

## Santa Federación en contexto

María Filip

Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín

La obra *Santa Federación*, del artista argentino Pío Collivadino,<sup>1</sup> llama la atención en el contexto de su producción general, caracterizada, sobre todo, por imágenes de Buenos Aires, cuadros obreros y paisajes rurales, tanto por su iconografía como por su tratamiento formal. Es un óleo sobre tela de factura abocetada que representa una escena en el interior de un elegante salón, en el que el predominio, casi absoluto, del color rojo evoca la época de Juan Manuel de Rosas. Laura Malosetti Costa ha conjeturado que podría tratarse de un boceto del artista. Esto es posible en la medida que Pío realizó hacia 1910 varios bocetos para participar en el concurso de Cuadros Históricos, que se llevó a cabo durante la Exposición Internacional de Arte del Centenario.<sup>2</sup> Ahora bien, si realizamos un análisis de la obra y consideramos otros materiales de la Colección del Museo Pío Collivadino<sup>3</sup> (CMPC), a la cual pertenece, junto con el contexto histórico cultural de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, permite sugerir un significado diferente y datarla circa 1923 (figura 21).

Pío Collivadino nació en Buenos Aires en 1869 en el seno de una familia de inmigrantes italianos.<sup>4</sup> Su formación artística comenzó en la *Società Nazionale Italiana* de Buenos Aires, y la completó en Roma, donde permaneció dieciséis años. Allí estudió en el *Reale Istituto di Belle Arti*, se incorporó en la *Associazione Internazionale di Roma*, decoró en varias oportunidades los salones del Circolo Artistico Internazionale para los bailes de carnaval, colaboró con Cesare Maccari en la decoración mural del

**1** Ver José León Pagano. "Pío Collivadino", en: *El arte de los argentinos*, Tomo II. Buenos Aires, Edición del autor, 1938, pp. 11-22; Martín Noel. *Collivadino*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1947; Rodrigo Bonome. *Pío Collivadino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Estado de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, 1979; Rosa Aielloosa. *Pío Collivadino: contribución al estudio de su vida y de su obra*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1985, Mimeo; Emilio Guerra. *Vida y obra de Pío Collivadino*. Buenos Aires, Gráfica Lugo, 2001; Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

**2** Miguel Ángel Muñoz. "La Exposición Internacional de Arte del Centenario y la cuestión de la Escuela Argentina", en M. Gutman y T. Reese (ed.): *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 255-266; Miguel Ángel Muñoz. "Obertura 1910: la Exposición Internacional de Arte del Centenario", en M. Penhos y D. Wechsler (coord.): *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 13-40.

**3** La Colección del Museo Pío Collivadino, perteneciente a la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, incluye pinturas, dibujos, grabados, fotografías, libros, publicaciones periódicas y documentos de archivo relacionados con la trayectoria del artista. Actualmente, se encuentra en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) de la Universidad Nacional de San Martín para su catalogación, estudio, conservación, restauración y análisis crítico.

**4** Laura Malosetti Costa y José Emilio Burucúa. "Pintura italiana en Buenos Aires en torno a 1910", en Mario Sartor (coord.): *América Latina y la cultura artística italiana: Un balance en el Bicentenario de la Independencia*. Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2011.

5 En 1901 envió *Vita Onesta*, diptico adquirido por la Galería Marangoni de Udine. En 1903 participó con *La hora del almuerzo* y, en 1905, con *Sera sui bastioni*.

6 Roberto Amigo. "La pintura de historia y el primer Centenario", en: *TEMAS, Temas de la Academia, Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, noviembre de 2012, pp. 27-37.

Palacio de Justicia y realizó trabajos para la prestigiosa revista *Novissima*. Además, envió obras a la Bienal de Venecia en 1901, en 1903 y en 1905.<sup>5</sup> En 1906 volvió a Buenos Aires y fundó el grupo *Nexus*, que se autoproclamó representante de un nuevo y auténtico nacionalismo artístico argentino, junto con Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Arturo Dresco, Alberto M. Rossi, Justo Lynch, Fernando Fader y Rogelio Yrurtia. En 1908 realizó, en Montevideo, la decoración de la capilla de la Eucaristía de la Iglesia Matriz y también la del Teatro Solís, todo el mismo año en que asumió como vicepresidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y director de la Academia Nacional de Bellas Artes, cargo que ocupó durante 35 años. A lo largo de su carrera, se desempeñó como pintor, decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas, escenógrafo, docente y jurado de certámenes artísticos, además, de haber ocupado importantes cargos de autoridad, tanto en instituciones vinculadas a las Bellas Artes como al teatro.

