

“El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 14, junio de 1998, pp. 74-87.

## EL HISPANISMO EN EL RÍO DE LA PLATA (1900-1930). LOS LITERATOS Y SU LEGADO PATRIMONIAL.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

### INTRODUCCIÓN.

Sin duda, este año de 1998 representa para España el año de los centenarios: cuatrocientos años han pasado desde la muerte de Felipe II y el nacimiento de Francisco de Zurbarán, y un siglo desde la catástrofe que puso fin al imperio hispánico en América, el fallecimiento de Ángel Ganivet y el nacimiento de Federico García Lorca. Para el caso que nos ocupa, la paradigmática fecha de 1898 quedó estigmatizada en una *generación* de literatos y artistas cuya propuesta fue, en líneas generales, la de ver, comprender y proyectar una nueva España, basándose en el conocimiento y potenciación de sus tradiciones, de su paisaje, de sus costumbres, de su “raza”, de su “alma nacional”, y en la apertura a nuevas orientaciones y vías de modernización.

Dentro de los debates ideológicos planteados en torno a esos años de finales del XIX y principios del XX, el tema americano jugó un papel fundamental, quizá aun no del todo historiográficamente definido. Por parte de varios de los escritores “del 98”, podríamos hablar de un intento de “reconquista espiritual” de América, de volver a crear lazos culturales con las antiguas colonias y dejar atrás los resquemores que prevalecieron tras los años de las luchas por la Independencia. No en vano Ganivet había expresado que “...*Si España quiere recuperar su puesto ha de esforzarse para restablecer su propio prestigio intelectual y luego llevarlo a América e implantarlo sin aspiraciones utilitarias*”<sup>1</sup>.

En el sentido expuesto, el ámbito rioplatense resultaba un escenario ideal para tentar el acercamiento: la prosperidad económica, el progreso tecnológico, la enorme masa inmigratoria española que se hallaba asentada tanto en la Argentina como en el Uruguay, etc., eran todos factores que, bien capitalizados, podían servir al proyecto.

Por contrapartida, el cosmopolitismo de estos países había generado en sus pensadores, literatos y artistas la preocupación por definir una “identidad nacional”, supuestamente amenazada por la diversidad cultural que las corrientes inmigratorias habían provocado. De 1894 datan interesantes debates sobre el “arte nacional” en la Argentina que tuvieron como propulsores a los literatos Rafael Obligado y Calixto Oyuela, y al pintor Eduardo Schiaffino, y en los que “lo español” como concepto estuvo presente, en especial en las intervenciones de Oyuela quien no dudó al definir al arte argentino como “...*Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia*...”<sup>2</sup>.

En forma paralela, comenzaba a ponerse en tela de juicio el pensamiento y la acción de ideólogos hispanóforos como Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y Juan María Gutiérrez, entre otros, quienes se habían propuesto convertir a la Argentina en un país europeo, “importando pedazos vivos” del Viejo Continente, y potenciando como factores de progreso una cultura a la francesa y una economía a la inglesa. “Poblar el desierto” y promover la inmigración anglosajona.

Sarmiento había planteado la dicotomía “civilización” (es decir la inmigración europea que debía venir a poblar nuestras tierras y hacerlas producir) y “barbarie” (equivalente al desierto, a las pampas inhóspitas que debían colonizarse). Pues bien, a la vista de los resultados que el trasplante de población extranjera había provocado, en especial en las dos últimas décadas del XIX, la vieja dialéctica sarmientina dio un vuelco en las mentes de los nuevos pensadores: ahora la “barbarie” la

<sup>1</sup>. Ganivet, Ángel. *Idearium español*, Granada, Vda. e Hijos de Sabatel, 1897, p. 108.

<sup>2</sup>. Oyuela, Calixto. “La raza en el arte”. *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1894.

representaba la hacinada Buenos Aires, industrializada y despersonalizada, y la “civilización” la Pampa, en donde se hallaba oculta el “alma nacional”.

En líneas generales, España y la Argentina, aun en situaciones y realidades contrapuestas, coincidían en búsquedas similares: comprenderse, y crecer a partir de la definición de una “identidad”. España, en decadencia, se proponía recuperar el espíritu de su cultura secular y promover su modernización; la Argentina, modernizada y progresista, “descubrir” su “alma nacional” y valerse de esa prosperidad para potenciarla. Naturalmente, existían caminos que estaban llamados a cruzarse.

Antes de finalizar el XIX los españoles habían dado varios pasos decisivos para el estrechamiento de los vínculos, en lo que a la Argentina respecta: nos interesa aquí rescatar, en lo que a la literatura atañe, la presencia de Miguel de Unamuno a través de las páginas del diario *La Nación* de Buenos Aires (desde 1898), y en cuanto al arte, la celebración periódica de los salones de arte español promovidos por José Artal (desde 1897) y José Pinelo (desde 1900), que convirtieron a Buenos Aires en un importante mercado para los artistas peninsulares<sup>3</sup> y abrieron nuevas puertas para el contacto. La influencia de Unamuno y a través de él, de los ideólogos del 98, comenzaría pronto a tener gravitación en jóvenes escritores argentinos como Ricardo Rojas; los salones de arte permitieron una creciente presencia de lo español en las colecciones argentinas, especialmente en las privadas. El éxito que tuvieron en Buenos Aires los pintores españoles les llevó inclusive a radicarse y ejemplo de ello fue el de Julio Vila y Prades, signado como discípulo de Sorolla, que siguió pintando sus playas valencianas alternando con paisajes pampeanos y representaciones del gaucho.

En la primera década del XX, los debates “nacionalistas” en torno al arte, la historia y la cultura en general se acentuaron, y la valoración de “lo español” fue tomando un auge que haría eclosión en vísperas y durante la celebración de las fiestas del Centenario argentino en 1910, acontecimiento para el cual Alfonso XIII envió una delegación encabezada por la Infanta Isabel de Borbón.

Con anterioridad, en 1909, Vicente Blasco Ibáñez había viajado a la Argentina para dictar una serie de conferencias, y el interés por aquella nación quedó cristalizado en “*Argentina y sus grandezas*”, obra editada en Madrid al año siguiente. Rafael Altamira, que había publicado en 1908, en Valencia, su “*España en América*”, arribó a Buenos Aires en 1910 para dar cátedra, al igual que lo hicieron Ramón del Valle-Inclán, Adolfo Posada y Augusto Pi y Suñer. Altamira sumaría a su producción obras de la talla de “*Mi viaje a América*” (Madrid, 1911) y en especial “*España y el programa americanista*” (Madrid, 1917).

Entre los literatos españoles que permanecieron mayor tiempo en la Argentina debe señalarse a José María Salaverría; producto de esta estancia fueron sus obras “*Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres y valores de la República del Plata*” (Madrid, 1910), “*A lo lejos. España vista desde América*” (Madrid, 1914; escrita un año antes en Buenos Aires) y “*Paisajes argentinos*” (Barcelona, 1918). En la primera de las obras señaladas Salaverría reflexionaba: “*En España se ha escrito muy poco acerca de la Argentina; apenas si habrá por ahí algún libro vago que se refiera a aquél país: fuera de los artículos periodísticos, que se escriben con motivo de la emigración, o de los discursos ateneístas, del todo estériles, en España nadie se ha preocupado de la Argentina*”<sup>4</sup>. En contrapunto, reflexionaba que en la Argentina, “*por una mala fe bien notoria, sobre el nombre de España ha caído un estigma: decir España es igual que decir crueldad, intransigencia, fanatismo y tiranía*”<sup>5</sup>.

En cuanto al arte, Santiago Rusiñol hizo acto de presencia durante la realización de la importante Exposición Internacional de Bellas Artes, en donde se concedieron salas especiales a Ignacio Zuloaga y al argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, que con 36 y 26 obras respectivamente,

---

<sup>3</sup>. Estudiado por Ana María Fernández García en *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Oviedo, Universidad, 1997, y referido también por Ramón García-Rama en “Historia de una emigración artística”, en *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* (Catálogo de la Exposición) Madrid, Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995, pp. 17-45.

<sup>4</sup>. Salaverría, José María. *Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres y valores de la República del Plata*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1910, p. 6.

<sup>5</sup>. *Ibidem.*, p. 185.

fueron los dos artistas más representados en la muestra. Importantes obras del vasco fueron adquiridas en la ocasión por el estado argentino y hoy forman parte del Museo Nacional de Bellas Artes, entre ellas “*Las brujas de San Millán*” y “*La vuelta de la vendimia*”. La influencia que a partir de ese momento tendrá Zuloaga en la formación de numerosos artistas argentinos será verdaderamente notable. Caracterizado como el pintor de la *generación del 98*, Zuloaga y su huella serán otro importantísimo medio de penetración de “lo español” en la Argentina.

Para ese entonces, es decir 1910, ya habían estado en España cuatro de los escritores que habrían de erigirse en bandera de lo “hispano” en el ámbito rioplatense, y en cuya obra literaria y legado patrimonial hispanista centraremos la atención en el presente estudio: el uruguayo Carlos Reyles, quien viajó a la Península tempranamente, en 1891, permaneciendo la mayor parte de su tiempo en Sevilla; Enrique Larreta, cuyo primer contacto directo se produjo en 1902; Manuel Gálvez, quien visitó España en 1906 y 1910, y Ricardo Rojas quien lo hizo en 1908. Los dos primeros tuvieron estrecha amistad con Ignacio Zuloaga quien los retrató a ambos, mientras que Gálvez y en especial Rojas mantuvieron correspondencia con Miguel de Unamuno, como analizaremos más adelante.

