

Enrique Larreta y su colección de Arte Español

Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires

Autor:

Nobilia, Patricia Mabel

Tutor:

Artundo, Patricia M.

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



TESIS DE DOCTORADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Enrique Larreta y su colección de Arte Español

Gusto y distinción
de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires

Doctoranda
Patricia Mabel Nobilia

Directora de Tesis
Patricia M. Artundo

2018

Enrique Larreta y su colección de Arte Español. Gusto y distinción de un coleccionista ilustrado en Buenos Aires

Patricia M. Nobilia
DNI 14 996 522

Agradecimientos

Y es al fin hoy, mucho tiempo después de aquel día en que en una circunstancia personal y especial, me planteé emprender un proyecto, que sería nada menos que una tesis doctoral, a la que hoy estoy poniendo el punto final, luego de años de estudio, esfuerzo, recorridos, pero también de mucho disfrute. Fue un trabajo encarado con pasión, de relevamiento intenso por archivos, bibliotecas e instituciones de España y Argentina cuyo corolario hoy se traduce en estas páginas. Ese camino y el resultado que aquí ha quedado cristalizado, no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de muchas personas que han contribuido directa o indirectamente en este estudio. Una larga lista de profesionales, colegas y amigos integran los nombres propios de este espacio, a ellos quiero expresarle mi más sincero agradecimiento.

En primer lugar a Patricia M. Artundo, mi Directora de Tesis, de quien he aprendido a lo largo de estos años, el rigor académico y la indagación exhaustiva en todas las áreas que implicó llevar adelante este estudio; agradecerle por su generosidad, por su lectura minuciosa, por sus valiosos comentarios y sobre todo por el afecto y la calidad del tiempo dedicado. A José Emilio Burucúa porque fue él quien me sugirió el nombre de Patricia como directora y porque a través de estos años fue generoso receptor de mis noticias en el avance del trabajo. A Ana María Telesca, mi Consejera de tesis, por su bondad, pasión y sabiduría, siempre entusiasta, con su aliento permanente y presente cada vez que la necesité.

Estoy especialmente agradecida a los descendientes de la familia de Enrique Larreta, a su nieto Pablo Larreta quien desde el primer día hasta el último, apoyó y valoró mi trabajo, dispuesto a brindarme todo lo que le solicité, aportando material, además de su memoria y los recuerdos imborrables de su abuelo. A María Elisa Mitre por la calidez con la que me permitió ver una de las obras más valiosas de la colección. A Luisa y Soledad Zuberbühler, bisnietas del escritor quienes me abrieron las puertas de Acelain permitiéndome hacer valiosos aportes a mi investigación, al igual que sucedió con Ignacio Zuberbühler en El Potrerillo, y al personal de ambas estancias que me acompañó en estos recorridos.

Un agradecimiento inmenso es para Ricardo Valerga, bibliotecario y responsable del Archivo del Museo Larreta quien siempre estuvo dispuesto a recomendarme bibliografía y hurgar entre los papeles más secretos del escritor, como parte fundamental de la documentación con la que llevé a cabo mi trabajo. A Gloria Agid, Mercedes Picot y María Teresa Dondo porque ellas fueron las primeras que abordaron el estudio de la colección y quienes me transmitieron su pasión por el Museo Larreta. Va también un especial reconocimiento por el incansable apoyo de Mariano

Rodríguez Otero, apasionado de nuestro Museo y de la historia de España, quien estuvo en el período iniciático de elección del tema de mi tesis y en todas las dudas y búsqueda de material bibliográfico vinculado a España; y a Fernando Martínez Nespral, quien colaboró con todos los temas referidos a la arquitectura y ornamentación de la casa.

En este apartado, los amigos de España tienen un lugar especial. En primer lugar, Alejandro Álvarez Stein y Rosa Masó, junto a su hijo Alejandro, quienes no solo me abrieron las puertas del Archivo familiar de Alejandro Sirio sino que me abrieron su casa y su corazón. Incluyo aquí, a Lolo Amengual quien fue uno de los primeros en acercarse a este inolvidable “ilustrador olvidado” y facilitarme la llegada a su familia. A Mariano Gómez de Caso, conservador del Museo Ignacio Zuloaga por su constante generosidad que me permitió conocer y analizar esta valiosa fuente y muy especialmente a la nieta del artista, Rosa Suárez quien me recibió en la casa de Zumaya y Pedraza.

También en España, quisiera agradecer a los colegas y amigos que me ayudaron en este camino: Ana María García Fernández, de la Universidad de Oviedo; Leticia Ruiz Gómez, Jefa del Departamento de Pintura española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, catedrático de la Universidad de Granada; Margarita Ruyra de Andrade de la Fundación Zuloaga; José Manuel Calderón y Álvaro Romero Sánchez-Arjona del Archivo de la Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria; María Olivera Zaldua, del Instituto Valencia de Don Juan, Miguel Ángel Quiñones y Juan de Lucas Martín.

Quisiera agradecer al profesor Héctor H. Schenone (1919-2014) por su calidez y sabiduría ayudándome de manera tan generosa a descifrar la iconografía de la colección de pintura cuzqueña de Larreta. A Marcelo E. Pacheco, quien despejó dudas y compartió charlas amigables y apasionadas sobre los coleccionistas argentinos y sus itinerarios; a Ángel Navarro, porque siempre respondió mis consultas y alentó mis avances tanto en cuestiones de pintura flamenca como de arquitectura. A Yuyú Guzmán, quien desde su largo recorrido por las estancias bonaerenses contribuyó con las historias e imágenes de Aclain.

Me gustaría expresarle mi gratitud a todo el personal de museos, archivos, bibliotecas y colegas que desde sus respectivos campos de estudio, contribuyeron a que pudiera avanzar en la investigación: Soledad Zapiola, del Archivo Documental e Investigaciones, Museo Casa de Ricardo Rojas-Instituto de Investigaciones Archivo Ricardo Rojas; Carla Cavallin, de la Dirección de Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto; Analía Trouvé, bibliotecaria de Cancillería Argentina; Lydia Dufour, Jefa de la Frick Art Reference Library;

Christine Vivet-Pequet, responsable de Documentation Moyen Âge-Administration des bases de données-Archives Département des Sculptures, Musée du Louvre; Ernesto Montequín, del Archivo Casa Victoria Ocampo; Emilce N. García Chabbert, bibliotecaria de la Academia Nacional de Bellas Artes; José M. Nogueira Taboada, Director de la Biblioteca y Evaristo Spallanzani, Gerente de Interior del Jockey Club; Cristina Armentia Alaña del Museo de Bellas Artes de Álava; Mélina Reynaud, del Service IMEC Images Photo Gisèle Freund/IMEC/Fonds MCC; Alina Silveira, por la información sobre los colegios ingleses en Buenos Aires; Eugenia Costa, por su aporte sobre la Sociedad de bibliófilos; Magdalena Insausti Urdapilleta del Archivo General de la Nación y a todo el equipo del Museo Larreta, especialmente a Eduardo Saperas, Alejandro Pages y Juan Marino quienes me brindaron su ayuda con las imágenes

A los amigos, amigas y compañeros que me dio el arte y los museos, todos ellos aportaron sus consejos y su afecto, Paola Melgarejo, Nora Longo, Nancy Genovés, Florencia Galesio, Laura Lina, Guadalupe R. Oliberos, Mariel Carruba, Mariela del Negro, Alejandro Cappelletti, Alejo Lo Russo, Hugo Pontoriero, Julia Ariza, Marilú Ghidoli, Romina Piriz, Vanina Denegri, Mariana Luterstein, Graciela Sarti, Malena Babino, María del Carmen Magaz, Pablo Montini, Astrid Maulhardt, María del Carmen Maza, Carlos Tellechea Lencina, Walter D'Aloia Criado, María Casado Achaval, Mario Florán, Tomás Martín Grondona, Jorge Avigliano y Josefina Delgado.

A mis amigas de siempre Patricia Agüero y Mabel Amarelle, por sus respectivas contribuciones en conseguir valiosa documentación y acompañarme en recorridos fotográficos, también a Patri Trucco, Claudia Tuesta, María Iris Villarruel, Marcela Corbillón, Silvia González, porque siempre estuvieron presentes. A Mario López Olaciregui por su constante interés en mi trabajo; a Feliciano Kainer por su apoyo incondicional y a Víctor Hugo Alegre por ser el amigo de mi vida

Desde lo personal, los afectos tuvieron un espacio importante, y eso tiene que ver con la familia. En primer lugar todo mi amor para mis dos hijos Sebastián y Federico, seres nobles y sensibles, que acompañaron y valoraron todo este recorrido. A mi hermano Nicolás, a mis sobrinas y sobrino, Romi, Anto y Paolo, a los más chiquititos y a Valeria, que es parte de la familia. Finalmente, debo decir que esta tesis está especialmente dedicada a mi mamá y a mi papa, Transi y el Negro, por su amor y apoyo ilimitado y porque cada día, mi mayor deseo fue que ellos dos estuvieran presentes para compartir este momento.

Agradecimientos	1
Abreviaturas y aclaraciones	8
Introducción	9
• Estado de la cuestión	12
• Hipótesis que guían nuestra investigación	31
• Metodología y marco teórico de la investigación	36
• Organización de la tesis	38
1. Enrique Larreta. Presentación del objeto de estudio	47
• El árbol genealógico de un coleccionista. La Familia Rodríguez Larreta. La búsqueda de los orígenes	47
• Los primeros años.	
• La formación académica del coleccionista. El Ateneo	55
• Coleccionismo y <i>Alta sociedad</i> . El matrimonio Larreta-Anchorena	61
• El viaje a Europa. La visita a las ciudades españolas	66
• La tradición hispanista	67
• <i>La gloria de Don Ramiro</i>	71
• Los primeros proyectos. Los maestros de la pintura española	74
• Los coleccionistas en España. 77	
Las tertulias en la Carrera de San Jerónimo. El Duque de Alba	77
• La vida social de un escritor y coleccionista. Amigos y escritores.	88
• Enrique Larreta y el mundo de las artes	91
Larreta pintor	91
Larreta, la Fiesta de las Cinco Artes y la Asociación Amigos del Arte	94
Su vínculo con los círculos artísticos. Exposiciones, museos, artistas y coleccionismo.	100
Los museos y las donaciones de un coleccionista. Los monumentos.	107
Larreta y sus apreciaciones estéticas	111
2. Larreta en París	115
• Ministro Plenipotenciario en París. La labor diplomática.	116
• El círculo intelectual parisino	122
Anatole France y Maurice Barrès	126
Hispanoamericanos en París	130
Rubén Darío y Enrique Larreta en París. Cabezas	131
• Larreta y el círculo artístico parisino	137
• Larreta y el círculo social parisino	140
Argentinos en París	141
• La residencia de la Rue de la Faisanderie	142
La Maison Jansen	144
Las piezas de la colección en la Rue de la Faisanderie	147
• La Gran Guerra	148

Agosto de 1914. Estalla la guerra	148
Los tópicos de la guerra	152
La guerra y la colonia argentina y latinoamericana en París	153
Los discursos de la guerra	155
• El regreso	156
3. Larreta y Zuloaga	161
• Ignacio Zuloaga, el pintor	162
El <i>carácter</i> de su pintura	164
Zuloaga y la Generación del 98	166
• Primero el retrato, luego la amistad	166
Los primeros encuentros	167
El retrato del escritor	170
La modificación del retrato	177
Los otros retratos: Maurice Barrès y la Condesa de Noailles	178
• Pintor y amigo. Los años en París: cartas y encuentros	182
• Amigos a la distancia	188
Atravesar el océano	192
Familia, amigos y recuerdos	196
• Pintor y <i>marchand</i>	198
Daniel Zuloaga, el tío del pintor	208
• Zuloaga, el coleccionista	213
El Greco y Goya	214
Zumaya	216
• Zuloaga y la Argentina	219
4. El coleccionista y su colección de arte español	225
• Los inicios de la colección Larreta	229
• Anticuarios. París y Madrid.	232
• Larreta: el coleccionista y su colección. Capital simbólico y entramado conceptual	239
• La colección en las exposiciones de arte	251
• La colección y su obra literaria	255
• La ambientación como obra	259
• Las obras: pintura, escultura y artes decorativas	267
• Las particularidades	286
La colección de arte virreinal de Victoria Aguirre y los cuadros de Pedro Figari	290
5. Coleccionistas contemporáneos a Larreta	297
• Contexto nacional. El acercamiento hacia España	299
• El arte español en la Argentina	301
• La Exposición del Centenario	302
• El mercado de arte español en la Argentina	303
• Exposiciones de arte español producidas por J Artal, Pinelo y Bou	305
• El salón Witcomb y Amigos del Arte	309
• Las exposiciones de Arte Español antiguo	311
• Coleccionistas en revistas ilustradas de la época. <i>Plus Ultra</i>	313
• Coleccionistas en la ciudad. Nombres propios	318
• Colecciones internacionales	330
• Similitudes y diferencias.	331

Errázuriz y Larreta: élite, diplomacia y coleccionismo	333
6. Escenarios de la Colección: Belgrano, Acelain, Potrerillos	335
• Aspectos teóricos. El Centenario y la arquitectura neocolonial	337
Los arquitectos. Noel, Guido y Kronfuss	344
• La casa del barrio de Belgrano	346
Primeros propietarios. La Familia Chas y la compra de Mercedes Castellanos de Anchorena	347
La casa antes de las modificaciones de Larreta	349
Las reformas de Larreta	349
Los arquitectos de Belgrano. Fournez, Guimón, Schindler, Pasman Los planos de las reformas 1916-1924	351
La descripción de la casa	363
El jardín andaluz	373
La casa y su impronta	377
• Las otras casas de la élite. Las casas vinculadas al hispanismo	384
• Acelain	392
Historia de los campos y primeros proyectos	393
La estancia y el cortijo	395
Martín Noel y Acelain	396
La construcción de la casa	397
La vida en la estancia	401
Acelain en palabras e imágenes	402
• El Potrerillo	406
• Punta Chaparro	409
7. Enrique Larreta y los libros ilustrados	413
• Bibliófilos y bibliofilia	415
• Libro de arte	416
• Larreta y los libros	418
• Los libros de su biblioteca	425
• Los libros para <i>La gloria de Don Ramiro</i>	426
• <i>La gloria de Don Ramiro</i> ilustrada	429
Alejandro Sirio, el artista de <i>La gloria de Don Ramiro</i>	430
Sirio y sus dibujos para <i>La gloria</i>	433
Ciudades, ambientaciones y personajes	438
Repercusión y exposiciones	444
Larreta y Sirio, más allá de <i>La gloria</i>	446
El <i>contexto</i> de edición de <i>La gloria</i> ilustrada por Alejandro Sirio	450
• Las otras ediciones ilustradas de <i>La gloria</i>	470
• <i>Zogoibi</i> , la novela	474
El éxito y las críticas de la novela	475
• Los ilustradores de <i>Zogoibi</i> . Guido, Figari y Sáenz de Tejada	479
• Otros libros ilustrados	495
Conclusiones	499
Apéndices	509
• Anexo complementario al Capítulo 1	510
• Anexo complementario al Capítulo 3	517

• Anexo documental y complementario al Capítulo 4	522
• Anexo complementario al Capítulo 6	643
Fuentes	650
A. Archivos nacionales e internacionales	651
B. Diarios y suplementos	651
C. Revistas	652
D. Fuentes escritas	654
-Publicaciones y libros escritos por Larreta	654
-Memorias	655
-Manuscritos	656
-Documentos	656
-Catálogos de exposiciones, colecciones y remates	656
-Documentación AMEL	657
Legajos y carpetas de investigación	658
Correspondencia	658
Libros, cajas y carpetas de recortes periodísticos	659
-Documentación Archivo Relaciones exteriores	660
Cajas con Legajos	660
Memorias y Boletines	660
E. Fuentes visuales	661
-Documentación fotográfica	661
-Dibujos	661
Bibliografía	662
A. Marco teórico	663
B. General	663
C. Específica	677
1. Libros y artículos	677
2. Conferencias	696
3. Páginas de Internet	696
D. Bibliotecas nacionales e internacionales	697

Abreviaturas

AAS	Archivo Alejandro Sirio
AGN	Archivo General de la Nación
AIVDJ	Archivo Instituto Valencia de Don Juan, Madrid
AMEL	Archivo Museo Larreta
AMIZ	Archivo Museo Ignacio Zuloaga
ARECC	Archivo de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto
CA	Correspondencia amistades
CEE	Centro de Estudios Espigas (ex Archivo Espigas)
CL	Correspondencia Larreta
CS	Correspondencia Sirio
E.L.	Enrique Larreta
ICE	Institución Cultural Española
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes
RP	Recorte periodístico

Aclaraciones

Se ha tomado el criterio de respetar la ortografía original de las fuentes, intercalando [sic] en los casos necesarios para su mejor comprensión.