En la Exposición Internacional de Arte del Centenario, que se realizó en 1910, Collivadino ganó el primer premio en la categoría "Retrato de todos los miembros de la Primera Junta"<sup>6</sup> con *La Jura de la Junta*, una obra de temática histórica que hoy se encuentra en el Museo Histórico Nacional. En la CMPC se conservan seis bocetos de esta pintura, que fueron restaurados por los especialistas del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) de la UNSAM y que, si se los compara con *Santa Federación*, muestran muchas diferencias desde el punto de vista de su materialidad. Cinco son dibujos en tinta sobre distintos tipos de papeles, que presentan la composición de *La Jura* en sus sucesivas etapas de elaboración, mientras que el sexto es un óleo sobre papel vegetal, sobre el cual Collivadino aplicó una capa delgada de materia arriba del soporte translúcido, probablemente, con el fin de trasladar la imagen por medio de una proyección lumínica al formato mayor de su versión definitiva (300 x 400 cm). *Santa Federación*, en cambio, es un óleo sobre tela en el cual la gran cantidad de materia, aplicada sobre la superficie, generó una textura irregular, que dejó en evidencia las pinceladas que dieron forma a las figuras. Además, es una obra que tiene la firma del artista en el ángulo inferior izquierdo, mientras que ninguno de los seis bocetos está firmado. Estas diferencias llevan a considerar a *Santa Federación* como una obra terminada y a descartar la idea de que se trata de un boceto.

Por otro lado, hacia 1910, Collivadino también realizó la *Maestranza y Parque de Artillería del Ejército de los Andes*, otra pintura de temática histórica de la que se conservan, en la CMPC, dos bocetos en tinta sobre papel, sin firma ni fecha, y dos reproducciones. En una de estas reproducciones, la imagen de una tarjeta postal, que se realizó para el Centenario, aparece la firma del artista en color blanco, en el ángulo inferior derecho, ya que, en el ángulo inferior izquierdo, se observa un sello con las manos, la pica y el gorro frigio del escudo nacional, junto con la inscripción "La obra de la Patria - 1910 - República Argentina". La otra reproducción apareció

7 Agradezco a la licenciada Catalina Valdés este dato.

8 <http://www.archive.org/stream/elpasodelosande00espegooq#-page/n2/mode/2up>.

9 El boceto aparece mencionado en la página 19 como *La maestranza de Fray Beltrán*. El cuaderno de notas forma parte de la CMPC, así como otros escritos del artista, que son fundamentales para reconstruir su pensamiento y conocer los pormenores de su trayectoria profesional.

10 Este tipo de interrogantes son los que genera el trabajo de catalogación de la CMPC, que se lleva a cabo en el IIPC-UNSAM, en el marco del Proyecto de Investigación Plurianual *Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial*, financiado por el CONICET y dirigido por la doctora Laura Malosetti Costa.

11 Cuaderno de notas de Pío Collivadino, p. 112. CMPC.

12 Roberto Amigo. "Las armas de la pintura", en: *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008, pp. 9-20.

en la revista *Aconcagua* en julio de 1930,<sup>7</sup> a continuación de un informe de la Dirección General de Yacimientos Petrolíferos Fiscales y acompañada por un texto extraído de *El Paso de los Andes*, del general Jerónimo Espejo.<sup>8</sup> El epígrafe la identifica como un boceto de Pío Collivadino de 1910. Evidentemente, se trata de la reproducción del boceto al óleo de gran formato que, según lo que escribió el propio artista en uno de sus cuadernos de notas, fue donado al general Enrique Mosconi, primer Director General de YPF, en octubre de 1929.<sup>9</sup> La existencia de ambas reproducciones en la CMPC permitió analizarlas en detalle y advertir que, a diferencia de la primera, en la segunda no aparece la firma del artista y que, además, hay en ella una menor presencia de la línea en la definición de las formas, por lo que cabría pensar que son reproducciones de dos versiones distintas de la misma composición. Esto implicaría la existencia de dos obras del artista que representan la Maestranza y el Parque de Artillería del Ejército de los Andes en lugar de una, como se pensaba hasta el momento.<sup>10</sup>

