

LA FORTUNA DE CIERTOS MITOS ROMÁNTICOS Y SU PRESENCIA EN EL ARTE ARGENTINO

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES

Una de las facetas más interesantes en lo que hace al estudio del papel desempeñado por los artistas de finales del XIX y principios del XX, resulta el observar y examinar cómo muchos creadores actuaron y determinaron ciertos pensamientos, discursos y trabajos en torno a la leyenda del «genio» romántico y bohemio. Dentro de estas pautas planteamos el presente ensayo, intentando recuperar mitos y verdades de la marginalidad de los artistas, sus limitaciones económicas, sus sueños y sus logros, tomando como base ejemplos y testimonios de pintores argentinos que adaptaron como propias tales ficciones.

En torno a la leyenda del «genio» surgió un conjunto de variados matices, mitos que, alimentados primeramente en el continente europeo, llegaron a difundirse de manera tal que propiciaron su introducción a la Argentina a través de los propios artistas y los críticos de arte que les sirvieron de apoyo. Entre esos «mitos» encontramos el de la rivalidad que surgía entre los maestros y sus discípulos, o el que trataba de la emancipación de éste con respecto a aquél.

Carlos Foglia, autor que en 1961 escribió la primera biografía extensa sobre Cesáreo Bernaldo de Quirós, aportó en la misma numerosos condimentos románticos y entre ellos no faltó el párrafo dedicado a reseñar la destreza del discípulo que deja extasiado al maestro. Así, pues, relató Foglia que el primer maestro de Quirós en Buenos Aires, el valenciano Vicente Nicolau Cotanda, le situó frente al modelo y luego de ver los resultados «*le manifiesta que poco o nada podrá enseñarle*»¹.

Ejemplo similar encontramos en la historiografía del arte en Uruguay con Carlos Federico Sáez, cuya madre, Luisa Sánchez de Sáez, se acercó en una ocasión al taller del prestigioso pintor Juan Manuel Blanes con un rollo de dibujos y acuarelas de su hijo. Cuenta la leyenda que Blanes, al ver aquellos estudios, exclamó: «*quien ha manchado esta acuarela nada tiene que aprender conmigo*», e incitó a que el niño partiera con rumbo a Italia².

¹ FOGLIA, C. A., *Cesáreo Bernaldo de Quirós*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

² ARGUL, J. P., *Exposición de pintura*, Argos, Buenos Aires, 1952, p. 92.

Encontramos también el caso del maestro que se topa con un potencial artista dándose el casual «encuentro decisivo», antesala para una «brillante carrera». Así, Miguel Victorica *«recuerda que, una vez, se hallaba abocetando un paisaje, que lo mantenía en éxtasis, cuando sintió que detrás de él se había parado una persona dedicada a observar lo que estaba haciendo con tanta concentración. Cuando esta persona le dirigió la palabra para preguntarle su nombre y para elogiarle su labor, tembló todo como una hoja sacudida por el viento»*.

*«Miguel Carlos –le dijo–, yo también soy pintor. Creo que tienes condiciones y estaría encantado de desbrozar, en tus primeros pasos, el camino enmarañado del arte. Y entre otras cosas, te podría enseñar también a pintar a la acuarela y al pastel»*³. Así relató el pintor, dibujante y escritor Jorge Larco el encuentro entre Victorica y su maestro italiano Ottorino Pugnali, agregándole a la narración imágenes poéticas y románticas como el «éxtasis» del joven artista, y el temblor que, *«como una hoja sacudida por el viento»*, experimentó.

Larco, exagerando en su retórica, contó que Victorica, luego de aquel encuentro, visitó un templo, *«se inclinó de rodillas ante el altar, y alzando los ojos al Altísimo, pidió una sola cosa, con el mismo fervor con que pedían los Santos de antaño la salvación de su alma y la Gloria eterna: ¡Quiero ser pintor! ¡Dios mío, quiero ser pintor nada más! ¡Nada más que pintor, nada más!»*⁴.

