

LA IMPORTACIÓN DE CERÁMICA EN EL SIGLO XIX Y LA CONFORMACIÓN DE UN GUSTO POR LO EUROPEO EN ARGENTINA

POR JOAN FELIU FRANCH

Se analizan aquí las distintas tendencias europeas y españolas que conforman el gusto decimonónico argentino en el campo de la cerámica artística. Las principales influencias parecen venir de Francia, Nápoles, Cataluña y Valencia, y, dentro de esta última autonomía, de Castellón. A partir de todos estos estilos se formará la cerámica argentina del siglo XIX.

This paper make an analysis of the differents ways of the artistic pottery style in the XIXth century, in Argentina.

The main ways to follow coming from France, Italy (Napoles), and Spain. Inside Spain the styles from Cataluña and Valencia (Castellón) conforming the new argentinian pottery models.

LOS CONDICIONANTES DE LA CREACIÓN DE UN GUSTO EUROPEO

Presentar los acontecimientos artísticos de Iberoamérica en el siglo XIX, enmarcados e inmersos en una contemporaneidad condicionada por su pasado, a los efectos de poder trazar la red conceptual que permita observar su influencia en los acontecimientos posteriores, entraña la dificultad de establecer hasta dónde conviene retroceder y avanzar en la cadena de sucesos, para comprenderlos con una adecuada perspectiva histórica.

La presencia masiva de condicionantes culturales de raíz española hasta la finalización del siglo XVIII ha permitido el estudio de un arte colonial con matices unitarios, aunque la sutil confluencia de lo hispano con lo nativo posibilítase a su vez la contemplación de aspectos autóctonos.

A comienzos del siglo XIX las relaciones entre el arte y la sociedad americana comienzan a transformarse radicalmente al romperse el hilo conductor de la presencia

de lo hispano. Indudablemente, el arte del siglo XIX hunde sus raíces en la tradición cultural europea, sin embargo, y aunque la herencia hispana sigue presente, esta herencia es ya internacional, y en muchas ocasiones intencionadamente no española. Desde este punto de vista, el arte que se desarrolla tras las independencias se considera muchas veces como una verdadera revolución, que intenta interrumpir y transformar la herencia cultural de raíz española, como el paso inicial de la búsqueda del reconocimiento de una identidad nacional.

Abordar el arte de la América decimonónica supone, en definitiva, profundizar inicialmente en una enmarañada red de relaciones, intercambios, gustos y emociones, muchas veces contradictorios y ambiguos, tan compleja como la trama de hechos que se suceden en el transcurso de la evolución histórica.

En el caso de Argentina, causas históricas, geográficas y humanas determinan la existencia de particularidades en sus manifestaciones artísticas, derivadas de los primeros tiempos de su existencia como nación, que a su vez, provocan la falta de concepción de un arte nacional como se pudiera entender en México o Perú. La fusión de la estética, la técnica y la temática cristiana e hispana con el arte indígena a través de la mano de obra que se utiliza forzosamente en los primeros tiempos, no se da por igual en el extremo sur de América. Ni siquiera se establece un contacto directo con la metrópoli española, ni llegan de Europa, en considerables cantidades, múltiples obras de arte. Estos condicionantes hacen que no se disponga claramente de un arte al servicio de una evolución independentista, ni mucho menos de un arte que funciona al son del combate, de lenguaje directo, de claridad expositiva, en definitiva, un arte al alcance de todo espectador.

Habría que tener en cuenta en todo este proceso la propia cualidad de nómadas de los indígenas argentinos, casi carentes de representaciones artísticas e industriales de gran consideración, así como la comparativamente escasa presencia humana y temporal de órdenes religiosas como los jesuitas, apenas ciento cincuenta años, desde 1604, en que se funda la Provincia Jesuítica Guaraní, hasta 1767, en que la Compañía es expulsada de los dominios de su Majestad Católica el Rey Carlos III. Además, y en el caso de los jesuitas en Argentina, éstos eran europeos de los más diversos orígenes, sin un componente claramente español.

En definitiva, debemos partir de la base de un arte bastante elemental, que no puede contribuir ni a formar una sensibilidad ni, mucho menos, a dar una fisonomía artística, un sello, al arte propiamente argentino, que llegará al siglo XIX casi virgen de toda influencia indígena individualizadora.

Estas afirmaciones no contradicen la defensa de un arte argentino particular por su iconografía esencialmente documental, pero con acento europeo y compuesto por manifestaciones caracterizadas por la diversidad de orígenes y la disimilitud de personalidades, de técnicas, de gustos, y evidentemente de méritos. Cuando iniciado el siglo XIX una generación argentina, hija de argentinos, sube a los primeros planos de la vida pública y asume las responsabilidades de la política y de la cultura, su formación en contacto con el pensamiento liberal, especialmente francés, desencadena

un movimiento antirromántico, que a su vez conduce hacia el naturalismo como muestra del intencionado alejamiento de la fantasía; un naturalismo documental, positivista, irónico a veces, que se prolonga por muchos años. Fue el caso de los formados en Europa: Juan Manuel Blanes, Julio Fernández Villanueva, Eduardo Sívori, Reinaldo Giúdice, Cafferata y Della Valle...

La formación Europea no entraña una asimilación de gustos a la hora de comprar arte, de hecho, el impresionismo pasa completamente desapercibido y sigue predominando el academismo y el naturalismo, al que también se le puede calificar de académico.

