ofrecieron desde la institución un amplio programa de conciertos, exposiciones y conferencias (Montini, 2011). Los guiaba en su derrotero un ideal de alta cultura, ligado a la búsqueda de prestigio social y distinción (Bourdieu, 2006).

Fue justamente en el seno de la Asociación El Círculo donde en agosto de 1916 se conformó la primera Comisión de Bellas Artes con el propósito de organizar un Salón para la ciudad. Tras alcanzar ese objetivo, la Comisión pasó a la órbita Municipal y apuntó a consolidar las instituciones artísticas en Rosario: regularizar los Salones, crear un Museo y una Academia (Montini, 2012). Cada una de estas instancias estaba destinada a favorecer el desarrollo del arte a nivel local y paralelamente, en forma inevitable, a constituir un canon estético, conformar el gusto y normar los modos de ver. Hombres reconocidos dentro de la sociedad asumieron este compromiso y se designaron a sí mismos como legítimos legisladores en materia estética (Fernández, 2010).

Con la voluntad de lograr que la convocatoria al I Salón de Otoño tuviera resonancia a nivel nacional, buscaron por distintos medios asegurar la concurrencia de artistas consagrados de Buenos Aires y Córdoba<sup>3</sup>. Como resultado, entre los expositores figuraron pintores y escultores anteriormente legitimados en el marco de distintos eventos e instituciones oficiales como fueron

3 Estas acciones incluyeron desde el envío de invitaciones personales y los contactos epistolares con referentes de la cultura de ambas capitales, hasta las notas y entrevistas en periódicos de Córdoba que se propiciaron para difundir la convocatoria.

el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), la Academia (1905), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910), la Exposición Internacional de San Francisco (1915), los sucesivos Salones Nacionales (desde 1911) o el reciente Salón de Córdoba (1916). Entre ellos figuraban Cupertino del Campo, Pio Collivadino, Carlos Ripamonte, Antonio Alice, Alberto Rossi, Walter de Navazio y Octavio Pinto, por nombrar solo algunas de las firmas recurrentes. No por casualidad, los primeros premios de esta convocatoria fueron para Jorge Bermúdez en pintura, antes distinguido tanto en Buenos Aires como en Córdoba, y para Héctor Rocha en la sección de escultura, quien ya había obtenido un premio estímulo en el Salón Nacional de 1913.

Sin embargo, esta política inclusiva hacia los artistas de otras provincias no se replicó al interior del espacio artístico rosarino, donde aún eran pocas las figuras reconocidas y galardonadas en otros ámbitos. La escasa proporción de firmas locales en los listados definitivos suscitó una serie de reacciones inmediatas. Declaraciones públicas y agrupaciones de artistas, salones alternativos con sus fiestas inaugurales, nuevas revistas y veladas culturales, festivales y banquetes, se sucedieron otorgando visibilidad a figuras y obras ausentes en los ámbitos oficiales<sup>4</sup>. En particular, se congregaron aquellos que por sus prácticas ligadas a la cultura popular o por su género no se ajustaban al modelo dominante. Eran otros los horizontes utópicos que los impulsaban.

De estos eventos, que dieron lugar a ocasiones solemnes o de carácter festivo, quedan registros variados: publicaciones en la prensa, cartas, tarjetas de invitación, programas, catálogos, fotografías de grupo, retratos y caricaturas. En este escenario joven y cambiante, pensar las imágenes que circularon a través de formatos y espacios tan diversos en tanto prácticas culturales nos permite inferir los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron (Moxey, 2003). Teniendo en mente esta premisa y cruzando fuentes tradicionales de la historia con elementos provenientes de la cultura visual de la época, intentaremos escuchar las voces y comprender el sentido de los gestos de quienes lucharon por un ideal de cultura amplio e inclusivo<sup>5</sup>.

---

4 Para pensar los modos de vinculación y las dinámicas que primaron al interior de diversas agrupaciones de artistas o proyectos editoriales más o menos efímeros, nos valdremos de la categoría de “formaciones” forjada por Williams (1981). Este término le permitió al autor pensar aquellos modos de asociación más laxos e informales que las instituciones, donde la unión entre sus miembros se da a partir de prácticas e intereses compartidos y cuyas relaciones sociales no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos. En muchas ocasiones, es más lo que los diferencia hacia el exterior que las coincidencias al interior de cada núcleo.

5 Entendemos el término “cultura”, siguiendo a Pollock (2015), en tanto conjunto de prácticas desarrolladas dentro de un nivel específico de la sociedad que producen sentido, imágenes del mundo y definiciones de la realidad; espacio de lucha de sujetos e instituciones por los órdenes de representación.

## Un flamante salón y uno de los ausentes

Las intensas gestiones llevadas adelante por la Comisión de Bellas Artes dieron lugar en mayo de 1917 al Primer Salón Nacional de Bellas Artes celebrado en Rosario y conocido como I Salón de Otoño<sup>6</sup>. Según las crónicas periodísticas de la época, la ceremonia inaugural contó con la participación de “distinguidas familias de nuestra sociedad, artistas, miembros prestigiosos de los círculos intelectuales, altos funcionarios, legisladores, el Intendente Municipal y el jefe político” (*El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer, 1917, s. d.*). La prensa destacaba así la estrecha vinculación entre arte, poder político y distinción social que caracterizó a las primeras asociaciones culturales.

Más allá del alegado propósito de favorecer el desarrollo del arte en Rosario, fueron muy pocos los artistas activos en la ciudad cuyos nombres figuraron en los catálogos de los primeros salones. En el caso del Salón celebrado en 1917, los artistas residentes en Rosario que lo integraron eran menos del treinta por ciento del total, mientras que al año siguiente la participación no alcanzó el quince por ciento. Suponemos, en virtud de la cantidad de exposiciones que simultáneamente realizaron en ámbitos privados, que esa marcada ausencia tenía que ver con los criterios de selección<sup>7</sup>.

El jurado de admisión estuvo compuesto en aquel I Salón de Otoño por Augusto Flondrois y Emilio Ortiz Grognet, integrantes de la Comisión de Bellas Artes, junto a José Gerbino. Un coleccionista, un escritor y un artista fueron los encargados de realizar la selección de obras en la edición inaugural. Gerbino, pintor, escultor, grabador y arquitecto de origen italiano radicado en Argentina desde 1911, había sido elegido por concurso para diseñar la portada del catálogo (Imagen 1). La imagen estaba conformada por un enigmático rostro femenino de ojos huecos, una máscara quizás, rodeado por una serpiente y un adorno plumario, todos elementos de las culturas precolombinas que por esos años atravesaron la obra de Gerbino. En efecto, muchas de sus propuestas artísticas ponían en juego conocimientos sobre los estudios arqueológicos contemporáneos, “fuente indispensable” según las reseñas de la época para elaborar una obra de “carácter renovador y nacional” (Armando, 2014).

6 Los Salones Nacionales de Bellas Artes convocados anualmente desde 1911 y el reciente Primer Salón de Arte de Córdoba, fueron los modelos que orientaron la organización del Salón en Rosario. Sobre estos antecedentes inmediatos, ver Wechsler (2011) y Zablosky y Nusenovitch (2017).

7 Inclusive, desde Buenos Aires se hicieron sentir “diversas protestas” ante los rechazos del jurado del Salón (*Bellas Artes, 1917*).

Por estos años, desplegó junto a Alfredo Guido un amplio repertorio de imágenes y objetos decorativos. En ellos plasmaron sus indagaciones sobre aspectos iconográficos y esquemas formales recurrentes en cerámicas y textiles de las antiguas sociedades americanas, que al cruzarse con lenguajes y técnicas del arte europeo moderno dieron lugar a una estética íntimamente asociada al pensamiento de Ricardo Rojas. Ambos presentaron en 1918 los resultados de estas búsquedas en la *Exposición de Cerámicas de Arte Americano*, una muestra conjunta realizada en la Galería Witcomb de Buenos Aires, así como en las sucesivas ediciones del Salón Nacional de Arte Decorativo (Armando, 2005). La fuerte visibilidad de Guido y Gerbino en el espacio cultural porteño fue un modo de legitimación a nivel local, que pudo resultar determinante en la elección del diseño de este último para la portada del catálogo. Quizás también haya incidido en este sentido el tono americanista de la imagen, teniendo en cuenta la voluntad explícita de

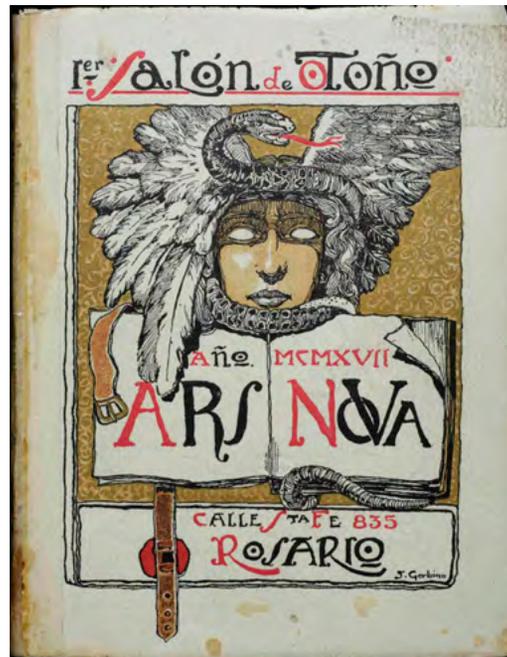


Imagen 1: Gerbino, J. (1917). Portada del catálogo *1er Salón de Otoño*, Asociación cultural "El Círculo". Archivo Museo Castagnino+macro. Rosario, Argentina.

los organizadores de favorecer a las obras que tuvieran un “carácter nacional”<sup>8</sup>.

José Gerbino además participó en el I Salón de Otoño con una importante cantidad de obras, todas fuera de concurso por ser miembro del Jurado de Admisión: tres esculturas, dos pasteles, un dibujo y dos grabados<sup>9</sup>. Cuatro de ellas eran retratos y en su mayoría fueron reproducidos en el catálogo ilustrado. Uno de los pasteles mostraba la imagen elegante de una mujer de la alta sociedad rosarina, erguida sobre un fondo neutro. Entre las esculturas había un yeso titulado *Impresión* (pintor Quirós), donde el integrante del reconocido grupo Nexus aparecía vestido de traje, con moño y un espeso bigote prolijamente cortado siguiendo las modas de la época. En cada uno de estos casos, el retrato de busto se ajustaba a los parámetros de representación de la alta burguesía vigentes desde el renacimiento, tanto en las artes plásticas como luego en la fotografía. Tal como afirma Burke (2005), lo que recogían la gran mayoría de estas imágenes eran “ilusiones sociales” (p. 32), una escenificación de la realidad social y la vida cotidiana.