A partir de 1910, y hasta 1930, se producirá un prolífico intercambio cultural entre España y las naciones americanas sin precedentes desde la época de la Independencia y que no volverá a repetirse en lo que va de siglo, y en especial con la Argentina. Literatos, filósofos, artistas y profesionales de distintas ramas cruzarán el Atlántico desde una y otra orilla, y se multiplicarán las exposiciones de arte español en Buenos Aires y de artistas argentinos en España. Se producirán hechos de relevancia como la creación en la capital argentina de la cátedra de cultura española en la Universidad de Buenos Aires, inaugurada por Ramón Menéndez Pidal en 1914 y ocupada dos años después por José Ortega y Gasset, o la recordada llegada, proveniente de Palos de Moguer, del hidroavión *Plus Ultra* en febrero de 1926, por citar sólo dos ejemplos. La Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, con activa participación argentina, marcó también un hito histórico.

Sucesos de orden internacional como el *crack* de la bolsa neoyorquina del 29 y sus consecuencias económicas a nivel mundial, sumado a causas internas de los países, léase en España la caída de Alfonso XIII -que había sido gran promotor de la vinculación hispanoamericana- en 1931 y un lustro después el desencadenamiento de la guerra civil, y en la Argentina el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, el advenimiento de los gobiernos militares y el comienzo de la llamada “*década infame*”, resultaron impedimentos insalvables, interrumpiéndose un contacto cuyos puntos culminantes marcaron, paradójicamente, el canto del cisne.

## **EL ESPÍRITU CASTELLANO DE ENRIQUE LARRETA.**

Centrándonos en el análisis de las figuras de la literatura argentina en cuya obra quedó patentizado el influjo de “lo hispano” y de la ideología propagada por la llamada *generación del 98*, surge con particularísima fuerza el nombre de Enrique Larreta (1873-1961) por obra y gracia de su obra “*La gloria de Don Ramiro*”, subtitulada “*una vida en tiempos de Felipe II*”, publicada por vez primera en Madrid en 1908.

Antes de abordar algunos puntos de su contenido y la repercusión que la misma tuvo, en especial en España, haremos referencia a algunos datos que aclaren su origen. Para su realización confluieron tanto causas personales como profesionales, por lo general aclaradas por el propio Larreta. Fue en 1902 cuando viajó a España por primera vez y, según reconoce, fue el interés de su esposa Josefina Anchorena por conocer las fundaciones de Santa Teresa la que lo llevó a Avila. “...*Cuando tomé notas para “La Gloria de D. Ramiro” sólo estuve catorce o quince días. Pero, qué días! En pleno contacto con aquellas benditas piedras; ambulando, horas y horas hasta caer rendido de fatiga, por la ciudad amurallada y los arrabales. No dejé de ver repetidas veces ni el más escondido rincón del último templo. Desempolvé legajos de archivos; agoté las perspectivas del paisaje. Acumulé sensaciones, que luego fueron sedimentándose en mí, allá en América, produciendo la visión de Avila*

que se condensa en dicho libro”<sup>6</sup>.

Larreta complementó, para redactar a partir de 1903 el “*Don Ramiro*”, aquél deslumbramiento que le había producido Avila con un bagaje formativo del cual había dejado constancia ejerciendo como profesor de historia medieval y moderna en el Colegio Nacional de Buenos Aires: espontáneamente, había sentido el placer de leer a los clásicos de la literatura española, por lo que conocía y manejaba con soltura el castellano del siglo XVI, además de haberse especializado en el estudio de la historia de España de la época de Carlos V y Felipe II. A estos conocimientos unía su manejo de la literatura francesa, dándose en su lenguaje escrito una singular simbiosis estilística que le distinguió entre los literatos hispanoamericanos de su época<sup>7</sup>.

Producto de la confluencia del conjunto de estos factores, gobernado en su globalidad por la compenetración que Larreta alcanzó con el *espíritu del 98*, de su convicción por la representatividad de Castilla como reservorio del “alma española”, surgieron ilustrativas descripciones del paisaje de Avila, que Ramiro observaba desde las ventanas del último piso del torreón de su vivienda. “*Una de las ventanas, la que abría hacia el nordeste, dominaba casi todo el caserío. Desde aquella altura Avila de los Santos, inclinada hacia el Adaja, y ceñida estrechamente por su torreada y bermeja muralla, más que una ciudad, semejaba un gran castillo roquero...*”<sup>8</sup>.

La obra fue calificada por Rubén Darío como “*obra maestra*”, agregando que “*su novela es la obra en prosa que en América se ha acercado más a la perfección literaria*”. Publicada primeramente en Madrid y en París, el reconocimiento para la obra de Larreta, al igual que como veremos después sucedió con Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, llegó de la mano de Miguel de Unamuno, autor de dos extensos artículos en *La Nación*. En el caso de Larreta, sumaron elogios Ramiro de Maeztu, corresponsal del porteño diario *La Prensa* en Londres; Jacinto Benavente, quien había visitado la Argentina en 1906; Azorín y Ramón Pérez de Ayala.

Unamuno calificó a la obra como “*...un generoso y feliz esfuerzo por penetrar en el alma de la España del siglo XVI y por lo tanto en el alma de la España de todos los tiempos y lugares... (...). Es que Larreta ha nacido y se ha criado en un país que deriva de la España del siglo XVI, tanto acaso como esta nuestra España de acá, y tal vez con la ventaja de no haber recibido ciertas escamas, excrecencias y escurrejas externas, que es lo que aquí pasa por lo castizo y genuino de nuestro espíritu*”<sup>9</sup>. En un segundo artículo aseguró: “*Cuando vuelva a Avila, que he de volver, buscaré allí las huellas y el dejo espirituales de don Ramiro*”<sup>10</sup>.

Designado en 1910 por el presidente argentino Roque Sáenz Peña como Ministro Plenipotenciario, Larreta se radicó en París, ciudad en la que permaneció hasta el año 1916 en que retornó a la Argentina. En la capital francesa se vinculó a la nutrida colonia de personalidades sudamericanas que residían allí en forma permanente o temporal, entre ellos el matrimonio argentino Santamarina. Seguramente fue en alguna de las fiestas que estos millonarios y reconocidos coleccionistas de arte ofrecían a menudo en su casa del “Quai Devilly”, en las cuales frecuentó a compatriotas como Regina Pacini de Alvear, esposa de Marcelo T. de Alvear, que sería presidente de la Argentina entre 1922 y 1928, el arquitecto Martín Noel y el pintor Ernesto De la Cárcova, cuando conoció a Ignacio Zuloaga.

En ese momento, el pintor vasco había alcanzado gran reputación, en especial gracias a sus exposiciones en la Hispanic Society of America de Nueva York en 1909 y en la Exposición de Roma de 1911. En enero de ese año había retratado a doña Mercedes de Santamarina, haciendo lo propio con otros miembros de la familia, José Santamarina y su esposa Sara Wilkinson, retratos que hoy

---

<sup>6</sup>. Segovia, Alberto de. “Larreta y “La Gloria de D. Ramiro””, *La Alhambra*, Granada, 2<sup>o</sup> época, t. 24, núm. 545, 30 de noviembre de 1921, p. 337.

<sup>7</sup>. Cfr.: Battistessa, Ángel J.. “Goce y desengaño del mundo en los textos del autor de “La Gloria de Don Ramiro””, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, t. XXXVIII, núms. 149-150, 1973, p. 288.

<sup>8</sup>. Larreta, Enrique. *La gloria de Don Ramiro (Una vida en tiempos de Felipe II)*. Buenos Aires, Anaconda, 1933, p. 29.

<sup>9</sup>. Unamuno, Miguel de. “La Gloria de Don Ramiro”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de abril de 1909.

<sup>10</sup>. Unamuno, Miguel de. “Avila de los Caballeros”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1909.

pertenecen al *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires. La amistad entre Zuloaga y Larreta, sumada a la mutua admiración, devendría en la realización del famoso retrato del escritor argentino, con paisaje de Avila al fondo, que hoy es destacada pieza del *Museo de Arte Español "Enrique Larreta"* de Buenos Aires. Inclusive hay indicios de que preparaban una nueva edición de "*La gloria de Don Ramiro*" ilustrada por Zuloaga<sup>11</sup>, antecedente de un nuevo y frustrado intento de colaboración, hacia 1920, de llevar la obra al teatro, ópera que contaría con libreto de Larreta, escenografías de Zuloaga y música de Manuel de Falla.

## LARRETA, SUS COLECCIONES DE ARTE ESPAÑOL Y EL ORIGEN DEL MUSEO.

El retorno de Larreta a la Argentina en 1916, en pleno desarrollo de la guerra europea, significó su instalación permanente en la residencia hoy convertida en *Museo de Arte Español "Enrique Larreta"*. Construido el edificio en 1882 por el arquitecto Ernesto Bunge, la mansión fue adquirida diez años después por Mercedes Castellanos de Anchorena quien a su vez la traspasó a su hija Josefina, esposa del escritor. Imbuído éste del gusto por la llamada "arquitectura neocolonial", cuyo máximo representante en la Argentina fue Martín Noel<sup>12</sup>, Larreta decidió modificar la ornamentación del edificio aunque conservando la estructura original. Fue justamente Noel quien se encargó de la remodelación.