Si tenemos que buscar comunes denominadores en los gustos argentinos a la hora de importar arte hemos de referirnos esencialmente al espíritu de contención, de medida y de equilibrio. Parece que estas coordenadas no encajan con la imagen apasionada del argentino, pero si hablamos de tendencias artísticas, sin duda hemos de reflejar esta templanza en los gustos.

Analicemos ahora los condicionantes estrictamente artísticos que llevan a la internacionalización del arte en la Argentina del siglo XIX. A partir de la Revolución de Mayo, y bajo el influjo de las corrientes de pensamiento tomadas de la Revolución Francesa, un numeroso grupo de artistas extranjeros comienzan a visitar, residir por algún tiempo o establecerse en Argentina.¹ En 1821 se inaugura la Escuela de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires y el 8 de marzo de 1829, en el templo de San Ignacio, la segunda exposición de artes plásticas realizada en territorio argentino, organizada por José Mauroner.² En el catálogo figuran más de 360 piezas y la lista de autores incluye artistas de toda clase. Pues bien, su gestión es un verdadero fracaso, ninguno de sus cuadros es adquirido y, tampoco, ninguna de las obras se queda en Buenos Aires, y esto no significa que los porteños fueran insensibles a las bellas artes, simplemente, que las obras expuestas no gustan.

Entonces, ¿qué gusta?. Desde 1815 hasta 1870 trabaja en Buenos Aires un grupo bastante numeroso de artistas europeos. Algunos permanecen breve tiempo en la Argentina, otros se quedan de forma temporal y otros se radican definitivamente.³ Pero el público del que viven estos artistas es mayoritariamente europeo; son en su mayoría dibujantes topográficos que viajan, miran, dibujan o hacen bocetos a la acuarela. Los editores pagan los gastos y publican los grabados que satisfacen la curiosidad de los

1. La información que se ofrece en este apartado ha sido proporcionada por Carlos Antonio Ontiveros y se encuentra inédita en su proyecto de la Agencia Española de Cooperación Internacional, Programa de Cooperación Interuniversitaria, *Arte del siglo XIX en América Latina*. Universidad de Morón (Argentina)-Universitat Jaume I (España). Entre los artistas de esta época destacan: Emeric Essex Vidal (1791-1861); Carlos Enrique Pellegrini (1800-1875); Adolfo D'Hastrel (1805-1875); el litógrafo César Hipólito Bacle (1790-1838); Raimundo Monvoisin (1790-1870); y Mauricio Rugendas (1802-1858). Cabe mencionar también a dos artistas argentinos: Carlos Morel (1813-1894) y Prilidiano Pueyrredón (1823-1873).

2. Mauroner parte de Europa en 1825 y llega a Buenos Aires en 1828 cuando Rivadavia ha desaparecido del escenario político y Juan Lavalle, gobernador interino de Buenos Aires se dispone a combatir contra las tropas de Juan Manuel de Rosas.

3. En 1816 se establecen en Buenos Aires el francés Juan Felipe Goulu (1786-1853) y el portugués Simplicio Rodrigues de Sá (1784-1839).

Europeos. Aunque se pueda comprobar que los grabados tienen un gran consumo interno, la visión siempre es europea. Aunque los temas son criollos o indios, la visión es la visión europea y esto es en definitiva lo que pesa en el arte y en la acción que ejerce sobre el espectador, a pesar de que el sentido pueda cambiar según lo contemple el grupo, llamémosle, colonizador o el grupo colonizado.⁴

De nuevo en la segunda mitad del siglo XIX, después de la caída de Rosas en 1852, llegan a Buenos Aires numerosos artistas extranjeros, habiendo ejercido todos ellos gran influencia en el desarrollo del arte nacional: Juan León Pallière (1823-1887), o los franceses Henri Meyer (1844-1899) y Henri Stein (1843-1919). Además, un nutrido grupo de pintores italianos aportan oficio al arte nacional en los años posteriores a la caída de Rosas: Ignacio Manzonei (llega a Buenos Aires en 1853 y tiene a su cargo las decoraciones del antiguo Teatro Colón en 1856), o Epaminondas Chiama (1844-1921). Hay que añadir además las figuras del norteamericano George Catlin (1796-1872) y del portugués Luis Gonzaga Cony (1797-1883).⁵ Estos artistas marcan a una segunda generación de pintores argentinos, muchos de ellos discípulos directos de los europeos llegados al país en la segunda mitad del siglo.⁶

En resumen, lo que se consigue es la creación de un gusto artístico que ha de considerarse bajo la influencia del neoclasicismo y del romanticismo europeo (aún cuando en algunos casos se puede diferenciar la influencia de la escuela cuzqueña), más aún cuando comienza a imponerse el viaje a Europa. No hay artista que se respete si no ha hecho su aprendizaje o su perfeccionamiento en el viejo continente. El tráfico de ideas se invierte y si antes los artistas europeos viajan a Argentina y dan a conocer los temas argentinos a los ojos extranjeros, ahora el artista argentino viaja a Europa y trae para sus compatriotas los contenidos y la visión del arte europeo. En esa época el bautismo del viaje a Europa está íntimamente ligado con otro fenómeno: las posibilidades de avanzar en el camino del arte favorecen a los jóvenes que pertenecen a familias pudientes y a los que están relacionados con los grupos dirigentes, es decir los grupos sociales con posibilidades de importar arte, el arte que indiquen los formados en Europa.