410

Finalmente, el *Retrato del pintor E. Fornells* (Imagen 2) era un dibujo a lápiz donde el artista se mostraba sin los atributos del oficio indicado en el título de la obra. Lo mismo ocurría en el busto de Quirós aunque, a diferencia de este último, la imagen de Fornells carecía de cualquier signo de distinción social. Reclinado sobre su asiento, acodado y con una mano sosteniendo la cabeza, su postura relajada recordaba a los escritores y pintores ligados al movimiento realista, quizás una referencia sutil a las opciones estéticas del propio Fornells o a su estilo de vida<sup>10</sup>. Distendido y con una cálida sonrisa, giraba su rostro para mirar de frente al dibujante. La proximidad del encuadre y el carácter abocetado del trabajo incrementaban la sensación de cercanía entre el modelo y el retratista. Ambos eran inmigrantes europeos formados en sus tierras de origen que, tras establecerse en Rosario, se dedicaron paralelamente al desarrollo de una obra autónoma, a las artes decorativas y al ejercicio de la docencia (Mouguelar, 2015). A partir de 1918, trabajarían juntos en el instituto Fomento de las Bellas Artes, donde Gerbino enseñó escultura y Fornells pintura, aunque es probable que hayan coincidido antes en algún otro proyecto laboral forjando el vínculo amistoso que sugiere la imagen.

<sup>8</sup> Esta preferencia temática fue explicitada en el apartado del Reglamento dedicado a las Recompensas. Cfr. Catálogo *I Salón de Otoño* (1917).

<sup>9</sup> También su condición de extranjero lo dejaba al margen de las premiaciones, en función del reglamento correspondiente al Salón de 1917. Esta cláusula fue eliminada en las siguientes ediciones.

<sup>10</sup> Nochlin (1991) apuntó a propósito de los retratos realistas: “Las posturas son a menudo desenfadadas, informales, cómodas o incluso desgarbadas, para sugerir a veces el carácter momentáneo o fortuito de la imagen y otras, o a la vez, sus actividades libres y naturales de modo de vida informal (...)” (p. 159).

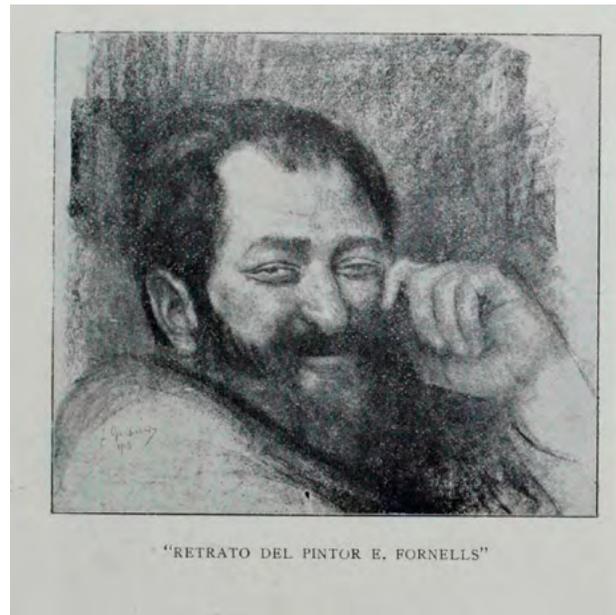


Imagen 2: Gerbino, J. (1917). *Retrato del pintor E. Fornells* [dibujo a lápiz, s. d.]. Catálogo I Salón de Otoño. Archivo Museo Castagnino+macro. Rosario, Argentina.

Eugenio Fornells no pudo participar en este salón a través de su propia obra, ya que en enero se había embarcado hacia su patria natal por primera vez desde su llegada a la Argentina. Artista nacido en Reus, región de Cataluña, se había radicado en Rosario hacia 1909 cuando su compatriota, Salvador Buxadera, lo invitó a unirse a su taller de vitrales. Desde entonces había combinado el trabajo en su obra pictórica, con el diseño de vidrieras y azulejos esmaltados, la ilustración gráfica y la enseñanza del dibujo en espacios públicos y privados (Boni, 2011; Falaschi, 2013). En efecto, Fornells dictó clases de dibujo en forma gratuita a niños y obreros con el afán de que pudieran aprovechar esos saberes para lograr la anhelada movilidad social que prometía la ciudad moderna. Así ejerció la docencia en distintas instituciones de Rosario como el Ateneo Popular, la Agrupación Artística Catalana, y luego el Centre Catalá (Mouguelar, 2014). Inclusive, al momento de abrir su propia academia particular junto al músico catalán Jaime Morell, programó “clases nocturnas, a precios populares” (*Academia de Bellas Artes*, 1919, p.

2)<sup>11</sup>. Esta cercanía con la cultura popular<sup>12</sup> también se manifestó a través de su participación en revistas destinadas al mundo del espectáculo y la ocupación del tiempo de ocio que circularon con mayor o menor éxito entre las décadas de 1910 y 1920, tales como *Cinema*, *El teatro*, *Caras y Caretas*, *Gestos y Muecas*, o *ABC*. Con la experiencia de haber colaborado como caricaturista en publicaciones satíricas ligadas al republicanismo español, no tardó en unirse a los equipos de redacción de revistas porteñas y rosarinas. Su versatilidad como dibujante le permitió recurrir alternativamente a estéticas realistas, simbolistas o modernistas, en función del mensaje y el medio donde se insertaron cada una de sus imágenes, e incluso proponer variables estilísticas al interior de una misma publicación (Mouguelar, 2014).

Luego de una estadía de casi un año en España, su regreso a Rosario en diciembre de 1917 fue celebrado por el equipo de redacción del semanario rosarino *Don Pánfilo* con una “singular fiesta y banquete” (*Heraldo de Cataluña*, s. f). Se imprimió la habitual tarjeta de invitación, se publicaron en diarios de la ciudad los anuncios de la reunión social, se detalló el menú y no faltó la crónica posterior en los medios periodísticos. En sintonía con el tono satírico del periódico convocante, todo fue una gran parodia de los banquetes oficiales, de las cenas organizadas en ocasión de la partida o la llegada de alguna figura destacada de la sociedad, que habitualmente registraban tanto la “prensa seria” como los semanarios de entretenimiento<sup>13</sup>.

La invitación “garufera” anunciaba un banquete para “celebrar la reinmigración del noi

<sup>11</sup> Décadas más tarde continuaría con este proyecto educativo al formular el plan de estudios y asumir la dirección de la Escuela Municipal para Obreros y Artesanos Manuel Musto (Slullitel, 1968).

<sup>12</sup> Entendemos lo popular no solo en relación con las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama de cruces que se produjeron en el espacio urbano de comienzos del siglo XX y que implicaron la inserción de las clases populares, nativas o inmigrantes, en las condiciones de existencia de la sociedad de masas. Al respecto, ver Martín-Barbero (2002).

<sup>13</sup> En el caso rosarino, el diario *La Capital* desde comienzos del siglo XX dejó atrás sus orígenes facciosos y se constituyó en vocero de la elite sociocultural de la ciudad, adoptando un discurso modernizante y definiéndose a sí mismo en términos de “prensa seria”, “sensata”, “honrada”, “independiente”. La monopolización de los avisos clasificados le permitió asegurar su subsistencia económica y diferenciarse de la “prensa nueva” por su presentación estética, los temas abordados, el estilo discursivo, así como sus prácticas comerciales y financieras. Seguimos en este sentido, la caracterización propuesta por Mauro; Cesaretti y Uliana (2005).

de Reus<sup>14</sup>, célebre transformador de caras en caretas" (Redactores de Don Pánfilo, 1917), destacando sus colaboraciones para la popular revista editada en Buenos Aires<sup>15</sup>. La caricatura de Eugenio Fornells firmada por Jacobo Abramoff (Imagen 3) lo mostraba sonriendo tras su característica barba, formando con el humo del cigarro la palabra paz, con un sencillo chambergo, un abrigo emparchado, bastón y valijas, cargando papeles o telas enrolladas bajo el brazo, únicos indicadores de sus trabajos como pintor y dibujante. La invitación se desplegaba dejando ver un menú, disparatado y jocoso, que se abría con aperitivos como "hambre, apetito, ganas de comer" y finalizaba con "cigarros Pechadora" (Redactores de Don Pánfilo, 1917). La firma de "Los 79, Redactores que emborronan carillas y dibujan mamarrachos para Don Pánfilo" (Redactores de Don Pánfilo, 1917) como grupo organizador y el gesto de subrayar cada número siete dentro del texto, eran guiños humorísticos, referencias paródicas a los selectos encuentros que La Sociedad del 7 celebraba periódicamente en el Restaurante Cifré<sup>16</sup>. En cada detalle se ponía en evidencia la voluntad de diferenciarse del tono solemne y refinado dominante en las reuniones sociales que la misma prensa ilustrada, donde muchos de ellos trabajaban, registraba a través de reseñas o fotografías.

No era la primera vez que Fornells protagonizaba una celebración de este tenor. Pocos años antes, otra revista local que lo contaba entre sus colaboradores había organizado un festival en su honor por NO irse a Europa. En las páginas de *Gestos y Muecas* se publicaron los preparativos y pormenores del "banquetón" con que sus compañeros de redacción lo homenajearon a comienzos de 1914. Las invitaciones se imprimieron en "riquísimo papel de barrilete" y fueron repartidas "por el obsequiado en persona" (*Gran festival en honor de Monseñor Fornells*,

14 La inclusión de vocablos tomados de la jerga popular era muy habitual en las revistas semanales de la época, en la medida en que permitía un acercamiento mayor con el público para el que estaban pensadas. En este caso, la palabra "garufera" proviene del lunfardo y designa a quien le gusta la juerga y la diversión; mientras que "noi" significa chico en catalán. En varias ocasiones sus compañeros se refirieron a Fornells como "niño grande". Podemos citar en ese sentido la alusión a su persona publicada en el *Heraldo de Cataluña* (1918): "¿Quién no conoce a Fornells, "el chico de la barba", el catalán de la sonrisa eterna y de la carcajada franca, corazón de niño y cabezota incomparable de la caricatura?" (s. d.).