La arquitectura de raíz "hispana" tenía para ese entonces varios antecedentes en el continente americano, siendo uno de los ejemplos iniciales el *Pabellón de California* diseñado por Page Brown para la exposición colombina de Chicago de 1893, en donde su autor combinó eclécticamente motivos formales y ornamentales de las 21 misiones californianas. "*De las réplicas a la compra directa del patrimonio arquitectónico español, había un pequeño paso que se dio rápidamente. En las primeras décadas del siglo XX miles de objetos de arquitectura fueron extraídos de las obras renacentistas, manieristas y barrocas españolas. Desde claustros enteros que se llevaron desarmados para montarlos en Estados Unidos hasta puertas, rejas, cielorrasos, torres, paneles de azulejos, etc. que se incorporaron a museos públicos y privados y a muchas residencias particulares*"<sup>13</sup>, como habría de suceder con el propio Larreta.

El interior de la residencia del literato, con sus frisos de escayola con decoración abstracta de inspiración árabe, sus pisos de cerámica roja en los que alternan las baldosas de mayólica andaluza, y otra serie de elementos que le dan una apariencia nobiliaria como los escudos tallados representando sus antepasados hispanos, sirvieron y sirven de marco para un amplio conjunto de obras de arte y objetos artísticos de procedencia española que Larreta trajo consigo desde Europa, muchos de los cuales hoy conforman parte esencial del acervo del Museo<sup>14</sup>. En esta casa, Larreta recibió la visita de notables españoles como José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Gregorio Marañón (todos en 1928), Ramón Gómez de la Serna (en 1930), Ramón Pérez de Ayala y el pintor Antonio Ortiz Echagüe, radicado en la Argentina y quien le realizó un retrato a lápiz que hoy se conserva en el "sector privado" del *Museo Larreta*.

La amistad con el arquitecto Martín Noel culminó en el encargo que Larreta le hizo de proyectar su casa de campo en Tandil (provincia de Buenos Aires), la Estancia "El Acelain", hacia

---

<sup>11</sup>. Hablando de Zuloaga, comentó Luis Bonafoux: "...se deja pagar 10.000 y 15.000 francos por un retrato; 100.000 y pico, según he oído, se le pagarán por ilustrar un libro, que escribió, él solito, un señor argentino que creo se llama Sarreta (sic)..". (Bonafoux, Luis. "París al día. Zuloaga, millonario". *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 27 de abril de 1912).

<sup>12</sup>. Al respecto, puede consultarse: AA.VV.. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

<sup>13</sup>. Gutiérrez, Ramón, y Tartarini, Jorge. *El Banco de Boston. La Casa Central en la Argentina, 1917-1997*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1997, p. 66.

<sup>14</sup>. Algunas de las obras más destacadas del *Museo de Arte Español "Enrique Larreta"* están consignadas al final del trabajo, en el cuadro dedicado a la institución.

1922, el mismo año en que Noel inauguró la residencia de la calle Suipacha que compartió con su hermano Carlos, hoy sede del *Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"*, tema también abordado en el presente número de la *Revista de Museología*. Noel se valió de variados elementos para estas obras, desde el recuerdo del Generalife granadino en El Acelain, o el del patio andaluz y el balcón limeño de su propia residencia. Esta inspiración en lo hispano y lo colonial tendrían su prolongación en su obra cumbre, el *Pabellón argentino* de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, encargo del presidente Alvear en 1925, iniciado al año siguiente e inaugurado con motivo del evento en 1929, en acto en el que disertó Enrique Larreta. Noel definió a esta obra como de "estilo virreinal" por haber fusionado elementos americanos -como las portadas arequipeñas- con otros tomados del barroco andaluz<sup>15</sup>.

Durante el año 1921 Larreta realizó un nuevo viaje a España, siendo uno de sus motivos la adquisición de obras de arte que decoraran los salones de El Acelain y que, esencialmente, fueran muestrario definitivo de su afición por lo español. Al respecto, y mostrando el pensamiento de muchos de los coleccionistas argentinos del momento, reflexionó durante su estancia en la Península: "*Yo creo que España debía enviar allí muebles, cerámica, hierros repujados, tapices, telas, etc. El éxito sería indiscutible. Nada más útil que la organización de una Exposición española de artes del hogar. Es tal la afición, la moda, que hoy reina en la Argentina, que pronto encontraría allí mercado seguro y beneficioso*"<sup>16</sup>.

Producto del periplo europeo, fue una importante colección de obras y objetos artísticos, destacando por sobre todo el notable altar barroco sevillano dedicado a San Isidro Labrador que presidió la capilla de la Estancia. La mayor parte de estas piezas, un total de 60, fueron subastadas en la casa Posadas de Buenos Aires a finales de noviembre de 1988, sobresaliendo un "*San Marcos*", talla de Alonso González Berruguete (núm. 1 del catálogo); "*Victoria de Lepanto*", lienzo de anónimo español de finales del XVI (núm. 11), "*Retrato de doña Juana de Austria*", óleo de Alonso Sánchez Coello (núm. 23); bargueño hispano-morisco, de ébano con taracea de marfil, español de finales del XV (núm. 35), seis platos de cerámica de Puente del Arzobispo (núms. 37 a 42) y el lienzo "*Los Ramos*" del valenciano Tomás Yepes (núm. 52). A ello habría que sumar cuatro destacadas obras del pintor uruguayo Pedro Figari: "*Rezando*", "*El Pericón*", "*La posta*" y "*Rancho*" (núms. 26 a 29) y numerosos íconos, bargueños, mesas, crucifijos, cómodas, sillones, sillas, toilettes, armarios de campaña, vasos, jarras, candeleros, camas, atriles, espejos, etc.

Retornando nuestra atención en la residencia de Larreta en la ciudad de Buenos Aires, y tras su fallecimiento producido el 6 de julio de 1961, la misma fue puesta en venta y adquirida por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires para ser destinada a *Museo de Arte Español*, siendo intendente el arquitecto Hernán María Giralt. Firmada la escritura el 10 de abril de 1962, el 12 de octubre de ese mismo año, conmemorándose el Día de la Raza, se inauguró el Museo con obras pertenecientes a la colección de Larreta y donadas en la ocasión por sus herederos<sup>17</sup>.

A partir de aquella fecha varias e importantes han sido las reformas, destacándose especialmente la inauguración de la Sala de "*La Infancia de Cristo*" para colocar el retablo homónimo, obra proveniente de la colección del *Museo Fernández Blanco* que se integró al *Museo Larreta* en 1977, y que a su vez, y tal como lo señalan Agid y Schmidt, había pertenecido a la colección neoyorquina de Randolph Hearst y fue comprado luego por Paula Koenigsberg, aproximadamente en 1930, quien lo trajo a Buenos Aires. Esta pieza fue restaurada por Juan Carlos Clausen<sup>18</sup>. En el apartado "restauraciones" más notable ha sido quizá la intervención que Ariel

---

<sup>15</sup>. Gutman, Margarita. "Martín Noel: una indagación en el patrimonio americano", en Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Sao Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1994, p. 219.

<sup>16</sup>. Segovia, Alberto de. "Larreta y "La Gloria de D. Ramiro"", *La Alhambra*, Granada, 2.ª época, t. 24, núm. 545, 30 de noviembre de 1921, p. 338.

<sup>17</sup>. Agid, Gloria, y Schmidt, Ana María. *Museo de Arte Español "Enrique Larreta"*. Buenos Aires, 1995.

<sup>18</sup>. *Ibidem*.

Fridman, Viviana Mallol y Pilar Vigil, con la colaboración de Alejandro Martínez en la documentación fotográfica, realizaron en 1997 en el “*Retablo de Santa Ana*”, obra del Maestro de Sinovas (1503), adquirida por Larreta en el Anticuuario Demotte de París, en 1912, y que presidió el oratorio doméstico de la residencia. La misma, como señala la señora de Picot, directora del Museo, “*forma parte del proyecto Rescate del Patrimonio que hemos implementado con el objetivo de recuperar, en un lapso de cinco años, nuestras colecciones de pinturas, tallas y retablos*”.

Entre las actividades que en la actualidad lleva a cabo el *Museo Larreta*, puede señalarse la realización de conciertos y conferencias al aire libre, durante los meses de primavera y verano, en el anfiteatro dispuesto en el llamado *Patio del Ombú*, en donde antiguamente se hallaba la cancha de tenis, deporte al que eran muy aficionadas las familias aristocráticas porteñas. Los jardines de la casa, de clara inspiración andaluza y aun sin la magnitud de los de El Acelain, constituyen otro de los grandes atractivos del Museo, destacando sus fuentes, una pérgola importada de Sevilla y varias esculturas.

## **RICARDO ROJAS Y SU BÚSQUEDA ENTRE LO ESPAÑOL Y LO AMERICANO.**

Como se señaló oportunamente, fue Ricardo Rojas (1882-1957), cuyo influjo en la literatura argentina resultó superior a la de Larreta, otro de los escritores cuya vinculación a lo español fue destacada, convirtiéndose en uno de los puntos básicos de su postura ideológica. Uno de los primeros contactos de Rojas con la literatura y el pensamiento español de su época fue la lectura de la obra de Unamuno “*En torno al casticismo*”, de 1902, la cual aseguró en repetidas ocasiones que era su preferida entre las de dicho autor, como también lo eran las de Ángel Ganivet, en especial el “*Idearium Español*”.