En 1876 se funda la Asociación Estímulo de Bellas Artes, que crea en 1878 la academia en donde se forman la mayoría de los artistas a los que nos referimos en el

4. El arte de la litografía se introduce en Buenos Aires en 1826 por el francés Juan Bautista Douville. A partir de la instalación del suizo César H. Bacle, bajo el gobierno de Rivadavia, comienzan a desarrollarse las artes gráficas y se publican libros de estampas de costumbres y tipos similares a los editados en Europa. Sobresalen las escenas registradas por Carol Morel y por el mismo Bacle. También trabajan como litógrafos Rufino Sánchez (1790-1852), Gregorio Ibarra (1814-1883), Luis Aldao (1815-1870) y el italiano Alberico Isoa (1827-1850). Entre los artistas que pintan escenas de costumbres, tipos autóctonos y personajes de la época destacan Raimundo Monvoisin (1790-1870) y Juan Mauricio Rugendas (1802-1858).

5. Con el triunfo de Urquiza, triunfa socialmente el uruguayo Juan Manuel Blanes, que había pintado ocho batallas en la residencia de Urquiza en San José (Entre Ríos). Pintor ya muy conocido en 1860, Blanes obtiene una beca del gobierno uruguayo para estudiar en Florencia. A su regreso pinta "La fiebre amarilla" (1871), su obra más difundida.

6. Martín L. Boneo (1829-1915) es el primer argentino que realiza estudios en Italia. Este artista continúa el costumbrismo iniciado por los artistas extranjeros llegados al país desde principios de siglo.

párrafo anterior. Entre los pintores argentinos de este período destacamos a Eduardo Sívori (1847-1918), introductor del naturalismo y el realismo en la pintura nacional y maestro de varias generaciones de artistas; a Ángel Della Valle (1852-1903), pintor de gauchos e indios; a Reinaldo Giudici (1853-1921), figura en la línea realista con influencias del veneciano Favretto de quien fue discípulo; o a Ernesto de la Cárcova (1866-1927) y Pío Collivadino (1869-1945), ejemplos de la tendencia al realismo social. Ninguno de ellos aborda todavía el impresionismo europeo, cuyo atraso temporal en Argentina debe a la influencia italianizante, una segunda influencia en la creación del gusto artístico, que se suma a la francesa. Los artistas educados en Argentina lo son principalmente por italianos y en Europa se prefiriere viajar a Italia y no a Francia en esta segunda mitad del siglo XIX. Se impone por lo tanto la continuidad del naturalismo academizante y la ignorancia del impresionismo y el postimpresionismo francés. Está claro que hay excepciones, pero son sólo eso, excepciones: Walter de Navazio (1887-1919), Ramón Silva (1890-1919), o Faustino Brughetti (1877-1956) Lo que en realidad triunfa es la renovación italiana representada por Fernando Fader (1882-1935) y Jorge Bermúdez (1883-19126).

La escultura camina más solitaria que la pintura y tiene escasa influencia social. Los primeros años que suceden a la Revolución de Mayo de 1810 destaca en Buenos Aires Juan Gaspar Hernández, el resto son los típicos santeros de tradición colonial, tallistas de templos locales, y un nutrido grupo de escultores de lápidas funerarias que trabaja en Buenos Aires entre los años 1825 y 1850.⁷

Llegado el siglo XX es posible señalar la primera muestra del debilitamiento de la influencia italiana y la consecuente vuelta del gusto francés representado por un tardío impresionismo. Este hecho es de capital importancia en el desarrollo de la historia del arte argentino por cuanto implica el primer paso decisivo hacia su modernización, hacia el acercamiento a corrientes y tendencias artísticas más acordes con los nuevos tiempos.

Desde el punto de vista del ámbito que rodea a las actividades artísticas, es posible reconocer algunos síntomas reveladores de un clima más favorable para su desarrollo, aunque perdura en general la indiferencia y la incomprensión, cuando no la franca hostilidad hacia nuevas modas. Aún así, como decimos, surgen propuestas de organización

7. J. Dubourdier es un artista injustamente olvidado. En 1856/57 realiza las esculturas y adornos de la Pirámide de Mayo, la figura de la república que la corona, el escudo nacional que ostenta en su frente y cuatro estatuas que adornaban su base y que fueron retiradas en 1910. Su obra principal es el bajo relieve que adorna el frontis de la Catedral, que realiza entre 1860 y 1863 simbolizando la unión de los argentinos después de un largo período de luchas civiles en el episodio bíblico de la reunión de la familia de Jacob. Entre los primeros escultores argentinos figura Manuel de Santa Coloma, quien expone en el Salón de París desde 1863 hasta 1870. Lucio Correa Morales (1852-1923) realiza la estatua de "Falucho" (1897) y el grupo en mármol "La cautiva" y forma a toda una generación de artistas. Su mejor alumno es Rogelio Yrurtia (1879-1950) autor del bronce "Canto al Trabajo" (1922). Lola Mora (1866-1936) estudia en Italia y es autora de grupo escultórico monumental: "La fuente de la náyades" (1903). Mateo Alonso (1878-1955) realiza el "Cristo Redentor" (1904) en la cordillera de los Andes, en el límite con Chile. Por último, Hernán Cullen Ayerza (1879-1936) es el autor de obras de tendencia expresionista como "El indio".