Relató asimismo Larco los tiempos en que Victorica recibió enseñanza junto a Desiré Lucas en la academia «Studio» de París, sitio adonde acudían otros artistas argentinos. *«Pero conociendo su temperamento, podemos estar seguros que no atendía ni escuchaba más consejos ni guías que los que bullían en su interior. Su maestro no pudo ejercer sobre él la más leve influencia. Desde los comienzos fue él y sólo él»*⁵. Aquí se ve reflejado una vez más el mito de la independencia del discípulo con respecto al maestro, lo cual se invocaba como virtud importante en un artista.

A menudo no bastó con haber sido un joven destacado, genial unas veces, irreverente otras, capaz de emanciparse del maestro y hasta de superarlo. Admiración causaba el oír hablar sobre artistas que –se decía– habían mostrado desde pequeños clara inclinación por el arte. De Pío Collivadino se dijo que a la edad de trece años curioseaba las obras de la empresa de carpintería que poseía su padre, y quedábase embobado viendo las obras que allí realizaba un humilde pintor, decorador de las rosas de yeso de uno de los cielorrasos de la carpintería. Un día, viéndose impulsado por el deseo de pintar, pidió permiso al maestro para ayudarle en la tarea y aquel hecho marcó el comienzo de su carrera.

Más precoz aún que Collivadino, el marinista Cleto Ciocchini ya había realizado a los doce años su primera exposición en las salas del diario *Buenos Aires* de La Plata, durante la cual algunas publicaciones le habían comparado con Mozart por tal precocidad. A los trece años, en 1913, se hallaba dictando clases en la *Es-*

³ LARCO, J., *Miguel Carlos Victorica*, Losada, Buenos Aires, 1954, p. 9.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

cuela Italiana, en el *Instituto de Sordomudos* y a los primeros hermanos maristas llegados a la Argentina⁶.

La ejecución del dibujo fue una de las manifestaciones que más habitualmente «atrapó» a estos niños precoces para iniciarse en las artes plásticas. Ceferino Carnacini sintió vocación por la misma utilizando las paredes, las aceras y los mármoles, para demostrar su habilidad a los compañeros de infancia en el barrio de la Boca⁷.

Por su parte, Horacio Butler, con trece años de edad, admirando los notables cambios estéticos que sufría Buenos Aires a principios de siglo, dijo haber dibujado «*minuciosos palacios, tratando de imitar los estilos franceses que invadían los barrios del centro*»⁸.

En el caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós, su vocación se despertó mirando las láminas de *La Ilustración Artística* de Barcelona, revista a la que estaba suscrito su padre en la localidad entrerriana de Gualeguay, ciudad natal del artista⁹. Luego, se dijo, dio pruebas de habilidad como dibujante y muy buena memoria visual, poco antes de cumplir los siete años, cuando gracias a un dibujo suyo pudo identificarse a un delincuente. «*Han cometido un robo en una casa vecina; nada se sabe al respecto. —“Yo vi salir a un hombre” — dice el chiquillo. —“¿Quién era?” — le preguntan y, por toda respuesta pide un lápiz y dibuja una cabeza. —“¡Es fulano!” — exclaman varios a un tiempo. Efectivamente, horas después lo detienen*»¹⁰.

Otros casos de precocidad artística registrados en los anales del arte de los argentinos fueron los de Miguel Carlos Victorica, Antonio Berni —quien llegó a aparecer en las páginas de la revista infantil *Billiken* como «*el pintorcito precoz*»— y Fernando Fader. Jorge Larco escribió de Victorica que, al cumplir ocho años de edad, recibió de regalo una caja de colores con la que «*se creyó dueño del mundo*». «*Al colocar —agregó— la primera pincelada de materia grasa sobre la tela, le acometió un temblor parecido al que experimentara en el altar de Santo Domingo, cuando el sacerdote le dio la primera comunión. En el colegio Lacordaire andaba como sonámbulo, se distraía durante las clases... pensando en lápices y pinceles*»¹¹.