Fue justamente con Unamuno con quien el joven argentino tuvo temprano contacto, a través del envío de un ejemplar de su obra “*La victoria del hombre*” en 1903 (remitida también a Blasco Ibáñez al año siguiente), siendo dedicada “*Al eminente escritor D. Miguel de Unamuno, llamado a servir de vínculo entre el nuevo pensamiento de la Península y el pensamiento nuevo de sus antiguas colonias. Homenaje intelectual de Ricardo Rojas*”. Adjuntaba Rojas una carta que marcó el inicio de una fecunda correspondencia que se extendió hasta 1935, rescatada y estudiada con amplitud por Manuel García Blanco<sup>19</sup>, estudioso de Unamuno que hizo lo propio con la relación epistolar que el escritor tuvo con otros americanos como el nicaragüense Rubén Darío, el argentino Manuel Gálvez, los uruguayos Juan Zorrilla de San Martín y Carlos Vaz Ferreira y el mexicano Alfonso Reyes.

En la referida primera misiva de Rojas a Unamuno, fechada el 15 de diciembre, el argentino le escribía: “*Tenemos con Buenos Aires una ciudad estupenda, orgullo de la raza por su vasta y compleja civilización exterior, pero cuya alma... no cede aun a los estímulos superiores. Nuestro país ha pasado de su inmenso desierto gaucho a la metrópoli cosmopolita...*”<sup>20</sup>. Rojas manifestaba claramente aquí sus inquietudes y preocupaciones en torno a la “*identidad nacional*” a las que hicimos referencia en la introducción del trabajo.

En 1907, siendo Rojas funcionario del Ministerio de Instrucción Pública, fue enviado a Europa en misión oficial del gobierno argentino “*para estudiar el régimen de la educación histórica en las escuelas europeas*”. En Londres conoció a Ramiro de Maeztu, coincidiendo en la misma “*boarding house*” de la calle Grenvill, sobre la plaza Brunswick. Maeztu residía en la capital inglesa desde 1905 siendo corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires y de *La Correspondencia* de Madrid y permaneció allí hasta 1919; en 1928 partiría a la Argentina como Embajador designado por Primo de Rivera. En cuanto a Rojas, pasó más adelante a París, ciudad en la que escribió “*El País de la Selva*”, obra inspirada en los mitos, leyendas y tipos populares de la provincia de Santiago del Estero, producto de su abandono de la tierra natal y del impacto de sus primeros contactos con la cosmopolita Buenos

---

<sup>19</sup>. García Blanco, Manuel. *América y Unamuno*, Madrid, Ed. Gredos, 1964, pp. 31 a 53.

<sup>20</sup>. *Ibidem.*, p. 250.

Aires. Su interés por la literatura hispana se manifestó con la publicación, en Valencia de “*El alma española*”, en la que incluía comentarios críticos a obras como “*La Catedral*” de Vicente Blasco Ibáñez, “*Electra*” de Benito Pérez Galdós y “*Camino de perfección*” de Pío Baroja<sup>21</sup>.

Durante 1908 Ricardo Rojas llevó a cabo su esperado viaje por España, cuyas vivencias reflejó treinta años después en su libro “*Retablo Español*”, escrito en plena guerra civil española. Luego de cruzar los Pirineos se detuvo en San Sebastián para encontrarse con el escritor vasco-argentino Francisco Grandmontagne. Luego, ya en Madrid, se convirtió en habitué de las tertulias del Café del Gato Negro, compartiendo mesa con Antonio Palomero -de ABC-, José López Pinillos -el popular Parmeno de *El Heraldo de Madrid*-, el poeta Francisco Villaespesa, Ricardo Catarineu, Mariano Martínez, Manuel Ciges Aparicio, Eduardo Zamacois -director de *El Cuento Semanal*-, Manuel Carretero -director de *La Ilustración Artística*- y Pedro de Répide, entre otros. “A mí me desazonaba -recordaba Rojas- la poca información de mis amigos sobre América, tan necesaria para entender el proceso español, y a ellos los desazonaba mi modo de interpretar a España, a la que involucraba en mi recio americanismo”<sup>22</sup>.

Entre las personalidades a las que Rojas visitó durante su estancia en Madrid se cuentan Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón del Valle-Inclán -a quien devolvió atenciones dos años después en Buenos Aires-, Ramón Menéndez Pidal y Vicente Blasco Ibáñez. En el mes de abril permaneció durante un par de días en Salamanca, ciudad que recorrió en compañía de Miguel de Unamuno. Resulta curioso pensar, a la luz del fructífero intercambio epistolar, que ambos solamente se vieron en aquella ocasión; Unamuno, a pesar de haber tenido ofrecimientos concretos, no llegó nunca a realizar un viaje al continente americano.

Tras retornar a la Argentina, Rojas se abocó a la elaboración del informe que se publicó en 1909 bajo el título de “*La Restauración Nacionalista*”, obra fundacional del nacionalismo argentino, en la cual reflexionaba: “*Nuestra situación de pueblo nuevo y cosmopolita requiere del Estado argentino, hoy más que nunca, el culto de la tradición y la formación de un ambiente histórico nacional*”, afirmando a la par que en el texto “...se hallan... las medidas necesarias para remediar nuestras actuales deficiencias. Fúndanse todas ellas en el concepto moderno de las humanidades, en documentados principios de pedagogía, en necesidades de nuestra formación nacional y en peculiaridades de nuestra posición histórica respecto de civilizaciones más antiguas”<sup>23</sup>.

Un ejemplar del informe fue enviado el 28 de diciembre de 1908 por Rojas a Unamuno, acompañado por una carta en la que le advertía que, “*Como Vd. verá, no se trata... de expulsar extranjeros ni de cerrar el Hotel de Inmigrantes. Se trata de salvar la cohesión nacional, la tradición como fuerza de perduración, y el idioma como instrumento de comunicación y de conquista*”<sup>24</sup>.

Al igual que sucedió con Larreta, fue Unamuno el encargado de advertir en dos extensos artículos publicados en *La Nación* en 1910, acerca de la validez de la obra realizada por Rojas, ya que en la Argentina la indiferencia había sido la nota saliente. Según relata Rojas en el prólogo que escribió para una nueva edición del libro en 1922, Unamuno señaló: “*Cómo no he de aplaudir estas predicaciones idealistas de Rojas, yo que apenas hago otra cosa que predicar idealismo? Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo? He de repetir una vez más lo que ya he escrito varias veces, y es que cuanto más de su tiempo y de su país es uno, más es de los tiempos y de los países todos, y que el llamado cosmopolitismo es lo que más se opone a la verdadera universalidad*”. Poco después Ramiro de Maeztu escribió críticas favorables desde Londres para *La Prensa*, desde Montevideo lo hizo José Enrique Rodó, y el impulso decisivo y consagrador se completó con las intervenciones de Enrico Ferri y Jean Jaurés, en sendas conferencias dadas en el Odeon, de Buenos Aires, en septiembre de 1910 y

---

<sup>21</sup>. Rojas, Ricardo. *El alma española (ensayo sobre la moderna literatura castellana)*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1907.

<sup>22</sup>. Rojas, Ricardo. *Retablo Español*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938, p. 207.

<sup>23</sup>. Rojas, Ricardo. *La Restauración Nacionalista*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1922, 3<sup>o</sup> ed., p. 239.

<sup>24</sup>. García Blanco, ob. cit., p. 290.



1911 respectivamente, luego publicadas en *La Patria degli Italiani* y *Le Courrier Français*.

La evolución del pensamiento nacionalista y americanista de Ricardo Rojas se halló, en los años siguientes, en plena efervescencia. Un producto de sus reflexiones en tal sentido fue el proyecto, en 1914, de fundar una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán; sostenía que “...en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilamiento de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas”<sup>25</sup>.

Sin lugar a duda fue la edición, en 1924, de “*Eurindia*”, conjunto de ensayos publicados en los años precedentes en las páginas de *La Nación*, donde Ricardo Rojas llegó al punto culminante de sus teorías y a su más definitiva posición respecto de la presencia de lo español en el “alma nacional” argentina. Proponía Rojas una doctrina basada en la conciliación de teorías europeas “con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental. En esa fusión reside el secreto de *Eurindia*. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera”<sup>26</sup>. Basaba Rojas su teoría en la revalorización de las tradiciones, americanas y argentinas: “Si la tradición se interrumpe, la memoria colectiva se pierde y la personalidad nacional se desvanece”<sup>27</sup>, decía, agregando que “lo indígena, lo español y lo gauchesco -lo que creíamos muerto en la realidad histórica- sobrevive en las almas, creando la verdadera historia de nuestro país o sea la conciencia de su cultura, en virtud de esa ley que he llamado “continuidad de la tradición” en la memoria nacional”<sup>28</sup>.

Con la publicación, también en 1924, de “*La Guerra de las Naciones*”, Ricardo Rojas aportaría nuevas reflexiones al ya consistente *corpus* de ideas incluido en “*Eurindia*”. “En Europa -afirma- la cultura crea el progreso; entre nosotros el progreso se transporta por medios mecánicos, para ir creando un sociedad propicia a la cultura. Allí se vive del pasado, aquí del porvenir... ellos tienen una ciencia y un arte seculares; nosotros una ciencia y un arte por crear...”<sup>29</sup>. Y agrega más adelante: “Tal es la entraña del problema que el nacionalismo plantea en nuestro país. Buscamos salvar nuestro genio nativo y nuestro espíritu territorial, para poder forjar nuestra cultura, dando un contenido humano a nuestro progreso material”<sup>30</sup>.