de instituciones de educación artística o dedicadas a la concesión de becas de formación o de perfeccionamiento, aunque la mayoría contarán con la oposición de las cámaras legislativas que argumentan razones económicas para no crearlas (ya en 1799 el doctor Manuel Belgrano, secretario del Consulado, organiza la primera escuela de dibujo del Río de la Plata y las autoridades españolas metropolitanas ordenan su disolución invocando razones de economía). Bajo la dirección técnica del pintor Eduardo Schiaffino se organiza en 1891, en Buenos Aires, una exposición de arte con fines de beneficencia, en la que, junto con piezas extranjeras, se exhiben obras de algunos artistas argentinos. El comentario generalizado es el de admiración por las piezas extranjeras y desprecio por las argentinas, cuyos atisbos de calidad se justifican atribuyéndolos a la mano de algún maestro europeo. Finalmente Bartolomé Mitre, ministro de gobierno de la provincia de Buenos Aires, dispone en 1856 la creación de las primeras becas destinadas a la formación de jóvenes artistas argentinos en Europa, y el presidente José Evaristo ordena la creación, en 1895, del Museo Nacional de Bellas Artes y la organización de la Comisión nacional de Bellas Artes. El primer director del Museo es Eduardo Schiaffino.

Un poco antes, en 1893, se crea el Ateneo de Buenos Aires, y a su clausura, en 1900, aparece la Asociación Estímulo de Bellas Artes, futura Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. Este mismo año de 1905 surge una nueva agrupación privada llamada Sociedad de Aficionados, que terminará sus actividades con la organización de la gran Exposición Internacional de 1910 y la institución, a partir de 1911, del Salón Nacional de Bellas Artes.

Aunque durante los primeros años de estas asociaciones predomina el gusto italiaizante, lo cierto es que estas manifestaciones culturales contribuyen a la apertura hacia el gusto francés. No obstante, y a pesar de la influencia de la escuela de Barbizón (Corot, Daubigny y Théodore Rousseau), el argentino sólo cambia en su gusto temático, no técnico. Se vuelven los ojos hacia los temas históricos, religiosos, y, sobre todo, cotidianos, pero se permite cierta debilidad estética y técnica

Durante este período que se inicia en 1910 y se prolonga hasta avanzada la década del 1920, se producen en el país acontecimientos decisivos para el desarrollo artístico. Las celebraciones del Centenario de la Independencia, cumplidas al amparo del creciente bienestar económico, crean un estado de euforia que magnifica la conciencia de la nacionalidad argentina, por lo que se empieza a conceder una mayor atención a ciertos problemas de la cultura considerados superfluos. Una de las manifestaciones más importantes de las celebraciones del Centenario es la Exposición Internacional de Arte y una de sus consecuencias inmediatas la institución, en 1911, de las exposiciones nacionales que se realizan anualmente, de forma ininterrumpida, hasta nuestros días.

Ejemplo de las tendencias artísticas de esta época son las construcciones en La Plata. Al federalizarse la Ciudad de Buenos Aires como Capital de la República, en setiembre de 1880, el entonces gobernador de la Provincia, Dardo Rocha, impulsa la propuesta de contar con una ciudad como asiento de las autoridades provinciales. Se crea una comisión de estudios preparatorios y varios son los lugares propuestos

como asiento de la nueva ciudad: Campana, Lomas de Ensenada y Zárate entre otros. Finalmente, el 14 de marzo de 1882, en su mensaje a la Legislatura, el Gobernador Rocha inclina su elección por el paraje llamado Lomas de Ensenada de Barragán, propuesta que se acepta, sancionándose la ley al respecto el 1 de mayo del mismo año. El municipio de Ensenada es declarado capital de la Provincia y se autoriza al Poder Ejecutivo a crear una ciudad que se denominará La Plata, colocándose el 19 de noviembre de 1882 su piedra fundamental en lo que hoy es la Plaza Moreno. El armónico plan con el que es encarado el proyecto es uno de los ejemplos más relevantes, a nivel mundial, del urbanismo del siglo XIX.

Uno de los principales edificios es la Iglesia Catedral, en la calle 14 entre 51 y 53. El proyecto para la construcción de la Iglesia Catedral está incluido en un concurso internacional de proyectos para los principales edificios públicos de la nueva capital en 1881. De los diez que se presentan, procedentes de América y Europa, ninguno es aceptado y el concurso se declara desierto. La misma suerte corre el proyecto encargado directamente a los arquitectos alemanes autores de la Legislatura, Heine y Hageman. Finalmente es aprobado el realizado por Pedro Benoit, quien concibe el edificio en estilo neogótico, que considera el único estilo nacido de la cristiandad y, por lo tanto, el único apto para diseñar un templo.