En cuanto a Fader, estando en Munich, Heinrich Von Zügel le encargó pintar durante todo el verano de 1900 para ver si estaba en condiciones de ser admitido, en caso de ser buena su producción, en la Academia. El joven Fader se retiró a sus labores con optimismo pero tuvo la mala suerte de enfermar, pasando buena parte del período en cama. Al restablecerse, quedábale solamente un mes. «*Pintó hasta cansarse; volvió a la Academia y comenzó por pedir disculpas: No he podido tra-*

⁶ BONAZZA DE CIOCCHINI SOLA, M.^a, «Cleto Ciocchini, un “clásico”», en *La Capital*, Mar del Plata, 19 de agosto de 1990, 3.^a sección, p. 4.

⁷ FOGLIA, C. A., «Ceferino Carnacini, el artista que hace poesía con el color», en *El Hogar*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1953.

⁸ BUTLER, H., *La pintura y mi tiempo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 18.

⁹ En este sentido, otro artista, Horacio Butler recuerda el impacto que en él habían causado las láminas de la revista inglesa «*The Studio*» —de la que en la Argentina hubo una publicación siguiendo sus directrices: «*Augusta*»— y especialmente las de Frank Brangwyn.

¹⁰ FOGLIA, C. A., *op. cit.*, 1961, p. 8.

¹¹ LARCO, J., *op. cit.*, p. 8.

bajar más. *He estado enfermo; sólo he dispuesto de un mes. —¡Un mes! ¿Y esto lo ha pintado en un mes? Entonces el viejo Zügel abrió tamaños ojos de sorpresa...»*¹².

Los casos de artistas convertidos poco menos que en «niños prodigio» son incontables. Entre ellos diéronse ejemplos relacionados con historias personales, desarrolladas en forma paralela a sus primeros balbuceos artísticos, que adicionaron a menudo una cuota de dramatismo. Al escribir sobre Quinquela, María Angélica Correa no obvió mencionar «*su historia folletinesca de niño pobre y sin familia que acaba colmado de honores y riqueza parecía hecha de medida para la leyenda*», ya que el niño había repartido carbón de casa en casa y descargado bolsas en el puerto¹³.

Por ser de clase obrera y de un barrio donde los problemas sociales se sintieron con hondura siendo a la vez asumidos por los trabajadores, la mayoría genoveses que solían realizar huelgas y manifestaciones en reivindicación de sus derechos, jóvenes como Quinquela hallaron con el tiempo, en los trabajos del puerto, motivos de inspiración, posta que será tomada más adelante por el marinista Oscar Vaz.

En línea similar, biografías de Martín Malharro cuentan que «*empezó su carrera ganando el pan de vendedor callejero de diarios; ascendiendo después a tipógrafo, luego a grabador, litógrafo más tarde, y por último, dibujante; pasando, como consecuencia de sus gustos, de sus instintos, de su fuerza de voluntad y de su perseverancia, de los lápices a los pinceles...*»¹⁴.

Al igual que en el caso de Quinquela se presentó pues la infancia de Malharro como un arduo camino lleno de sinsabores, en el que de a poco se fue vislumbrando una salida al ponerse en contacto con la pintura. En el caso de este último, como vimos, fue su contacto con los periódicos que vendía, y en el caso de Quinquela, por obra y gracia de la presencia del maestro Alfredo Lázzari en el puerto de la Boca. El caso de Antonio Alice, iniciado en el arte a los once años de edad, se ha planteado de igual manera: era lustrabotas del pintor Cupertino del Campo quien lo presentó, sin saber de sus potenciales cualidades, al maestro italiano Decoroso Bonifanti.

En biografías publicadas sobre Alice se habló de su infancia, no pasando desapercibidas las continuas alusiones a su origen humilde, citándose por ejemplo el que en algunos de sus cuadros él mismo había tenido que tallarse los marcos, «*labrando en la madera su escudo de armas, que consiste en un tarro de betún sobre dos cepillos de lustrar botines, cruzados como dagas*»¹⁵.

En las reseñas biográficas publicadas en las primeras décadas del siglo, encontramos a menudo referencias a la soledad del artista y al «*alejamiento del mundo*

¹² *Homenaje a Fernando Fader*, Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón, Buenos Aires, 1936, palabras del Rector Eduardo Héctor Duffau, pp. 14-15.

¹³ CORREA, M.^a A., *Quinquela por Quinquela*, Eudeba, Buenos Aires, s/f., p. 9.