Tras haber sido decano de la Facultad de Filosofía y Letras entre 1921 y 1924, a partir de 1926 y hasta 1930 Rojas se desempeñó como Rector de la Universidad de Buenos Aires. Fue en estos años en que el pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós ejecutó su notable retrato, que el artista tituló “*El poeta y su mundo*”. Este lienzo, que guarda notable semejanza compositiva con los retratos de Enrique Larreta y Maurice Barrés realizados por Ignacio Zuloaga, permite vislumbrar un fondo de paisaje americano, completando la alegórica composición dos indígenas y dos conquistadores españoles, con lo cual Quirós simbolizaba las dos vertientes centrales del pensamiento “*euríndico*” de Ricardo Rojas.

Esta obra, que puede considerarse la más destacada de la colección del Museo “*Casa de Ricardo Rojas*” de Buenos Aires y que representa uno de los más notables retratos realizado nunca por un artista argentino, se encuentra actualmente almacenado, en pésimas condiciones, y necesitado de una urgente restauración y consecuente puesta en valor. El mismo fue realizado en momentos en que Quirós se hallaba culminando su recordada serie de obras titulada “*Los Gauchos, 1850-1870*”, arropada con grandes elogios durante su presentación en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires en 1928, y que al año siguiente fue presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid -con catálogo prologado por Ricardo Rojas y visitada por Alfonso XIII- y en el Real Círculo Ecuéstre de Barcelona.

---

<sup>25</sup>. Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, “La Facultad”, 1930, p. 13.

<sup>26</sup>. Rojas, Ricardo. *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951, p. 128.

<sup>27</sup>. *Ibidem.*, p. 132.

<sup>28</sup>. *Ibidem.*, p. 134.

<sup>29</sup>. Rojas, Ricardo. *La guerra de las naciones*, Buenos Aires, “La Facultad”, 1924, p. 96.

<sup>30</sup>. *Ibidem.*, p. 110.

## EL MUSEO “CASA DE RICARDO ROJAS”. ORIGEN E IMPORTANCIA.

Una visita al *Museo “Casa de Ricardo Rojas”* en Buenos Aires, provoca la clara impresión de que la *mejor pieza de la colección* es el propio edificio. El mismo fue realizado por el arquitecto argentino Ángel Guido (1896-1960) a partir de 1927, año en el que Ricardo Rojas adquirió el solar donde fue construido, en la calle Charcas, y su dueño comenzó a habitarlo dos años después. La ornamentación de esta residencia es el producto, en síntesis, de la doctrina de “*Eurindia*” que Rojas había expuesto, como vimos, en 1924.

Rojas, aun cuando supervisó al detalle la construcción, confió plenamente en Guido para la ejecución del ecléctico proyecto. Este notable arquitecto y teórico, que enseñaba Historia de la Arquitectura en la Universidad Nacional del Litoral, había publicado en 1925 una obra clave titulada “*Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*”, que proponía caminos “hacia una arquitectura nuestra”. “*La Puerta del Sol de Tiahuanaco -como afirma Nicolini- le ofreció un adecuado campo de análisis para el enunciado de las leyes de ornamentación preincaica... Del cotejo de la naturaleza decorativa prehispánica con “la dirección seiscentista hispana hacia el churrigueresco”, concluyó que en los frontis de la Casa Ricketts y de la Casa del Moral, dos solares arequipeños, aparecen unidades formales puramente indígenas de carácter simbólico, antropomorfo, fitomorfo, zoomorfo y geométrico*”<sup>31</sup>.

Esta fusión de estilos planteada por Guido estará presente en la definición ornamental de la casa de Ricardo Rojas, donde se advierte la presencia de la simbología prehispánica y claros esquemas compositivos tomados de la arquitectura altoperuana, como asimismo elementos de la arquitectura argentina que se hacen evidentes en la fachada principal, inspirada en la histórica Casa de Tucumán donde se firmó el Acta de la Independencia en 1816. Tras atravesar el zaguán de ingreso, se accede al patio de recepción, rodeado de galerías y presidido por el monumental frontispicio, frente al que se encuentra un busto de Rojas realizado por el escultor argentino Luis Perlotti con la leyenda “*Poeta, maestro de América*”<sup>32</sup>.

El citado patio, cuyo centro lo compone una pequeña fuente, está bordeado por un claustro cuyos pilares, al igual que el gran frontispicio, constituyen un muestrario de la simbología incaica que Rojas y Guido rescataron en sus obras; allí se aprecian representaciones del dios Sol (Inti) y de la Luna (Quilla), productos de la tierra como las margaritas, el zapallo (calabaza), la mazorca de maíz o la flor sagrada de la kantuta, y aves como el colibrí o picaflor. En el frontispicio sobresalen además las figuras de las dos sirenas indias en actitud de tocar el charango, inspiradas en la portada lateral de la Compañía de Jesús, de Arequipa (Perú), y los dos torsos de indias representados en las pilastras laterales.

El amplio salón al que se llega siguiendo el recorrido natural del actual Museo, contiene la réplica de un balcón cuzqueño. A posteriori se accede a la Sala Colonial, así llamada por albergar un importante conjunto de muebles del estilo de los utilizados en las residencias de Buenos Aires durante el siglo XVIII. Contigua a ella se encuentra la “galería española”, decorada con azulejos y mayólicas traídas desde la Península y con tres grandes puertas de hierro forjado cerradas con vidrios, a través de las cuales se observa el “Patio de los naranjos”, que se extiende hasta los fondos de la vivienda.

La síntesis “*euríndica*” de los interiores de la Casa-Museo, dentro de la que ya aludimos a la presencia de lo colonial y lo español, se completa con la presencia de lo prehispánico, concretamente

---

<sup>31</sup>. Nicolini, Alberto. “Ángel Guido y las teorías estéticas de la fusión hispano-indígena”. En Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Sao Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1994, p. 209. Del mismo autor, véase también: “Ángel Guido, urbanista, arquitecto, dibujante, periodista, crítico”, *Summa*, Buenos Aires, núms. 215/216, pp. 34-38.

<sup>32</sup>. Se deja constancia que para la enumeración y descripción de los distintos ambientes y posesiones del *Museo “Casa de Ricardo Rojas”* nos hemos apoyado en material amablemente facilitado por Romina Crippa, secretaria de la institución.

de lo incaico, lo cual queda cristalizado en la Biblioteca. A ella se accede trasponiendo una puerta cuyo dintel reproduce, tallado en madera, el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, cuya simbología, como vimos anteriormente, poseía notable trascendencia en la obra teórica de Guido y la tendría también en el *“Silabario de la decoración americana”* de Ricardo Rojas. Las paredes del recinto, de color ocre, son imitación de las piedras labradas por los incas para sus construcciones, lo mismo que la puerta trapezoidal que comunica la biblioteca con el escritorio. Gobierna la sala un gran friso que presenta las figuras de dragones enfrentados, motivo tomado de vasijas prehispánicas.

En el año en que se dio inicio a la construcción de la residencia (1927), Ángel Guido publicó su obra *“Orientación espiritual de la arquitectura en América”*. En ella reafirmaba la necesidad de estudiar la arquitectura hispanoamericana, de estudiar sus formas europeas y el influjo que hay en ella de lo indígena-americano; *“ésta arquitectura -dice- constituye para nosotros la fuente principal para la interpretación americanista moderna”*. Al final del libro, Guido planteó un programa de acción con diferentes etapas, algunas de las cuales eran, en síntesis: a) reducir la acción de la arquitectura ecléctica cosmopolita; b) profundizar la comprensión del lenguaje de las formas americanas y descifrar su psicología formal; recoger los temas y motivos de nuestro folklore y estilizarlos de acuerdo a una visión moderna...”<sup>33</sup>. La evolución teórica de Guido durante los años treinta se condensaría en la obra titulada *“Redescubrimiento de América en el Arte”*<sup>34</sup>.

Al año siguiente de estar instalado en su flamante residencia, Ricardo Rojas publicó su obra *“Silabario de la decoración americana”*, la cual estaba dedicada *“A Ángel Guido, arquitecto de Eurindia”*. En la misma afirmaba como objetivo principal *“mostrar el contenido del arte indígena y lo que de él puede ser aprovechado por las modernas artes industriales... (...) La novedad de la obra consiste en que he iluminado las cuestiones con el criterio de Eurindia, o sea, he aplicado al material indígena métodos europeos de clasificación y valoración”*<sup>35</sup>.

Ricardo Rojas falleció el 29 de julio de 1957 en su vivienda de Charcas 2837. Poco tiempo después, la viuda del escritor cumplió con el deseo póstumo de éste de donar su biblioteca, documentos, objetos de arte, reliquias y muebles al Estado. Aceptada la donación por decreto-ley de febrero de 1958, el 28 de abril de ese año quedó fundado el actual *Museo “Casa de Ricardo Rojas”*.

## MANUEL GÁLVEZ Y EL “SOLAR DE LA RAZA”.

Fue Manuel Gálvez otro de los literatos argentinos en el que “lo español” fue penetrando gradualmente en su espíritu y manifestándose a través de sus obras escritas y sus contactos con pensadores de la Península. Un primer viaje realizado a Europa en diciembre de 1905 mostró una mayor preocupación de Gálvez por lo francés, siendo su contacto en París el escritor y compatriota Manuel Ugarte quien en esos años publicó en la casa de Sempere de Valencia sus *“Visiones de España”*. En la capital francesa frecuentó, entre otras personalidades a Rubén Darío y a Leopoldo Lugones.

No obstante visitar España en 1906, fue realmente un nuevo viaje en 1910 el que se convirtió en testimonio revelador de lo español en Manuel Gálvez. Para ello sin duda tuvieron que ver sucesos como la presencia que tuvo España en la Argentina en los años previos a las celebraciones del Centenario (actos, conferencias, exposiciones, etc.) y, ya en España, las visitas del literato argentino a Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán.