En 1884 se coloca la piedra fundamental; al año siguiente se inicia su construcción y en 1932 queda habilitada, aunque aún hoy se halla inconclusa. Detengámonos en el origen de sus materiales, muestra del gusto de la época. En su interior la Catedral se divide en cinco naves separadas por pilares construidos en piedra de Mar del Plata. El piso está asentado sobre una estructura de hormigón armado (realizada en 1932) y se compone de 12.000 losas de granito rojo de Olavarría, con guardas de piedra gris de San Luis y negra de Balcarce. En el crucero, en su intersección con la nave central, se encuentra la linterna donde se hallan las imágenes de los doce apóstoles realizadas en piedra del Mar del Plata. El altar de la Virgen de Luján está construido en mármol y ónix de San Luis. Sin embargo, los vitrales de las naves laterales proceden de Francia, (ilustran escenas del Antiguo Testamento); iniciando el recorrido desde el lado derecho, se encuentra la imagen de Cristo en la cruz realizada por el escultor austríaco Leo Moroder, autor de todas las imágenes en madera que se hallan en el templo (a excepción de la imagen de Nuestra Señora de Los Dolores, que data del siglo XVII); el trono arzobispal tallado en roble con ocho metros de altura, realizado en estilo gótico, al igual que los confesionarios y la sillería del coro, son trabajos ejecutados por el artista tirolés Miguel Schenke y los hermanos Augusto, Leo y Vigil Malknecht; los vitrales, provienen de Munich (fueron los primeros en llegar a la Catedral); detrás del crucero se inicia el deambulatorio con más vitrales franceses que representan escenas del Nuevo Testamento, y desde allí se accede al Coro de los Canónigos, ubicado detrás del altar principal, compuesto por 48 asientos tallados en roble de Eslovenia por los hermanos Malknecht.

Algo similar ocurre con el segundo de los edificios importantes de La Plata: el Palacio Municipal, en la calle 12, entre 51 y 53. Este edificio de estilo renacentista

alemán surge de un concurso internacional de proyectos para los principales edificios públicos de la nueva capital en el año 1881. El primer premio destinado al Palacio Municipal lo obtiene Huber Stier, profesor de la Escuela Politécnica de Hannover. Dirigidas por el arquitecto Ernest Meyer, las obras se inician en 1883 y concluyen cinco años después.

El interior del edificio presenta una escalinata de mármol ornamentada con vasijas y estatuas procedentes de la Fonderie du Val d'Osne de París y los cielos rasos de la caja de la escalera y el *hall* están decorados con motivos alemanes. El Salón Dorado, el recinto de mayor interés del edificio, esta también decorado con motivos europeos, elementos barrocos de combinada procedencia alemana y francesa, así destaca la decoración de la bóveda, con motivos franceses (la flor de lis sobre fondo celeste), las columnas estucadas con rostros de guerreros teutones, los vitrales alemanes de puertas y ventanas con inscripciones latinas, las arañas de bronce con el monograma y el escudo municipal bañados en oro 24 quilates (las primeras arañas eléctricas llegadas a Sudamérica) y el piso realizado en roble de Eslovenia.

LA COMPRA DE CERÁMICA

Argentina se beneficia del desvío del comercio cerámico español que anteriormente desembarcaba sus mercancías a través de los puertos de La Habana y Veracruz, producido por la entrada de la competencia de las empresas inglesas y norteamericanas (especialmente californianas) después de la pérdida de las últimas colonias en 1898, aunque, y pese a que cada país tuvo un trato comercial diferente con España, lo cierto es que la cerámica española llega a prácticamente la totalidad de ellos.

La cada vez mayor importancia concedida a la calidad de los diseños que se entendía como una consecuente disminución de la aportación manual de los operarios, provoca lo que podríamos llamar la prefabricación en contraposición a la elaboración más artesanal de la producción cerámica. Esta prefabricación condiciona el repertorio productivo, que debe de ser lo más amplio posible, para garantizar un nivel de ventas adecuado para la supervivencia de la empresa. De lo que se trata, al fin y al cabo, es de posibilitar la máxima consistente en que siempre se puede hallar una fábrica adecuada para asumir el reto de cualquier demanda.

Aún así, el mercado argentino, marcado por los gustos definidos en el apartado anterior, era relativamente cómodo para la producción tradicional de la cerámica española, que muestra cierta carencia de “estilo de época”, entendiéndolo éste como un ideal estético unitario en un marco geográfico y temporal acotado. Esto, sumado a los importantes cambios comerciales y tecnológicos y a los variados valores estéticos de la arquitectura en el siglo XIX, propicia una diversificada oferta de estilos dentro de la producción cerámica, así como el convencimiento, cada vez más acusado con el devenir del siglo, de que la decoración cerámica es algo más que un valor añadido al edificio.

Los problemas de la conservación del patrimonio han hecho que la salvaguarda de la azulejería del siglo XIX en Argentina esté prácticamente en manos de coleccionistas. Entre estos estudiosos de la cerámica se ha extendido el interés por la azulejería francesa, dentro de la estética más imperante de la sociedad independiente decimonónica.

El centro productor más importante de Francia, respecto a la exportación a Argentina, es Desvres, que inicia la invasión del mercado americano alrededor de 1830, principalmente en este país y en Uruguay. No obstante, es erróneo pensar que traspasa claramente la década de 1850. A partir de entonces debemos replantear el origen de la cerámica importada en Argentina, pues la hipótesis de reutilización de azulejos de la primera mitad del siglo XIX en edificaciones posteriores, se cae por su propio peso si analizamos además la evolución estilística de las piezas.