Las imágenes van al final del capítulo correspondiente. En el texto figuran referidas con número y entre paréntesis, solo si es necesario. Las páginas de imágenes impresas a color o en blanco y negro, van sin numerar.

Los datos de las obras que aparecen en las tablas de los anexos (Catálogo de la colección: pintura, escultura, artes decorativas, retratos de Larreta y otros) fueron tomados del Registro único de Bienes culturales del Museo Larreta y de catálogos de exposiciones y remates. Cuando no pudimos acceder a la data técnica (datación, medidas, materialidad, descripción) recurrimos a nuestra propia observación visual, ya sea en contacto directo con la obra o a través de fotografías. En estos casos puntuales, la medida figura entre corchetes. Con respecto a la ubicación solo consideramos la que tuvo la obra en vida de Larreta, constatada mayormente a partir de fotografías, inventario, memorias y expediente sucesorio. En cuanto a la localización actual, sólo hacemos la aclaración si la obra está en el Museo Larreta o en algún Museo o institución pública. Los nombres de investigadores o autores a los que hacemos referencia en esta catalogación figuran en la Bibliografía específica.

Introducción

Introducción

Entre las actividades desarrolladas por Enrique Larreta a lo largo de su vida, la literaria fue sin duda la de mayor preeminencia. Una faceta conocida pero no suficientemente estudiada ha sido la del coleccionismo artístico. Precisamente es a la que nos dedicaremos en el desarrollo de este trabajo. La colección particular de Enrique Larreta pasó a formar parte del acervo de la Ciudad de Buenos Aires a partir de 1962. Luego de la muerte del escritor, ocurrida el 6 julio de 1961, su familia dispuso vender la casa de la calle Juramento; en ese momento, la Municipalidad resolvió comprar la propiedad del barrio de Belgrano con la intención de crear un Museo de Arte Español.¹ Al poco tiempo sus herederos donaron la mayor parte de las obras, evitando que la colección que había formado su padre y que se albergaba en esa casa, se desmembrara. Coincidiendo con la celebración del Día de la Raza [hoy Día del respeto de la Diversidad Cultural], el Museo de Arte Español “Enrique Larreta” fue inaugurado el 12 de octubre de 1962 durante la Intendencia del Arq. Alberto Prebisch.

Si bien el tema de la institución Museo no es tratado a lo largo de este trabajo, vale la pena mencionar algunas cuestiones vinculadas a su creación ya que entendemos que esto tiene que ver con el contexto de la colección que fue la base principal para la creación del mismo. En principio las palabras del Arq. Alberto Prebisch en su discurso inaugural ponían de manifiesto la homologación que por esos años se hacía del Día de la Raza, en tanto fecha del descubrimiento de América, como “Día de la Hispanidad”. Además de exaltar la figura de Enrique Larreta, Prebisch destacaba los lazos de idioma, de fe y de valores intelectuales y morales que unían al pueblo americano con España.² Por otra parte tenemos que señalar la designación de la Arq. Isabel Padilla y de Borbón (1909-2000) como primera directora del Museo recién inaugurado. Este nombramiento fue considerado como el más adecuado para desempeñar ese cargo. Nacida en España en 1909 y llegada a la Argentina desde pequeña, además de su conocimiento de arte español, la flamante directora pertenecía a la más noble aristocracia de su país. Hija de la princesa, María Pía de Borbón de Padilla, nieta de reyes y ahijada de la infanta Isabel de España, era reconocida como una figura de gran relieve por méritos propios en el ambiente cultural porteño. Padilla y de Borbón también fue Jefa de Tasaciones de la Dirección de Catastro de la Municipalidad de Buenos Aires y del Banco Hipotecario Municipal, Directora General de Museos y Bibliotecas, además de trabajar en proyectos

¹ La casa fue adquirida mediante Ordenanza Municipal n° 18.542 por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a los herederos de Larreta para instalar un Museo de Arte Español (Decreto n° 229 del 16/1/61) durante la Intendencia de Hernán M. Giralt y la presidencia de Roberto Etchepareborda en el Concejo Deliberante. Véase fundamentos de la compra de la propiedad para destinarlo a Museo de Arte Español en Capítulo 6. H. Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, “116. Finca de Enrique Larreta. Adquisición”, *Versión taquigráfica de la 38ª Sesión ordinaria Segundo período (prórroga)*, Buenos Aires, Sala de la Comisión, 14 de diciembre de 1961, p. 52-3702- 3705, Carpeta “Documentación Museo”, Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta, en adelante AMEL.

² Alberto Prebisch, “Discurso del Señor Intendente Municipal. Inauguración del Museo de Arte Español, 12 de octubre de 1962”, Buenos Aires, 1962. *Ibidem*.

de obra pública de la ciudad como el Teatro Colonial y la casa de la Confederación Nacional de Beneficencia, entre otras. Su gestión a cargo del Museo Larreta se extendió durante 27 años, desde 1962 hasta 1989.

Inserta en el mundo de las artes y la cultura, la tesis que aquí presentamos plantea el rol de Enrique Larreta como coleccionista de arte junto a su colección de arte español formada durante las tres primeras décadas del siglo XX. La línea de trabajo que orienta este estudio es la comprensión de las prácticas ligadas al consumo artístico dentro de la imbricación estética y social que involucra a los miembros de una sociedad determinada. El tema, ligado al fenómeno del coleccionismo en tanto marco multidisciplinar, contempla el abordaje crítico de una colección de arte desde un punto de vista histórico-cultural. Teniendo en cuenta el vínculo que se establece entre el poseedor y el objeto poseído, esta investigación incluye la figura del coleccionista junto a los significados que provocan las obras de su colección. Abarca también cuestiones ligadas a los gustos artísticos, al prestigio, la pertenencia y al capital simbólico que revelan las motivaciones personales y el lugar que ocupa el coleccionista dentro de la sociedad. Considerando los procesos de dispersión que han sufrido la mayoría de las colecciones particulares, este trabajo permitirá valorar una colección de arte que prácticamente se ha mantenido completa desde sus orígenes, no solo en lo que respecta a los objetos que la componen, sino también al espacio que la contuvo.

Nuestras reflexiones se han originado a partir del vacío historiográfico que existe en torno a Larreta desde su rol de coleccionista de arte, lo cual pone en discusión el recorte que prácticamente lo ha excluido de este campo como una de las figuras destacadas. Resulta llamativo que su nombre fuera mencionado muy sucintamente dentro del coleccionismo argentino, sin darle la dimensión que debería tener, aun cuando su patrimonio fuera la base fundamental para la fundación de un museo especializado en arte español. ¿Por qué esta ausencia historiográfica? Tal vez, una primera aproximación a esta respuesta puedan ser las palabras de Rubén Darío quien al referirse a su obra literaria dictaminó: “Su novela es la obra en prosa que en América se ha acercado más a la perfección literaria”. Con cierta ironía agregó tres defectos de Larreta, que habrían de perjudicar su reconocimiento: era un aristócrata, era rico y era un artista inteligente. Según el nicaragüense, estos defectos se soportan y se disimulan si se dan separadamente, pero si se concentran todos en una persona, no se perdonan.³

Creemos que la relevancia de este trabajo se fundamenta en que no existen estudios dedicados a la figura de Larreta desde el lugar que ocupa dentro de la historia del coleccionismo local. Hasta el

³ Rubén Darío, *Enrique Larreta, La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1909. Citado en Pedro Luis Barcia, “La gloria de Don Ramiro y la poética del barómetro” en *La Gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Casano Gráfica, 2008, s.p.

presente no ha habido una línea de estudio que específicamente se concentre en el vínculo que el escritor tuvo con su colección. Por eso, consideramos importante, en primer lugar, poder ampliar la mirada tradicional acerca del coleccionismo argentino durante el primer tercio del siglo XX y así revelar una línea de colección que hasta el momento ha sido ignorada o poco estudiada

Estado de la cuestión

Dentro del estado de la cuestión hemos considerado básicamente los estudios referidos al coleccionismo de arte en la Argentina. Sumado a esto se tuvieron en cuenta trabajos del campo de la literatura que abordan la figura de Enrique Larreta, principalmente desde aspectos vinculados a la relación entre su obra literaria, su posición social y las piezas de su colección. Aquellos estudios cuyo análisis se circunscribieron exclusivamente al campo literario sin hacer otras referencias, fueron tomados en la medida que significaron un aporte a nuestra investigación.

Durante los últimos años la temática del coleccionismo de arte en Argentina fue objeto de análisis por parte de los especialistas, superando estudios fragmentarios o breves referencias en las historias generales del arte.⁴ En lo que respecta a este panorama historiográfico, podemos señalar que el nombre de Larreta ha sido considerado sobre todo desde la crítica literaria. Si bien algunos de esos trabajos mencionan su vinculación con el campo artístico, su faceta de coleccionista no fue abordada en profundidad. Luego de su muerte y de las publicaciones que le rindieron homenaje, tampoco hubo demasiadas referencias a su obra literaria. La colección y su rol de coleccionista de arte estuvieron sumidas en una ausencia historiográfica, salvo recientes y contadas excepciones.

En 1933, en ocasión de cumplirse las Bodas de Plata de *La gloria de Don Ramiro* (1908), una Comisión de homenaje, presidida por Rómulo Zabala publicó el Tomo 1 de *La gloria de Don Ramiro en veinticinco años de crítica. Homenaje a Don Enrique Larreta 1908-1933*.⁵ La primera parte dedicada a artículos críticos, comprende una selección de los textos más relevantes acerca de *La gloria de Don Ramiro*, escritos en Europa y en América entre los años 1908 y 1933; en ellos se incluyen firmas como las de Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Roberto Giusti, Ramón Pérez de Ayala y Alberto Gerchunoff entre otros. La segunda parte incluye una serie de conferencias sobre la novela, pronunciadas por Carlos Reyles, Octavio Ramírez y Álvaro Melián Lafinur en la Asociación Amigos del Arte, y otras en diversas instituciones, dictadas por Alberto Casal Castel, Ramón Pardal y

⁴ Según Marcelo E. Pacheco “El coleccionismo se ha convertido en un caso de estudio, en los últimos seis o siete años, por su propia necesidad de autoproclamarse legítimo en los estrechos márgenes de lo que algunos llaman ‘estudios académicos’. Por eso quizás ‘expansiones del discurso’ es una primera señal, que, desde el título, identifica las reflexiones que aparecen en esta narración.” en Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, Buenos Aires, Edición del autor, 2011, p. 14.

⁵ Sólo llegó a publicarse el primer tomo. Rómulo Zabala [presidente Comisión de homenaje] et al., *La gloria de Don Ramiro en veinticinco años de crítica. Homenaje a Don Enrique Larreta 1908-1933. Tomo I*, Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1933.

Enrique de Gandía. La tercera parte contiene los discursos pronunciados en los actos de homenaje realizados por el Magisterio y las Sociedades Españolas de Buenos Aires, y una bibliografía con las distintas ediciones de la novela. Si bien los textos que aquí aparecen son dedicados a su obra literaria, y varios de ellos son de 1909-1911, fecha en la cual su colección estaba en una fase inicial, el recorrido por esos veinticinco años permite tener un panorama general acerca de la percepción que generó la figura de Larreta en el ambiente intelectual de aquellos años. Observamos que en esta compilación de artículos críticos se omite mencionar el texto de Martín Aldao, *El caso de "La gloria de Don Ramiro"*, publicado en 1913, lo cual resulta obvio ya que tratándose de un homenaje, los editores dejaron de lado un escrito que realiza una crítica feroz y detractora tanto al autor como a la novela.⁶

El trabajo de Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en la gloria de Don Ramiro*, publicado en 1942, es un exhaustivo estudio que profundiza en temas o aspectos que más se vinculan con este movimiento literario.⁷ Destacamos uno de los apartados, "El retrato en su marco", en el que Alonso señala las "pinturas literarias" de Larreta, donde sus personajes semejan figuras de El Greco, Velázquez o Pantoja de la Cruz. Cuatro años después, Arturo Berenguer Carisomo escribió *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, elogioso ensayo acerca de la labor literaria del escritor.⁸

Luego de la muerte de Larreta, Manuel Gálvez se refirió a él, en su obra *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*.⁹ En el capítulo dedicado al autor de *La gloria de Don Ramiro* resulta interesante el testimonio de Gálvez sobre algunas apreciaciones estéticas de Larreta mencionando su opinión acerca de Pablo Picasso y una serie de láminas que el pintor malagueño le había enviado. También Manuel Mujica Láinez, asiduo visitante a la casa del barrio de Belgrano, al cumplirse el primer lustro de la muerte de Larreta, brindó una conferencia en el Museo Larreta, refiriéndose al escritor de un modo confidencial y afectuoso. Sucede que a pesar de la diferencia de edad ambos escritores tuvieron una gran amistad. Aquellas palabras incluyeron también una somera descripción de algunas de las salas y piezas de la colección. Entre otras obras, Mujica Láinez, señalaba la que a su criterio era una de las piezas más importantes, el *Retablo en honor a Santa Ana* realizado en el año 1503 por el maestro de Sinovas para la iglesia de San Nicolás en la provincia de Burgos. En 1979 el

⁶ Martín Aldao, *El caso de "La gloria de Don Ramiro"*, Buenos Aires, Editorial Atlas, 1943, 1ª edición 1913.

⁷ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en la gloria de Don Ramiro*, Colección de estudios estilísticos, Tomo III, Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942.