Antes de trasladarse a Europa, Manuel Gálvez había dejado plasmadas sus ideas nacionalistas en un libro casi tan importante como *“La Restauración Nacionalista”* que Ricardo Rojas había publicado el año anterior: *“El Diario de Gabriel Quiroga”*. En el mismo, su autor se aliaba a las teorías que, como hemos ido viendo, se iban consolidando en el país en el sentido de que el cosmopolitismo de Buenos Aires había desvirtuado el carácter de esta ciudad y el “alma nacional” se

<sup>33</sup>. Nicolini, ob. cit., p. 210.

<sup>34</sup>. Guido, Ángel. *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad del Litoral, 1940.

<sup>35</sup>. Rojas, Ricardo. *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, “La Facultad”, 1930, pp. 16-17.

condensaba en el interior incontaminado, que en el caso de Gálvez -así como para Rojas, en *“El país de la selva”*, había sido Santiago del Estero- era la región montañosa del Noroeste argentino.

Sensibilizado indudablemente por este “redescubrimiento” del “alma argentina”, no fue casual que su espíritu estuviera preparado para asimilar las sensaciones que la nueva visita a España le habría de deparar. Producto de ello, comenzó durante ese mismo año de 1910 a escribir una de sus obras insignes que vería la luz en 1913 bajo el título de *“El solar de la raza”*, en el cual trazaba una visión de los pueblos y ciudades españoles con tonos similares a los que había empleado para describir a los de su país<sup>36</sup>.

Antes de su publicación, Gálvez había testimoniado su interés por lo español prologando el catálogo de la exposición que Darío de Regoyos llevó a cabo en el salón Witcomb de Buenos Aires entre el 11 y el 15 de abril de 1912, es decir el año anterior del fallecimiento del pintor. Al año siguiente, el argentino publicó en la revista de *Museum* de Barcelona una larga nota referida al *Museo Nacional de Bellas Artes* de la Argentina y a las obras de arte que contaba en su acervo, único texto referido a las artes plásticas iberoamericanas hallado en los cinco volúmenes que componen la colección. Allí afirmó que, a su juicio, los españoles eran *“los mejores pintores que existen actualmente”*, pero lamentaba la poca representación que los peninsulares contemporáneos tenían en el citado Museo.

*“Hay en España cinco o seis artistas jóvenes tan fuertes como los nombrados (Zuloaga, Anglada y Sorolla). Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representados en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales, al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto... Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?”*<sup>37</sup>.

Destacó Gálvez los cuadros de Ignacio Zuloaga, considerando a *“Las brujas de San Millán”* como *“una de las piezas capitales de la colección”* del Museo, a la *“Vuelta de la vendimia”* como obra maestra, aunque caracterizando a la otra pieza del vasco que allí se encontraba, *“Españolas y una inglesa en el balcón”*, como un cuadro *“repugnante”*, *“indigno de Zuloaga”*<sup>38</sup>.

La publicación de *“El solar de la raza”* concentró el pensamiento hispanista, en plena ebullición, de Manuel Gálvez, quien no dudaba en afirmar que *“Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión”*<sup>39</sup>. *“...Y es que nosotros, a pesar de las apariencias, somos en el fondo españoles. Constituímos una forma especial de españoles, como ellos constituyen todavía, no obstante haber desaparecido el Imperio Romano, una forma especial de latinos. Dentro de la vasta alma española, cabe el alma argentina con tanta razón como el alma castellana o el alma andaluza. Somos españoles porque hablamos el idioma español, como los españoles eran latinos porque hablaban el latín...”*<sup>40</sup>.

Este “descubrimiento” de España por Gálvez tenía en el literato argentino no solamente un propósito de pura admiración, sino fundamentalmente, y como se advierte en la cita anterior, la necesidad de canalizar lo aprehendido allí para servir de guía en la definición de una identidad nacional argentina. *“La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina”*, afirma, y exhorta a sus connacionales: *“Construyamos el espiritualismo argentino sacándolo del fondo de nuestra raza, es decir, de lo español y lo americano que llevamos dentro de*

---

<sup>36</sup>. Para ampliar conocimientos sobre el tema, ver: Payá, Carlos, y Cárdenas, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1978.

<sup>37</sup>. Gálvez, Manuel. “El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires”, *Museum*, Barcelona, vol. III, N° 8, 1913, p. 280.

<sup>38</sup>. *Ibíd.*

<sup>39</sup>. Gálvez, Manuel. *El solar de la raza*, Buenos Aires, Ediciones Dictio, 8ª ed., 1980, p. 44.

<sup>40</sup>. *Ibíd.*, p. 15.

nosotros”<sup>41</sup>.

Cuando en 1943 se lleva a cabo la séptima edición de “*El solar de la raza*”, Manuel Gálvez incluye una advertencia preliminar que es el reflejo del cambio de los tiempos y de como había quedado casi sepultado aquél rico intercambio cultural de principios de siglo. “*Entristece pensar en todo lo que en treinta años nos hemos desespañolizado los argentinos. Inmigraciones no españolas, ni siquiera latinas, y la influencia norteamericana, nos han descaracterizado y arrancado gran parte de nuestra hispanidad. En una ocasión dije que nuestra patria sería con el tiempo la versión latina de esa mezcla de razas, de ese mundo nuevo, que constituyen los Estados Unidos. Lo dije tan sólo reconociendo el hecho, no aprobándolo; pues creo que los argentinos debemos luchar heroicamente, contra el mundo entero, si es necesario, por conservar lo que de españoles nos queda*”<sup>42</sup>.

## CARLOS REYLES, “EMBRUJADO” POR SEVILLA.

De los literatos rioplatenses cuya obra referimos en el presente trabajo, fue el uruguayo Carlos Reyles (1868-1938) quien primero tomó contacto con la Península, indirectamente, tras su enlace matrimonial en 1887 con la salmantina Antonia Hierro, quien había llegado a Montevideo integrando una compañía de zarzuela española, y luego directamente, al visitar y permanecer en España entre 1891 y 1894. La mayor parte de la estancia de Reyles transcurrió en Sevilla, donde asimiló muchos de los conocimientos y sensaciones volcados casi un cuarto de siglo después, cuando publicó una de sus obras más emblemáticas, “*El embrujo de Sevilla*”.

Los sucesos narrados en esta novela, aparecida a principios de los años veinte, tienen como escenario la Sevilla finisecular, concretamente desde el Sábado de Gloria de 1898 al Viernes Santo del año siguiente. Lo taurino, “la fiesta nacional”, se convierte en eje conductor primordial del relato y adquieren importancia capital en la definición que Reyles hace de “lo hispano”: “*Sí, seamos españoles, españoles de nuestro tiempo; concentrémonos en las Plazas, que son nuestros gimnasios y nuestras palestras, para derramarnos luego por toda España y después por el mundo...*”<sup>43</sup>. Complementan otros temas como el cante y el baile flamenco, la Semana Santa y el arte, todos los cuales formaban parte del “*sentimiento trágico de la vida*” como lo refirió el propio Reyles cuando el 15 de octubre de 1929 inauguró la Semana del Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, ciudad tan cara a sus sentimientos y en la que permaneció durante doce días.

No es casual la elección del año 98 como espacio temporal para el desarrollo de “*El embrujo de Sevilla*”: claramente se manifiesta en Reyles la intención de caracterizar la España de ese momento, los sentimientos nacionales, la decepción que trajo consigo la pérdida de las colonias de ultramar. Es como si, más de dos décadas después, quisiera sintetizar buena parte del pensamiento de la *Generación del 98*.

Para lograr su objetivo, el escritor uruguayo se valió de la figura de *Cuenca*, personaje caracterizado en la novela como “*pintor de la España negra*”. Sin temor a equivocarnos, podemos asegurar que al esbozar la personalidad de *Cuenca*, Reyles no estaba pensando en otra personalidad que en la de Ignacio Zuloaga<sup>44</sup>, con quien posiblemente había trabado ya amistad en 1893, en Sevilla, cuando el vasco instaló allí su taller. El uruguayo conocía bien la forma de pensar de Zuloaga, su posición frente al arte y las cuestiones políticas, su afición por el toreo, y otros menesteres que en la obra quedan perfectamente trazados.

El afecto entre ambos quedó patentizado en el retrato de Reyles que Zuloaga ejecutó años más tarde y en la visita que aquél hizo al pintor en su casa de Zumaya a principios de septiembre de 1922,

---

<sup>41</sup>. *Ibidem.*, pp. 19-20.

<sup>42</sup>. *Ibidem.*, p. 10.

<sup>43</sup>. Reyles, Carlos. *El embrujo de Sevilla*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 2ª ed., 1945, p. 86.

<sup>44</sup>. Esta vinculación *Cuenca*-Zuloaga fue apreciada anteriormente por Octavio Ramírez en “El novelista de la entraña. Carlos Reyles”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1927, y por Luis Alberto Menafrá en *Carlos Reyles*, Montevideo, Editorial Síntesis, 1957.

poco después de la publicación en Madrid de *“El embrujo de Sevilla”*. Coincidieron en la ocasión otras personalidades como José Ortega y Gasset -con quien Reyles se trenzó en animada discusión sobre toros-, Azorín, Pío Baroja y José María Salaverría, momento immortalizado en una fotografía que ilustró un artículo publicado poco después por el último de los citados<sup>45</sup>.