15 Sobre su participación en la exitosa revista porteña y las autorepresentaciones que desplegó desde estas páginas, que bascularon entre la imagen del bohemio y la del artista profesional, ver Mouguelar (2013).

16 Desde 1906, este grupo de varones de la burguesía local se reunía en los salones de Ramón Cifré para consolidar amistades y establecer nuevos vínculos, muchas veces estratégicos a nivel político y económico. De estos eventos, quedan registros materiales como el menú conservado en la Colección Museo Marc en Rosario: "La Sociedad del 7. Menú" (1907, 7 de julio) [cuero teñido e impreso].

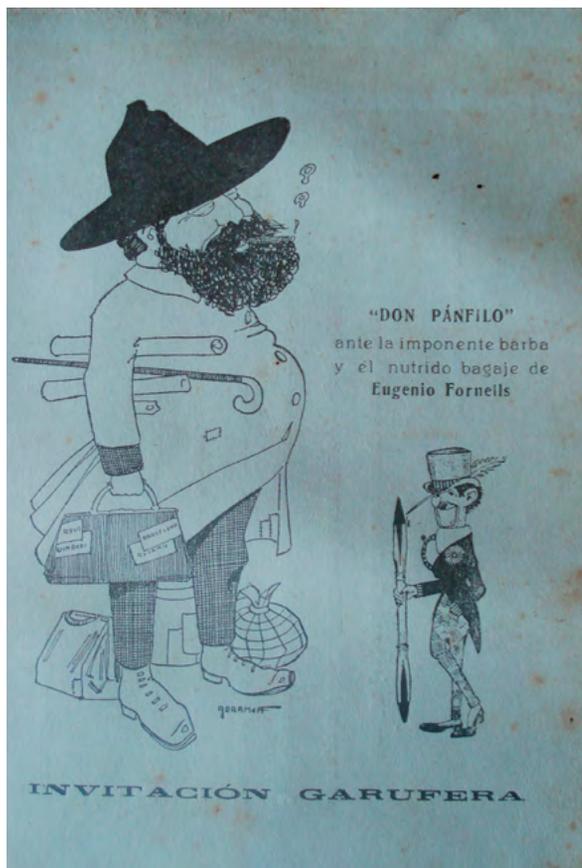


Imagen 3: Abramoff, J. (1917). *Invitación garufera* (Caricatura de Fornells) [impresión sobre cartulina].  
 Archivo Fornells. Rosario, Argentina.

1914, s. d.). Sobre la delgada hoja de color se reprodujo una caricatura de Fornells (Imagen 4), que también acompañó las reseñas de la cena en distintos medios gráficos: el inconfundible rostro sonriente de perfil con el chambergo bien calzado y la barba eterna. Tres integrantes de la “comisión indispensable” invitaron “con disgusto” a la comida a realizarse “a pleno aire para evitar peludos y a completa disposición de los mosquitos”. La invitación se cerraba con la recomendación de llevar “traje de etiqueta”<sup>17</sup>. Los relatos posteriores mantuvieron el mismo tono y resaltaron los gestos de compañerismo dominantes en el encuentro y la capacidad de improvisación artística de muchos de los concurrentes.

Frente a los signos de éxito económico y distinción social que abundaban en las notas gráficas de banquetes organizados por la alta burguesía, las fotografías de la reunión de Gestos y Muecas mostraban una concurrencia desordenada, una mesa modesta en torno a la cual algunos invitados no se privaron de subirse a las sillas para leer discursos o aparecer en las imágenes (Imagen 5). Incluso el clásico

<sup>17</sup> La invitación impresa fue conservada por Fornells en su archivo personal. Pese a que no tenía firma, el texto fue redactado por Defillipis Novoa, autor teatral y periodista, amigo personal de Fornells que lo introdujo como colaborador en la revista *Caras y Caretas*.



Imagen 4: ¿Rechain, A.? (1914). Caricatura de Fornells [impresión sobre papel de color]. Archivo Fornells. Rosario, Argentina.

indicador de reconocimiento personal dado por la centralidad y elegancia acorde a la ocasión de los homenajeados en las fotografías de banquetes fue parodiado cuando, tras llegar Fornells “con prehistórico pantalón blanco y zapatos incoloros”, apareció “otro Fornells, con la misma barba, la misma indumentaria y el mismo apetito” (s. d.).

## Viajes y exposiciones de arte catalán

Durante su estadía en la provincia de Tarragona, además de pintar al aire libre los paisajes de su tierra natal, Eugenio Fornells se reencontró con maestros y amigos artistas. Pronto comenzó a planear la muestra colectiva que traería consigo a tierras americanas. A su regreso organizó una exposición de arte catalán en las salas de Casildo Souza, en pleno centro de Rosario. El Salón Souza se había convertido desde la sonada muestra grupal de artistas rosarinos en 1913 en uno de los principales espacios de visibilidad a nivel local. El escultor Blotta (1925) la recordaba como uno de los hitos en la constitución del campo artístico rosarino, subrayando en todo momento el rol que cumplieron los mismos artistas:

(...) fuimos nosotros los que organizamos

el primer Salón de Arte Nacional. Fue en la Casa Blanca de D. Casildo Souza, y con el esfuerzo personal de los que ideológicamente nos habíamos reunido al lado de Valenti en “Bohemia”. (...) Aquel primer conjunto de obras de artistas nacionales se denominó “Petit Salón”, y para el que hicimos propaganda personalmente todos, con afiches dibujados por los mismos concurrentes (p. 12).



Imagen 5: Fotografía del Gran festival en honor de Monseñor Fornells, *Gestos y Muecas* (1914).  
 Archivo Centro Cultural “Parque de España”. Rosario, Argentina.

Si bien Fornells fue uno de los colaboradores de *Bohemia* a través de sus textos e ilustraciones, no tenemos constancia de que haya integrado ese primer Salón de Arte Nacional. Quizás su ausencia se debiera a su condición de extranjero, una cuestión que resultó excluyente en muchas ocasiones en Argentina sobre el cambio de siglo (Malosetti Costa, 2001).

Justamente fue en el Salón Souza donde Fornells expuso en junio de 1914 sus pinturas por primera vez desde su radicación en Rosario, donde ya era bien conocido por sus caricaturas

e ilustraciones para publicaciones periódicas<sup>18</sup>. Lo hizo junto a otro catalán, Llorenç Brunet i Forroll, también ilustrador, que ofreció acuarelas con su firma y gobelinos al público de la ciudad<sup>19</sup>. Para su presentación en calidad de pintor ante la sociedad rosarina, Fornells seleccionó cuatro estudios y tres óleos, todos paisajes al natural del Saladillo y de Palermo. La auspiciosa crítica que le dedicó Ortiz Grognet (1914) destacaba su capacidad para captar “momentos de la naturaleza” con un “ojo certero y un rápido pincel” (s. d.). Lamentablemente, no pudimos localizar aún obras de esta época de Fornells, pero la paráfrasis del crítico nos acerca a una imagen ligada al *pleinairisme* de la renovación pictórica catalana de entresiglos:

La jugosa tonalidad de sus verdes, sus claros cielos, la preponderancia de la luz y el sol lujuriente, la perspectiva, el aire, hasta el rumor, pues esa vegetación crepita, hacen de “La quinta apacible” un cuadro digno de admiración y atención por todo concepto (s. d.).

Para ayudar a que el posible comprador lo asociara con figuras reconocidas en el mercado local, Ortiz Grognet mencionó el origen catalán del pintor y lo vinculó con visitantes recientes como Santiago Rusiñol o Eliseo Meiffren. Asimismo, anunciaba que Fornells ya estaba preparando otra exposición para el año próximo de “cielos y paisajes y asuntos nuestros” (s. d.).

La nueva presentación pública en efecto se concretó en septiembre de 1915. Esta vez fue organizada por el pintor Juan Potau, quien un año antes se había instalado en Rosario, aunque contó también con la colaboración de Fornells. Igual que este último, Potau había nacido en Reus e iniciado sus estudios en la Academia Fortuny<sup>20</sup>. La propuesta fue recibida muy favorablemente por distintos medios de la prensa local, que veían en este tipo de emprendimientos un importante aporte para la cultura rosarina:

---

18 Su amigo Alfredo Guido, instalado en Buenos Aires por cuestiones laborales, con quien Fornells había compartido oficinas de redacción, al enterarse de la exposición lo felicitaba y deseándole éxito, lo estimulaba a continuar en esa senda (Correspondencia personal, 1914, Archivo Fornells).

19 Nacido en Badalona en 1873, se dedicó especialmente al diseño de carteles, portadas de partituras y revistas, al dibujo humorístico, a la caricatura política y a la realización de ex libris, muchos de ellos de carácter satírico. Se destacó en publicaciones como *¡Cu-Cut!*, *¡Ja-Ja!*, *La Campana de Gracia*, *L'Esquella de la Torratxa*, entre otras. Paralelamente, desplegó una considerable obra como acuarelista. Algunas de estas participaciones en el espacio artístico fueron reseñadas en una revista de Barcelona (S.L., 1914). Brunet falleció en esa ciudad en 1939.

20 Durante su estadía en Rosario contrajo matrimonio con Rosario Biayna Esteve, de origen catalán igual que él, y hermana de Anna, la primera mujer de Eugenio Fornells. En 1917 y por cuestiones familiares, Rosario y Juan regresaron a Tarragona para radicarse definitivamente en la localidad de Vimodí.

La exposición de Arte Español organizada por el señor Juan Potau es de aquellas que cifran grandes esperanzas en el refinamiento y orientación de gustos y ambiente de una sociedad que ayer adolecía, pecaba por falta de amor a todo lo que encerrara Naturaleza y Arte, y que hoy la acepta felizmente, como solaz y cultura espiritual, a la febrilidad comercial, al materialismo en que se desliza diariamente su vida (*Exposición pictórica*, 1915, s. d.).