Asimismo, para los festejos del Centenario, Collivadino realizó, junto con Carlos Ripamonte, José Guarro y Juan Ferrari, un panorama del Paso de los Andes compuesto por un telón de fondo sobre el que estaba representada la cordillera en relieve. Respecto de este trabajo, el artista escribió:

Panorama del Paso de los Andes, o mejor dicho diorama. Representación plástica en colaboración del amigo escultor Juan M. Ferrari. Ha sido hecho por iniciativa de Aquiles De Micheli y exhibido en la Avenida de Mayo 1030. 1910. El formato de este diorama era pequeño y no dio el resultado de público que se deseaba a pesar de que nuestro trabajo era digno de cierta consideración.<sup>11</sup>

Vemos, entonces, que la iconografía de los trabajos documentados realizados por Collivadino hacia 1910 está relacionada o bien con la Revolución de Mayo o bien con la gesta emancipadora del general San Martín, algo lógico si se considera que las imágenes del 25 de Mayo recibieron un gran impulso en ocasión de los festejos del Centenario, mientras que la gesta sanmartiniana fue ampliamente abordada desde mediados del siglo XIX, por las pinturas históricas que acompañaron los relatos fundacionales de la historiografía nacional.<sup>12</sup> Por ello, la iconografía de *Santa Federación* no hubiera coincidido con los temas usuales abordados en 1910. En primera instancia, porque, aunque en esos años existían ya reivindicaciones históricas de Rosas y un debate en torno a su figura, es también cierto que, en el plano de las representaciones, la cronología puede ser diferente. Tras la Batalla de Caseros, se llevó a cabo un proceso de sustitución simbólica de las imágenes del rosismo, que habían sido utilizadas programáticamente por el gobierno federal, pero que fueron reemplazadas por otras, que instalaron la idea de una patria colectiva y republicana desde los orígenes, en correspondencia con el nuevo discurso político. Pero, además, porque desde la caída de Rosas, se difundieron representaciones que denunciaban el terror del

13 Roberto Amigo. "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en: *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires, FIAAR, 1999, pp. 11-56.

14 "Evocaciones históricas", *El Diario*, 8 de julio de 1916.

15 "Cuadros plásticos en el Buenos Aires", *La Nación*, 8 de julio de 1916.

régimen federal, como aquellas de los *crímenes del rosismo*, que fueron popularizadas durante el Estado de Buenos Aires a través de pinturas, litografías y en las salas de vistas ópticas.<sup>13</sup>

El mismo sentido otorgó Collivadino a la primera representación que hizo de la época de Rosas, hecho que apoya nuestra hipótesis de una datación posterior de *Santa Federación*. Fue, en el marco de un espectáculo, que se estrenó el viernes 7 de julio de 1916 en el Teatro Buenos Aires. Durante el evento, el Dr. Belisario Roldán comentó diez cuadros plásticos de la Epopeya Nacional, realizados por el artista en conmemoración del Centenario de la Independencia. La presentación se dividía en tres partes. La primera parte incluía *El descubrimiento de América* (desembarco de Colón), *Los conquistadores* (Hernán Cortés) y *La Fundación de Buenos Aires* (reproducción del cuadro de Moreno Carbonero). La segunda parte, *Los Virreyes*, *La mañana de Mayo* (French y Berutti), *El Congreso de Tucumán* (Jura de la Independencia) y *El Paso de los Andes*. Y la tercera *El caudillaje* (Quiroga en Barranca Yaco), *La tiranía* (Rosas) y *La organización nacional* (Mitre y el panorama de Buenos Aires). La propuesta fue muy bien recibida por el público y tuvo una gran repercusión en la prensa. Según la edición de *El Diario* del 8 de julio de 1916:

Los diez cuadros convencieron, pero no por igual; –la evocación de Rosas se llevó la palma–. Pasa la mazorca sobre un cielo violentamente rojo, con esplendores de incendio, llevan en las picas cabezas sangrientas; las aves de rapiña y carniceras le dan escolta: es una visión trágica, de crimen y terror, que impresiona y se graba en la imaginación.<sup>14</sup>