⁸ Arturo Berenguer Carisomo, *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1946.

⁹ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*, Buenos Aires, Colección El pasado argentino, Librería Hachette S.A., 1965, p. 339- 347.

autor de *Bomarzo* incluyó esa conferencia de 1966 en *Los Porteños*, obra que compila una serie de artículos, notas y prólogos compuestos a lo largo de cuarenta años. El libro, ilustrado con fotografías de su archivo particular, contenía además menciones a otros coleccionistas contemporáneos, como Alejo González Garaño el cual aparecía dentro del artículo titulado “La historia viva en nuestras casas tradicionales”.¹⁰

Por su parte, María Luisa Montero y Angélica Tórtola realizaron una exhaustiva recopilación de la bibliografía existente alrededor de la figura de Larreta publicada hasta el año 1964.¹¹ Allí aparecen mencionadas todas sus obras, las colaboraciones en publicaciones periódicas, los estudios de crítica sobre su labor literaria y los trabajos sin firma sobre su carrera. La investigación de Tórtola y Montero se extendió a la revisión de publicaciones en el extranjero pero aclarando que se dejaban de lado las abundantes notas aparecidas en diarios y revistas referidas a la vida social y familiar del escritor. Esta recopilación da cuenta de que fueron numerosos los estudios aparecidos en torno a su obra literaria pero los trabajos pertenecientes a su patrimonio artístico tuvieron escasa o nula relevancia. De hecho, las notas sociales, a la que las autoras hacen referencia, significaron un gran aporte para nuestro trabajo.

Con fecha posterior al relevamiento de Montero y Tórtola, y siguiendo con un enfoque literario, se destaca el trabajo de André Jansen, catedrático de lengua española y civilización hispanoamericana de la Universidad de Amberes, quien en 1967 publicó su tesis doctoral sobre Enrique Larreta.¹² Allí abordó la figura del escritor como *novelista hispano-argentino* realizando un profundo estudio acerca de su labor literaria. El interés general por la literatura sudamericana había llevado a Jansen a buscar el nombre de un escritor de gran valor pero cuya obra no estuviese suficientemente estudiada o fuera poco conocida en Europa. La decisión implicaba cierta dificultad porque al no haber viajado nunca por América del Sur, Jansen corría el riesgo de no comprender la complejidad de la cultura americana. Por eso decidió escoger a Larreta, ya que el autor argentino había participado ampliamente de la cultura europea, y si bien los temas de sus novelas eran específicamente iberoamericanos, su posición filosófica estaba teñida por el racionalismo francés. En relación con el aspecto artístico, Jansen sólo hace una breve referencia al encuentro de Larreta con el pintor Ignacio Zuloaga y a algunas salas de la residencia de Belgrano que aparecen en imágenes de su libro.

¹⁰ Manuel Mujica Láinez, *Los porteños*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979, p. 93.

¹¹ María Luisa Montero y Angélica Tórtola, *Contribución a la bibliografía de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Compilaciones especiales n. 19, Fondo Nacional de las Artes, 1964.

¹² André Jansen, *Enrique Larreta: novelista hispano-argentino (1873-1961)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967. Sabemos que Jansen estuvo en contacto directo con Larreta por la correspondencia entre ambos.

También en 1967 apareció el libro de Noé Jitrik, *El escritor argentino. Dependencia o libertad*. El capítulo dedicado a Larreta es el que se titula “1926, año decisivo para la narrativa argentina”. Allí se analizan cuatro obras: *El juguete rabioso* de Roberto Arlt; *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes; *Zogoibi* de Enrique Larreta y *Los desterrados* de Horacio Quiroga. Para Jitrik, cada uno de estos autores daba respuesta a diferentes exigencias a la realidad de 1926, al tiempo que interpretaba los estados de ánimo de los diversos sectores del público de la época. Según el autor, la novela de Larreta resumía la expresión del final de la “oligarquía nacional” y la reivindicación del mundo liberal modelado en el Ochenta.¹³ Por supuesto, la crítica a *Zogoibi* no era nada favorable, lo cual no podía sorprender, ya que en 1955 había hecho lo propio no sólo con esa novela sino también con *La gloria de Don Ramiro*, en un artículo escrito junto a Ismael Viñas en *Contorno* titulado “Enrique Larreta o el linaje”.¹⁴ *Contorno* (1953-1959) fue una de las revistas emblemáticas de la nueva izquierda intelectual de nuestro país. Quienes colaboraban en esta publicación tuvieron una mirada crítica acerca de la literatura argentina. Su criterio de análisis no fue emitir un juicio estético, sino un juicio moral que contemplara la relación entre las letras y la realidad nacional.¹⁵

Un año más tarde, en 1968, se publicó “La narrativa modernista. Enrique Larreta”, número correspondiente a la colección *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, del Centro Editor de América Latina, escrito por Rodolfo Borello.¹⁶ Sobre la colección, sólo aparecen algunas fotografías de su casa. Hebe Campanella, especializada en Filología románica en la Universidad de Filosofía de Madrid, presentó su libro *Enrique Larreta: el hombre y el escritor* en 1987.¹⁷ En él, la autora trabaja sobre el aspecto biográfico y las principales obras literarias. Sólo algunos párrafos mencionan de manera somera a la casa de Belgrano y a la colección que Larreta albergó en ella. También hay una breve referencia a Acelain, la estancia bonaerense de Tandil, donde el escritor también exhibió su colección artística. El prólogo escrito por la Arq. Isabel Padilla y de Borbón, primera directora del

¹³ Jitrik afirma “Además, como *Zogoibi* muere a causa de sus amores culpables con una extranjera, por la cual abandona a su novia pura, la advertencia se torna xenofobia, las situaciones melodramáticas adquieren ideología y la novela, en su conjunto, se sitúa en el terreno en que los hombres del 80, arrepentidos de haber dejado entrar a tanto gringo, ponían su capacidad de reacción”. Noé Jitrik, *El escritor argentino. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967, p. 108.

¹⁴ Ismael Viñas y Noé Jitrik, “Enrique Larreta o el linaje”, *Contorno*, Buenos Aires, n. 5-6, septiembre de 1955, p. 13-14.

¹⁵ Alan Patricio Savignano, “El rol de *¿Qué es la literatura?* de J. P. Sartre en la formación generacional del grupo *Contorno*”, *Cuaderno de Materiales* n. 26, p. 59-78, 2014, disponible en <http://www.filosofia.net/materiales/pdf26/El%20rol%20de%20que%20es%20la%20literatura.pdf>, última acceso 30/12/14.

¹⁶ Rodolfo Borello, “Modernismo y narrativa. Enrique Larreta”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

¹⁷ Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1987.

Museo de Arte Español Enrique Larreta, destacaba que el libro rompía justicieramente con “el silencio que al respecto rodeaba a Larreta”.¹⁸

En 2002 apareció el Tomo VI de la *Historia crítica de la literatura argentina*-colección dirigida por Noé Jitrik, *El imperio realista*, dedicado a la consolidación y hegemonía del realismo entre fines del siglo XIX y los años treinta del XX. En él se halla el texto de Alfredo Rubione “Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica”. Para Rubione, *La gloria de don Ramiro*, es no sólo “la mejor novela histórica modernista argentina”, sino el primer hito de importancia del giro hispanista de nuestra cultura en el plano narrativo.¹⁹ En su análisis Rubione plantea que ese retorno hacia el pasado hispánico podía entenderse por el vuelco “pro hispanista del modernismo rubeniano”, lo cual explicaría en parte el hecho llamativo de que en pleno aluvión inmigratorio Larreta publicara su novela. Según el autor, la vuelta hacia el pasado español, debe pensarse también como una reacción de la cultura de la élite argentina, en un esfuerzo por proteger su idioma de la lengua de los recién llegados. Siguiendo con la colección dirigida por Jitrik, en 2006 se publicó el tomo V de la *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*.²⁰ En la introducción, Alfredo Rubione vuelve a retomar algunos conceptos vertidos en el Tomo VI, ubicando a *La gloria de don Ramiro* como uno de los logros más cumplidos de las políticas culturales y lingüísticas del estado argentino de aquel período, cuyo fundamento principal había sido el reconocimiento del legado cultural español en América y el entronque de la Argentina con la historia, la cultura, la lengua y el arte españoles.²¹ El nombre de Larreta también aparece en el capítulo “La prosa modernista”, escrito por Hebert Benítez y Gerardo Ciancio.²² Si bien en estos volúmenes no hay menciones a su colección de arte español, sus observaciones sobre el campo literario nos resultan de interés, ya que las mismas también son extensivas al campo del coleccionismo y la arquitectura, asuntos tratados a lo largo de este trabajo.

Dentro del entramado de disciplinas y saberes que se refieren al coleccionismo creemos pertinente incluir en este estado de la cuestión algunos estudios que plantean el tema desde una perspectiva sociocultural. Por eso, nos ha resultado productivo pensar la colección Larreta a partir

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Alfredo Rubione, "Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica" en Noé Jitrik, (director de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo VI. El imperio realista*, dirigido por María Teresa Gramuglio, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 271-298.

²⁰ Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas* en Noé Jitrik (director de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 5, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006.

²¹ *Ibidem*, p. 11.

²² Hebert Benítez y Gerardo Ciancio, “La prosa modernista” en *ibidem*, p. 237-259.

de distintos aspectos que conllevan lo histórico, lo artístico, lo económico, lo social, lo cultural y lo político.

En *Apogeo y ocaso de los Anchorena*, Juan José Sebrelí, filósofo, sociólogo y crítico literario, quien colaboró en publicaciones culturales como *Sur* de Victoria Ocampo o la emblemática revista *Contorno*, ya mencionada, dirigida por Ismael Viñas, abordó el estudio de grandes familias burguesas de la sociedad argentina.²³ En este caso presenta a los Anchorena, con la intención de describir la evolución histórica y social de una típica familia de la oligarquía porteña. Para Sebrelí la evolución de las fuerzas de producción y las relaciones de clase en una sociedad determinada puede verse a través de la evolución de una gran familia. La elección no es casual, según el autor, los Anchorena son completamente conscientes de esa unidad indisoluble entre familia y propiedad privada. En el capítulo XVI, al referirse a sus casas, el autor destaca la significación que estas propiedades adquieren como símbolo de poder y prestigio. Allí menciona las reconstrucciones históricas a las que fueron sometidas las residencias de Belgrano y Acelain describiéndolas brevemente junto a algunas piezas de la colección Larreta.

Por otro lado, Leandro Losada, quien ha estudiado el tema de la alta sociedad de Buenos Aires entre 1889 y 1920, ubica a la familia Larreta dentro de ese contexto.²⁴ El autor se concentra en el mundo social de la clase alta y su estilo de vida. Como el tema del coleccionismo está directamente imbricado con un linaje de clase, el estudio resulta de suma utilidad para aproximarse a la incidencia de este aspecto dentro de la colección Larreta tomando en cuenta orígenes familiares, tramas de parentesco, referencias culturales y ámbito social de una clase que se posiciona como un personaje colectivo frente al resto de la sociedad.

También Ingrid Elizabeth Fey indagó sobre la estructura y actividades de la colonia latinoamericana en París entre 1880 y 1920.²⁵ Esta tesis doctoral resulta interesante ya que es en ese período cuando Larreta se desempeña como Ministro Plenipotenciario en esa ciudad y comienza a formar su colección de arte español. La autora reconoce la diversidad que tuvo la comunidad latinoamericana y plantea siete esferas de actividad que la caracterizaron: diplomacia, periodismo, estudio, negocios, viajes, relaciones sociales y una *intelligentsia* (escritores, artistas, becarios). Fey considera que el uso de esta categoría de “esferas” de acción, como un modelo conceptual le proporciona una visión más amplia y orgánica de los caminos en los cuales los latinoamericanos

²³ Juan José Sebrelí, *Apogeo y ocaso de los Anchorena*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 2ª edición ampliada, 1974, 1ª edición 1972.

²⁴ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

²⁵ Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn of the Century France, 1880 to 1920*, Los Ángeles, University of California, Dissertation of Ingrid Elizabeth Fey approved. Manuscript reproduced from the microfilm master, 1996.

transitaron dentro de los círculos parisinos. En este estudio, incluye el nombre y el accionar de Larreta en París. Al describir la residencia del diplomático, menciona brevemente la colección de arte que allí albergaba.

Al cumplirse los cien años de *La gloria de don Ramiro* (2008) se realizó, como homenaje a su autor, una impresión facsimilar basada en la edición de 1929 ilustrada por Alejandro Sirio, con un prólogo escrito por Pedro Luis Barcia.²⁶ Además de profundizar en el aspecto literario de la novela, Barcia alude a la “mansión del barrio de Belgrano” y los objetos de su colección añadiendo que esa “atmósfera del siglo XVI” con el mobiliario, tapices, objetos y cuadros, probablemente ayudara al escritor a recrear los episodios de su novela transmudándolo a la época de Felipe II. Si bien la observación de Barcia puede ser apropiada y se establezca una incidencia o punto de contacto entre ambas cuestiones, es preciso señalar que la fecha de escritura de *La gloria* fue anterior a la inauguración de su casa en Belgrano.

Referido a la historia de la institución Museo, en 2003 se publicó la *Guía didáctica del Museo de Arte Español Enrique Larreta*, elaborada por el personal de museología y de investigación del mismo.²⁷ En ella, además de citar las diferentes áreas de la entidad, se realizó un acercamiento a la manera en cómo se fue formando la colección y cuáles fueron los intereses de Larreta en tanto coleccionista. En esta guía se describe brevemente el vínculo con el mundo literario del escritor, los inicios y el crecimiento del patrimonio del Museo. Este trabajo, a pesar de tener un carácter limitado, es un primer intento de establecer formalmente el origen de la colección y de introducir una lectura inicial acerca de los significados que ésta pudiera tener implícitos.

En cuanto a los estudios generales sobre el arte español fuera de España debemos señalar uno de los trabajos de Juan Antonio Gaya Nuño. En su obra *La pintura española fuera de España* de 1958, el autor se lamenta de la salida de obras pictóricas nacionales fuera de la Península. Allí hace una reseña sobre la historia de esa evasión, con referencias a los responsables y a los escenarios de la pintura española exiliada.²⁸ Dentro de este proceso de expatriación y sus posibles causas, Gaya Nuño señala los viajes de los artistas, los intercambios entre monarcas, los encargos desde el extranjero, la llegada de *marchands* a España y el auge del coleccionismo privado, entre otros. Hay una referencia específica sobre una pintura que perteneció a la colección Larreta: *Juana de Austria* del pintor Alonso Sánchez Coello, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. También es

²⁶ Pedro Luis Barcia, “La Gloria de don Ramiro y la poética del barómetro”, *op. cit.*

²⁷ Participaron en la investigación María Teresa Dondo de Barcia, Gloria Agid, Ana María Schmidt y Sabrina Fainschtein. María Teresa Dondo *et al.*, *Guía didáctica. Museo de Arte Español Enrique Larreta*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, 2003.

²⁸ Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1958.

interesante destacar ciertos ejemplos que aparecen en el libro, que pueden parangonarse con algunas compras realizadas por Larreta en Europa.