La azulejería española desbanca a la de Desvres y a la escasa presencia napolitana a partir de la década de 1880. Se ha identificado azulejería española ya de la década de 1860 en el barrio antiguo de la ciudad de Montevideo (como la casa n° 669 de la calle del Cerrito, la n° 1522 de la calle de Ituizangó, calle Zabala esquina con Rambla Portuaria, Hotel de la Paix, calle Canelones, calle de los Andes, calle Yaguarón, avenida Agraciada, la torre de los Panoramas, etc.), en colecciones privadas de esta ciudad y de Buenos Aires, en el Museo Histórico Saavedra de Buenos Aires, en el Museo Histórico de Luján, el Fuerte de Buenos Aires, en la Colonia de Sacramento, el convento de la Merced y la iglesia de San Miguel de Buenos Aires, casco antiguo de San Juan de Puerto Rico, la casa de Alejo Carpentier en La Habana (más dudosos pero en todo caso españoles), o la casa Pedroso de la capital cubana.⁸

La azulejería española se asienta en un mercado preparado por las primeras exportaciones europeas, especialmente las de Desvres (Pas de Calais), de las cuales se conservan numerosos ejemplos en las cúpulas de iglesias de del sur de América Latina⁹ y que se corresponden por el primer gusto afrancesado del que hablamos en el apartado anterior.

El gusto italianizante se muestra en la presencia de cerámica napolitana, concentrada sobretudo en Buenos Aires, donde se puede constatar la presencia de producciones

8. Un caso paradigmático lo constituye la colección Mazzoni de Montevideo, formada por azulejos catalogados como de la fábrica de Maldonado del canario Francisco Aguilar. Este luchador independentista y comerciante de todo tipo de productos, pero especialmente de salazones, fabricó azulejos de calidad bastante deficiente entre 1838 y 1840. Lo curioso es que entre las piezas de esta colección hemos identificado azulejos fabricados en la manufactura española de Novella y Garcés a partir de la década de 1860 (algunos de los cuales realizados con una técnica de prensado única patentada por Novella), y que debieron ser importados por las empresas de Aguilar. Por poner otro ejemplo de errores de atribución, citaremos los azulejos de una colección privada de Montevideo, provenientes de una casa destruida entre las calles Soriano y Canelones de la capital, consignados como franceses o catalanes de la década de 1820, cuando proceden de Castellón y datan de la década de 1860, fecha que coincide con la construcción de la casa.

9. Se trata de azulejos de 15 por 15 cms. y 23 por 23 cms. con decoraciones de puntos, pequeñas líneas, motivos arquitectónicos y humanos esquematizados, paisajes y animales domésticos pincelados a mano libre, etc. Encontramos ejemplos en colecciones privadas del Río de la Plata y Buenos Aires, que coinciden con la decoración del Hôtel de la Gare de Desvres.

de los talleres de Amato, Gustinian o Ricciardi, con su característica decoración en verde con grandes manchas negras.

La cerámica española que primero se detecta es la catalana, fundamentalmente de talleres de Barcelona, aunque se localizan ejemplos de Lleida y Girona, e incluso de Palma de Mallorca.¹⁰ Tenemos que referirnos también a la cerámica valenciana, que se ha localizado muy escasamente, pero que tiene una presencia testimonial en forma de azulejos de flores sueltas en algunos edificios de principios del siglo XIX de las capitales de México, Argentina y Uruguay, aunque es muy probable que su difusión sea mayor que la evidenciada por sus restos.

La gran avalancha de cerámica española es la procedente de Castellón, que copia los diseños de gusto italianizante y francés y se implanta en Argentina por su inmejorable precio final. Entre la cerámica arquitectónica de Castellón en Argentina¹¹ destacan los azulejos con decoración de doble cinta enroscada en disposición diagonal; los azulejos con decoración de cinta enroscada rayada en posición diagonal esquinada y residual, y perfilado de líneas volumétricas perpendiculares al rayado; los azulejos con decoración de cintas rayadas curvadas en rombo y tallos de menudismo foliar en los medios; y los azulejos con decoración de sección de ancha cinta a modo de grueso tallo sinuoso que se forma al colocar los azulejos dibujando canales paralelos con el diseño, todos ellos fabricados en estarcido en azul de cobalto (20,5 x 20,5 x 2 cms.) entre 1848 y 1860, y mayoritariamente en la fábrica La Glorietta (1848-1966) o La Valenciana.¹² (Fig. de la 1 a la 4, tomadas de piezas de colecciones particulares de Buenos Aires, excepto la 2, procedente de la cúpula de la iglesia de San Miguel de la capital argentina).

Otra serie española en Argentina la constituyen los azulejos de cuarto ornato con decoración de banda de secciones curvas con perlario encerrando otra con rallado medio en dientes de sierra, tallo sinuoso diagonal con zarcillos y cuarto de corona

10. Ya desde el siglo XVII, junto con las producciones sevillanas y talaveranas, llegaron a América azulejos catalanes de 13 por 13 cms., conservados en colecciones privadas de Buenos Aires, en la iglesia del Pilar y en el Museo Histórico Saavedra de esta misma ciudad, en colecciones del Río de la Plata, en la antigua sede del Ejército de Salvación de la calle de Ituzaingó de Montevideo, en varias casas de las calles de Maciel, Reconquista, Cerrito, Lavalleja, Zabala y Rambla Portuaria de esta ciudad, etc. Del siglo XIX son los azulejos catalanes del Museo Histórico Saavedra de Buenos Aires, el Museo Histórico de Luján, el cementerio de Los Ranchos (Argentina), el claustro de la Merced y las iglesias de Santo Domingo y Montserrat de Buenos Aires, la Colonia de Sacramento, construcciones de las calles Canelones, Andes y Agraciada de Montevideo, y varias colecciones particulares de Buenos Aires, Montevideo y México D.F.