Y según *La Nación*:

"La tiranía" es una interpretación que se destaca sobre todas las anteriores. Ha sido concebida y ejecutada dentro de la tonalidad roja que caracteriza el ambiente de bravuras de aquel ciclo histórico, permitiendo ver a la distancia una patrulla de mazorqueros que se aleja, como si quisiera perderse en el infinito para dejar libre el campo a la nueva civilización que avanza.<sup>15</sup>

Evidentemente, se trata de una representación de la época de Rosas muy diferente a *Santa Federación*. En efecto, refleja una imagen completamente opuesta del rosismo. En primera instancia, porque su título es *La tiranía*, pero además, porque la escena está protagonizada por la mazorca, el brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora, responsable de muchos de los *crímenes* asociados al gobierno federal. Asimismo, porque en ambas composiciones hay un uso diferente del color rojo. En el caso de *La tiranía* no solo se lo utiliza para evocar aquel momento histórico, como en *Santa Federación*, sino que además es un elemento simbólico que sintetiza la violencia del régimen.

En *Santa Federación*, en cambio, no se refleja una imagen negativa del rosismo. Sobre una tela de pequeño formato (30,4 x 40,5 cm),

16 Fernando Devoto y Nora Pagano. *Historia de la Historiografía Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

17 Alejandro Cattaruzza. *Los usos del pasado. La historia y la política argentina en discusión 1910-1945*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

18 Fernando Devoto y Nora Pagano, *op. cit.*; Tulio Halperin Dongi. *El revisionismo histórico argentino*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970; Roberto Etchepareborda. *Rosas. Controvertida historiografía*. Buenos Aires, Pleamar, 1972; Diana Quattrocchi Woisson. *Los males de la memoria: Historia y política en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1995.

Collivadino representó una escena que se desarrolla en el interior de un elegante salón de baile decorado con cuadros, cortinados y lámparas, en donde, varias mujeres de pie o sentadas y algunos hombres, vestidos de traje o con uniformes militares, se distribuyen alrededor de la figura femenina principal, ubicada de frente al espectador en el centro de la composición. Ninguno de sus elementos lleva a pensar en los *crímenes del rosismo*. De hecho, por su iconografía y por su tratamiento formal, responde mejor al contexto histórico y artístico de la década de 1920 que a los tiempos del Centenario.

Al contexto histórico, porque en los años veinte el proceso de democratización social y política, que acompañó la llegada del radicalismo al gobierno, y la consolidación de los medios masivos de comunicación determinaron la ampliación del público interesado por cuestiones y controversias históricas, especialmente, aunque no exclusivamente, por Rosas y su época, en un formato entre la divulgación y el folletín.<sup>16</sup> Así, novelas populares de gran tirada abordaron el tema del rosismo o utilizaron su época como marco para desarrollar sus argumentos, se escribieron obras de teatro y guiones de cine y se compusieron canciones de música popular como *La pulpera de Santa Lucía*, *La mazorquera de Monserrat* y *La Guitarrera de San Nicolás*, del poeta Héctor Pedro Blomberg, el compositor Enrique Maciel y el cantor Ignacio Corsini.<sup>17</sup> Ciertamente, se trataba de evocaciones libres de la época de Rosas, sin pretensiones de fidelidad histórica, que incluso no estaban ni a favor, ni en contra de su política, pero también hubo quienes recuperaron su figura desde otro lugar.<sup>18</sup> Hacia fines del siglo XIX, hubo importantes antecedentes que intentaron una reconstrucción fidedigna de aquella época, como los tres volúmenes de la *Historia de Rosas y su época* de Adolfo Saldías, publicados entre 1881 y 1886, y la obra de Ernesto Quesada publicada en 1898, *La época de Rosas. Su verdadero carácter histórico*. No obstante, también es cierto que los argumentos sobre el rosismo de los intelectuales y los historiadores en los años veinte tuvieron una repercusión mucho mayor. Dardo Corvalán Mendilaharsu, por ejemplo, que ya había publicado varios artículos que de una manera u otra justifican, exculpaban o reivindicaban a Rosas en la revista *Nosotros*, en *Fray Mocho* y en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, en los años veinte, prosiguió con sus trabajos históricos y publicó, con varios de ellos, dos libros de divulgación masiva, *Sombra Histórica* en 1923 y *Rosas* en 1929. Por otro lado, en 1922 Carlos Ibarguren dictó un ciclo de lecciones-conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras, que tuvo un gran éxito de público y que luego se convirtió en el libro *Juan Manuel de Rosas. Su vida, su tiempo, su drama*, con el que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1930. El mismo autor también publicó, en 1925, un libro sobre la hija del Gobernador, titulado *Manuelita Rosas*. Asimismo, Emilio Ravignani, desde la mirada más abarcadora de la Nueva Escuela Histórica, también buscó