Con respecto a la pintura española en la Argentina, existe un artículo de 1964 escrito por Jorge Larco en un número de la revista *Lyra* dedicado a España.²⁹ En este texto, considerado uno de los más importantes publicados sobre el tema hasta ese entonces, Larco hacía referencia a obras de la colección Larreta, destacando el *Retablo de Santa Ana*, realizado en 1503 por el maestro de Sinovas. También resaltaba la calidad del retrato de *Juana de Austria*, por la importancia del personaje representado y por ser “la obra más bella que de Sánchez Coello”³⁰ existía en el país. Este texto resulta especialmente significativo ya que allí se mencionan obras y coleccionistas de arte español contemporáneos a Larreta. Ese mismo año, Larco también publicó *La pintura española moderna y contemporánea* escrita en tres tomos: el Tomo I titulado “De Goya al Impresionismo” con un prólogo de Juan Antonio Gaya Nuño; el Tomo II, “De Nonell al Informalismo” y el Tomo III, “Repertorio gráfico”.³¹

También referido al tema de la pintura española en nuestro país, se encuentra el catálogo editado en 1991 para la exposición *Ciento veinte años de pintura española*, realizado en conmemoración del 5° Centenario del Descubrimiento de América en el Museo Nacional de Bellas Artes.³² La muestra, que exhibió una selección de obras del acervo de pintura española del siglo XIX del MNBA, fue un trabajo realizado en colaboración entre el equipo de investigadores del Museo conducido por Marcelo E. Pacheco y el especialista español Juan Cruz Valdovinos. Si bien ninguna obra de la colección Larreta aparece allí, ya que la muestra se organizó sólo con el patrimonio del MNBA, este texto resulta útil para ver quiénes fueron los coleccionistas contemporáneos y cuáles fueron sus elecciones. Tres años más tarde, Valdovinos junto con Ramón García Rama llevaron adelante una exposición similar titulada *Otros Emigrantes. Pintura Española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires* en la Sala de las Alhajas organizada por Caja Madrid en dicha ciudad. Por su parte, Pacheco junto a Ana M. Telesca, también había sido el curador de *Desnudos y vestidos*, exposición de pintura francesa, española y argentina del siglo XIX realizada en la Fundación San Telmo en 1988.³³ Dicha muestra reunió obras poco conocidas de la reserva del MNBA,

²⁹ Jorge Larco, “La pintura española en la Argentina”, *Lyra*, Buenos Aires, a. 21, n. 192-194. Dedicado a España. Primer ejemplar de 1964, s.p.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Jorge Larco, *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Ed. Castilla, 1964.

³² José Manuel Cruz Valdovinos, “Ciento veinte años de pintura española”, en *Ciento veinte años de pintura española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América 1810-1930*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1991, p. 19-23.

³³ Marcelo E. Pacheco y Ana María Telesca, *Desnudos y vestidos*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, agosto-septiembre de 1987.

representativas del gusto de los coleccionistas argentinos de la segunda mitad del siglo XIX. Entre las firmas españolas se hallaban José Casado del Alisal, Mariano Fortuny, Federico y Raimundo de Madrazo, Anselmo M. Nieto, Antonio Ortiz Echagüe, Julio Romero de Torres, Ramón de Zubiaurre e Ignacio Zuloaga.

En 1994 María Elena Babino presentó un trabajo sobre historiografía del arte español en la Argentina en el marco de las jornadas *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* celebradas en Madrid.³⁴ En el mismo, la autora analiza el proceso de consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires entre 1910 y 1930, marco temporal que contempla la celebración del Centenario y el regreso de los artistas argentinos conocidos como el “grupo de París”. Para Babino esto supuso una creciente introducción de la “modernidad” y el desplazamiento de la pintura tradicionalista de los salones nacionales y del interés de los coleccionistas. Si bien dentro de su análisis hace referencia al retorno de las fuentes hispanas en el arte y la literatura, la figura de Larreta no es nombrada.

Por su parte, el catálogo elaborado por María Cristina Serventi, *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes*, analiza treinta y ocho piezas de pintura española de los siglos XVI al XVIII del MNBA ingresadas a lo largo de los ciento seis años de vida de esa institución.³⁵ Este registro es importante para ver referencias bibliográficas, menciones de procedencias, nombres de otros coleccionistas y demás citas contextuales relativas a la colección Larreta. Serventi, junto a María Florencia Galesio, publicaron luego *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo*, trabajo que incorporó las obras de pintura española posteriores al siglo XIX, en un catálogo de carácter documental, que amplió el material relevado y el análisis que se había realizado con anterioridad.³⁶

Con respecto a los trabajos específicos sobre la colección, es importante destacar el artículo “La casa española de Don Enrique Larreta”, aparecido en *Plus Ultra*³⁷ en 1918, especialmente por haber sido escrito por el Arq. Martín Noel, principal impulsor del estilo neocolonial en nuestro país, y por ser una de las primeras notas en mostrar y describir las obras que Larreta acababa de emplazar en su residencia de Belgrano recientemente inaugurada.

³⁴ María Elena Babino, “Historiografía del arte español en la Argentina (1910-1930). Consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires”, *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Centro de Estudios Históricos CSIC, Actas VII Jornadas de Arte, 1995, p. 439-448.

³⁵ María Cristina Serventi, *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XVIII)*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2003.

³⁶ María Cristina Serventi y María Florencia Galesio, *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo*, Buenos Aires, Lázara Grupo Editor S.A, 2014.

³⁷ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 26, junio de 1918, s.p.

En cuanto a los estudios académicos sobre las obras, se destaca el trabajo de Francisco Corti, *Arte medieval español en la Argentina*.³⁸ Salvo leves imprecisiones en lo que respecta a algunas fechas de ingreso a la colección Larreta, el estudio de Corti resulta de suma utilidad para el análisis de cada una de las piezas. Además pone en sincronía a otros coleccionistas que se inclinaron por este período. La catalogación, realizada con criterio científico denota que la existencia de obras medievales es considerablemente inferior comparada a la de períodos posteriores. Sin embargo su número total no es despreciable, ya que entre las más de doscientas, casi la mitad está constituida por obras de origen español. Allí figuran las que pertenecieron a Larreta. Dentro de los ítems que componen cada una de las fichas del catálogo (especificaciones materiales, descripción, atribución, datación) resulta útil el punto que contempla la historia de la obra en el que se incluye el origen, la historia ulterior y las exhibiciones en la Argentina.

En 1988, al rematarse parte de la colección Larreta, Guiomar de Urgell escribió el prólogo del catálogo de la casa de subasta Posadas.³⁹ Urgell ponía a Larreta en el contexto del nacionalismo de los años próximos al Centenario refiriéndose a Acelain –lugar de donde provenían estas obras– como el marco que recreaba una atmósfera de la España andaluza y como uno de los escenarios en donde el escritor ubicó objetos que condensaban la esencia de lo español. En este catálogo la autora describe algunas de las piezas que se remataron en aquella oportunidad. Hay que tener en cuenta que las obras que fueron donadas inicialmente al fundar el Museo de Arte Español en 1962, no constituían la totalidad de la colección del escritor. Precisamente, las imágenes que aparecen en el catálogo de este remate ayudan a reconstruir en gran medida, el valioso conjunto de su patrimonio. Por otra parte, la singularidad, belleza y calidad de esas obras, permite abonar la tesis de que su colección era mucho más rica y estaba formada por piezas valiosísimas que no fueron incluidas en la donación original, como el retrato de *Juana de Austria* pintado por Sánchez Coello (1515-1590) ya mencionado, el *San Marcos* de Alonso González Berruguete (1486-1561), pieza maestra dentro de la producción de este escultor o *Los ramos*, óleo del siglo XVII, del artista valenciano Tomás Yepes, que poco después de aquella subasta, fue rematado por Sotheby's por el triple de su precio original.⁴⁰

³⁸ Francisco Corti, *Arte medieval español en la Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993.

³⁹ Guiomar de Urgell, "Prólogo" en *IVº Remate de obras de arte y antigüedades*, Buenos Aires, Posadas Remate S.A., Bullrich, Gaona y Guerrico, noviembre 1988.

⁴⁰ Francisco de Andrés, "Argentina acusa a marchantes españoles de sacar ilegalmente del país pintura del XIX. La crisis económica provoca la salida masiva de sus tesoros artísticos", *ABC*, Madrid, 1 de octubre de 1989, p. 49, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/10/01/049.html>, último acceso 1/2/15.

Dentro de este estado de la cuestión, también consideramos necesario incluir trabajos referidos a la arquitectura argentina de las primeras décadas del siglo XX, ya que nuestra tesis plantea las distintas residencias de Larreta en tanto espacios de escenificación de su colección de arte. Entre estos estudios se encuentran los de Margarita Gutman y Ramón Gutiérrez en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, libro en el que participan otros autores y que testimonia la actuación del arquitecto argentino, rescatando el proceso intelectual que Noel llevó adelante como uno de los propulsores teóricos y prácticos del neocolonial en América.⁴¹ Esta publicación fue realizada en el marco de la muestra organizada por la Junta de Andalucía, presentada en Sevilla en 1995 y luego en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires. Noel fue el arquitecto de Acelain, la estancia bonaerense construida en Tandil hacia 1920, donde Larreta emplazó una parte importante de su colección. Gutman también abordó la obra del arquitecto en la serie *Maestros de la arquitectura argentina*, destacando el proyecto y construcción de la estancia Acelain.⁴² Por su parte, María del Rosario Betti escribió un artículo titulado “La reinención de lo propio: La casa Larreta”, en el que analiza aspectos funcionales, estilísticos y lingüísticos-ornamentales de esta propiedad.⁴³ En otro artículo aparecido en el mismo *Documento de trabajo*, María Laura Rosa se refiere al jardín hispano-musulmán de la residencia como caso de estudio comparado con el Jardín andaluz del Parque Tres de Febrero.⁴⁴ Dentro de esta serie *Documentos de trabajo* realizados por el Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas

Fernando Martínez Nespral, presentamos en 2010 un artículo, como parte de nuestra pesquisa, que aborda una aproximación inicial de la figura de Enrique Larreta y su colección de arte español.⁴⁵ En relación a la estancia Acelain, debemos mencionar el libro de Yuyú Guzmán, *El país de las estancias*, que incluyó establecimientos de otras regiones de la provincia de Buenos Aires además de Tandil, donde la autora dedica un capítulo a la residencia veraniega del escritor.⁴⁶

⁴¹ Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman y Víctor Pérez Escolano (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995.

⁴² Margarita Gutman, “Martín Noel”, *Maestros de la arquitectura argentina* n. 10, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Clarín, 2014.

⁴³ María del Rosario Betti, “La reinención de lo propio: La casa Larreta”, en Fernando Martínez Nespral, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX, Documento de Trabajo* n. 225, Universidad de Belgrano, 2009, Buenos Aires, p. 17-23, disponible en http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf, último acceso 1/1/16.

⁴⁴ María Laura Rosa, “Paraísos en la tierra. Dos casos de estudio de jardines neo-hispano-musulmanes en Buenos Aires” en *ibidem*, p. 44-51.

⁴⁵ Patricia Nobilia, “Enrique Larreta y su colección de Arte Español” en Fernando Martínez Nespral, *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano*, Buenos Aires, *Documento de Trabajo* n. 253, Universidad de Belgrano, agosto 2010, p. 49-57, disponible en http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/253_martinez_nespral.pdf

⁴⁶ Yuyú Guzmán, *El país de las estancias*, Buenos Aires, Claridad, 2013.

Con respecto a las relaciones entre Argentina y España, en los últimos años se han publicado trabajos que abordan un tipo de vínculo ligado al campo artístico y cultural dentro del cual estaría incluida la colección Larreta. Concretamente en lo relativo al período de nuestro estudio, podemos mencionar el trabajo de Patricia M. Artundo en *El arte español en la Argentina 1890-1960* cuyo objetivo fue registrar la presencia del arte peninsular a través de distintas fuentes documentales, revistas, diarios, catálogos y libros de época.⁴⁷ Esto resulta relevante para tener en cuenta diversas publicaciones gráficas y demás fuentes que se ocuparon del arte español en nuestro país. Algunos de los temas presentados a lo largo de los diferentes capítulos, se refieren al mercado, la recepción y la presencia del arte español en las colecciones argentinas. Sin embargo, en el recorte elegido por la autora y dentro de las fuentes citadas, no aparece ningún documento referido a la colección Larreta. Sólo se menciona la residencia de Belgrano en el ensayo escrito por Roberto Amigo, quien hace una alusión al artículo de Martín Noel sobre la casa del escritor aparecido en *Plus Ultra* en 1918, y al de Alberto Gerchunoff titulado “Estética doméstica” publicado en la misma revista en 1919.⁴⁸ La colección además aparece mencionada en la transcripción del artículo de Jorge Larco “La pintura española en la Argentina” publicado en *Lyra* en 1964, ya mencionado.⁴⁹ Entre las obras reproducidas en el libro, figuran el *Retablo de Santa Ana* y el retrato de Larreta pintado por Zuloaga como algunos ejemplos de la colección del escritor. De Artundo además destacamos dos trabajos, por un lado su ensayo sobre la trayectoria de la Galería Witcomb a lo largo de su actividad en la ciudad porteña,⁵⁰ ya que el mismo nos aporta información acerca de las exposiciones de arte español o afines al gusto de Larreta; y por el otro, su curaduría en la muestra y publicación conjunta con Marcelo E. Pacheco sobre la Asociación Amigos del Arte, donde los autores analizan con minuciosidad las diversas actividades desarrolladas por esta institución, de la cual Larreta fue miembro activo.⁵¹

También en el trabajo de Yayo Aznar y Diana B. Wechsler, *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)* se incluyen ensayos relacionados al tema del coleccionismo, el mercado de arte y las exposiciones.⁵² El texto “Terreno de debate para el arte

⁴⁷ Patricia M. Artundo (organizadora), *El arte español en la Argentina 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁰ Patricia M. Artundo, “La Galería Witcomb 1868-1971” en Marcelo E. Pacheco, (Idea y Dirección), *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000.

⁵¹ Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, [directores del Volumen] *Amigos del Arte 1924-1942*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008.

⁵² Yayo Aznar y Diana Wechsler (compiladores), *La Memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2005.

español contemporáneo: Buenos Aires en los albores del siglo XX”, a cargo de María Isabel Baldasarre, da cuenta de los modos y estrategias mediante los cuales la pintura española se insertó en el mercado. Si bien en ninguno de estos escritos se alude a Larreta o a su colección, el libro ofrece cierto panorama contextual del período que nos interesa.⁵³

En cuanto a los diversos trabajos que fueron realizados sobre el tema del coleccionismo argentino en general y sobre Enrique Larreta en particular, no ha habido una línea de investigación que específicamente se concentre en el rol desempeñado por Larreta como coleccionista. El porqué no ha merecido hasta el momento demasiada atención por parte de las investigaciones rigurosas y académicas de nuestro país es una pregunta aún pendiente de responder. Es así como, con respecto a los historiadores del arte, podría inferirse que han sido los estudios provenientes de España los que dedicaron mayor interés a esta faceta del escritor argentino.