11. La privacidad de estas colecciones nos impide dar más datos sobre su propiedad.

12. La serie ornamental de azulejos de cintas constituye la decoración más característica de la azulejería levantina española de la segunda mitad del siglo XIX, siendo su función más usual la de remate o cenefa. La ornamentación de cintas se había utilizado en la cerámica arquitectónica desde mediados del siglo XVIII, como una decoración característica de las producciones en serie, y también a modo de filacterias con inscripciones en los paneles devocionales a partir de 1780, dentro de los repertorios de rocallas, pero en un momento de evidente regularización clasicista. Su ornamento estaba constituido por un diseño simple en forma de cinta helicoidal, casi siempre monocroma azul, aunque con gradaciones cromáticas básicas que le conferían al dibujo cierta volumetría.

floral en esquina contraria; los azulejos de “a uno” para panel abierto con decoración de cuádruples bandas mixtilíneas; y los azulejos de “a uno” para panel abierto con decoración de cuádruples bandas quebradas (azul de cobalto predominante, 20 x 20 x 2 cms., y fabricación a trepa posterior a 1883).¹³ (fig. 5, tomada de una pieza de colección particular de Buenos Aires).

Una tercera serie española está formada por azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo de perfil divergente entre rameados y enlaces de medias rosetas alargadas; azulejos de cuarto ornato de diseño completo con decoración de hojas de cardo de perfil divergente marginal y rameado diagonal; cenefas esquineras con decoración de hojas de cardo en ese; y azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de acanto convergentes, rameados foliares y enlaces de cuartos de roseta marginal, (trepa, policromía preferentemente en verde oliváceo, rojo de cuarcita “rojet d’Onda” y amarillo de antimonio, 20 x 20 x 1,6 cms. aproximadamente, y fabricados por La Valenciana o alguna imitadora alrededor de 1883). Dentro de esta misma serie también hemos identificado evoluciones ornamentales tendentes a la abstracción por la mecanización de su producción, y especialmente azulejos de cuarto ornato con decoración de hojas de cardo muy simplificadas en aspa, realizados en trepa en la década de 1890 (azul de cobalto, marrón o naranja ferrosos y verde oliváceo, y de 20 x 20 x 1,5 cms.).¹⁴ (Fig. de la 6 a la 12, todas ellas tomadas de colecciones particulares de Buenos Aires).

Un cuarto grupo lo ocupan los azulejos de cuarto ornato con decoración de rameado y enlaces geométricos (trepa con policromía azul de cobalto, verdes, naranja y negro;

13. El grupo de azulejos caracterizado por el uso destacado de las bandas de franjas debe de estudiarse estrechamente ligado al repertorio ornamental de cintas, tanto por su similitud cromática y morfológica, como por su común origen. Este motivo decorativo estuvo muy extendido entre las producciones de cerámica arquitectónica en torno a 1750, y llegó a la fabricación levantina española con muy pocas transformaciones. La disposición de la banda más usual fue la de diagonal de dos o más fragmentos curvos formando un cuarto de círculo, completándose la superficie del azulejo con detalles de menudismo foliar que solían formar un nuevo sistema de enlaces contrapuesto.

14. Las hojas de cardo y acanto son uno de los motivos ornamentales más exitosos entre las decoraciones de la cerámica arquitectónica valenciana durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. La mayor responsable de la introducción de este tipo de decoración fue la fábrica La Valenciana a partir de 1857, aunque sus diseños debieron de ser pronto copiados por el resto de fábricas. El acanto adoptó distintas estructuras morfológicas, siendo la más común la de las hojas de perfil convergentes sobre un eje diagonal. También aparecieron las hojas grandes en horizontal o diagonal con sentido de giro, los diagonales estáticos de hojas simétricas tomando como eje el nervio central y las composiciones con cuatro ejes de simetría. Excepto casos aislados, el acanto se presenta simplificado y notablemente geometrizado, abandonando las pautas naturalistas precedentes. La simetría obligó a la utilización masiva de los enlaces esquineros, común a toda la decoración vegetal, lo que provocó, como en los azulejos de cuarto ornato de varios enlaces multidireccionales creadores de varios dibujos, una trama cuadrangular secundaria superpuesta a lo que consideramos el motivo central, más compacto. En los azulejos de esta última serie, encontrados en América, los cardos y acantos son el tema primordial, sea cual sea su morfología y su presencia, o al menos, el resto de decoración que les pueda acompañar en el diseño no es lo suficientemente ejemplar como para constituir una serie propia.

20 cms. x 20 x 1, fabricados en la década de 1890 y atribuibles a la fábrica La Esperanza u otras fábricas imitadoras –la fábrica de Segarra Bernat los produjo a partir de 1910–. (Fig. 13 y 14. Colección Particular. Buenos Aires).

Por último destacamos los azulejos de cuarto ornato con decoración geométrica, generalmente en rombos, círculos y aspas (trepa en azul de cobalto, verde y amarillo ferroso, 20 cms. x 20 x 1,7 cms., fabricados en la década de 1880 por La Valenciana de Onda, en Castellón).¹⁵

Creemos que ciertos modelos de la sociedad se sienten identificados y generan a la vez unos determinados gustos artísticos. La cerámica arquitectónica española depende del mercado al que puede acceder, y no cabe duda de que a finales del siglo XIX, en Argentina, encaja con un gusto definido por las miradas hacia Italia y Francia, y con una la sociedad demandante de arte funcional.