19 Citado en Juan José Sebrelli. *Crítica de las ideas políticas argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

20 Gabriel Peluffo Linari. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1988; Raquel Pereda. *Pedro Figari*. Buenos Aires, Lianone, 1984.

21 La mayoría de los catálogos de las muestras que Figari realizó en Buenos Aires se pueden encontrar en la Fundación Espigas.

recuperar la figura de Rosas, ya que entendía su época como una etapa imprescindible de la organización nacional. Su opinión se difundió en los periódicos, y trascendió el ámbito académico, como lo demuestra, por ejemplo, el artículo de la revista *Mundo Argentino* del 13 de abril de 1927, que reproduce sus afirmaciones:

Rosas, el “tirano”, fue un verdadero patriota y trabajó como pocos lo han hecho hasta el presente por la soberanía de la Argentina. Si se lo observa de modo imparcial, Rosas nos parece, por ejemplo, muy diferente de un “lobo malo”, como lo han pintado siempre. El gaucho brutal, ignorante y salvaje de la tradición, se convierte, visto desde aquí, en un gobernador de una rara habilidad política, de una agudeza sutil y de un gran tacto.<sup>19</sup>

También, la creciente popularidad del Gobernador en los años veinte lo prueba la encuesta publicada por el diario *Crítica* en diciembre de 1927 en la que se preguntaba “¿Hay que rehabilitar a Juan Manuel de Rosas?”. A lo que tanto Ravignani como Corvalán Mendilaharsu, Rojas y Molinari contestaban afirmativamente. Las imágenes, por su parte, acompañaron esta tendencia, y por ello, resulta más lógico asociar la iconografía de *Santa Federación* con este contexto que el de 1910.

Pero también, *Santa Federación* responde mejor al contexto específicamente artístico de aquellos años que a los tiempos del Centenario, porque tanto su tema, su formato, como la composición, la factura abocetada y las pinceladas, cargadas de materia que dan forma a las figuras, recuerdan fuertemente las obras de bailes federales del artista uruguayo Pedro Figari.<sup>20</sup> Abogado, político, escritor y periodista, Figari comenzó a dedicarse exclusivamente a la pintura en 1918, pero abordó la temática rosista, por primera vez, luego de mudarse a Buenos Aires, en 1921. A partir de entonces, las escenas ambientadas en la época de Rosas se convirtieron en una constante de su producción, como puede constatar en los catálogos de las numerosas exposiciones que realizó durante las décadas de 1920 y 1930 en distintos espacios de la ciudad.<sup>21</sup> La primera de estas exposiciones fue en 1921 en la Galería Müller y la más importante, en 1923, en la Comisión Nacional de Bellas Artes, donde se exhibieron 83 obras. Indudablemente, por el lugar que ocupaba Collivadino dentro del campo artístico porteño y seguramente también por su interés personal como pintor, el entonces director de la Academia Nacional de Bellas Artes debió visitar algunas de estas muestras. De hecho, un artículo escrito por Juan José de Soiza Reilly, publicado en *El País de Montevideo* el 21 de agosto de 1924, lo sitúa en una de ellas. Collivadino manifiesta su opinión sobre las obras de Figari de la siguiente manera:

Mientras yo, en la exposición de Figari, observaba sus cuadros, llamáronme la atención dos caballeros. Cambiaban opiniones artísticas. Uno de ellos era el director del Jardín Zoológico, don Clemente Onelli. El otro, don Pío Collivadino, director de

22 Juan José de Soiza Reilly. "Los cuadros de Figari", *El País de Montevideo*, 21 de agosto de 1924.

23 Nora Altrudi, Catalina Fara, María Filip *et al.* "Puesta en valor de la dimensión material e inmaterial de la Colección del Museo Pío Collivadino. Una experiencia de abordaje interdisciplinario", *Papeles de Trabajo*, Volumen 4, Nº 7, abril de 2011, pp. 153-170.