La investigadora española Ana María Fernández García, en su tesis sobre la *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)* destina un capítulo al *Regeneracionismo español a través de sus intérpretes americanos*.⁵⁴ En este apartado, la autora dedica unos párrafos a la figura de Larreta en los cuales, además de referirse a *La gloria de Don Ramiro* y al paisaje castellano, menciona de manera general, diferentes aspectos del escritor: como coleccionista, su afición por las bellas artes y su vinculación con Zuloaga. Si bien Fernández García se interesa por Larreta a partir de la repercusión que su obra tuvo en el sentir general acerca de la apreciación de la pintura española, cabe mencionar que en la versión de su trabajo publicada en 1997, *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires 1880-1930*, estas consideraciones no aparecen en formato de capítulo, sino en un breve párrafo. En esta obra, la autora analiza la actividad de los *marchands* españoles de arte en nuestro país, el corpus de pinturas que trajeron desde Europa y los catálogos de las muestras que ellos organizaron. En el prólogo, José Emilio Burucúa señala que el aporte plástico e iconográfico de arte español fue un elemento de peso en la formación del gusto de las élites de Buenos Aires, casi similar al que había tenido el arte francés y destaca que esta pesquisa ayuda a conocer el alcance que la impronta hispánica tuvo en el arte nacional.⁵⁵ El *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, que complementa su libro, ofrece una panorámica general del arte español en la ciudad porteña. Allí aparecen catalogadas gran parte de las obras de origen español entre las que también se mencionan algunas de la colección Larreta. En

⁵³ María Isabel Baldasarre, “Terreno de debate para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los albores del siglo XX” en *ibidem*, p.107-132.

⁵⁴ Ana María Fernández García, *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Tesis Doctoral, Volumen 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1997, p. 102-117, consultado en Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payro, Buenos Aires.

⁵⁵ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, prólogo de José Emilio Burucúa, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

líneas generales ambos trabajos resultan útiles para ver quiénes fueron los coleccionistas argentinos que se interesaron por el arte español.⁵⁶

También Rodrigo Gutiérrez Viñuales, investigador argentino radicado en España, le dedica un apartado a la figura de Larreta en su trabajo *Argentina y España: diálogos en el arte (1900-1930)*.⁵⁷ El autor se refiere a los literatos que tuvieron influencia en el tema del hispanismo en el Río de la Plata, entre los que menciona a Manuel Gálvez, Ricardo Rojas y Carlos Reyles y, en algunos de estos casos, establece una relación entre arte y literatura. Además de incluir el nombre de Larreta en este grupo, Gutiérrez Viñuales también destaca el legado patrimonial y las distintas residencias que albergaron su colección de arte español que finalmente diera origen al Museo. En *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, ofrece una lectura temática de la pintura argentina, analizando sus posibles aportes originales y su grado de interrelación y compromiso con los ideales nacionalistas, americanistas e hispanistas de las tres primeras décadas del siglo XX.⁵⁸ En este contexto menciona la acción de una corriente de escritores argentinos entre los que se destacaron Larreta y Gálvez, cuyo objetivo primordial fue la recuperación de los valores culturales hispánicos. Enumera allí obras del arquitecto Martín Noel, entre ellas la estancia Acelain, construida en Tandil y el retrato de Larreta pintado por Zuloaga en 1912. Estos temas también habían sido tratados en junio de 1998 en la *Revista de la Asociación española de Museología*.⁵⁹ En un número dedicado al tema del coleccionismo de arte en América, editado por la revista *Goya*, Viñuales además de referirse a las colecciones que ayudaron a conformar el acervo del MNBA, hace una breve mención al retrato del escritor realizado por el pintor vasco.⁶⁰

Por otra parte vale la pena mencionar la recopilación de la correspondencia entre Zuloaga, Manuel de Falla y Larreta en relación con el proyecto de llevar a la ópera *La gloria de Don Ramiro*, realizada por Mariano Gómez de Caso Estrada.⁶¹ Si bien no es el tema principal que los ocupa, no deja de ser interesante la referencia a obras de la colección. Del mismo autor, hay que destacar la compilación de la *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, donde las cartas que se publican

⁵⁶ Ana María Fernández García, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997.

⁵⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Argentina y España: diálogos en el arte (1900-1930)*, Buenos Aires, Ed. Cedodal, 2003.

⁵⁸ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2003.

⁵⁹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", Madrid, *Revista de Museología. Casas Museos de la generación del 98*, a. 4, n. 14, junio 1998, p. 74-86.

⁶⁰ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo", Madrid, *Goya*, n. 273, 1999, p. 353-360.

⁶¹ Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La gloria de Don Ramiro*, Segovia, Imprenta Taller Imagen, 2006.

dan cuenta de la labor como *marchand* del pintor, a quien Larreta recurrió para la compra de sus obras.⁶²

Concretamente, refiriéndonos al campo de la historia del arte y el coleccionismo en Argentina, podemos decir que los trabajos referidos a la figura de Larreta son escasísimos. En 2005, Marcelo E. Pacheco realizó un análisis acerca del modelo español y el coleccionismo privado en la Argentina entre 1890 y 1930 en un número especial de la revista *Ramona* dedicado al tema del coleccionismo.⁶³ En este trabajo, el autor señala los cambios producidos en las relaciones entre España e Hispanoamérica durante las primeras décadas del siglo XX y en ese contexto ubica el *boom* del arte español dentro de las colecciones porteñas. Al hablar de ese consumo entre los coleccionistas locales, Pacheco distingue dos segmentos diferenciados: los artistas activos entre el Siglo de Oro y Goya y los pintores identificados entre el Romanticismo y José Gutiérrez Solana. Al referirse a los coleccionistas de arte español de los siglos XVI al XVIII menciona a Antonio Santamarina como uno de los protagonistas destacados dentro del coleccionismo argentino, aunque señala que las obras de origen español no fueron un aporte mayoritario dentro de esa colección. Sin embargo, en este recorrido Pacheco deja de lado el nombre de Larreta a quien menciona brevemente junto a las figuras de Manuel Gálvez y Ricardo Rojas refiriéndose a sus respectivos trabajos literarios como algunos de los “hitos” que dibujaron el nuevo escenario donde cambió la valoración de lo español. El mismo autor se ocupa de aclarar que por razones de extensión no incluye en su análisis el arte español medieval y el arte español posterior a 1940, dos segmentos que presentan sus propias especificidades en el campo del coleccionismo. En este trabajo se citan además dos exposiciones históricas vinculadas al arte español en la Argentina: la primera *Pintura española. De los primitivos a Rosales*, en 1939, en las salas de la Asociación Amigos del Arte y, la segunda, *De los Primitivos a Goya* en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1966, cuyos catálogos dan cuenta del tipo de obras y del perfil de los coleccionistas privados interesados en este período del arte hispano. También nombra el artículo de Jorge Larco publicado en 1964 en la revista *Lyra* y el catálogo razonado de *Arte medieval en la Argentina* realizado por Francisco Corti, en el cual aparecen algunas de las obras de la colección Larreta.⁶⁴ Pacheco también se había referido al arte español en la Argentina en el catálogo de la exposición *Ciento veinte años de pintura española* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en

⁶² Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Taller Imagen, 2002. María Teresa Dondo de Barcia, Jefa de Museología del Museo Larreta colaboró aportando las cartas que Larreta había recibido de Zuloaga.

⁶³ Marcelo E. Pacheco, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, *Revista de artes visuales Ramona*, n. 53, Buenos Aires, 2005, p. 6-19.

⁶⁴ Francisco Corti, *Arte medieval español en la Argentina, Catálogo descriptivo y razonado de obras en colecciones públicas y privadas*, op. cit.

1991, pero dado que dicha exposición fue montada con el patrimonio de ese Museo, la mención de la colección Larreta quedó fuera de su consideración.⁶⁵

En relación con los estudios del campo del coleccionismo en nuestro país, en 2006 se presentó el libro de María I. Baldasarre *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*.⁶⁶ En este trabajo, la autora analiza la aparición de un incipiente mercado de arte entre la burguesía porteña de finales del siglo XIX y las cuestiones que se plantean a partir de las elecciones de sus principales actores: los estilos pictóricos, las modas de París, los artistas escogidos, etc. Este hábito originó prestigiosas colecciones, muchas de ellas donadas más tarde al MNBA. El período estudiado por Baldasarre se extiende desde 1880 hasta 1910 aproximadamente y se centra en un conjunto de coleccionistas de arte elegidos por su relevancia, que ejemplifican diversos momentos del coleccionismo de esta etapa. Entre ellos se destacan Juan Benito Sosa, Adriano Rossi, Rufino y Juan Cruz Varela, Manuel y José Prudencio Guerrico, Aristóbulo del Valle, Ángel Roverano, Parmenio Piñero, Lorenzo Pellerano, Francisco Recondo, José Semprún, Ramón y Antonio Santamarina y Carlos Madariaga. La autora aclara que este grupo de coleccionistas ha sido elegido por su carácter paradigmático dentro de un grupo mayor de pares. Sin embargo, si bien hay menciones a la implantación del mercado de arte español en nuestro medio iniciado por José Artal o José Pinelo, a la presencia de arte hispánico en las colecciones Piñero, Semprún, y Santamarina, y a la labor llevada a cabo por intelectuales como Ricardo Rojas o Manuel Gálvez, el nombre de Larreta no es considerado en el período de su investigación. En su recorte Baldasarre le presta interés a un determinado tipo de coleccionismo, sobre todo al dedicado al arte francés, dejando afuera de su estudio la colección Larreta; en principio podría argumentarse que esta queda excluida de su marco cronológico, en tanto su formación cobra forma en los años en torno al Centenario.

Siguiendo con los estudios sobre coleccionismo en nuestro país es interesante destacar, sobre todo por su condición de pionera en la materia, el libro de Ángel Navarro y Teresa Tedin Uriburu, sobre *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*.⁶⁷ En 1988 y 1993 Oliveira César había publicado sus trabajos sobre *Los Guerrico* y *Aristóbulo del Valle* respectivamente. Estas obras mostraban el interés por el coleccionismo en el país y por la necesidad de hallar respuesta a algunas preguntas referidas a la existencia de un gusto argentino en este campo. Esos

⁶⁵ Marcelo E. Pacheco, "La pintura española en el museo Nacional de Bellas Artes", en *Ciento veinte años de pintura española, op. cit.*, p. 7-17.

⁶⁶ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

⁶⁷ En su introducción, los autores destacan que hubo que esperar hasta la década de 1980 para escuchar hablar y leer en Argentina sobre "el coleccionismo" tal como lo entendemos hoy. Por esos años aparecieron los primeros escritos catalogados de esta manera. Son los de Marcelo E. Pacheco y de Ana María Telesca que junto con Lucrecia de Oliveira César avanzan sobre el tema. Ángel M. Navarro y Teresa Tedin Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Fadam, 2007.

interrogantes fueron los que dieron origen al curso “El coleccionismo de arte en la Argentina” que en 1995, dictó en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Estas clases son las que aparecen recopiladas en el trabajo de Navarro y Tedin Urriburu. Entre los nombres que figuran en el Archivo de Oliveira Cezar de Fundación Espigas se hallan Ignacio Acquarone, Victoria Aguirre, Gustavo Barreto, Bartolomé Mitre, John Bayley, José Guerrico, Ricardo Güiraldes, Alfredo Hirsch, Corina Kavanagh, Paula De Koenisberg, Jaime Lavallol, Francisco Llobet, Julio Marc, Manuel Mujica Lainez, María Jáuregui de Pràdere, Enrique y Vicente Quesada, Bernardino Rivadavia, Martín Rodríguez, Adriano Rossi, Ángel Roverano, Antonio Santamarina, Mercedes Santamarina, Juan Benito Sosa, Rafael Trelles, Enrique Udaondo, Aristóbulo Del Valle, Juan Cruz, Héctor y Rufino Varela entre otros. Sin embargo, el nombre de Enrique Larreta no aparece. La única mención al escritor, se halla en la desgrabación de la última clase dedicada a dos colecciones modernas –la de Ignacio Pirovano y la de Manuel Mujica Lainez– refiriéndose a la amistad que Larreta y Manucho se prodigaban. En 2006 Tedin Urriburu ya había publicado un breve ensayo acerca del archivo de Lucrecia Oliveira Cézar en Fundación Espigas.⁶⁸

Con respecto al tema del coleccionismo en ciudades del interior del país, se destaca la investigación dirigida por Patricia M. Artundo y Carina Frid en *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970* editado en 2008.⁶⁹ La mayor parte de los trabajos publicados aquí exploran las primeras décadas del siglo XX, momento en el cual la vida cultural rosarina se desarrolló junto a la expansión económica de la ciudad. En este libro nos resulta de especial interés el artículo de Analía V. dell'Aquila sobre el matrimonio de Firma y Odilo Estévez, cuya colección, formada entre 1922 y 1929, da cuenta del gusto por lo hispano en la burguesía rosarina.⁷⁰ También Pablo Montini ha publicado diversos artículos sobre el coleccionismo de arte en Rosario, entre los que se destacan “El programa cultural de la burguesía”,⁷¹ y “Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960”⁷² de

⁶⁸ Teresa Tedin, “Coleccionismo: El Archivo de Lucrecia de Oliveira Cezar de García Arias en Fundación Espigas” en *VII Jornadas 2006. Estudios e Investigaciones Artes visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró”*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 385-395.

⁶⁹ Patricia M. Artundo y Carina Frid, (editoras), *El Coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas-CEHIPE, 2008.

⁷⁰ Analía V. dell'Aquila, "La hispanidad en el gusto artístico de la burguesía rosarina. El caso de la colección Estévez, 1920-1930" en *ibidem*, p.159-200.

⁷¹ Pablo Montini, “El programa cultural de la burguesía”, en Agustina Prieto *et al*, *Ciudad de Rosario*, Rosario, Museo de la Ciudad, Editorial Municipal de Rosario, 2010, p. 111-148, disponible en <https://vdocuments.site/ciudad-de-rosario-libro-55c1ea5ebbb49.html>, último acceso 1/4/18.

⁷² Pablo Montini, “Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (editoras), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, Tomo I, 2011.

2010 y 2011 respectivamente. En estos trabajos, la mención de coleccionistas con gustos afines a los de Larreta nos resultan útiles para tener un panorama contextual y poder comparar lo que sucedía en otras ciudades del país.

Pero sin duda es el estudio de Marcelo E. Pacheco desarrollado en sus libros *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*⁷³ junto al segundo tomo *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, el que más se aproxima a nuestro corpus de trabajo.⁷⁴ Entre los aportes que nutrieron su exhaustiva investigación Pacheco ha utilizado, desde documentos y testimonios tradicionales, hasta la lectura de fuentes heterodoxas como las guías sociales o el conocimiento de los hábitos de clase: clubes, viajes, asociaciones civiles y religiosas, declaraciones de aduanas, listas de regalos, referencias en la vestimenta, la decoración, la educación, entre otros. Ambos tomos suministran una abundante información acerca de los coleccionistas que actuaron en la misma época que Larreta.