¹⁴ SOLSONA, J., «El pintor argentino Martín A. Malharro», en *La Ilustración Artística*, tomo XXI, nº 1.078, Barcelona, 25 de agosto de 1902, p. 555.

¹⁵ RUIZ PALAZUELOS, A., «Pintorescas aventuras de artistas», en *El Hogar*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1927, p. 13.

que le rodea» que algunos pintores, se decía, experimentaban con el fin de contactarse e interiorizarse con el motivo pictórico elegido y realizar sus obras que alcanzarían de esta manera ribetes de genialidad y un ínfimo grado de «contaminación externa».

Se impuso así la idea de que el artista estaba «muerto» para el mundo exterior en los momentos en que se hallaba inmerso en su arte, el cual era elaborado en su interior. «Este proceso –nos cuentan Kris y Kurz–, que no concluyó hasta fines del siglo XIX, culminó con la tendencia a considerar la obra de arte cada vez más como una expresión del “alma” del artista. (...) Los pintores chinos se dice vivían durante semanas y semanas en montes y bosques, entre animales, e incluso en el agua, con el fin de fundirse por completo con la naturaleza»¹⁶.

Al respecto, los ejemplos hallados en la Argentina son numerosos. Podemos citar una nota publicada por Emilio Dupuy de Lôme en *Plus Ultra*, en la que describe a Pío Collivadino pintando en el barrio porteño de Nueva Pompeya. «¡Pintar allí en aquella soledad, a esa hora y ante aquel panorama de sombras interrumpido sólo de cuando en cuando por la luz de un farol parpadeante!»¹⁷. Pintor también de escenas urbanas, Miguel Carlos Victorica, al decir de su biógrafo y colega Jorge Larco, «para poder concentrarse en lo suyo trata de eludir, vanamente muchas veces, las visitas de paso (pues todo el mundo quisiera conocer al maestro famoso) encerrándose, ciego y sordo al llamado de los importunos»¹⁸.

Distinta, por aparecer como más determinante, se nos presenta la «soledad» vivida por Fernando Fader, alejado de la muchedumbre para poder encontrarse consigo mismo y ponerse en contacto con el espíritu del paisaje serrano. Fader, sin duda un ávido lector de Nietzsche, en un reportaje publicado por la revista *Caras y Caretas*, afirmó que «todos los que nacen para ser grandes se aíslan totalmente. Son solitarios en medio del tumulto de los centros poblados y se hacen intolerables de orgullo al decir de la gente. Y son solitarios en medio de la espantosa grandeza cordillerana, por que no se ven sino a sí mismos... Y yo soy de esos»¹⁹.

El pintor Faustino Brughetti fue caracterizado por su hijo Romualdo, crítico e historiador de arte, como el «más solitario» entre los artistas de su generación, «el que recorrió solo y sin apoyos de moda o de ambiente» su carrera artística. No se trata pues de una soledad *espiritual* necesaria para llevar a cabo sus obras sino de una aparente incompreensión de su arte. En España, Santiago Rusiñol recordó los inicios de Ignacio Zuloaga cuando, con veinte años, se trasladó desde Roma a tentar suerte en Montmartre: «para vivir en silencio, para trabajar en la sombra esperando la claridad, alquiló un estudio con vistas al cementerio, rodeóse de soledad,

¹⁶ KRIS, E. y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 108-109.

¹⁷ DUPUY DE LÔME, E., «Nuestros pintores. Pío Collivadino», en *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

¹⁸ LARCO, J., *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ «Reportajes del momento. Con el pintor Fernando Fader», en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 14 de abril de 1917.

quedóse sólo con su pintura, haciéndole la corte a todas las horas del día y soñándola por la noche»²⁰.

Julio Díaz Usandivaras, en nota aparecida en la tradicionalista revista argentina *Nativa*, hablando de los paisajes ejecutados por Antonio Alice, reflexionó: «Ni figuras ni arboledas, o muy poco de ambas, dentro del dilatado marco. ¿Y para qué? Para dar la sensación de soledad, de silencio, de grandeza del campo, no es menester de más»²¹. La soledad, pues, ya no es solamente la del pintor sino también la del paisaje; ambos son solitarios y por ello puede darse una consustanciación.