24 Laura Malosetti Costa. "Artes visuales y ópera, entre Italia y la Argentina a comienzos del siglo XX. El caso de Pío Collivadino", en Annibale Cetrangolo (comp.): *El Teatro Solís. Relaciones italo-iberoamericanas II*. Montevideo, Universidad de la República-IMLA 2012.

la Academia de Bellas Artes.

Onelli señalaba con un dedo las figuras extrañas de unos animalitos pintados en una de las telas.

—Che, Collivadino —decía Onelli—, mirá esos perros. Esos perros no tienen forma de perros. ¡Y mirá que yo he visto perros en mi vida!...

—Tené razón, caro Clemente —le contestó Collivadino—, no tienen forma de perro, siguro! Má, però... ¡Mirá cómo esos perros caminan! Hay movimiento. Se mueven... No hay técnica, no hay planos, pero corren como perros. ¡Hay algo adentro! —Sí, ma però... No son perros.

Pasaron a otro cuadro titulado *Diligencia*. Onelli insistió:

—Mirá, ché... ¿Qué raza de animales son esos? ¡Per Dio!

—¡Caballos! ¡Son caballos! —le repuso Collivadino.

—¿Caballos? Parecen camellos...

—Sí. Cierito. No parecen caballos. Má, però, son caballos. ¡Mirá cómo se mueven! ¡Mirá cómo andan! ¡Andan como caballos!

—Sí, ma però... ¡No son caballos!

—¡Son caballos! ¡Per Dio!<sup>22</sup>

Si bien es cierto que no podemos afirmar fehacientemente que este diálogo haya existido, es muy interesante el hecho de que posiciona a Collivadino a favor de las nuevas tendencias artísticas y en contra del conservadurismo de Onelli. En sus intervenciones, el artista destaca la sensación de movimiento que transmiten las figuras de las obras de Figari como un valor positivo. Sin embargo, también reconoce su falta de técnica. Así, es posible pensar que Collivadino tuvo en cuenta las obras del uruguayo a la hora de representar un tema que era tan habitual en su producción, pero también, que trató de combinar, en *Santa Federación*, las pinceladas dinámicas, propias de Figari, con los recursos técnicos tradicionales que había aprendido en Roma, mediante la aplicación de la materia sobre una tela especialmente preparada para recibir el empaste. Es cierto que el resultado obtenido por Collivadino es muy diferente a los cartones de Figari. De hecho, su obra resulta mucho más pesada y menos espontánea, pero el aire de familia que los emparenta es tan grande que no tendría fundamento sostener que no existe una relación entre ellos.

Asimismo, a partir de su estilo, *Santa Federación* se puede vincular con otros trabajos de Collivadino, que también forman parte de la CMPC. Se trata de unos apuntes de escenografías que el artista realizaba cuando iba al teatro y que hasta el momento nunca habían sido considerados por los investigadores que se ocuparon de su trayectoria profesional. De hecho, el acceso a ellos fue facilitado por el trabajo de recuperación de la CMPC, que actualmente se lleva a cabo en el IIPC de la UNSAM.<sup>23</sup>

Desde muy joven, Collivadino estuvo en contacto con el teatro, la práctica escenográfica y las decoraciones efímeras.<sup>24</sup> Incluso antes de viajar hacia Europa para completar su formación artística, fue actor y escenógrafo en el Teatro Goldoni, junto con Guillermo Battaglia. Luego, en Roma, se encargó, durante varios años, de las decoraciones de los bailes de carnaval en el Círculo Artístico Internazionale y, cuando regresó a

25 En 1908 realizó la escenografía de la ópera *Aurora* para la inauguración de la nueva sala del Teatro Colón y, en 1939, las de las óperas *Bizancio* y *Las Vírgenes del Sol* y las del ballet *Georgia*, junto con Dante Ortolani, para la misma sala.