Para el autor los estudios sobre coleccionismo dentro de la historiografía del arte argentino, tuvieron sus inicios con Eduardo Schiaffino. Luego, los libros dedicados al arte local, publicados en los años 20 y 30, desde José María Lozano Mouján hasta José León Pagano, pasando por Eduardo Eiriz Maglione, quienes incluyeron diferentes menciones sobre colecciones o dedicaron capítulos a la formación del campo artístico y la aparición de sus protagonistas. En ese recorrido menciona a Ángel Carranza, Vicente Quesada, Eduardo Schiaffino, Lozano Mouján, Amigos del Arte, Eiriz Maglione, Bonifacio del Carril, José León Pagano, Alfredo y Alejo González Garaño, Rodolfo Trostiné, Jorge Larco, Alfredo Furlong, Ricardo Piccirilli, Manuel Mujica Lainez, Francisco A. Palomar, Jorge Romero Brest, Adolfo L. Ribera, Héctor Schenone, Celia Alegret, quienes trabajaron colecciones privadas e institucionales. En las décadas de 1980 y 1990, destaca el nuevo impulso que tomaron las investigaciones de Francisco Corti, Ana María Telesca, Jorge Bedoya, Lucrecia Oliveira Cezar, Ángel Navarro y Patricia M. Artundo entre otros.

Dentro de las colecciones que Pacheco analiza en el primer tomo aparecen los nombres de Manuel y José Prudencio Guerrico, Juan Benito Sosa, Aristóbulo del Valle, Andrés Lamas, Manuel de Quintana, Dardo Rocha, Vicente Quesada, Juan Gregorio Peña, los hermanos Varela, Gabriel Larsen del Castaño, Enrique Peña, Parmenio Piñero, Ángel Roverano, Lorenzo Pellerano, Indalecio Gómez, Adán Quiroga, Victoria Aguirre, Ricardo Zemborain, Isaac Fernández Blanco, Juan Ambrosetti, Carlos Daws, Sarah Wilkinson y José Santamarina. El autor no incluye a Larreta en este grupo.

⁷³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, op. cit.

⁷⁴ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013.

El marco temporal de las colecciones que se consideran en el segundo tomo comprende la primera etapa del ciclo moderno que se dio entre 1924 y 1942. Para Pacheco, el proceso histórico de este periodo ofrece todos los componentes necesarios para el estudio de las primeras colecciones porteñas del siglo. Es un trabajo extenso, con gran profusión de datos, y buen conocimiento del momento político, histórico y social. El autor ha rastreado los orígenes de las colecciones y sus propietarios, sus compras, la procedencia, el liderazgo de coleccionistas como Alfredo González Garaño y su cosmopolitismo criollo; Antonio Santamarina y su potencia enclasante; Alfredo Hirsch y los maestros antiguos o Francisco Llobet y su oscilación entre renovación y tradición. También figuran colecciones ignoradas por la historiografía como Zdenko Bruck, los Wassermannn, Jacques Baron Supervielle, Félix Hasse, Mercedes Saavedra Zelaya, Lucía De Bruyn, entre tantas otras.

Vale la pena destacar que dentro de su exhaustivo estudio Pacheco suma un breve capítulo dedicado a Enrique Larreta al que acompaña el sugestivo subtítulo “Prescindencias de una colección”. A él lo incluye dentro del grupo dedicado a coleccionar obras del hispanismo cuyo origen fue o bien colonial o bien antiguo español. Allí también introduce los nombres de Carlos Noel, Ricardo Lafuente Machain, Ángel Sojo, Pedro Núñez Acuña, Antonio Leloir Sáenz Valiente, Luis Aquino, Enrique Zuberbühler Álzaga, Laura Gironde Uriburu y otros. Para Pacheco, el análisis de la figura de Larreta dentro del coleccionismo porteño impone una serie de preguntas, ya que según el autor, el contexto original de las dos primeras décadas del XX, a pesar de haber sido el momento de formación, no es el apropiado para una lectura de su colección. En este sucinto capítulo de algo más de cuatro páginas, el autor describe generalidades de la figura del escritor y de la colección basándose en bibliografía conocida y arriesga algunas hipótesis en torno al rol que Larreta tuvo dentro del coleccionismo moderno. Las coincidencias o diferencias con la postura de este autor, son desarrolladas a lo largo de nuestro estudio.

Si bien excede al tipo de colección y marco temporal del objeto principal de nuestra tesis, debemos mencionar el trabajo de Talía Bermejo “Arte y coleccionismo en la Argentina: 1930-1960: construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos”, en el que la autora plantea el desarrollo del coleccionismo de mediados del siglo XX, haciendo foco en la proyección pública de la figura del coleccionista durante esas décadas.⁷⁵

Después de haber relevado la bibliografía existente en torno al campo que nos ocupa, observamos la ausencia de trabajos académicos referidos específicamente al contenido de nuestra investigación. Hasta el momento Larreta y su colección no habían sido objeto de un estudio sistemático lo que, por otra parte, justifica el trabajo realizado ya que creemos que constituirá un

⁷⁵ Talía Bermejo, “Arte y coleccionismo en la Argentina: 1930-1960: construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos”, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2008.

aporte en lo que se refiere a la colección propiamente dicha, a los estudios sobre coleccionismo y a la formación de los museos públicos en la Argentina.

Hipótesis que guían nuestra investigación

Si en general las colecciones tienen un orden determinado y a partir de ello una lectura posible, podríamos preguntarnos ¿cuáles son los rasgos especiales que distinguen la colección formada por Larreta? ¿Cuál es su verdadera *esencia*? Nuestra investigación realiza precisamente este análisis tomando como objeto de estudio el rol desempeñado por Enrique Larreta dentro del coleccionismo de arte en nuestro país abordando su colección formada entre 1900 y 1930, considerando la variedad de piezas que la componen y los espacios elegidos para albergarla.

Teniendo en cuenta el vínculo que se establece entre el poseedor y el objeto poseído, la presente tesis sostiene que Enrique Larreta marcó una línea dentro del coleccionismo de arte español de nuestro país en las primeras décadas del siglo XX. La clara competencia cultural de Larreta lo distinguió de los coleccionistas contemporáneos. Su erudición le permitía no plegarse a los modelos vigentes. En su caso, el beneficio de distinción que generan las colecciones, en tanto capital simbólico,⁷⁶ fue más allá de un mero consumo artístico. Su nombre está ligado indisolublemente a los significados que provocan las obras de su patrimonio artístico.

En principio, el hilo conductor que marca esta investigación se centra en la hipótesis de que Larreta decidió reunir su colección, siguiendo un criterio de organización conceptual que respondía a su interés de conformarla bajo una mirada que integrara esas obras en un periodo determinado de la historia de España. El rasgo determinante que definió a su colección fue, indudablemente no sólo la homogeneidad de las piezas que la integraron, sino también la personalidad de Larreta en su rol de coleccionista, escritor e historiador.

Es sabido que Larreta fue una de las principales figuras que marcaron el nuevo interés argentino por lo hispánico. Ubicada dentro del modernismo literario, su obra más relevante, *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II* (1908), evoca el ambiente humano y social de la España de la segunda mitad del siglo XVI. Recordemos que el contexto temporal de esta novela pertenece al mismo período histórico del cual provienen la mayoría de las piezas que conforman su colección. El realismo con que el autor logró describir el Siglo de Oro español hizo que su libro se convirtiera en un éxito, traducido a decenas de idiomas llegando a tener un reconocimiento internacional. El interés por este momento particular de la historia a menudo fue lo que motivó sus elecciones de compra. La vinculación que existe entre su colección y la novela puede advertirse no

⁷⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2000.

solamente siguiendo su relato, sino también a través de las imágenes que Alejandro Sirio realizó para la edición de la novela ilustrada en 1929.

Sus residencias en el barrio de Belgrano y en Acelain, su estancia de Tandil, se habían convertido en una suerte de “microcosmos” de la España épica que él quería evocar. Alejado a miles de kilómetros de la península, la casa de la calle Juramento replicaba el interior de un palacio del siglo XVI del Renacimiento español. Sobre este tema, Dominik Finkelde, señala el interés de Walter Benjamin en destacar la embriaguez burguesa por las colecciones a fin de que éstas transformaran las casas e interiores en “un microcosmos del mundo, en lo que el Siglo XVI conoció como *Wunderkammer* o *cabinets of curiosities* (gabinetes de curiosidades)”.⁷⁷ Efectivamente, Larreta soñaba con un mundo lejano y pasado, los objetos despojados de su funcionalidad inicial, se constituían en piezas únicas e irrepetibles para su dueño.⁷⁸ Ya no era la utilidad, sino su significación; era la apropiación intelectual que se hacía de ellos, lo que los convertía en tesoros coleccionables. Después de todo, Felipe II (1527-1598), el monarca de *La gloria*, había sido uno de los coleccionistas más importantes de su época. Siguiendo parte de la historiografía más reciente, Antonio Urquizar Herrera señala que lo que realmente define la existencia de una colección no es tanto el repertorio de bienes presentes, sino la relación que sus propietarios sostienen con ellos, sobre todo en los modos de posesión de las piezas, llegando a establecer que la carta de naturaleza de un objeto coleccionado es su categoría de objeto pensado. Urquizar Herrera menciona a Krzysztof Pomian, quien a través de su concepto de las *semiophores*, indica que la pieza es coleccionada cuando troca su utilidad en significación; y a Jean Baudrillard, quien considera que lo más significativo de una colección “son las apropiaciones intelectuales efectuadas sobre sus objetos, las lecturas que superan la función primigenia de las piezas para convertir su utilización en posesión y su atesoramiento en colección.”⁷⁹

Precisamente, continuando con esta línea de análisis y para llevar adelante el desarrollo de las hipótesis que guiaron nuestra investigación, consideramos pertinente utilizar algunos conceptos de Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* y de Pierre Bourdieu en *La distinción*. Baudrillard, aborda a

⁷⁷ Dominik Finkelde “Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamin: ‘Desembalando mi biblioteca’. Un discurso sobre el coleccionismo”, *Curare*, México, n. 24, julio-diciembre 2004, p. 55.

⁷⁸ Según Francisco Calvo Serraller “[...] el coleccionismo de obras de arte se distingue esencialmente de los demás porque en este campo lo raro es, a la vez, lo irrepetible, lo insustituible. [...] Así nos lo explica Benjamin [...] El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas así están libres en él de la servidumbre de ser útiles”, en Francisco Calvo Serraller, “Lo sublime a buen precio”, *Revista de Occidente*, Madrid, n. 141, Fundación José Ortega y Gasset, febrero de 1993, p. 74–77.

⁷⁹ Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 20. Para ampliar el concepto de *semióforo* cf. Krzysztof Pomian, “Historia cultural, historia de los semióforos” en Jean Pierre Rioux, y Jean François Sirinelli (coordinadores), *Para una historia cultural*, México, Editorial Taurus, 1999, p. 73-100, [en línea] Xalapa, ver Al fin liebre Ediciones digitales, 2010, disponible en www.alfinliebre.blogspot.com, último acceso 1/1/16.

los objetos no por la función para la cual fueron creados sino por la relación que los hombres establecen con ellos. Será a través de estos objetos donde la trascendencia de las personas se significa. Es decir, además de su función práctica, se constituyen en receptores de lo imaginario. Al hablar del objeto antiguo, establece su conexión con el pasado, desmantelándolo de toda función práctica: el objeto antiguo está allí para significar.⁸⁰ Por su parte Bourdieu considera al coleccionismo de arte como una práctica de distinción y apropiación de bienes simbólicos que atestiguan no solo la riqueza del propietario sino también su buen gusto. Esa apropiación de las obras de arte proporciona un beneficio simbólico que se mide en el valor distintivo que esa obra debe a la singularidad de la disposición y de la competencia que exige y que rige la forma de su distribución entre las clases. Según Bourdieu, nada es más distintivo, más distinguido que la capacidad para conferir “estatus estético” sobre objetos que son comunes.⁸¹ Y es así que la colección Larreta, compuesta por obras y objetos de otro tiempo, presenta una doble finalidad: significar y ser de uso práctico; tal es el caso de bargueños, sillones fraileros, escritorios y tantas otras piezas que intervienen en esa relación tiempo-historia que las ligaba a Larreta más allá de su valor artístico.⁸²

Mientras los coleccionistas contemporáneos organizaron sus pinacotecas con un criterio que sumaba obras desde la heterogeneidad,⁸³ Larreta adquirió su colección con una mirada absolutamente selectiva, en donde además del valor singular, el criterio que guió su elección fue la correspondencia que esas piezas debían tener con el resto. Para que una colección sea verdaderamente significativa no es imprescindible que la misma posea centenares de cuadros, esculturas u otros objetos artísticos. Por el contrario, para que una colección tenga esencia es necesario que su repertorio tenga concepto, calidad y coherencia. Esta es la distinción sustancial que tiene con sus contemporáneos. Muchos de ellos, más allá de su posición económica, no poseen la misma competencia cultural que sí tuvo Larreta. La sólida formación intelectual del escritor lo diferencia de la mayoría de los coleccionistas contemporáneos.

Refiriéndonos específicamente al coleccionismo de arte español en Argentina podemos decir que tuvo su origen en el último tercio del siglo XIX. Como mencionamos en párrafos anteriores, según Pacheco existen al menos dos segmentos diferenciados de artistas cuyas obras fueron objeto de coleccionismo: los artistas activos entre el Siglo de Oro y Goya, y los pintores identificados entre

⁸⁰ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004, 1ª edición en francés, 1968.

⁸¹ Pierre Bourdieu, *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2000, p. 226.

⁸² Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, en Adriana Manzini, *Walter Benjamin. Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992.

⁸³ Diana Wechsler, “Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”, *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, n. 4, 1991, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p. 199-208.

el Romanticismo y José Gutiérrez Solana.⁸⁴ Dos momentos del arte español que coinciden con sectores específicos de consumo. Entre los artistas españoles, del primer segmento, donde también incluiríamos a Larreta, se hallan las firmas de Luis Morales, El Greco, José Ribera, Juan Carreño de Miranda, Sánchez Coello, Francisco Zurbarán, Bartolomé Murillo, Juan de Valdez Leal y Francisco de Goya.

Varias razones contribuyeron a la afirmación del arte español en las colecciones porteñas. Por un lado, la presencia de casi dos millones de españoles que ingresaron al país entre 1850 y 1930 promovió esa preferencia por coleccionar un tipo de arte donde pudieran encontrar signos de su nacionalidad.⁸⁵ La nueva situación de España, la influencia de la Generación del 98 y los contactos entre intelectuales españoles e hispanoamericanos, contribuyeron a fortalecer este vínculo. Muchos de esos coleccionistas se dedicaban al arte internacional en general, eran comerciantes e industriales de buena posición económica, o pertenecían a familias tradicionales de Argentina.⁸⁶

Otro aspecto importante fueron las importaciones y las exposiciones realizadas por José Artal, José Pinelo y Justo Bou que se hicieron durante esos años en la Galería Witcomb, el Salón Costa y el Salón Castillo con obras traídas desde España. Entre los autores que se comercializaban figuraban firmas como Genaro Pérez de Villamil, Francisco Iturrino, Eugenio Lucas, Carlos Haes, Pradilla, Fortuny, Villegas, Domingo Marqués, Checa, García Ramos, los Madrazo, Nieto, Meifrén, Rusiñol, los Zubiaurre, Regoyos, Julio Romero de Torres, Gutiérrez Solana, Anglada Camarasa, Zuloaga y Sorolla.⁸⁷ Sin embargo la línea de coleccionismo de arte español marcada por Enrique Larreta difiere tanto de la de sus coetáneos como la que sus antecesores consideraron adecuada para completar sus colecciones. Salvo Zuloaga, ninguno de estos artistas figura en la colección del escritor.