15. La progresiva subsidiariedad de los diseños cerámicos a las reglas de la industrialización hizo que proliferaran los modelos ornamentales abstractos geometrizados. Esta geometrización fue en gran parte resultado de la seriación, que comenzó a simetrizar y provocar enlaces sencillos en la producción de cerámica arquitectónica ondense. Las primeras formas derivaban del repertorio fitomorfo tradicional, sintetizadas hasta el punto de ser irreconocibles. En segundo lugar, la geometrización coincidió con los historicismos, y especialmente con el Neorábabe en sus modelos ornamentales de alicatados de paneles abiertos. En cualquier caso, estas series supusieron un importante logro en cuanto a la creación de un repertorio de diseños propios españoles. Este lenguaje reflejó la madurez y originalidad que alcanzó la cerámica arquitectónica a partir de la década de 1880, especialmente en cuanto al abandono de las expresiones plásticas francesas e italianas y el desprecio hacia la emulación pictórica. Debemos destacar la aparición de un gran número de azulejos españoles en Brasil. Pese a que la presencia de la azulejería portuguesa o de inspiración lusa u holandesa es predominante, en los últimos años del siglo XIX, la oferta económica de la azulejería seriada española consiguió hacerse un hueco entre las edificaciones brasileñas. El ejemplo más claro lo constituye la ciudad de Olinda, en Pernambuco. El noroeste brasileño recibió cerámica evidentemente portuguesa, pero de la misma forma que hemos encontrado restos de cerámica francesa de Desvres, también en estos lugares la cerámica española logró ocupar su espacio en las postrimerías del siglo XIX. En el pequeño Museo de Cerámica de Olinda se exponen al menos tres grupos de azulejos de a cuatro coincidentes con otros tantos conservados en el Museo del Azulejo de Onda (Castellón-España) Destacamos la serie perteneciente al grupo de derivaciones ornamentales en base a cardos y acantos ya aludida, y el concreto los azulejos de cuarto ornato con decoración de acantos simétricos y tallos foliados, fabricados a trepa en azul de cobalto en la década de 1880 (20 x 20 x 1,5 cms.). También en la ciudad de Salvador (Bahía) hemos encontrado cerámica española. Esta ciudad es una de las más ricas en la decoración cerámica de su arquitectura, conservando excelentes muestras de azulejería portuguesa en numerosos conventos e iglesias, entre los que destaca el de San Francisco. No obstante la cerámica seriada económica a partir de 1880 es en gran número española. En el Museo Uddo Knoff de esta ciudad, que recoge la colección de este investigador, se conservan numerosos ejemplares de diseños similares a los referidos en el caso de Olinda, lo que prueba la incursión de la azulejería seriada española también en el mercado brasileño. La mayoría de la información sobre la presencia de esta cerámica en América hay que atribuirla a los estudios de Alejandro Artucio Urioste y Santiago Albertí, que publicaron su estudio en cuatro volúmenes del *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, Barcelona, números 24, 25 y 26 (1984-1985), bajo el título de *La rajola decorativa artesanal a l'arquitectura d'Uruguai, de finals del segle XVIII a finals del segle XIX*. También debo agradecer las orientaciones del profesor Alfonso Pleguezuelo de la Universidad de Sevilla y la ceramóloga Ana Paulina Gámez, del Museo Franz Meyer de México.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

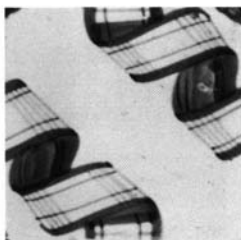


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

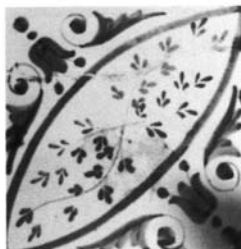


Fig. 9

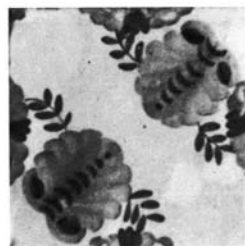


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

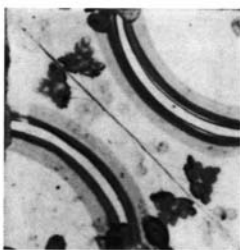


Fig. 13

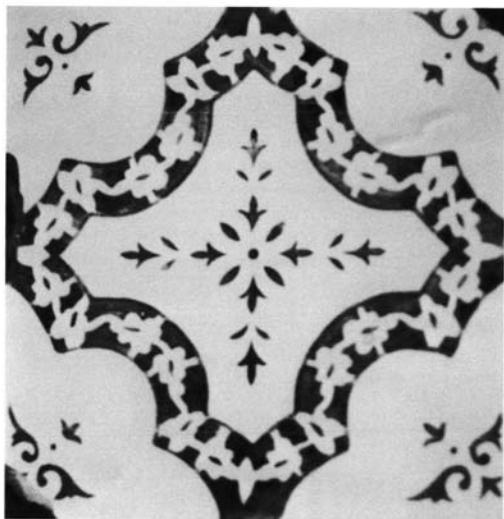


Fig. 14