26 Collivadino también fue primer miembro y, luego, presidente del Directorio del Teatro Colón.

27 No existen muchos trabajos sobre la relación de las Bellas Artes con el teatro en la Argentina, pero un abordaje general puede encontrarse en Rodrigo Bonome. *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

28 Paul Groussac. *La divisa punzó*. Buenos Aires, Jesús Menéndez e hijos, 1923.

29 El guión original de esta obra se encuentra en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).

30 Eduardo R. Rossi. "Manuelita Rozas", *Bambalinas*, Volumen 6, Nº 261, 7 de abril de 1923, p. 23.

Buenos Aires, realizó escenografías para el Teatro Colón,<sup>25</sup> en 1908 y en 1935.<sup>26</sup> Además, creó la cátedra de Escenografía en la Academia Nacional de Bellas Artes y, desde 1922, estuvo al frente de la dirección artística del Corso Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Toda esta faceta de su carrera aún se encuentra poco explorada, a pesar de tener un gran valor tanto para la historia del arte como para la historia del teatro argentino.<sup>27</sup>

En ella se enmarca su costumbre de realizar apuntes escenográficos de las obras que iba a ver a los teatros de Buenos Aires. En la CMPC se conservan muchos de estos trabajos realizados en tinta sobre papel o sobre los mismos programas de las obras. La mayoría de ellos muestran las escenografías de los distintos actos sin los personajes y anotaciones manuscritas sobre los aspectos técnicos más destacados y, además, incluyen el nombre del escenógrafo, del teatro, el título de la obra y el año. Pero también hay otro tipo de apuntes realizados al óleo sobre cartón y que solo muestran una escena de la obra con sus personajes, como por ejemplo los de *El pájaro de fuego*, *Las Sifides*, *Cleopatra* o *El Príncipe Igor*. Estos son los que, por su tamaño y por su factura, se relacionan con *Santa Federación*. Incluso, podría pensarse que en conjunto forman parte de una misma serie. Sin embargo, los distintos soportes, cartón en el caso de los apuntes y tela, en el caso de la obra, también podrían sugerir diferentes destinos. En efecto, los primeros pudieron haber sido utilizados como material didáctico en las maquetas de escenarios de la cátedra de Escenografía de la Academia, mientras que la segunda pudo haber sido pensada para un destino de mercado, por lo que siguió una vez más el ejemplo de Figari, que gozaba de un gran éxito de ventas. Como sea, más allá de cuál haya sido la intención del artista al realizar la obra, hay otro elemento que refuerza la hipótesis de la vinculación de *Santa Federación* con el teatro y con los apuntes escenográficos. En la década de 1920, en el marco del aumento del interés por la figura y la época de Rosas, también se estrenaron en Buenos Aires varias obras de temática rosista, aunque no necesariamente favorables a este. Entre ellas, cabe destacar *La divisa punzó*, de Paul Groussac,<sup>28</sup> estrenada en el Teatro Odeón el 6 de julio de 1923, y *Manuelita Rosas*, de Eduardo Rossi, estrenada el 16 de marzo de 1923 en el Teatro Marconi de Buenos Aires por la compañía de Blanca Podestá.<sup>29</sup> En esta última, el tercer acto se desarrolla en el interior de un salón de baile. Según el libro:

Gran salón de fiestas en la casa de Rosas. Un cortinado rojo que en el momento oportuno será descorrido oculta la mayor parte del salón. Al levantarse el telón, varias parejas estarán bailando. Al descorrerse la cortina, el baile continuará hasta el momento en que hace su aparición Manuelita, acompañada de Rosita. La concurrencia saluda ceremoniosamente a la hija del Restaurador.<sup>30</sup>

Así, se puede suponer entonces con un alto grado de probabilidad que *Santa Federación* reproduce una escena del tercer acto de *Manuelita Rosas* y que, por consiguiente, fue realizada por Collivadino hacia 1923.

31 José León Pagano. *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de artistas*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945; Patricia Laura Giunta. "Prilidiano Pueyrredón y los orígenes del arte nacional", en AA.VV.: *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires, Banco Velox, 1999, pp. 55-60.