Larreta no era un simple amante del arte, los objetos que él atesoraba iban mucho más allá de lo perceptible o de su costo económico. Al respecto María Dolores Jiménez Blanco y Marck Cindy, señalan que la personalidad del coleccionista, con su peculiar relación con los objetos, no debe confundirse con la del amante o el simple aficionado al arte, “sus valores se sitúan, como dice Pomian, entre lo visible y lo invisible. Los objetos que atesora tienen, para él, significados que van más allá de lo tangible.”⁸⁸ Precisamente el valor que el escritor le había otorgado a sus piezas se

⁸⁴ Marcelo E. Pacheco, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, *op. cit.*

⁸⁵ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. La Pintura Española en Buenos Aires (1880-1930)*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁶ Marcelo E. Pacheco, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, *op. cit.*, p. 11-12.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁸ María Dolores Jiménez Blanco y Marck Cindy, *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ed. Ariel, 2007, p. 11.

correspondía con el refinamiento estético propio del modernismo. Así, su obra literaria, su colección, su rol de coleccionista y de historiador se retroalimentaron permanentemente. Sin duda, este valor distintivo, le aseguraba un beneficio simbólico ante sus pares. La colección Larreta no tenía fisuras. Lo importante no era el repertorio de bienes, sino la relación que establecía con ellos. Según Bourdieu, del mismo modo que, “en el lado de la producción, ya no hay lugar para los ingenuos más que como artistas-objeto, tampoco hay ya lugar para una recepción ingenua de primer grado: la obra producida según la lógica de un campo poderosamente autónomo exige una percepción diferencial, distintiva, atenta a las desviaciones respecto a las demás obras, contemporáneas o pasadas”. Para Larreta, cada uno de sus piezas era un objeto pensado, esta era su “experiencia diferencial”.⁸⁹

Teniendo en cuenta estas características, comportamientos y significados que giran en torno a la figura de Larreta desde su rol de coleccionista de arte, consideramos una perspectiva de análisis desde la historia cultural a partir de una serie de preguntas motoras: ¿Cómo se plantea la complejidad de un tema que involucra la noción de hispanidad entre argentinos y españoles? Su colección se forma en los años cercanos al Centenario, ¿cuáles son las circunstancias particulares de Larreta en relación con ese momento? ¿Cuáles son las ideas en las que se inscribe el modelo que él elige? En principio inferimos que ese modelo no es el mismo al que adscriben los coleccionistas contemporáneos ¿cuál es la singularidad de su colección? Si nos referimos a la figura del coleccionista ¿cuáles son las problemáticas que se plantean a su alrededor? ¿Cuál es el rol social y el lugar que ocupan?, ¿Cómo y donde funciona el nombre de Larreta dentro del estrato social? En cuanto a los mecanismos de ascenso, Larreta se ubica socialmente a partir de una antigüedad histórica cuya legitimación proviene de su matrimonio con Josefina Anchorena, al respecto ¿cómo intervienen en él los orígenes familiares de su esposa y cuál es el grado de importancia que representa la indagación que realiza en busca de sus propios orígenes familiares? Los hábitos visibles de su estilo de vida también se inscriben dentro de los parámetros de clase de la alta sociedad, ¿cuál es entonces el efecto que éstos tienen en su perfil como coleccionista? Es sabido que su propósito original era escribir un libro sobre los maestros de la pintura española ¿cómo intervino en la colección este proyecto? ¿De qué manera incidió el éxito obtenido con su novela? En su viaje por Europa tuvo contacto con diversos coleccionistas, ¿quiénes fueron y qué tipos de colección conoció antes de iniciar la suya? En Buenos Aires ¿cuál fue su vínculo con los diferentes personajes que conformaron el campo artístico-intelectual? ¿Cuál fue su participación en la Asociación Amigos del Arte? ¿Cómo se vincula la temática elegida en su novela *La gloria de Don Ramiro* con la tipología que finalmente tuvo su colección?

⁸⁹ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1997, p. 70.

En definitiva, estas preguntas que se plantean a partir de la colección Larreta son las que hemos intentado responder en el desarrollo de esta tesis. *A priori*, inferimos que existe un valor diferencial constituido por la significación que implica la figura de Larreta desde su lugar de *coleccionista ilustrado*.

Metodología y marco teórico de la investigación

En la organización de nuestro estudio hemos considerado distintos aspectos que revisten un carácter sustancial a la hora de definir la colección Larreta. Por este motivo, decidimos abordar cuestiones ligadas al origen social; a las estrategias matrimoniales; a su estadía en París, dado que es en esos años cuando comienza a formar su colección; a la relación con Ignacio Zuloaga, quien se desempeñó como el principal asesor en sus compras; y al peso específico que Larreta tuvo dentro del mercado del coleccionismo argentino de esos años. El estudio de la colección y del rol desempeñado por su propietario permite determinar la variedad o unidad que existe entre las diferentes piezas que la forman, las motivaciones que pudieron incidir en su decisión de compra y las huellas tangibles o intangibles que en ella se descubren, teniendo en cuenta la posibilidad de conectar su colección con su obra literaria. Además permite inferir qué tipo de afinidad motivó a Larreta a interesarse por el arte español, ¿la estética, la ideológica, ambas? En este contexto, se contempla también el vínculo entre Larreta y los coleccionistas nacionales e internacionales en relación con el modelo o gusto por lo español y la relevancia que puede desprenderse de estas cuestiones: semejanzas, diferencias, motivaciones, preferencias, características sociales, culturales, religiosas, políticas o ideológicas que los vinculan o los separan.

Para realizar esta investigación hemos partido de conceptos teóricos en torno al coleccionismo en general, a la figura de Larreta y su contexto, y al análisis de la colección en toda su diversidad. Las imágenes de las obras y su escenario han sido fuente para entender la concepción y homogeneidad que giran en torno a ellas. Sumado a esto, memorias y textos del autor contribuyeron a la comprensión simbólica de esos objetos. Se buscó, así, aportar la mayor cantidad de datos cualitativos para enriquecer el análisis e interpretación de nuestro objeto de estudio.

El propósito general de esta tesis ha sido analizar la figura de Enrique Larreta como coleccionista de arte español junto a la conformación de su colección y al espacio escogido para albergarla en tanto “lugar de escenificación”. En este marco, nos referimos al coleccionismo teniendo en cuenta su repertorio de objetos y la relación que los propietarios sostienen con ellos. En tanto nuestro estudio se encuadra dentro de ese campo, utilizamos un marco teórico ligado a la historiografía del arte más reciente que aborda este tema desde una mirada socio cultural. Dicha bibliografía plantea los modos de posesión de las piezas considerando a estos objetos desde su categoría de *objetos pensados*. Para lograr este objetivo, seguimos conceptos de Jean Baudrillard, quien considera que lo más significativo de una colección son las apropiaciones intelectuales efectuadas

sobre sus objetos y la dimensión simbólica que estos adquieren.⁹⁰ Para Baudrillard, lo más significativo de una colección son los modos de vinculación que las personas entablan con sus objetos, superando la función práctica de las piezas para convertir su utilización en una posesión subjetiva. Por otra parte, recurrimos al pensamiento desarrollado por Pierre Bourdieu en torno a la conformación de los campos y al estudio del gusto. Bourdieu pone en el centro de su estudio la cultura y las producciones simbólicas y construye el concepto de campo intelectual vinculándolo con el de *habitus*, capital cultural y proyecto creador. El concepto de campo intelectual hace referencia a aquel espacio social diferenciado en el que se insertan los productores y los productos de la cultura ilustrada en las sociedades modernas. En *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Bourdieu establece criterios para el análisis del consumo de obras de arte y desarrolla temas relacionados con el gusto y el ejercicio del poder a partir de las posesiones, entendido no como una categoría económica o de acumulación sino de apropiación de un *capital simbólico*.⁹¹ Para Bourdieu, las obras de arte constituyen el objeto de una apropiación material o simbólica que aseguran *un beneficio de distinción*, no solo por la riqueza de su propietario sino también por su *buen gusto*. En este sentido, traslada categorías económicas (capital, producción, consumo) al plano de la cultura y la estética y sostiene que estos campos también están atravesados por relaciones de poder. El concepto de *habitus* lo define como aquel principio generador de prácticas distintas y distintivas que establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, lo distinguido y lo vulgar; así cada clase y grupo social tiene su propia atmósfera cultural dentro de la cual vive. A partir de estas cuestiones, nuestro planteo establece dentro qué marco se inserta la figura de Enrique Larreta y cuáles son las correspondencias que se dan entre sus elecciones como coleccionista, la noción de *habitus* y las instancias de legitimación que pudieron o no producirse a partir de las mismas. Asimismo, teniendo en cuenta su relación con artistas e instituciones oficiales y privadas, se puede tener un acercamiento a la posición que Larreta ostentó dentro del campo de la cultura.

Otro fundamento teórico considerado relevante para la investigación, ha girado en torno a los conceptos de Walter Benjamin vertidos principalmente en dos de sus obras. En primer lugar el *Libro de los pasajes*, una serie de escritos dispersos, donde el autor plantea los gestos del coleccionista, relacionado con el deseo de comprender y organizar el mundo como un cosmos, tomando el interior de su residencia como un espacio donde se refugia el arte en oposición al lugar de trabajo.⁹² Habitar significa dejar huellas. El morador imprime sus huellas en el interior, convierte en algo

⁹⁰ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, *op. cit.*, p. 2-88.

⁹¹ Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, *op. cit.*

⁹² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, Vía Láctea 3, Edición de Rolf Tiedemann, 2005, p. 44-56, disponible en <https://archive.org/details/BenjaminWalterElLibroDeLosPasajes>, último acceso 1/5/18.

propio la idealización de los objetos confiriéndoles un valor personal y especial, en lugar del valor de uso o utilidad. Para Benjamin, lo decisivo del acto de coleccionar, es que “el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes”. Para el verdadero coleccionista cada uno de esos objetos se transforma en “una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene”. No solo es importante el objeto sino todo su pasado, su origen, los detalles de su historia, sus anteriores propietarios, todo ello forma para el coleccionista “un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto.”⁹³ Al coleccionista, se le enriquecen las cosas por el conocimiento que posee de ese origen, el mundo está presente y ordenado, en cada uno de sus objetos según un criterio “incomprensible sin duda para el profano.”⁹⁴ En segundo lugar, consideraremos el texto “Desempacando mi biblioteca”, en el que Benjamin se ocupa de la relación que liga a un coleccionista con sus adquisiciones, destacando el panorama en el arte de coleccionar más que el de la colección concreta.⁹⁵ Este ensayo nos resulta apropiado como marco teórico para determinar el valor asignado a la colección, teniendo en cuenta los ejemplares adquiridos por Larreta para escribir su novela y la edición de libros a lo largo de su vida, en tanto escritor y comitente de ilustraciones. Precisamente sobre este punto también consideramos el planteo de Annick Louis al referirse a las revistas literarias, donde la autora define diferentes contextos pensados como un espacio plural de inserción de los textos. Para Louis el contexto de edición y el de publicación son conceptos operatorios, que toman como punto de partida los aportes de los especialistas del libro y de la edición. Los elementos que se vinculan a estos contextos son aquellos que se encuentran en las páginas incluyendo las cuestiones materiales como tipo de papel, fuentes y tamaños tipográficos, diagramación e ilustraciones, punto sobre el que nos detendremos especialmente.⁹⁶

Organización de la tesis

La tesis está organizada en siete capítulos que describimos brevemente a continuación.

1. Enrique Larreta: presentación del objeto de estudio

En este capítulo planteamos ¿Por qué es importante destacar la biografía de este personaje? Enrique Larreta fue escritor, diplomático y coleccionista de arte. Nació en Buenos Aires el 4 de

⁹³ *Ibidem*, p. 223-225.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, *op. cit.*, p. 106-116.

⁹⁶ Annick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio” en Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, último acceso 7/7/17.

marzo de 1873. Sus padres, Carlos Rodríguez Larreta y Agustina Maza y Oribe, pertenecían a tradicionales familias uruguayas de ascendencia vasca. Cursó los estudios primarios en una institución bilingüe y los secundarios en el Colegio Nacional de Buenos Aires, enseñanza que influirá en su cultura humanista. Recibió su formación universitaria en la Facultad de Derecho, donde obtuvo el doble título de Doctor en Derecho y de Licenciado en Ciencias Sociales, credenciales que más tarde le abrieron puertas hacia la carrera diplomática. Su educación intelectual se vincula con las guías espirituales de América Latina del siglo XIX: Francia para las ideas, Italia para las artes, España para la lengua y literatura.⁹⁷ En este contexto, debemos referirnos también al positivismo ideología que tuvo gran preeminencia en la formación política y cultural durante esos años⁹⁸ y que sin duda ejerció su influencia en la instrucción del escritor.

Como muchos de los coleccionistas de la época, Larreta perteneció a la élite de la clase alta porteña. En 1900 se casó con Josefina Anchorena Castellanos, joven y rica heredera, que provenía de una de las familias más acaudaladas y aristocráticas de Buenos Aires. Ambos pertenecían a una sociedad en donde el mercado matrimonial y los lazos de parentesco jugaron un papel importante. El apellido de los Anchorena integra el de las familias más antiguas, aquellas cuyas raíces se hunden en el período colonial, atributo que junto a su riqueza lo constituyen en lo más representativo de la alta sociedad. En 1901, de viaje de bodas por Europa, la pareja visitó en Italia el arte del Renacimiento y en España, las fundaciones de Santa Teresa. Al llegar a Ávila, Larreta se deslumbró ante la imagen de la ciudad medieval y es allí donde ubicó los hechos principales de su novela histórica más famosa: *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Es en ese contexto donde se inscribe los inicios de su colección.

Todos estos puntos tendrán incidencia en su perfil como coleccionista de arte, como así también, los viajes realizados a Europa, su deseo original de realizar un libro sobre los maestros de la pintura española, el prestigio que le otorga el éxito de *La gloria de Don Ramiro* y los encuentros con artistas, intelectuales y personajes vinculados al mundo de las artes. El viaje a España tendrá en él un influjo decisivo. En Madrid concurrió a las tertulias ofrecidas por Guillermo Joaquín de Osmá, Conde de Valencia de Don Juan, cuya colección privada de antigüedades era una de las más famosas de España. Los días domingos se celebraba en su residencia una tertulia con importantes hombres aficionados al arte, a la historia y a la arqueología. Allí frecuentó a coleccionistas, historiadores, y grandes señores de la nobleza, entre ellos el Duque de Alba, con quien también se relacionó.