En el Salón Souza se reunieron las telas y tablas de diez artistas españoles, entre los cuales extrañamente el pintor de la barba eterna figuraba al menos con dos nombres: Eugenio Fornells y F. Juncosa (apellido materno)<sup>21</sup>. En esta ocasión, además de sus conocidos paisajes, presentó retratos y composiciones con figuras. Las reseñas destacaban la capacidad del pintor para

penetrar en el alma de las cosas, del paisaje, y poderlo reflejar con todos sus matices y coloraciones, con toda la vida que encierra, tal como su retina y alma lo ha sentido y visto desde el primer momento que se ha hallado ante él (s. d.).

Otra crítica, refiriéndose a una de las pinturas expuestas, decía: “es un cuadro detallista, de precisos efectos de luz. Fornells tiene en la retina, el amor a las verdades reales, y huye, instintivamente del convencionalismo” (H.F.C., 1915, s. d.). Esta recurrencia en los señalamientos con respecto a la observación del natural, el luminismo, la búsqueda de veracidad y la voluntad de desconocer ciertas convenciones representativas, ubican la pintura de Fornells en relación con las estéticas modernas que adoptaron muchos artistas catalanes desde finales del siglo XIX y que con seguridad conoció Eugenio durante su período de formación en Barcelona.

Años más tarde, a los pocos meses de su regreso a la Argentina, concretó la Exposición de Arte que había gestado en España. El mismo Fornells diseñó el catálogo con una elaborada tipografía modernista y el listado de obras expuestas en su interior. Reunió trabajos de su primer maestro en la Academia Fortuny de Reus, Ramón Casals i Vernis, y de pintores catalanes

---

<sup>21</sup> Hipotéticamente podemos pensar dos cosas: que con cada uno de los nombres exhibía propuestas estéticas diferenciadas o, lo que creemos más probable, que los seudónimos dieran la idea de una mayor cantidad de participantes de la que en realidad había. La nómina completa de artistas y obras fue publicada en *Arte español* (1915). Según Ribera Gassol (2009), se trataba de jóvenes artistas catalanes afincados en Rosario. Sin embargo, no hemos hallado referencias sobre ninguno de ellos en la bibliografía relevada ni menciones en la prensa de la época, más allá de las reseñas de esta muestra. Cabe la posibilidad de que hayan sido alumnos de la Agrupación Artística Catalana, creada por Fornells en 1914 y donde, junto a Potau, dictaba clases gratuitas a jóvenes de la colectividad. O también que se tratara de artistas de segunda o tercera línea dentro de la pintura española contemporánea.

como Juan Llimona, hermano del escultor Josep quien enseñara dibujo a Fornells en el Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona. También incluyó pinturas de su cuñado Joan Potau, quien ya había vuelto definitivamente a España, Laureans Barrau, Tomás Bergadá, J. Gelabert y Alart, y las esculturas de Diego Masana, catalán radicado en Rosario. Entre las pinturas que presentó Fornells se encontraban las que había realizado en Reus con la intención de exponer en esa misma ciudad: “varias vistas de los vecinos pueblos montañoses y marinas de las playas de Salou” (*Un catalán ilustre. Eugenio Fornells, 1917, s. d.*). En efecto, los títulos de los paisajes que figuraron entre las veinte pinturas con su firma hacían referencia a sitios cercanos a Reus, por los que el artista se había desplazado: Prasdip, Vimbodí, Vilanova i la Geltrú, Ribas, Maspujols, Ripoll, Montserrat, Salou, Castellvell.

El catálogo se cerraba con un *ex libris* dedicado a Fornells y realizado por Casals i Vernis, gran promotor de las marcas de libro en España (Imagen 6). El dibujo original había sido obsequiado durante su viaje junto a una afectuosa carta, donde su autor explicitaba el significado de las alegorías que componían la imagen y auguraba un destino exitoso para su discípulo: “Tu exmaestro te consagra gran artista con la ejecución del presente ex-libris, que Dios te ayude y la gloria te acompañe ya que condiciones reúnes para ser un pintor notabilísimo” (Casals i Vernis, R. (1917, 27 de julio) [Carta para Fornells]. Archivo Fornells). El *ex libris* lo presentaba como un pintor para quien la observación del natural constituía el punto de partida para la ideación de la imagen pictórica. A su vez, esta pequeña y elaborada imagen implicaba el respaldo de su primer maestro, un artista respetado en su tierra que desde Europa avalaba la obra de Fornells.

La exposición reeditaba el modelo de aquellas organizadas en nuestro país por galeristas o artistas españoles como José Artal, José Pinelo Llul o Eliseo Meifren, aunque quizás con menos intuición comercial que sus precedentes (Amigo, 2006). Se inauguró el 1 de abril de 1918 y pese a la gran concurrencia del público y las buenas críticas, las ventas no fueron las esperadas. Un comentarista sugería que la razón del escaso éxito comercial podría radicar en la cercanía con el II Salón de Otoño:

Las ventas no han sido ni con mucho, las que se esperaban, dada la importancia de la exposición y el mérito de los trabajos expuestos. (...) Tal vez el momento de la exposición no ha sido el más oportuno, pues estando cerca la apertura del Salón de Otoño, los “amateurs” adinerados quieren ver sus nombres, como adquirentes, en aquel certamen (*Arte pictórico. La exposición Fornells, 1918, s. d.*).

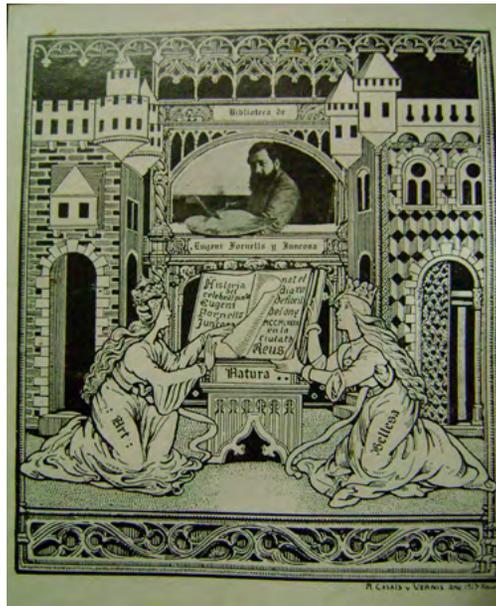


Imagen 6: Casals i Vernis, R. (1917). Ex libris de Eugenio Fornells. Archivo Fornells. Rosario, Argentina.

En efecto, el II Salón de Otoño abrió sus puertas pocas semanas después, pero Eugenio Fornells tampoco participó en esta ocasión (Catálogo *II Salón de Otoño*, 1918). Ya estaba trabajando para la presentación de la muestra de arte catalán en Montevideo, en el Salón de Moretti, Catelli y Mazzuchelli, que inauguraría en agosto de ese mismo año. Sin embargo, dudamos que ese viaje haya sido la verdadera razón de su ausencia. Es más probable que su desacuerdo con los modos de organización del salón resultaran determinantes. En una serie de artículos sin firma publicados consecutivamente que Fornells recopiló en su archivo, encontramos indicadores en este sentido:

El Salón de Otoño está organizado y sostenido por señores a quienes les guía un espíritu de engrandecimiento muy digno de tenerse en cuenta, si bien tal vez no inspirado por el más puro ideal (...) Entendemos que todos pueden traer su grano de arena a la obra que representa adelante pues que se trata de refinar el sentimiento artístico, cooperando con

su esfuerzo moral y material, pero de esto a sentar cátedra de jueces en materia de Arte, creemos que ellos mismos están seguros que no pueden cumplir como tales el cometido que se han impuesto.

Todos sabemos que la comisión la componen personas de muy buena voluntad y posición, pero entendemos que eso no es suficiente para constituirse en jurado que debe dictaminar cuales son las obras admisibles o no, como así las merecedoras de recompensas (*Exposición de Bellas Artes. A propósito del 2° Salón de Otoño. I, 1918, s. d.*).

Haya sido o no su autor, queda claro que Fornells acordaba con lo expresado en estas notas que funcionaban dentro del periódico como preámbulo al salón y tras cuya publicación, se volvía a ceder el lugar al crítico habitual. Si bien el eje central en todas ellas era la discutida capacidad de los integrantes de la Comisión de Bellas Artes para actuar como jurados en los salones, también se deslizaron en estas líneas otros cuestionamientos. En particular, el orden de prioridades determinado en el proceso de institucionalización artística de la ciudad. Para el redactor, la creación de una Escuela de Bellas Artes era un deber impostergable:

El Rosario, una ciudad que cuenta más de doscientos mil habitantes, no tiene una escuela que sea digna de llamársele de Bellas Artes, y en vez de ello se hace un salón anual y se crea un Museo. ¿No sería más loable que se trabajara con el fin de que los predestinados a ser artistas encontraran un lugar en donde poder estudiar, a la par que refinar su temperamento?... Creemos que sí, y estamos seguros que en el transcurso de unos años tendríamos más y mejores artistas, al tiempo que de este modo se fomentaría de verdad el Arte Argentino (s. d.).

Ante esta situación, un grupo de artistas dedicados a la docencia y a las artes aplicadas entre los que se encontraba Eugenio Fornells, decidió agruparse y gestionar soluciones de manera autónoma. Así surgió en junio de 1919 el Círculo Artístico de Rosario.

## Salones, cursos y fiestas inaugurales

Luego de un par de reuniones donde se designaron a los miembros de la primera comisión directiva y se votaron los estatutos, llegó la fecha de inauguración del local donde funcionaría la entidad<sup>22</sup>. Por supuesto, fue una ocasión ideal para una fiesta que congregó a muchos de sus asociados y simpatizantes, “artistas de todas las edades (...) entusiastas y optimistas, previendo ya el rápido vuelo que ha de tomar la institución y los beneficios que reportará a la cultura popular” (*Círculo Artístico de Rosario – La fiesta de anoche*, 1919, p. 9)<sup>23</sup>. Con un acto “sencillo en su forma pero grande en el fondo” celebraron lo que muchos creían imposible: “crear un centro artístico formado por artistas en nuestra ciudad comercial y cosmopolita” (p.9).