Incluso, puede también inferirse que la figura principal de la pintura es la protagonista de la obra, porque su pose y su vestido rojo recuerdan el famoso retrato de Manuelita Rosas pintado por Prilidiano Pueyrredón en 1851, que fue donado, según José León Pagano, por su esposo Don Máximo Terrero y sus hijos al Museo Histórico Nacional en 1903.<sup>31</sup>

## Conclusión

El análisis de la relación de *Santa Federación* con las otras obras de temática histórica de Collivadino permite desestimar la idea de que se trata de un boceto realizado por el artista para participar en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. De hecho, su iconografía sería algo extraordinario hacia 1910 porque las imágenes del rosismo que predominaban en la cultura visual porteña de entonces eran aquellas que denunciaban el terror del régimen federal. Además, la representación de la época de Rosas que realizó Collivadino en 1916 demuestra que el artista seguía esta tendencia, presentaba una escena violenta que evocaba las ideas del terror y de la muerte. Sin embargo, la situación cambió en la década de 1920, cuando aumentó el interés popular por Rosas y su época, y se replanteó su figura desde el campo de la historia académica. En ese momento, no solo circularon masivamente opiniones a favor de Rosas, sino que además comenzaron a aparecer obras que no reflejaban una imagen negativa del rosismo. *Santa Federación*, entonces, responde mejor a este contexto que a uno anterior. Asimismo, tanto por su tema como por su formato, su composición, la factura abocetada y las pinceladas cargadas de materia que dan forma a las figuras, se relaciona con los cartones de temática rosista que el artista uruguayo Pedro Figari comenzó a realizar tras mudarse a Buenos Aires en 1921.

Finalmente, se la puede considerar una representación de una escena teatral, porque también, desde el punto de vista de su estilo, se relaciona con los apuntes de escenografías que Collivadino solía hacer cuando iba al teatro y porque en 1923 se estrenó en Buenos Aires *Manuelita Rosas*, una obra ambientada en la época de Rosas cuyo tercer acto se desarrolla en el interior de un elegante salón de baile.

De esta manera, se cumple con la propuesta de otorgarle un nuevo significado a *Santa Federación* a través de la consideración de otros materiales de la Colección del Museo Pío Collivadino y el contexto histórico cultural de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Igualmente, se exploró la faceta que vincula al artista con el teatro y la escenografía, y se propuso una forma alternativa de resolver el problema de la datación de las obras de Collivadino, que no muestran una clara evolución estilística a lo largo del tiempo. Además, se demostró la importancia de recuperar, tanto en términos materiales como inmateriales, las fuentes primarias que forman parte de nuestro patrimonio cultural y que son fundamentales e irremplazables a la hora de llevar adelante una investigación histórica.

## Resumen

*Santa Federación* es una obra de Pío Collivadino que llama la atención respecto del resto de la producción general del artista tanto por su iconografía como por su tratamiento formal. Su análisis dentro de la Colección del Museo Pío Collivadino y en el contexto histórico cultural de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, permite relacionarla con una faceta poco explorada de la trayectoria del artista, aquella que lo vincula con el teatro y la escenografía, y además permite datarla circa 1923. En este artículo, se analiza en detalle la relación de *Santa Federación* con las otras obras de temática histórica de Collivadino, sumado al interés por la figura y la época de Rosas en los años veinte y su recuperación desde el campo de la historia académica, con la producción plástica de Pedro Figari y las costumbres del artista, que dejaron huellas en la Colección del Museo que lleva su nombre.

*Palabras clave:* Pío Collivadino, Manuelita Rosas, Artes plásticas, Teatro, Escenografía

## Abstract

Pío Collivadino's *Santa Federación* draws attention in the context of the artist's overall production both because of its iconography and its formal treatment. Its analysis within the Pío Collivadino Museum Collection and the Buenos Aires cultural and historical context in the early decades of the twentieth century allow us to relate it with an unexplored aspects of the artist's career: his link with the theater and the scenery, which lead us to date it c. 1923. This paper discusses in detail the relationship of *Santa Federación* with other Collivadino's works on historical themes; with increasing interest in the figure and the Rosas era in the '20s and his recovery from the field of academic history; the art production of Pedro Figari and with the artist's customs, which left footprints in the Collection of the Museum that bears his name.

*Key words:* Pío Collivadino, Manuelita Rosas, Arts, Theater, Scenery



21

21 Pío Collivadino, *Santa Federación*, óleo sobre tela, 30,4 cm. x 40,5 cm. Créditos: IIPC.