De marcado acento romántico, el tema de los peligros a los que los artistas debieron exponerse para realizar su obra, tiene ejemplos en la Argentina ya en el siglo XIX. Julio Fernández de Villanueva, conocido como «el pintor de las batallas», halló la muerte el 26 de julio de 1890, durante los desórdenes acaecidos en el marco de la «Revolución del 90», en Buenos Aires, al ir en busca del «cuadro fiel entre los hombres de lucha... ávido de impresionarse directamente». Manifestó este artista estar al tanto de las nuevas tendencias consistentes en representar hechos sociales contemporáneos²².

De los artistas consagrados en el XX, encontramos referencias a hechos arriesgados y hasta dramáticos en las biografías de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Benito Quinquela Martín, Francisco Bernareggi y otros. Del primero data una anécdota de su infancia, cuando contaba con ocho años de edad, y que el propio artista relató: «peleó el gaucho Souza con Camargo en la fonda de la estación. Falté al colegio para presenciar la pelea. Ese asunto fue motivo de mi primer cuadro. Aparecía Camargo tendido en el suelo y Souza, que, limpiando el cuchillo en la ropa, le decía: "mocosito compadrón, qué te metés con un hombre". Las agitaciones que tuvo mi espíritu favorablemente... fueron las que asustaban al pueblo. Los duelos a cuchillo entre los gauchos bravos, Souza, Galarza, Coronel y otros que no dejaban enmohecer sus armas sin provocar lo que ellos llamaban una "tanteada" y que a veces terminaba quedando uno tendido en el suelo»²³.

Estos sucesos que se habrían producido en Gualeguay, Entre Ríos, causaron impacto en Quirós y él mismo los consideró como antecedentes de su interés por reproducir las imágenes y los hechos heroicos ocurridos en torno a los gauchos, al igual que sus experiencias junto al bandido Zío Lino en Cerdeña, la «isla de la venganza», hacia 1908²⁴.

Por su parte, Benito Quinquela Martín recordó sus días entre los «malandras» de la Isla Maciel, reducto de numerosas pandillas de ladrones, profesionales del de-

²⁰ RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, La Vanguardia, Barcelona, h. 1897, pp. 20-21.

²¹ DÍAZ USANDIVARAS, J., «Arte argentino. La obra de un gran pintor argentino», en *Nativa*, Buenos Aires (Archivo Galería Zurbarán, Buenos Aires, Caja Alice).

²² GRAIVER, B., «Hoy en la pintura: el desorden ocupa el lugar del orden; lo trivial, el lugar del buen gusto. Opina Carlos P. Ripamonte», en suplemento *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1958.

²³ GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, I., *Quirós*, Zurbarán Ediciones, Buenos Aires, 1991, p. 18.

²⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.

lito que habitaban carpas escondidas entre los pajonales, las que les resguardaban visiblemente de las miradas de la policía. Quinquela, a quien gustaba pintar en esa zona, logró entrar en confianza con esa gente, haciéndoles entender el porqué de su vocación artística, y logrando así no ser atacado. «A veces me utilizaban como maniquí viviente, o sea que me tomaban de "candidato". Mientras pintaba tranquilamente, me sometían a la operación de la "punga". Sin que yo me diera cuenta, con una habilidad de prestidigitadores, me sustraían la cartera con los pocos pesos que tenía adentro, el reloj de níquel, o cualquier otro objeto que llevara encima. Luego me devolvían lo robado, eso sí, pues aparte de su escaso valor, conmigo siempre fueron unos ladrones honrados»²⁵.

La siguiente anécdota, sucedida en Mallorca, tuvo como protagonista a Francisco Bernareggi. Pintando en el Torrent de Pareys —rememoró el artista—, se desencadenó una tormenta. «Los pescadores me habían advertido el peligro de aquel lugar en tiempo de lluvia. Empezó a llover torrencialmente y las aguas a bajar veloces de las ventosas cumbres, de la cordillera de Lluch. Recogí rápidamente bastidores, caballetes, los pinceles, los guardé en las grandes cajas que tenía repartidas en diferentes sitios y me eché con el Gualeguay a atravesar los "gorchs". Las aguas se arremolinaban por la furia del vendaval huracanado y el Gualeguay apenas si avanzaba.