La fotografía publicada en la prensa (Imagen 7) mostraba un grupo numeroso de pie alrededor de una amplia mesa donde se sirvió un *lunch* (*Inauguración del Círculo Artístico de Rosario*, 1919, p. 9). Las notas señalaban el clima de camaradería reinante y la satisfacción general por ese primer logro del esfuerzo colectivo. El mismo entusiasmo dominó la reseña publicada pocos días después, al anunciar el inicio de los cursos libres con modelo vivo que a partir de septiembre se dictaron en el Círculo Artístico (*Arte y Teatros. Círculo Artístico de Rosario*, 1919, p. 10). En 1919 la Comisión de Bellas Artes había comenzado a estudiar la posibilidad de crear una Academia, sin embargo el proyecto quedaría pendiente por varias décadas<sup>24</sup>. De esta manera, la asociación buscó compensar la ausencia de una institución oficial dedicada a la formación artística en la ciudad. Al año siguiente, el programa se completaría con los salones para artistas asociados.

En septiembre de 1920 se inauguró el I Salón del Círculo Artístico de Rosario, integrado exclusivamente por artistas locales y con el “propósito de demostrar la labor del año de vida de

<sup>22</sup> Los estatutos aprobados consignaban una serie de fines expresados de un modo general y conciso: “1- Protección y mutualidad; 2- Concursos y exposiciones; 3- Escuela libre de Modelo Vivo; 4- Fiestas, reuniones y conferencias; 5- Ponerse en contacto con las diversas instituciones y centros artísticos del mundo; 6- Biblioteca y galería artística” (*Círculo Artístico*, 1919, p. 10).

<sup>23</sup> Es posible encontrar un antecedente cercano a las iniciativas del Círculo Artístico de Rosario en las actividades organizadas en Buenos Aires desde 1895 por la Colmena Artística, agrupación conformada en su mayoría por extranjeros que en varias ocasiones expresaron con un tono burlesco sus críticas frente al exclusivismo y al carácter pretendidamente aristocrático del Ateneo. Al respecto ver Malosetti Costa (2001).

<sup>24</sup> Recién en 1933 la Comisión ofreció cursos gratuitos con modelo vivo en las salas del Museo, que se extendieron a lo largo de cinco meses. Allí actuaron como correctores libres Julio Vanzo, Antonio Berni y Humberto Catelli (Prieto, 2007).



Imagen 7: Fotografía de la Inauguración del Círculo Artístico de Rosario (1919). *La Capital*. Rosario, Argentina.

la institución y sin más pretensiones que la de seguir agrupando a cuantas personas se interesen por el fomento del arte en nuestra ciudad” (*Primer Salón del Círculo Artístico de Rosario*, 1920, p. 9). La necesidad de que existiera un espacio ajeno a los criterios de selección vigentes en los salones oficiales fue expresada no solo a través de las formales líneas del diario *La Capital*, sino también en el tono jocoso propio de los periódicos satíricos. Desde las páginas de *Con Permiso*, publicación en la que Fornells actuó como director artístico, alguien con las iniciales E.O.G (¿parodia de Emilio Ortiz Grognet?) lanzaba al aire una advertencia: “Se previene a todos los pintapueñas, pintacates y pintamonas, que es inútil presentarse optando a premio, en el III Zaguán de Otoño, porque todo está repartido y se acabó la chafalonía” (E.O.G., 1919). Las decisiones de los miembros de la Comisión de Bellas Artes con respecto a los jurados en los Salones de Otoño seguían siendo cuestionadas y como contrapartida, la convocatoria del

Círculo Artístico de Rosario tuvo un jurado de premios integrado completamente por artistas, todos ellos socios activos<sup>25</sup>.

Tras la inauguración, las reseñas periodísticas solo hicieron referencia a la nutrida concurrencia y al valor de la iniciativa, sin detenerse en discursos ni presencias protocolares, si es que las hubo. El diario *La Capital* señalaba que el único fin de la muestra organizada por el Círculo Artístico de Rosario era “dar a conocer la obra realizada en pro de la cultura de nuestra ciudad” y demostrar lo que es posible lograr a partir de la “comunidad de ideales fundidos en un mismo crisol” (*Arte y Teatros. Círculo Artístico*, 1920, p. 9). Frente a estas líneas alentadoras, *La Revista de El Círculo* contraponía un comentario irónico y despectivo, donde calificaba a los integrantes de la nueva asociación de “aficionados”: “Los señores que componen este flamante centro, todos ellos declarados amantes aficionados del arte, abrieron, con acompañamiento de banda, su primer salón de pintura, escultura y afines. Se repartieron entre ellos medallas y diplomas, clausurando su fiesta en paz” (Ortiz Grognet, 1920, septiembre-octubre, p. 200). Resulta extraño que el firmante de estas líneas fuera justamente Emilio Ortiz Grognet, figura que transitó tanto por la Comisión de Bellas Artes como por otros ámbitos ligados a los miembros del Círculo Artístico. Por ejemplo, figuró entre los colaboradores de *Athenea*, publicación periódica lanzada en julio de ese mismo año, cuya dirección artística estuvo a cargo de Eugenio Fornells y a la que nos referiremos más adelante (*Redactores y colaboradores*, 1920).

En todo caso, y siguiendo a Fantoni (2014), podemos sostener que las líneas publicadas en *La Revista de El Círculo* resultan coherentes con las decisiones de la Comisión de Bellas Artes, en la medida en que “dejan traslucir el interés de mantener una firme hegemonía sobre el acto de legislar y sancionar en materia estética” (p. 68). La misma lectura se puede hacer con respecto a la negativa expresada por la Comisión ante la solicitud de utilizar sus salas para exponer las obras de los asociados al Círculo Artístico, con argumentos que para estos últimos resultaban “pueriles” (*Círculo Artístico de Rosario*, 1920). La muestra que sintetizaba la labor realizada por la agrupación durante su primer año de actividades pudo presentarse finalmente en un local poco apropiado, según los mismos organizadores. En la casona de Laprida 947 se reunieron obras de aspirantes con las de “apreciados artistas” que con sus “esfuerzos personales [sostenían] esta meritoria institución, con fines de propagar el estudio de las Bellas Artes en

---

<sup>25</sup> El jurado del primer Salón estuvo formado por Rafael Barone, Enrique Munné, Dante Verati, Santiago Girola y Diego Masana, tres pintores y dos escultores, docentes y artistas decoradores, todos de origen inmigratorio italiano o español.

nuestro medio” (Juncosa, 1920, s. d.). El Salón se planteaba desde las páginas del catálogo como un resultado inicial, si bien “modesto”, sincero y esperanzado en lograr con el tiempo ser exponente de la “labor del arte rosarino”, una “manifestación local (...) lo más completa posible” (Catálogo *Primer Salón del Círculo Artístico de Rosario*, 1920). En efecto, figuraban entre los expositores muchos de los primeros maestros y artistas decoradores provenientes de Europa que se instalaron en la ciudad desde comienzos del siglo XX. Siendo socios activos del Círculo, desistieron de concurrir a los premios para estimular a las siguientes generaciones. Así recibieron sus primeros reconocimientos públicos pintores noveles nacidos con el siglo como Isidro García, Demetrio Antoniadis o José Beltramino.

A diferencia de las reuniones organizadas por el Círculo Artístico, las inauguraciones de los Salones de Otoño en Rosario fueron en sus comienzos parte de las ceremonias conmemorativas de las fiestas mayas. En tanto eventos oficiales, estos encuentros se ajustaron a las pautas de sociabilidad de la elite rosarina. Tal como muestran las fotografías, eran reuniones donde además del cuidado en el vestir y en el arreglo personal inherente a las presentaciones en la escena pública, había un marcado predominio de varones, situación previsible por ser ellos los representantes de instituciones y esferas profesionales. Esto puede verse por ejemplo en las fotografías seleccionadas por Nicolás Amuchástegui, presidente de la Comisión Municipal de Bellas Artes durante varios períodos y uno de sus miembros más entusiastas y comprometidos, para el libro de recortes que legó al Museo. Una de las imágenes correspondientes a la inauguración del III Salón de Otoño, en mayo de 1919, muestra a un grupo de hombres con actitud protocolar y elegantemente ataviados, de traje y galera. El presidente de la Comisión se presentaba junto al intendente de la ciudad, de frente al objetivo, logrando una centralidad en la imagen reforzada por la flecha indicativa que él mismo agregó (Imagen 8)<sup>26</sup>.

En estos eventos primaba una intención de lucimiento social que emergía en cada uno de los detalles destacados por la prensa. En este sentido, el diario *La República* comentaba el *vernissage* ofrecido por la Comisión como una “brillante reunión social”, en la que Amuchástegui “hizo los honores de la casa con exquisita galantería” (*El tercer salón de Otoño. Vernissage*, 1919, s. d.). Otro medio periodístico de la ciudad, *La Capital* de Rosario, describió de un modo similar la inauguración subrayando el carácter legitimador que en todo sentido tenía la muestra anual:

---

<sup>26</sup> La presencia del presidente de la Comisión junto al intendente municipal, Tobías Arribillaga, fue subrayada tanto por la imagen como a través del epígrafe que el primero redactó para *Ofrenda*.

Encuadrada en el marco de sobria distinción que ya le es característica, atrae e interesa con el incentivo de muchos trabajos ejecutados con maestría (...) Los autores locales están en menor número pero su labor es selecta y digna del más franco estímulo (*El tercer salón de Otoño. Su inauguración, 1919, s. d.*).

Inclusive en reseñas de este tipo, que no pretendían ser una crítica a las tareas realizadas por la Comisión, se deslizaba la desproporción de artistas rosarinos en relación con sus pares de Buenos Aires. Al año siguiente, en el IV Salón de Otoño, serían tan solo dieciocho los artistas rosarinos sobre un total de ciento diez participantes. Esta situación cambiaría en el V Salón, celebrado en 1922. La realización en ese lapso de tiempo de los dos salones del Círculo Artístico de Rosario muy posiblemente tuvo un peso significativo. Si muchos artistas varones –en su gran mayoría de origen inmigratorio reciente y con una labor paralela en el campo de la docencia y las artes aplicadas– tuvieron una presencia escasa en los primeros salones oficiales, no podemos esperar una situación más favorable para las mujeres.



Imagen 8: Fotografía de la Inauguración del III Salón de Otoño (1919). *Ofrenda*, Archivo Museo Castagnino+macro. Rosario, Argentina.