Como señalaba Reyles en *“El embrujo de Sevilla”*, el objetivo que el pintor Cuenca se proponía era el de, *“volviendo a los procedimientos clásicos, revolucionar la pintura, y por medio de la pintura, la política, la mentalidad, las costumbres y, en fin, la vida española. Para él no había pintor más grande que el Greco, y luego, entre los modernos, Goya. De los dos procedía directamente su pintura realista y mística a la vez, plástica y literaria al mismo tiempo; pintura extraña, inquietante, tenebrosamente caricatural y acerbadamente crítica, que los Jurados de las Exposiciones rechazaban y el público no comprendía...”*<sup>46</sup>.

Y para confirmar más aun de que, en el fondo, Reyles se inspiró en Zuloaga, agreguemos otro párrafo del libro: *“Símbolo de la pintura y la filosofía de Cuenca era el “Don Quijote y Sancho”, tela de grandes dimensiones... (...). La tela había sido rechazada en la Exposición anual de Madrid... Los periodistas tacharon a Cuenca de antipatriota; los críticos dijeron que cubría sus lienzos de betún y bermellón, a fin de que parecieran algo...”*<sup>47</sup>.

Esta ilustrativa cita retrotrae indudablemente a la llamada *“cuestión Zuloaga”*, extensa y brillantemente analizada por Javier Tusell con motivo de la reciente exposición *“Paisaje y figura del 98”*<sup>48</sup>, donde se pone de manifiesto el hecho curioso de que el reconocimiento para la obra del vasco fue mayor en el extranjero que en España. Ya Azorín había señalado en 1910 que *“El público español no tiene idea exacta de quién es este pintor ni de lo que hace”*<sup>49</sup>, a lo que Ramón Pérez de Ayala agregó años después que *“En nuestra pintura contemporánea se da el caso peregrino de que el pintor que por ahí fuera está reputado como el más español, en España no se le conoce sino de referencia. Me refiero a Ignacio Zuloaga”*<sup>50</sup>.

Otras reflexiones que Reyles ponía en boca de Cuenca, indudablemente se relacionaban con esta *“cuestión Zuloaga”*: *“La verdadera psicología del alma española -decía el pintor en la ficción- la han hecho los maestros del pincel, y asimismo los maestros de la pluma, que con la novela picaresca penetraron en la entraña del pueblo... El Don Quijote es la visión más profunda y completa que un artista haya tenido de la condición humana, de esa condición miserable y divina al mismo tiempo que nos hace vivir engendrando espejismos, fantasmas y fuegos fatuos, tras los cuales, desatentados, corremos... lo que le da sentido a la vida y legitima las aspiraciones superiores de la Humanidad es la locura incurable del hombre. Algo de esta concepción, que es mía, que me pertenece y que es muy profunda, aunque me esté mal el decirlo, la he puesto yo en mis cuadros. Cómo los críticos se han arreglado para no verlo?. Cómo las gentes han podido no sentirlo? Es el colmo de la ceguera y de la estupidez...”*<sup>51</sup>.

A través de la figura del Quijote, plasmada en aquel enorme lienzo que Cuenca había ejecutado, éste, que es decir lo mismo que Zuloaga o el propio Reyles según fuera el caso, reflexionaba sobre la España del 98, comparándola con el propio caballero andante: *“El sonambulismo español, después de haber engendrado ilusiones fecundas y durables, no acierta a detenerse y hacer posada en la moderna aventura del trabajo, cosa fútil y huidera, y, desdeñoso, vuelve hacia atrás, se hunde en sí, se aferra tozudamente a lo que fue. En torno suyo, todo es tristeza y desolación. El sol, que no se ocultaba nunca en los dominios de Castilla, se ha extinguido... Pero el andante caballero no se*

<sup>45</sup>. Salaverría, José María. “En casa del pintor Zuloaga”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, noviembre de 1922.

<sup>46</sup>. Reyles, ob. cit., p. 43.

<sup>47</sup>. *Ibidem.*, p. 45.

<sup>48</sup>. Tusell, Javier. “La estética de fin de siglo”, en *Paisaje y figura del 98*, Catálogo de la Exposición, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, pp. 17-74.

<sup>49</sup>. Azorín. “La España de un pintor”, *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1910. Cit: en *Paisaje y figura del 98*, p. 205.

<sup>50</sup>. Pérez de Ayala, Ramón. “La España de Zuloaga”. *Gran Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1914. En: *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, p. 129.

<sup>51</sup>. Reyles, ob. cit., p. 46.

arredra y busca. *Qué busca? una nueva locura, una nueva ilusión, otra Dulcinea que lo incite a convertir los males en esperanzas y lo empuje a bregar otra vez, como él lo entiende, por la libertad, la justicia y el amor*<sup>52</sup>.

Y siguiendo con sus reflexiones sobre “lo español”, Cuenca agregaba más adelante: “A mí, aunque simple y pecador, se me ocurre que lo primero será conocernos, saber lo que somos y lo que pretendemos ser... *Cómo encauzar sin menoscabo, sin bastardearnos, las viejas energías de la raza en los canales de la actividad moderna? Cómo ser modernos sin dejar de ser españoles castizos? ...yo les digo a ustedes que si todos los españoles trabajasen revelando su secreto y descubriendo su misterio... sabríamos mucho más de nosotros mismos; tendríamos más enjundia castiza y cobraríamos la antigua pujanza. España posee grandes energías espirituales, sólo que están en las entrañas de la tierra, ocultas y sin empleo... Hace siglos que todos, cada cual en lo suyo, veníamos preparando la pérdida de Cuba, porque nadie, en lo suyo, hacía lo suyo. Nos fuimos infieles, y la suerte nos fue infiel... Volvamos a la tradición, no de las formas, como quieren muchos espíritus momificados, sino de las substancias...*”<sup>53</sup>.

## CARLOS REYLES, COLECCIONISTA.

Una frase que caracteriza a Cuenca, incluida en la novela que venimos analizando, nos pone en contacto directo con otra de las grandes aficiones de Carlos Reyles que, por cierto, compartía con Ignacio Zuloaga: el coleccionismo de objetos artísticos. “*Cuanto ganaba el pintor, que no era mucho, -leemos- gastábaselo en cacharros, muebles antiguos de poco precio, alfombras alpujarreñas y curiosidades artísticas, que a veces iban más allá del alcance de su bolsa y lo dejaban empeñado. Y como tenía ojo experto y no descansaba en sus rebuscas, solía hacer muy afortunadas adquisiciones de objetos raros, telas viejas y tallas envilecidas por torpes repintes o estofados groseros, que después de limpias y restauradas, resultaban de gran valor. Así, y poco a poco, había logrado adquirir una buena cantidad de muebles y curiosidades: bargueños de muertos oros y marfiles cadavéricos, arcones de tosca labra, adustos sillones fraileros, fragmentos de retablos, tapices y casullas, que resaltaban de un modo singular sobre las desconchadas paredes y las anchas piedras del suelo*”<sup>54</sup>.

Años antes de publicar “*El embrujo de Sevilla*”, Reyles había decidido su instalación en Buenos Aires, alquilando poco después un gran petit-hotel en la aristocrática calle Montevideo al 1733-37. Conforme fue pasando el tiempo, la residencia consolidó un destacado carácter de museo privado, sobresaliendo gran cantidad de muebles españoles y coloniales, una copiosa biblioteca cuyos muebles estaban decorados con tallas de influjo indígena, sala que estaba presidida por el lienzo “*Las dos sendas*” de Julio Romero de Torres, y en especial su valiosa pinacoteca.

La colección de pinturas de Reyles, buena parte exhibida en el Comedor de la residencia diseñado “a lo español”, incluía obras como “*La dama negra*”, de Hermen Anglada Camarasa; los retratos de sus padres, ejecutados por el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, y entre ambos, el suyo, pintado por Zuloaga. En la Sala de fumar estaban colgadas, entre otras, “*La Joven de Tanagra*”, también de Romero de Torres; un “*Paisaje*” de Agapito Casas; un retrato de la *Tórtola de Valencia* por Anselmo Miguel Nieto; “*Majas de rumbo*”, del canario Néstor; un “*Desnudo*”, de Casto Plasencia; “*Ropavejero*”, de Salvador Sánchez Barbudo, y “*Escenas andaluzas*” de José García Ramos<sup>55</sup>.

Hacia 1917 Carlos Reyles adquirió en la localidad de Venado Tuerto, provincia de Santa Fe, un solar en el cual proyectó construir su casa de campo. Quería hacer de ella un símbolo de su gusto por lo español y contrató para diseñarla a quien consideraba el arquitecto más apto para el

---

<sup>52</sup>. *Ibidem.*, p. 45.

<sup>53</sup>. *Ibidem.*, pp. 87-88.

<sup>54</sup>. *Ibidem.*, p. 84.

<sup>55</sup>. Menafrá, *ob. cit.*, pp. 194-195.

emprendimiento: Martín Noel. Éste fue el autor de la Estancia “El Charrúa”<sup>56</sup>, en el que, al igual que lo haría un lustro después en “El Acelain”, de Enrique Larreta, incorporó elementos tomados de la arquitectura andaluza: balcones enrejados, amplios jardines, fuente de azulejos traídos desde España, etc..