Vadeé a duras penas las aguas, cuando ya entraban abundantes y con fuerza de cataratas se precipitaban a pico de las montañas. Amarré el Gualeguay al tronco de un frondoso laurel silvestre, que crecía en el contrafuerte de un enorme peñasco, verdadero refugio entre las rocas y la playa. Trepé por los acantilados, con peligro de caer al mar, alcancé la cumbre y recién me consideré a salvo. En la aldea había zozobra y alarma; temían que la torrentada me hubiera deshecho»²⁶.

De similitudes con el relato de Bernareggi, contó el marinista Cleto Ciocchini acerca de una ocasión en que quiso pintar la «tormenta» marplatense, haciéndolo en alta mar y a pesar de «la tremenda descompostura» de dos marinos que le acompañaban, y logrando «un cuadro impresionante»²⁷.

Además de los citados, se dieron más casos «de riesgo» como los narrados en sus respectivas autobiografías de 1966 y 1968 por Horacio Butler y Emilio Pettoruti. El primero de ellos recordó que solía faltar a clase para frecuentar los museos de pintura y soñar con el viaje a Europa, mientras que Pettoruti corría el riesgo, a menudo, de faltar al colegio para ir al Bosque de La Plata a dibujar árboles y plantas, o al *Museo de Historia Natural* donde copiaba a hurtadillas los pájaros que allí se conservaban.

En lo que respecta a la incomprensión del artista por parte de su entorno, las anécdotas en la Argentina también son numerosas, llegando a extremos como el

²⁵ MUÑOZ, A., *Vida de Quinquela Martín*, Buenos Aires, 1961, p. 32.

²⁶ PRO, D. F., *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*, Imprenta López, Tucumán, 1949, p. 100.

²⁷ SOLARI, J. A., «Cleto Ciocchini, el Sorolla de América», en *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

de hallar algunas como la del escultor Francisco Cafferata, quien se suicidó en 1890 en actitud de «*protesta contra el medio hostil*» en el que intentaba desarrollar sus actividades artísticas.

Casi un lustro después de tan trágico suceso, el pintor Martín Malharro partió hacia Europa, «*tan rico de esperanzas como pobre de francos, a conquistarse un puesto en el gran centro intelectual*». A los pocos meses de encontrarse allí llegaron noticias de «*que casi desde su primer día en París encontró trabajo en abundancia*»²⁸.

Las posibilidades que, se decía, brindaba la capital francesa, aparecen reseñadas años más tarde, en 1906, en un escrito publicado por Fernando Fader a propósito de su amigo y congénere Cesáreo Bernaldo de Quirós. Durante la realización de la exposición de éste en el *Salón Costa* de Buenos Aires, Fader afirmó que «*Quirós es un artista argentino y para no dejar de ser artista se va a París... Ya han dicho los diarios que no hay arte(istas) argentino(s) y el evangelio se debe respetar. Quirós será un artista argentino en París o en cualquier parte del mundo, menos en la República Argentina*»²⁹.

Por otro lado, Faustino Brughetti relató que tras haber regresado de Europa, a principios de siglo, un día, «*al instalarse con su caballete en un terreno baldío para pintar unas "manchas", le echaron los perros por brujo*»³⁰. Asimismo, Luis Isabelino Aquino narró que en una ocasión se hallaba pintando en Palermo, mientras le custodiaban dos agentes de la policía montada que aguardaban a que terminara para llevarle detenido³¹.

Si bien existieron casos en que los jóvenes artistas encontraron en sus padres el ansiado apoyo, como Fader al dirigirse a estudiar a Munich en 1901 u Horacio Butler cuando su progenitor le aconsejó estudiar la pintura aun más a fondo, esto no se dio de manera invariable. Quinquela Martín, quien sí tuvo una aliada en su madre adoptiva, halló en su padre un rechazo casi total. Para él, Quinquela y sus otros compañeros artistas de la Boca eran «*unos vagos de profesión*» al decir del propio pintor. Sólo llegó a aceptarle y hasta a enorgullecerse de él como artista cuando apareció un artículo sobre su pintura, titulado «*El Carbonero*», en la revista *Caras y Caretas*.