## Una joven escultora en el Salón de Otoño

La participación de mujeres artistas rosarinas en los primeros salones de Rosario, a diferencia de los envíos de sus pares porteñas compuestos en su mayoría por retratos y paisajes en óleo, estuvo dominada por obras de carácter decorativo: portadas para libros, biombos, proyectos para abanicos, almohadones o interiores, papeles pintados o estudios de elementos naturales. Muchas eran discípulas de Alfredo Guido en Fomento de Bellas Artes y entre ellas se destacaban Lelia Pilar Echezarreta, Esilda Olivé y Argentina Arévalo, quienes tuvieron una participación dispar como ilustradoras de revistas culturales<sup>27</sup>. La única mujer rosarina residente en la ciudad que presentó una obra autónoma en el marco de los primeros salones fue la escultora Filomena Vittoria<sup>28</sup>. Significativamente, tuvo que enfrentarse a Alfredo Guido para lograr que fuera expuesta al menos una de las obras que evaluó el jurado del IV Salón de Otoño.

Su envío estaba compuesto por una cabeza de estudio y un grupo escultórico con características poco habituales entre las mujeres artistas, que incluso se distanciaba del conjunto de obras que finalmente integraron el salón. Nada en la propuesta de Filomena se ajustaba a la norma de un arte hecho por mujeres o un “arte femenino”, como solía denominarse en la época: el título sugerente, la opción por una composición con figuras, la presencia de un desnudo, las dimensiones y hasta el medio expresivo. Es muy probable que todos estos desajustes entre las expectativas de los jurados y la obra de esta joven mujer hayan sido las verdaderas causas de su rechazo, más allá de las alegadas propiedades técnicas<sup>29</sup>.

Como muchas de sus pares mujeres a lo largo de la historia, Filomena se había formado en el taller de su padre. La empresa dedicada a la escultura funeraria y conmemorativa había sido fundada en 1899 por Juan Vittoria, inmigrante de origen italiano que tras vivir por un tiempo en Buenos Aires se había instalado definitivamente en Rosario. Allí se iniciaron en el oficio al menos dos de sus cuatro hijos: Domingo y Filomena. En 1917, Filomena comenzó a realizar estudios de perfeccionamiento en dibujo y escultura junto a Juan Scarabelli, otro reconocido

---

<sup>27</sup> Sobre la recepción crítica de sus participaciones en los salones y el énfasis con respecto a su condición de alumnas de Guido, ver Armando (2009).

<sup>28</sup> Dejamos de lado el caso excepcional de Emilia Bertolé, quien tempranamente se instaló en Buenos Aires y desde allí construyó una reconocida trayectoria como retratista y poetisa. Al respecto ver Avaro (2006).

<sup>29</sup> Según la teoría de las disposiciones desarrollada por el sociólogo francés Bourdieu (2013), cuando los esquemas de interpretación vigentes no permiten asir una obra, cuando el sistema de esperas que implica toda disposición se frustra, deviene el escándalo.

artista italiano asentado en la ciudad. Dos años más tarde, tanto ella como su hermano enviaron obras al Salón de Otoño, pero solo fue admitida la de Domingo. El busto de *Séneca* realizado por Filomena fue rechazado y al poco tiempo trascendieron las dudas planteadas con respecto a su autoría y la sospecha de que fuera obra del hermano varón (*Una escultora rosarina. La señorita Filomena Vittoria, 1920*). El caso de Filomena era inusual para el Rosario de su época. Si eran pocas las mujeres que en las primeras décadas del siglo XX se dedicaron al arte en forma profesional, mucho menor era aún el número de quienes optaron por trabajar en el espacio. En efecto, fue la primera escultora rosarina con una fuerte visibilidad pública y sin embargo, su nombre no figuró en ninguno de los relatos sobre el arte en la ciudad<sup>30</sup>.

Con solo 17 años, Filomena volvió a intentar exponer en el Salón y nuevamente se encontró con el rechazo del jurado. Pero esta vez realizó dos pedidos de reconsideración que debieron ser atendidos por la Comisión Municipal. Ante la primera respuesta negativa, la segunda solicitud fue acompañada por el aval de cinco escultores, en su mayoría miembros del Círculo Artístico de Rosario: Juan Scarabelli, Andrés Rotta, Carlos Rodó, Diego Masana y José Fioravanti, de Buenos Aires. En la estrategia de Filomena y el grupo de escultores que la respaldaron iba implícita la crítica, recurrente en esos años, con respecto a la idoneidad de los jurados a nivel disciplinar. Frente a un jurado sin escultores, eran cinco los que unían sus voces para defender su obra. Ante esta situación y pese al disgusto de Alfredo Guido, que lo impulsó incluso a presentar su renuncia frente a la Comisión de Bellas Artes, una de las esculturas de Filomena fue expuesta en el Salón de 1920 (*Catálogo IV Salón de Otoño, 1920*).

Se trataba del yeso *¡Hasta las bestias domina!*, una composición de 170 cm. de largo, por 130 cm. de altura y 82 cm. de ancho, que mostraba a una mujer desnuda sujetando a un toro por las astas. Según el criterio del jurado de admisión, presentaba ciertas cuestiones técnicas que no se ajustaban a las dimensiones del trabajo y al tema abordado. Para su autora, el problema radicaba en que la obra debía ser observada por lo menos a un metro de altura para valorar “sus líneas y el efecto del grupo”, así como considerar que el yeso estaba realizado en un tamaño de

<sup>30</sup> Slullitel (1968) solo menciona a Juana Vittoria, hermana menor de Filomena dedicada a la pintura. Las exclusiones de las mujeres artistas de las historias del arte canónicas en Argentina y los criterios que habilitaron esas selecciones están siendo revisados en los últimos años a partir de diversas investigaciones, que en algunos casos han devenido en propuestas curatoriales. En este sentido, queremos destacar los catálogos de las exposiciones a cargo de Suárez Guerrini (2017) y Gluzman (2021).

dos tercios del natural<sup>31</sup>. Una fotografía de la misma composición en una escala mucho menor, quizás un boceto preparatorio en yeso patinado, nos permite acercarnos a la imagen que generó tantas disputas un siglo atrás (Imagen 9)<sup>32</sup>.

La opción de Filomena por un conjunto escultórico que evidenciaba su capacidad para abordar en una composición de grandes dimensiones tanto el desnudo femenino como la representación de un animal, remite inevitablemente al caso de Lola Mora. Su celebrado retorno al país en 1900 con el objeto de finalizar y emplazar *La fuente de las Nereidas*, primera escultura pública realizada en nuestro país por una mujer, así como el hecho de haber recibido el encargo de las piezas para el frustrado proyecto de Monumento a la Bandera en Rosario, la convirtieron seguramente en una figura modélica para la joven rosarina<sup>33</sup>.

Superadas las tensiones previas a la inauguración del Salón, la obra y su autora fueron destacadas en forma positiva por la crítica de la ciudad. Incluso, Ortiz Grognet (1920, agosto) desde las páginas de *La Revista de El Círculo* afirmó que “si bien adolece de defectos, disculpables en una obra de esa magnitud y tratándose de quien se inicia en la carrera del arte, deja entrever una feliz predisposición para la estatuaria” (p. 164). El tono condescendiente de estas líneas presentaba a la escultora en calidad de promesa, proyectando hacia el futuro su consideración como profesional<sup>34</sup>. Por otra parte, Ortiz Grognet entendía que el tema de la obra permitía desplegar aquel “contraste de la gracia y la fuerza [que] ha tentado ya a muchos artistas” (p. 164), remitiendo a versiones de mitos griegos como el de Júpiter y Europa. Sin embargo, la actitud firme y valiente de la mujer desnuda no se correspondía con las representaciones clásicas de aquella historia. En efecto, el vínculo con *Mujer y toro* de Alfred Roll —pintura naturalista

31 Estos fueron los argumentos esgrimidos en la carta dirigida a la Comisión de Bellas Artes, con fecha 2/7/1920, archivo documental Museo Castagnino de Rosario. Agradecemos el valioso trabajo de búsqueda realizado por el equipo del Museo y, en particular, por Eleonora Arfeli.

32 Fotografía perteneciente a familia. Lamentablemente, las obras originales no pudieron ser conservadas y solo nos quedan los registros mencionados para intentar reconstruir su existencia. Agradecemos a Diego D'Ángelo el acceso a materiales recopilados por la escultora.

33 Sobre las alternativas vinculadas a su colocación inicial en el espacio artístico porteño y la recepción de su obra por parte de la crítica contemporánea, ver Corsani (2007). Con respecto a las diversas lecturas que estas instancias habilitaron con el correr del tiempo, consultar Gluzman (2016).

34 No podemos dejar de vincular estas palabras con la crítica de Lugones a partir de *La Fuente* de Lola Mora, más allá de la notable diferencia de tono: “El sexo de la autora, su juventud, sus estudios poco más que elementales en el género, y su cultura, indudablemente escasa como la de todas las argentinas, datos que si no disculpan mamarrachos, suspenden las conclusiones severas –todo eso induce a presagiar la próxima cosecha (...) el triunfo definitivo que Dios quiera no malogren las lisonjas y los desengaños” (en Gluzman, 2016, p. 27).



Imagen 9: Vittoria, F. (c. 1920) *¡Hasta las bestias domina!* [yeso] [fotografía del boceto].  
 Archivo Vittoria. Buenos Aires, Argentina.

perteneciente al Museo Nacional de Bellas Artes— que el mismo crítico sugería en estas líneas, pese a la coincidencia con respecto al motivo abordado y la resolución estética, no tenía en cuenta los desajustes de la propuesta de Vittoria con respecto a la tradición representativa del tema<sup>35</sup>. Lejos del esperado contraste entre la delicadeza femenina y la fuerza animal, la escultura presentaba a la mujer en condición de superioridad.