Como recuerda Menafra, “El Charrúa” “*constituía un verdadero museo de antigüedades*”, formando parte de las colecciones que Reyles había trasladado hasta allí un conjunto de bargueños del siglo XVI originarios de la casa de Osuna, una arqueta mudéjar del siglo XV, una serie de sillones españoles y coloniales, y una gran cama también de origen español. “*En lo que se refiere a esculturas y pinturas, también poseía obras de gran valor. Una virgen de madera, de la escuela sevillana, y otra “Virgen del Rocío”, de Montalbán de Sevilla. Dos tallas atribuidas a Berruguete, pertenecientes al retablo de una iglesia de Burgos; otras dos tallas de la escuela de Berruguete, arrancadas del mismo retablo, con los oros intactos. Vasos y jarrones de Talavera, candelabros de hierro forjado, tinajas sevillanas y otros mil objetos repletos del espíritu español*”<sup>57</sup>.

En definitiva, esa búsqueda del “espíritu español” fue el verdadero motor en la formación de la colección de obras y objetos artísticos de Carlos Reyles, como también lo fueron la de Enrique Larreta, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. Esta virtud importaba tanto o más que el propio valor de la obra en sí: importaba el conjunto y lo que en él trasuntara del “alma española”, combinada a veces - especialmente en el caso de Rojas- con el propio sentir nacionalista y americanista (indigenista). Es por ello que esta concepción debe tomarse como punto de partida ineludible para el estudio de estos acervos y, sobre todo, de los que hoy funcionan como museos, es decir el *Museo de Arte Español “Enrique Larreta”* y el *Museo “Casa de Ricardo Rojas”*. Esperamos finalmente, haber cumplido a lo largo del presente trabajo nuestro propósito de refrescar conceptos, ideas y concreciones que evidencian la influencia que la *Generación del 98* tuvo en el continente americano y en especial en el ámbito rioplatense, y como este territorio, en la faz cultural, fue motivo de preocupación y respeto por parte de los pensadores peninsulares.

---

<sup>56</sup>. No pasa inadvertido el hecho -“*euríndico*” como diría Ricardo Rojas- de la combinación del “estilo español” y la denominación indígena.

<sup>57</sup>. Menafra, ob. cit., p. 196.



## MUSEO DE ARTE ESPAÑOL “ENRIQUE LARRETA”.

Juramento 2291 - Capital Federal - ARGENTINA  
Tels. (54-1) 783-2640 / 784-4040  
Dependencia: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires  
Fundado el 12 de octubre de 1962.

### Plantilla

Directora: Mercedes di Paola de Picot  
Jefe de Departamento: María Teresa Dondo de Barcia  
Investigación: Gloria Agid - Ana María Schmidt  
Museología: Adriana Díaz Cisneros  
Extensión Cultural: Lucila Cane de Absi

### Obras destacadas del Museo

**Patio Central:** panel de retablo “*La Sagrada Familia*” (atribuido a Juan de Juni. **Sala Berruguete:** “*San Bartolomé*” (talla de estilo gótico, s. XIII-XIV procedente de la iglesia de San Pedro “El Viejo”, Huesca); “*Virgen con Niño, ángeles y donante*” (panel de retablo, pintado sobre tabla, atribuido a Pedro de Espalargues, escuela catalana del siglo XV); “*Jesús en el Monte de los Olivos*” (panel de retablo, altorrelieve en madera, de la escuela de Alonso de Berruguete. **Salón Comedor:** Tres óleos anónimos pertenecientes a la serie “*Campañas de Alejandro Farnesio en Francia, 1592*”, cuyos temas son “Expugnación de Caudebec”, “Célebre expugnación de Corbeil” y “La gran retirada del incomparable Duque de Parma” (representan los hechos y añaden información escrita); “*La adoración de los magos*” (óleo sobre tabla realizado por Juan Correa de Vivar, escuela toledana del siglo XVI); Retratos del Barón Adam de Dietrichstein y de su esposa Margarita de Cardona (atribuidos a Juan Pantoja de la Cruz). **Sala de “La Infancia de Cristo”:** “*La Infancia de Cristo*” (retablo castellano ubicado en el primer cuarto del siglo XVI). **Sala Azul:** “*Retrato de Enrique Larreta*” (óleo sobre lienzo realizado por Ignacio Zuloaga en París, en 1912); “*Posada-Trasiego del vino*” (óleo sobre lienzo realizado por José Gutiérrez Solana); *Escribanía de cerámica* (proveniente de la fábrica de Puente del Arzobispo, Castilla la Nueva). **Oratorio:** “*Retablo de Santa Ana*” (realizado en 1503 por el Maestro de Sinovas para la iglesia de San Nicolás de Bari, Sinovas, Provincia de Burgos). **Escritorio:** “*Susana y los Viejos*” (pintura atribuida a Giovanni B. Tiepòlo, s. XVIII).

NOTA: para la obtención de los datos referentes a este Museo, hemos contado con la inestimable colaboración de Gloria Agid y de María Teresa Dondo de Barcia, por lo que hacemos constar nuestro agradecimiento.

## MUSEO “CASA DE RICARDO ROJAS”.

Charcas 2837 - Capital Federal - ARGENTINA  
Tel/fax: (54-1) 824-4039  
Dependencia: Secretaría de Cultura de la Nación.  
Fundado el 28 de abril de 1958.

### Plantilla

Directora: Susana Nievas  
Secretaria: Romina Crippa  
Prensa: Isidro Orellana  
Auxiliar de Biblioteca: Beatriz Magadán y Gabriela Sívori  
Asistente de Investigación: Susana Del Prato  
Gestor: Carlos Quiroz y Patricia Bombino

### Obras destacadas del Museo

Como se señala en el presente estudio, puede considerarse al propio edificio como la principal obra del Museo. Inspirada en las ideas expuestas en “*Eurindia*” (1924) por Ricardo Rojas, y bajo la atenta supervisión de éste, la residencia fue realizada por el arquitecto Ángel Guido entre 1927 y 1929 combinando elementos ornamentales tomados de la arquitectura hispanoamericana (especialmente la altoperuana) y del mundo prehispánico (de los incas). La **Fachada** recrea la de la Casa Histórica de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816. Por un zaguán se accede al **Patio de recepción** donde destaca el claustro que lo rodea, la fuente central, el busto de Rojas ejecutado por Luis Perloti y, sobre todo, el gran frontispicio de notable decoración mestiza. Siguiendo el recorrido, se llega al **Salón** que contiene la réplica de un balcón cuzqueño y luego a la **Sala Colonial**, caracterizada por el conjunto de muebles del siglo XVIII. La “**galería española**” se halla contigua a ésta sala, y sobresalen en ella sus azulejos y mayólicas traídas desde España y las tres grandes puertas de hierro forjado, cerradas con vidrio. La **Biblioteca**, que contiene un conjunto de volúmenes que debemos signar como otra de las joyas de la colección del Museo, destaca por su ornamentación indigenista, con la reproducción tallada en madera de la Puerta del Sol de Tiahuanaco que decora el dintel de una de sus puertas. Enfrentada a ésta se halla otra puerta, de forma trapezoidal tomada de la arquitectura incaica, sobre la que se ve un gran friso con figuras de dragones.

Entre las obras de arte pertenecientes a la colección del Museo destaca el retrato de Ricardo Rojas realizado por el pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1926, y titulado “*El poeta y su mundo*”. Fue ejecutado durante el período más trascendente en la producción de este artista, cuando concluía su serie “*Los Gauchos*”, y es uno de los mejores retratos que se hayan hecho en la Argentina. Desde hace varios años no se encuentra a la vista del público; almacenado y en mal estado, espera una urgente restauración y puesta en valor.

Entre las actividades organizadas en el Museo, podemos señalar las reuniones del P.E.N. Club Internacional, en cuyo marco se llevan a cabo conferencias, seminarios y presentaciones de libros, los talleres de escritura y los conciertos de piano. Al cumplirse el aniversario del fallecimiento de Ricardo Rojas, el 29 de julio de cada año, se realizan actos para los que se convoca a especialistas que disertan sobre la vida y obra del literato.

NOTA: para la elaboración de los datos referentes a este Museo, hemos contado con la inestimable colaboración de Romina Crippa, por lo que hacemos constar nuestro agradecimiento.

## ILUSTRACIONES.

1. Jardines de la Estancia “El Acelain” en Tandil, provincia de Buenos Aires, que perteneció a Enrique Larreta. El recuerdo del Generalife granadino. (Foto: Julie Bergadá).
2. “*Retrato de Ricardo Rojas (El poeta y su mundo)*” (1926), por Cesáreo Bernaldo de Quirós. (Col. Museo “Casa de Ricardo Rojas”, Buenos Aires).
3. “*Retrato de Enrique Larreta*” (1912), por Ignacio Zuloaga. (Col. Museo de Arte Español “Enrique Larreta”, Buenos Aires) (Foto: César Caldarella).
4. *Azorín*, por Alejandro Sirio. (De la revista *Áurea*, Buenos Aires, año II, N<sup>o</sup> 14, julio de 1928).
5. Biblioteca del Museo “Casa de Ricardo Rojas”. Puerta trapezoidal decorada con motivos prehispánicos (1928).
6. El escritor argentino Manuel Gálvez.
7. “*Retrato de Carlos Reyles*” (c.1920), por Ignacio Zuloaga.
8. Exterior del Museo de Arte Español “Enrique Larreta”, Buenos Aires. (Foto: Ernesto Sijerckovich).
9. Frontispicio del patio del Museo “Casa de Ricardo Rojas”, Buenos Aires.

Viñeta: Motivos ornamentales hispano-indígenas, en una pilastra del claustro del Museo “Casa de Ricardo Rojas”, Buenos Aires.