En sus memorias recordó también Quinquela sus tiempos iniciales en la Boca: «*un pintor pintando en la calle era entonces un bicho raro. Los chicos le tiraban piedras y le gritaban: "¡Pintor!"... Y agregaban una frase procaz, que era como otra pedrada*»³². Evocó asimismo la circunstancia en que un italiano, al ver sus

²⁸ *La Nación*, Buenos Aires, 3 de julio de 1895.

²⁹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Instituto de América-CEDODAL, Granada-Buenos Aires, 1998, p. 67.

³⁰ BRUGHETTI, R., *Italia y el arte argentino. Itinerario de una emulación plástico-cultural*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1952, p. 26.

³¹ FOGLIA, C. A., «El pintor Luis Aquino es un enamorado del Viejo Buenos Aires», en *El Hogar*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1953.

³² MUÑOZ, A., *op. cit.*, p. 31.

obras, le espetó: «¿no siente “vergogna” de pintar esas cosas?... ¡Dejá la pintura e andá a trabajar al puerto!»³³.

Otros mitos que encontraron sus reflejos en las historias de los pintores argentinos aun cuando los ejemplos hallados no son tan numerosos como en los casos anteriores, fueron el de la supuesta rebeldía de los artistas en determinadas ocasiones y el de la rapidez con que llegaron a ejecutar sus obras, mostrando así notables rasgos de habilidad.

En cuanto al primero de los señalados, vuelve a aparecer en escena la figura de Quirós. En cierta ocasión, relata Foglia, y por conveniencia, debió retratar a la familia de un Ministro argentino. Tal obra, que iba a realizarse al aire libre y titularse «*La hora del té*», le demandó largas horas de trabajo. Casi finalizando, y habiendo ya posado todos los integrantes del núcleo familiar a excepción del propio ministro, cuyas tareas oficiales le demandaban mucho tiempo, comenzaron a sucederse una y otra vez los aplazamientos de las citas acordadas para su culminación, situación que hizo perder la calma al pintor. Quirós recriminó al funcionario cerrándole las puertas del estudio, raspando a continuación la tela, y pintando sobre ella una multitud de caballos embravecidos, en plena pampa, cuadro que tituló «*Libertad*»³⁴.

Como casos de la rapidez demostrada por determinados artistas en la realización de sus obras, de lo que encontramos ejemplos en la historiografía del arte español en relatos como el de Martín Rico sobre una apuesta ganada por Genaro Pérez de Villaamil a Eugenio Lucas Velázquez y que consistió en realizar en un solo día «...cuarenta acuarelas y dibujos a la tinta del tamaño de unos cincuenta centímetros cada uno...»³⁵, podemos citar a Fernando Fader, de quien Carlos Piriz Arechaga escribió en 1935, en el diario *La Libertad* de Mendoza, que le vio «pintar y llenar una tela frente a su vivienda, en una hora, con una vigorosidad febril, en la que sólo necesitaba una o dos sesiones para terminarla»³⁶.

Finalmente, ejemplo similar hallamos en Quinquela Martín, que afirmó que «para pintar un cuadro de gran tamaño, dos o tres metros de pintura, raramente empleaba más de tres o cuatro días. Nunca más de una semana... Sentía dentro de mí una fuerza, una inspiración, una orientación artística, que me movían los brazos y las manos y me mezclaban los colores. A veces me parecía como si el cuadro se pintara solo»³⁷.

³³ *Ibidem*, p. 31.

³⁴ FOGLIA, C. A., *op. cit.*, 1961, p. 47.

³⁵ RICO, M., *Recuerdos de mi vida*, Impr. Ibérica, Madrid, 1906, p. 12.

³⁶ PIRIZ ARECHAGA, C., «Un artista, un carácter, un alma: Fernando Fader», en *La Libertad*, Mendoza, 11 de mayo de 1935.

³⁷ MUÑOZ, A., *op. cit.*, p. 50.