En este sentido, es posible plantear una lectura de la obra en clave feminista: una escultura cuya autoría se debe a una artista mujer situada en un campo cultural dominado por cánones establecidos por varones, donde la protagonista de la representación abandona el rol pasivo y sumiso que se correspondía con las expectativas sociales de la época para adoptar la actitud

<sup>35</sup> Sobre este óleo de Alfred Roll, ver la entrada del catálogo de la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes a cargo de Mill y Baldasarre (2010).

de una heroína clásica determinada en su accionar<sup>36</sup>. La cercanía entre Filomena Vittoria y Ana María Benito, poetisa rosarina que años más tarde publicara un encendido texto en defensa del rol de la mujer en la cultura, nos animan a pensar esta posibilidad<sup>37</sup>. Ambas fueron colaboradoras en 1920 de la revista *Athenea*, dirigida por Juan Vilá Estruch y Eugenio Fornells, por lo que compartieron los encuentros literarios y sociales que cada jueves organizaba el grupo de redacción, los tés danzantes y otras ocasiones festivas, más allá de la cotidianeidad en sus oficinas (*Sesiones Athenea*, 1920). Sin embargo, no tenemos certeza de que las ideas ligadas al movimiento feminista circularan ya en esa época dentro del círculo intelectual que integraban. La imagen es, en este caso y por ahora, el único elemento con el que contamos para sostener esta hipótesis.

Ese mismo año, otra escultura de Filomena Vittoria fue admitida en el Salón Nacional de Bellas Artes (*Catálogo X Salón Nacional de Bellas Artes*, 1920). Irónicamente, el retrato de su padre (Imagen 10) fue expuesto en el mismo salón que los óleos de Alfredo Guido<sup>38</sup>. Filomena, cuyos bustos habían sido rechazados en dos ocasiones en el Salón de su ciudad natal, ingresaba así en el espacio de legitimación más importante de nuestro país. Un par de años más tarde volvería a demostrar ante el público rosarino su capacidad para realizar esculturas de busto. En esta ocasión, en un ámbito distendido y rodeada de colegas amigos. El Festival Artístico organizado por el Círculo de la Prensa de Rosario en junio de 1922 reunió en su variado programa la actuación cómica de Eugenio Fornells –quien además de destacarse en el campo de las artes visuales, escribía obras de teatro y letras musicales–, las “caricaturas relámpago” de Julio Vanzo y la presencia de Filomena Vittoria explicando “Cómo se modela un busto”<sup>39</sup>. Tanto Vanzo como Fornells eran reconocidos ilustradores en Rosario y este último era además el autor del *ex libris* de la asociación. La participación de la escultora en el marco de una celebración en la que colaboraron compañías teatrales activas en la ciudad, artistas de *varieté* y socios de la

36 Nos resultaron muy sugestivas las propuestas interpretativas de Pollock (2007) sobre un conjunto de obras de Artemisia Gentileschi. En este artículo, más allá de las inflexiones generadas por la pintora a partir de la iconografía de las mujeres heroicas oportunamente señaladas por Mary Garrard, Pollock destaca la significación de su emergencia en un campo de representación cuyos cánones fueron establecidos por hombres. Para la autora, “la presencia de una enunciación distinta desde el ámbito de una femineidad particular, histórica, ofrece un cambio en el patrón de significados de una cultura dada” (p. 195).

37 Hacemos referencia aquí a sus colaboraciones para *La Gaceta del Sur*, revista de arte y crítica editada en Rosario durante 1928.

38 Junto a los pintores Manuel Musto y Ángel Vena fueron los únicos representantes del arte rosarino en la exposición de Buenos Aires (*Arte y Teatros. El X Salón Nacional de Bellas Artes. Concurrencia de artistas rosarinos*, 1920).

39 Programa del Gran Festival Artístico organizado por el Círculo de la Prensa de Rosario en el Teatro Colón el 19 de junio de 1922. Recuperado del Archivo Vittoria.

institución implica no solo que continuaba trabajando en el ámbito de la prensa periódica, sino también la necesidad de afirmar públicamente habilidades inherentes a su principal medio de vida. Por entonces, tras la partida de su hermano Domingo hacia la Capital Federal, Filomena se hizo cargo de la dirección artística del taller de escultura familiar y, a su vez, mantuvo durante toda la década una actuación constante en diversas muestras colectivas de arte en Rosario y Buenos Aires<sup>40</sup>.

## Artesanos y mujeres en la historia del arte

Ante las desavenencias con las instituciones locales, tanto Filomena Vittoria como Eugenio Fornells buscaron otros espacios de exhibición y validación para su propia obra. Vittoria ingresó tempranamente en el Salón Nacional, un ámbito de consagración indiscutido para la época. Paralelamente, nunca desistió de enviar obras a los salones de la ciudad y durante la década del veinte, logró tener una presencia sostenida. Por su parte, Fornells privilegió la circulación de sus pinturas a través de galerías comerciales, en muestras colectivas donde los lazos con artistas de la colectividad catalana fueron centrales<sup>41</sup>. En ambos casos, la participación en diversas “formaciones” culturales (Williams, 1981), más o menos estructuradas, fue el sostén imprescindible para sobreponerse a la falta de estímulo de un medio artístico en pleno proceso de constitución.

Desde diversos espacios y con variadas modalidades de inserción social, sucesivos colectivos debatieron, propusieron y actuaron, para dar lugar a una escena artística y cultural que se fue complejizando y enriqueciendo con el correr del tiempo. Sus planteos y acciones fueron centrales incluso para corregir rumbos tomados inicialmente desde los órganos oficiales. En este sentido, es posible advertir que los reclamos por la representación de artistas locales en el salón de la ciudad y las acciones que llevaron adelante no fueron en vano. El Salón de Otoño de 1922 resultó mucho más inclusivo para con los productores de Rosario y esta participación continuaría incrementándose año tras año.

<sup>40</sup> En una publicidad de Casa Vittoria que aparecía en el diario La Capital de Rosario en 1923, Filomena figuraba como Directora Artística. Agradecemos a Paola Fernández este valioso dato hemerográfico. Un año antes, Domingo Vittoria se había instalado en Buenos Aires para dictar clases de dibujo en el Colegio Nacional N° 1 “B. Rivadavia”.

<sup>41</sup> Recién en 1935 su pintura fue exhibida en el XIV Salón de Otoño de Rosario, recibió un premio e ingresó en el acervo del Museo. El hecho excepcional de que en esta edición no hubiera jurado de admisión de obras pudo haber sido determinante en la decisión de participar por parte de Eugenio Fornells.

Uno de los propósitos de este trabajo fue estudiar figuras relegadas en las historias del arte moderno, no solo como acción tendiente a redimir a un artista o su obra, a reparar olvidos, sino con la intención de desentrañar los criterios de valor y los intereses que habilitaron esas selecciones<sup>42</sup>. Al recalar solo en aquellos autores que favorecieron el cambio estético, se dejaron de lado a muchos otros que por distintas circunstancias no centraron sus intereses en las nuevas formas o temas y que, sin embargo, tuvieron una incidencia considerable en los debates y las reconfiguraciones del campo artístico. Las acciones de figuras como Eugenio Fornells o Filomena Vittoria en las primeras décadas del siglo XX apuntaban a alterar los criterios de legitimidad vigentes: quién debía considerarse un verdadero artista, dónde podía exhibir su

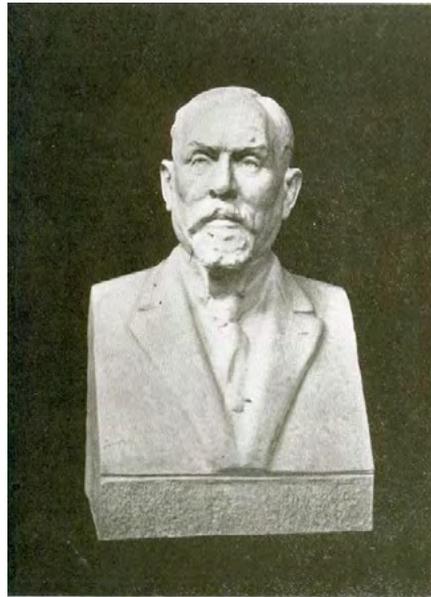


Imagen 10: Vittoria, F. (1920). *Mi padre* [yeso]. Catálogo X *Salón Nacional de Bellas Artes*.  
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes., Buenos Aires, Argentina.

---

<sup>42</sup> Seguimos a Fer (1998) cuando plantea que la cuestión del valor en el arte es un concepto que se debe revisar constantemente. La opinión de qué es significativo en el arte del pasado depende de los intereses que susciten desde el presente los diversos aspectos inherentes a cada práctica cultural.

obra, qué instancia validaba una determinada producción, quién conformaba el público al que se destinaba la imagen, cuáles eran las normas de comportamiento en un ámbito cultural.

Las grandes diferencias con respecto a las ideas de “cultura”, y de “arte” en particular, fueron en definitiva las que ocasionaron los enfrentamientos entre los integrantes del Círculo Artístico de Rosario y los organismos oficiales. En cada acto público de la asociación se podía leer la voluntad de incorporar a los sectores populares en la vida cultural de la ciudad desde el lugar de la producción y no en tanto meros receptores de un canon constituido por otros. Por su parte, el caso de Filomena resultó doblemente problemático para los parámetros de su época. No solo dedicaba gran parte de su tiempo a realizar una escultura de carácter comercial que la alejaba de los criterios de autonomía artística dominantes para ligarla al artesanado, sino que por el solo hecho de ser mujer el desarrollo profesional de su carrera resultaba difícilmente aceptable. De un modo similar a lo que sucedía en otros ámbitos de la vida social, y en virtud de los roles que tradicionalmente les fueran asignados por el pensamiento burgués, las mujeres se vieron circunscriptas al plano doméstico y, en consecuencia, sus acercamientos a la plástica solo se concebían en tanto actividad de los tiempos de ocio y con un carácter decorativo. Quienes, por el contrario, decidieron pese a todo actuar en la escena pública, debieron negociar constantemente con los ideales de femineidad y de artista moderno<sup>43</sup>. Filomena constituyó una presencia disruptiva en la historia temprana de Rosario, en tanto emergió como escultora y directora artística de una empresa en una sociedad aún renuente a la proyección profesional de las mujeres.

En las primeras décadas del siglo XX, muchos artistas varones y mujeres, en su gran mayoría de origen inmigratorio reciente, debieron conjugar en su trayectoria la realización de tareas artesanales o ligadas a las artes aplicadas, así como a la docencia, con el despliegue de una obra autónoma. El estudio de las “formaciones” surgidas en el seno de las asociaciones, revistas o eventos culturales que los congregaron, nos permite analizar los fenómenos de cambio cultural en el momento mismo en que se están gestando (Williams, 1981). En estos ámbitos dinámicos, los gestos de rebeldía, las acciones festivas y el humor fueron armas poderosas para enfrentar convenciones sociales y jerarquías culturales.

---

<sup>43</sup> Sobre las estrategias que en este sentido ensayaron las artistas mujeres en la Francia decimonónica, consultar Garb (1998).

## Bibliografía

- Amigo, R. (2006). El arte español en la Argentina, entre el mercado y la política. En P. Artundo (Ed.), *El arte español en la Argentina: 1890-1960* (pp. 17-50). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Armando, A. (2014). Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte. En R. Amigo et al., *La hora americana 1910-1950* (pp. 189-203). Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Armando, A. (2009). Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario. *Avances*, 14, pp. 63-76.
- Armando, A. (2005). Imágenes de Argentina y América: los murales de Alfredo Guido. *Studi Latinoamericani*, 1, pp. 89-102.
- Avaro, N. (2006). Vida de artista. En *Emilia Bertolé: obra poética y pictórica* (pp. 13-59). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Boni, N. (2011). Imágenes modernistas en Rosario en los inicios del siglo XX: vitrales, mayólicas y pinturas murales. *Separata*, XI(16), pp. 33-47.
- Bourdieu, P. (2013). *Manet, une revolution symbolique. Cours au College de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie Claire Bourdieu*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cibotti, E. (2000). Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante. En M. Lobato y J. Suriano, *Nueva historia argentina: El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)* (pp. 365-408). Buenos Aires: Sudamericana.

- Corsani, P. (2007). Honores y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, (15)2, pp. 169-196. Recuperado el 2022, 18 de mayo de <https://www.revistas.usp.br/anaismp/issue/view/394>.
- Falaschi, R. (2013). *Eugenio Fornells: recorridos en la plástica y la docencia artística entre 1908 y 1946* [tesina de grado, Universidad Nacional de Rosario]. Rosario, Argentina.
- Fantoni, G. (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Fer, B. (1998). Introducción. En F. Frascina et al., *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX* (pp. 7-53). Madrid: Akal.
- Fernández, S. (2010). *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Garb, T. (1998). Género y representación. En F. Frascina et al., *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX* (pp. 223-294). Madrid: Akal.
- Gluzman, G. et al. (2021). *El canon accidental: mujeres artistas en la Argentina (1890-1950)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (2002). Culturas populares. En C. Altamirano (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 49-60). Buenos Aires: Paidós.
- Mauro, D.; Cesaretti, F. y Uliana, H. (2005). Del resplandor a la opacidad. Opinión pública, empresas periodísticas y ciudadanía. La “nueva prensa” de Rosario en la década del 20: los casos de *La Reacción* y *Reflejos*. En M. Bonaudo (Dir.), *Imaginario y prácticas de un orden burgués. Rosario, 1850-1930* (pp. 97-123). Rosario: Prohistoria.

- Mill, A. y Baldasarre, M. I. (2010). Alfred Philippe Roll. Femme et taureau (Mujer y toro). En R. Amigo (Comp.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección* (pp. 599-600). Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Montini, P. (2011). Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960. En M. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 299-327). Buenos Aires: CAIA / Edutref.
- Montini, P. et al (2012). *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Mouguelar, L. (2015). Pintores, ilustradores y caricaturistas. El arte como profesión en Rosario a comienzos del siglo XX. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 6, pp. 119-132. Recuperado el 2022, 18 de mayo de [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=188&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=188&vol=6).
- Mouguelar, L. (2014, junio-diciembre). Viajes, redacciones e imágenes modernas: los dibujantes del semanario *Gestos y Muecas*. *Dominios da Imagem*, (8)16, pp. 72-93. Recuperado el 2022, 18 de mayo de <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/20646>.
- Mouguelar, L. (2013). De bohemios y profesionales. Eugenio Fornells en *Caras y Caretas*. *Avances*, 22, pp. 147-161.
- Moxey, K. (2003, noviembre). Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, pp. 41-59.
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Pollock, G. (2007). La heroína y la creación de un canon feminista: las representaciones de

- Artemisia Gentileschi de Susana y Judith. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 161-195). México DF: Universidad Iberoamericana.
- Pons, A. y Videla, O. (2005). Formación de una burguesía local e inmigración española en la Rosario agroexportadora. *Historia regional*, 23, pp. 75-90.
- Prieto, V. (2007). Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino. En *Colección Histórica del Museo J.B. Castagnino* (pp. 163-175). Rosario: Castagnino/Macro.
- Ribera Gassol, R. (2009). El pintor vimbodinicenc Joan Potau i Martell (1882-1936). *Aplec de Treballs*, 27, pp. 207-218.
- Slullitel, I. (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Biblioteca.
- Suárez Guerrini, F. et al. (2017). *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la Colección*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.
- Tarragó, G. (2011). *De la orilla del mar a la vera del río: navegantes y comerciantes genoveses en el Plata y el Paraná (1820-1860)*. Rosario: Prohistoria.
- Videla, O. y Fernández, S. (2001). La evolución económica rosarina durante el desarrollo agroexportador. En R. Falcón y M. Stanley, *La historia de Rosario: economía y sociedad* (pp. 55-109). Rosario: Homo Sapiens.
- Wechsler, D. (2011). Desde el Salón. En D. Wechsler et al., *Salón Nacional 100 años: Palais de Glace* (pp. 11-278). Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Zablosky, C. y Nusenovich, M. (2017). *El Salón de Córdoba en 1916*. Córdoba: Museo Evita – Palacio Ferreyra.

## Fuentes

Academia de Bellas Artes (1919, 26 de abril). *Con Permiso*, (I)13, p. 2.

Arte español (1915, 9 de septiembre). *Crónica*, s. d.

Arte pictórico. La exposición Fornells (1918, 13 de abril). *El Semanario*, s. d.

Arte y Teatros. Círculo Artístico (1920, 28 de septiembre). *La Capital*, p. 9.

Arte y Teatros. Círculo Artístico de Rosario (1919, 5 de septiembre). *La Capital*, p. 10.

Arte y Teatros. El X Salón Nacional de Bellas Artes. Concurrencia de artistas rosarinos (1920, 23 de octubre). *La Capital*, p. 5.

Asociación cultural “El Círculo” (1917). Catálogo *I Salón de Otoño (Primer Salón Nacional de Bellas Artes de Rosario)*. Rosario, Argentina.

Ballerini, A. (1917, 19 de junio). La obra. *La República*, s. d.

Bellas Artes (1917, 29 de mayo). *La Razón*, s. d.

Blotta, H. (1925, 4 de octubre). El arte pictórico y escultórico. *La Nación*, pp. 12-14.

Círculo Artístico (1919, 21 de agosto). *La Capital*, p. 10.

Círculo Artístico de Rosario (1920). Catálogo *Primer Salón del Círculo Artístico de Rosario*. Rosario, Argentina.

Círculo Artístico de Rosario (1920, 1 de septiembre). *Athenea. Revista social*, (I)4, s. d.

Círculo Artístico de Rosario – La fiesta de anoche (1919, 24 de agosto). *La Capital*, p. 9.

- Comisión Municipal de Bellas Artes (1918). Catálogo *II Salón de Otoño*. Rosario, Argentina.
- Comisión Municipal de Bellas Artes (1920). Catálogo *IV Salón de Otoño*. Rosario, Argentina.
- Comisión Nacional de Bellas Artes (1920) Catálogo *X Salón Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, Argentina.
- Ortiz Grognet, E. (1914, 15 de junio). Notas de arte. Exposición. *La Capital*, s. d.
- E.O.G. (1919, 26 de abril). Zaguán de Otoño. *Con Permiso*, (I)13, p. 7.
- El Salón de Otoño. El acto inaugural de ayer (1917, 25 de mayo). *La Capital*, s. d.
- El tercer salón de Otoño. Su inauguración (1919, 25 de mayo). *La Capital*, s. d.
- El tercer salón de Otoño. Vernissage (1919, 25 de mayo). *La República*, s. d.
- Exposición de Bellas Artes. A propósito del 2° Salón de Otoño. I (1918) [recorte periodístico sin datos]. Archivo Fornells, Rosario, Argentina.
- Exposición pictórica (1915, 10 de septiembre). *La Reacción*, s. d.
- Gran festival en honor de Monseñor Fornells (1914, 1 de febrero). *Gestos y Muecas*, (II)21, s. d.
- Heraldo de Cataluña (1918, 3 de octubre). Archivo Fornells, Rosario, Argentina.
- Heraldo de Cataluña (s. f.). Archivo Fornells.
- H.F.C. [Humberto Félix Castro] (1915, septiembre). Exposición de Arte Español. Organizada por Juan Potau. En el Salón Souza. *El reportaje*, s. d.
- Inauguración del Círculo Artístico de Rosario (1919, 25 de agosto). *La Capital*, p. 9.
- Juncosa, F. [Eugenio Fornells] (1920, 1 de octubre). Inauguración del Primer Salón Anual de Arte

del *Círculo Artístico de Rosario. Athenea. Revista social*, (I)6, s. d.

Ortiz Grognet, E. (1920, septiembre-octubre). Exposiciones de Arte. *Círculo Artístico. La Revista de "El Círculo"*, (II)21-22, p. 200.

Ortiz Grognet, E. (1920, agosto). Cuarto Salón de Otoño. *La Revista de "El Círculo"*, (II)20, pp. 153-164.

Primer Salón del *Círculo Artístico de Rosario* (1920, 25 de septiembre). *La Capital*, p. 9.

Redactores y colaboradores (1920, 8 de julio). *Athenea. Revista social*, (I)1, s. d.

Sesiones *Athenea* (1920, 1 de agosto). *Athenea. Revista social*, (I)2, s. d.

S.L. (1914, 18 de julio). La caricatura política. El artista catalán Lorenzo Brunet. *La esfera*, 29, s. d.

Un catalán ilustre. Eugenio Fornells (1917, 25 de abril). *Heraldo de Cataluña*, s. d.

Una escultora rosarina. La señorita Filomena Vittoria (1920, 16 de mayo). *La Capital*, p. 9.

---

### **Cómo citar este artículo:**

Mouguelar, L. V. (2022). Gestos solemnes y acciones festivas: pugnas por la legitimidad cultural a comienzos del siglo XX. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/38093>.