⁹⁷ André Jansen, *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961)*, op. cit., p. 55.

⁹⁸ Oscar Terán, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986, p. 11.

Otro tema significativo referido a su colección, es la preferencia de la tradición hispanista en un tiempo puntual, es decir, en torno al nacionalismo cultural del Centenario. Las compras de Larreta comenzaron antes y se extendieron más allá del 1910, pero básicamente su colección se sitúa dentro de ese contexto. El nacionalismo entendido como una doctrina coherente que interpreta el país y su historia, surgió en la Argentina con la publicación de dos obras: *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas, en 1909, y *El diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez, en 1910.⁹⁹ En ese ambiente más amplio de hispanofilia y retorno a España, hubo muchas vías ideológicas y estéticas, diversas y aun opuestas. En el plano estético, funcionaron dos modelos: el nacionalismo neocolonial y el nacionalismo acriollado. Si bien fueron modelos diferentes en sus ideas, tanto el nacionalismo hispanoamericano como el autóctono o acriollado participaron de la valoración de lo colonial y lo virreinal.¹⁰⁰

2. Enrique Larreta en París

Entre 1910 y 1916, Larreta desempeñó un rol político como Ministro Plenipotenciario en Francia. ¿Por qué es importante resaltar la estadía de Larreta en París? Principalmente porque fue en esos años cuando comenzó a formar su colección y fue en esa ciudad donde realizó las primeras compras en anticuarios parisinos. Esas adquisiciones sumadas a las realizadas en España, formarán parte de los centenares de baúles que llegaron a Buenos Aires tras su renuncia al cargo de Ministro en 1916. La traducción de *La gloria de don Ramiro* realizada por Remy de Gourmont, para el *Mercur de France*, también es clave para su inserción en el medio cultural francés. Su prestigio, su educación y su riqueza le otorgaban un lugar de jerarquía en la escala de poder político, económico y simbólico. Además de su trabajo como representante oficial de la Legación Argentina, frecuentó constantemente los ámbitos artísticos y literarios. Larreta ocupaba un lugar que muy pocos embajadores tenían. Como escritor y diplomático estableció relaciones con políticos, artistas y escritores del escenario parisino de entonces. Gabrielle D' Annunzio, Jules Lemaitre, Gaston Calmette, Anna de Noailles, Edmond Rostand, Anatole France y Maurice Barrès.

Lo importante de destacar esta estancia europea se justifica porque fue en París donde su vocación de coleccionista comenzó a manifestarse públicamente. Allí, en los salones de la residencia de la Rue de Faisanderie, las primeras obras de su colección encontraron su marco. Otro punto importante es el estallido de la Primera Guerra Mundial. La llegada de esta conflagración marcó y produjo cambios en la percepción que los pensadores tuvieron acerca del presente que estaban

⁹⁹ Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1978, p. 13.

¹⁰⁰ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 145.

viviendo. En ese contexto, la cuestión de la guerra fue abordada como un objeto de reflexión y debate que quedó evidenciada a través de diversas producciones discursivas. Larreta se convirtió en testigo privilegiado asistiendo al frente de batalla junto a su amigo Barrès ¿cuál fue la reflexión luego de la experiencia vivida en las trincheras de los campos de Loraine? Para Larreta la guerra también simbolizaba la lucha entre la latinidad, la espiritualidad católica y la civilización universal representada por Francia versus el materialismo, el egoísmo y la barbarie alemana. Este conflicto involucraba además, sus valores e intereses, sumado a la fuerte convicción de que su propio modo de vida se hallaba bajo el ataque del ejército alemán. El futuro de la civilización y la libertad estaban en juego en las trincheras en Francia.

3. Enrique Larreta e Ignacio Zuloaga

El tercer capítulo señala la importancia del vínculo entre Larreta y Zuloaga, un artista cuyo nombre se constituye en un caso emblemático: el pintor como asesor en la compra de objetos para su colección. En *Tiempos iluminados*, libro de memorias de 1939, Larreta describe el momento en el cual el artista vasco pintó su retrato con la ciudad de Ávila como escenario de fondo. Realizada en París en 1912, la fecha de esta obra, coincide con uno de los momentos de mayor éxito del pintor y con el gusto por la llamada “españolada” en el ámbito artístico y cultural del país galo. Dos años antes, en 1910, Zuloaga había participado en la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires, convirtiéndose en uno de los artistas más representados del certamen. El pintor además de coleccionista fue también, asesor e intermediario en la búsqueda y adquisición de obras de arte especialmente castellanas. Es decir su rol de *marchand* lo hace establecer con Larreta una relación comercial. La correspondencia entre ambos (1911-1945) exhibe la incidencia que tuvo el pintor en sus decisiones de compra.¹⁰¹

4. La colección de arte español y su coleccionista

Este capítulo constituyó el núcleo central de nuestra investigación. El tema principal fue reconstruir la colección que Enrique Larreta formó entre los años 1900-1930 y que en la actualidad se encuentra dispersa en las residencias del barrio de Belgrano, la estancia Acelain en Tandil, la casa de Potrerillos en la provincia de Córdoba, colecciones particulares y museos nacionales y extranjeros. La fuente principal para llevar a cabo esta reconstrucción fue el Expediente Sucesorio Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta, Años 1961-1963 conservado en el Archivo del Poder Judicial de la Nación. En él se enumera entre otras pertenencias, las pinturas, esculturas, cerámicas, mobiliario, libros y otros objetos artísticos que conformaron su colección. A partir de este documento pudimos reconstruir cuáles eran los bienes que estaban en la casa de Belgrano,

¹⁰¹ A la relación que mantenían Larreta y Zuloaga, se sumó un tercer protagonista: el músico Manuel de Falla. Los tres iniciaron una serie de correspondencia con el propósito de llevar a la ópera la famosa novela de Larreta. Véase este tema en Anexo.

residencia habitual del escritor hasta su muerte. Otras fuentes valiosas fueron los álbumes fotográficos de las residencias de Belgrano y Acelain. También relevamos los nombres de anticuarios franceses y españoles que pudieron haber tenido algún tipo de vínculo con Larreta. Las preguntas que guiaron el desarrollo de este capítulo tuvieron en cuenta principalmente en qué medida la competencia cultural de Larreta incidió a la hora de elegir las piezas de su colección. La indagación nos permitió recorrer géneros, épocas, autores, temas, protagonistas e iconografía específica de esas piezas. La pregunta presente a lo largo de este capítulo tuvo que ver con determinar la existencia o no, de una organización conceptual que uniera al conjunto y el grado de incidencia que su perfil de “coleccionista ilustrado” tuvo en estas decisiones.

5. Coleccionistas contemporáneos a Larreta.

Para dar cuenta del valor diferencial que tuvo su colección fue importante comparar y analizar las semejanzas y diferencias de Enrique Larreta con los coleccionistas argentinos que le fueron contemporáneos. En este punto consideramos cómo funcionó el mercado del coleccionismo, cuál fue el contexto político y cultural, teniendo en cuenta que la colección Larreta se formó en los años siguientes al Centenario y cuáles fueron las diferencias que planteó el modelo español.

Las primeras décadas del siglo XX fueron años de esplendor para la élite de Buenos Aires, en este marco, el coleccionismo funcionó como un elemento diferenciador, de distinción y pertenencia. Nos preguntamos aquí si el tipo de coleccionismo elegido por Larreta lo identificó con la riqueza o sofisticación de los integrantes de su clase o si, además de esas cuestiones, su elección estuvo atravesada por su perfil cultural. Con respecto a los debates e ideas que giraron en torno al consumo de obras de arte durante esos años, es importante señalar que en líneas generales existe dentro de la Historiografía del arte en Argentina, una convención que marca un período aproximado entre el Centenario de 1910 y 1916, como un límite temporal en cuanto a la continuidad del gusto en materia de preferencias artísticas y estéticas. Estas cuestiones se vieron atravesadas por las relaciones entre el arte y las ideas que llevaron a cabo los agentes del campo cultural argentino.¹⁰² Hasta ese momento, las clases dominantes buscaban alejarse de su origen colonial endosando a España el peso histórico de un pasado conquistador, feudal y católico; por eso sus colecciones de arte europeo prácticamente excluyeron las obras de la Península y se inclinaron sobre todo por el arte francés. Esta situación se revierte precisamente hacia el Centenario, en donde las nuevas predilecciones artísticas se justificaban endilgando al cosmopolitismo del período anterior las causas por la ausencia de una estética nacional. En este contexto, la revalorización de España y su cultura alcanzó una posición de privilegio entre la intelectualidad hispanoamericana. Esto será reflejado en

¹⁰² Cf. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, op. cit., p. 17. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, op. cit., p. 17.

las adquisiciones de los coleccionistas que descubrirán el valor del arte español marcando así una diferencia con los ejemplos que existían hasta entonces dentro de las colecciones locales. El consumo se vio incrementado a través de importaciones y exposiciones realizadas por marchantes españoles como José Artal, José Pinelo y Justo Bou, aunque también hay que tener en cuenta el gusto pictórico francés en la llegada de la “moda de la españolada”, situación conocida por los argentinos que por esos años visitaban París. Este panorama general de los coleccionistas se vio reflejado en revistas artísticas y culturales que circulaban en la época, entre ellas *Augusta* (1918-1920) y *Plus Ultra* (1916-1930). El despliegue de obras o residencias que se exhibían en sus páginas revelaba el gusto de sus propietarios. La matriz de consumo no tuvo demasiadas variaciones: cuadros franceses, españoles, italianos, belgas e ingleses podían convivir dentro de una misma casa e incluso de un mismo ambiente con piezas de antiguos maestros, porcelanas, mobiliario francés, español, colonial, portugués, cristalería, tapices de Flandes, marfiles, mármoles, alfombras persas, entre otros.¹⁰³ Una muestra de gusto y heterogeneidad que contrastó ampliamente con la colección Larreta.

5. Escenarios de la Colección: Belgrano, Acelain, Potrerillos.

Sin duda, la colección Larreta está indisolublemente ligada al espacio que la albergó. Desde la relación *continente-contenido*, fue pensada desde un escenario determinado que alojaría cada una de sus piezas. El estudio del marco arquitectónico de la residencia de Belgrano y de la estancia Acelain, permitió determinar cuál es la incidencia y el juego de reciprocidades posibles establecido entre las obras y el lugar elegido para su exhibición. Para la élite de esos años, la casa fue un símbolo de prestigio. El lugar donde estas viviendas se emplazaban era un espacio distintivo. Allí sus miembros integraban un circuito de sociabilidad entre pares y mantenían vínculos personales con vecinos, cuya franja residencial definía su pertenencia de clase. Recoleta y Barrio Norte fueron los barrios emblemáticos que se convirtieron en símbolos de estatus en una ciudad que se iba transformando paulatinamente. Pero también el desplazamiento hacia el norte de familias de renombre, como las zonas de quintas en Flores y Belgrano convirtieron a esos barrios en sitios distinguidos.¹⁰⁴ Es allí, sobre la calle Juramento, donde Larreta emplazó su mansión. La revalorización de lo español también quedó plasmada en la arquitectura neocolonial tanto de la casa porteña, como la de la estancia Acelain, proyectada por Martín Noel. Como escenario de su colección, las decisiones arquitectónicas tomadas por el escritor fueron un tema importante. No solo desde su apariencia externa sino también en su interior. También la casa de “El Potrerillo”, emplazada a pocos kilómetros de Alta Gracia, en Córdoba, fue construida en estilo colonial, con planos diseñados por

¹⁰³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, op. cit., p. 264.

¹⁰⁴ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, op. cit., p. 63.

el propio Larreta ayudado por Enrique, su hijo mayor que estudiaba arquitectura. En su interior el escritor dispuso, entre otros objetos artísticos, su colección de pintura cuzqueña del siglo XVIII.

7. Enrique Larreta y los libros ilustrados.

El estrecho vínculo que Larreta mantuvo con los libros a lo largo de su vida, lo llevó a desarrollar también una faceta de bibliófilo. Larreta no fue sólo un coleccionista, sino que, además de escritor, fue un lector con una amplia formación y un activo comitente en la edición de libros ilustrados de su autoría. Por eso, si bien el tema de los libros y su coleccionismo suele abordarse por especialistas dedicados al campo de las letras, se torna necesario referirnos a este segmento ya que tiene innumerables cruces con el coleccionismo de arte en general y con Larreta en particular. Entre las décadas de 1920 y 1940, su nombre formó parte de una extensa lista de bibliófilos, en la que figuraban también personas vinculadas con el coleccionismo de arte, entre ellos Alejo González Garaño, Antonio Santamarina, Matías Errázuriz, Francisco Llobet, Alejandro Shaw y Alfredo Hirsch, entre otros.

En este capítulo hemos analizado el rol de Larreta en las ediciones de lujo, el encargo de ilustraciones para sus obras y la vinculación con los artistas que llevaron a cabo esta tarea considerando cómo se plantea la labor del “artista ilustrador” en relación con la del “autor literario” en tanto responsabilidad subordinada o compartida. Claramente, hemos destacado en este punto a *La gloria de Don Ramiro*. A lo largo de sus distintas reediciones, la obra tuvo varios ilustradores, incluyendo al propio Larreta. Pero, sin duda, las imágenes realizadas por Alejandro Sirio (Oviedo, 1890-Buenos Aires, 1953), constituyen un caso paradigmático. Lo relevante es que el libro, editado por Vía y Zona en 1929, reúne las condiciones esenciales para ser considerado un *libro de arte*: fue hecho en un papel especial, con ilustraciones especialmente realizadas y fue una edición limitada.¹⁰⁵ Sin duda, la presencia de este tipo de ejemplares ilustrados artísticamente le otorgaba a los libros un valor agregado en tanto bienes simbólicos-culturales.

Otro libro de Larreta ilustrado por diversos artistas fue *Zogoibi* (1926), novela ambientada en la pampa bonaerense, que narra la historia trágica de un drama sentimental, protagonizado por el patrón de una estancia de las primeras décadas del siglo XX. La primera edición de diez mil ejemplares, se consideró un hecho sin precedentes en el mundo literario.¹⁰⁶ Entre los artistas que trabajaron en *Zogoibi* se encuentra Pedro Figari (1868-1938) quien ilustró la edición francesa

¹⁰⁵ Gordon N. Ray, “The Art deco Book in France. The 1985 Lyell Lectures”, Edited by Thomas Tanselle, Copyright 2004 by the Rector and Visitors of the University of Virginia. Disponible en Internet, http://muse.jhu.edu/journals/studies_in_bibliography/v055/55.1ray01.html, último acceso 01/09/08.

¹⁰⁶ Carlos Ernesto Mangudo, “Don Enrique Larreta autor de *Zogoibi* hace interesantes declaraciones acerca de su reciente novela”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 29, n. 1459, 18 de septiembre de 1926, p. 79.

publicada por Gallimard en 1930. Carlos Sáenz de Tejada fue otro de los artistas que trabajó en *Zogoibi*, ilustrando la edición de 1944 realizada por Guillermo Kraft. También Alfredo Guido realizó una ilustración que apareció en la edición “definitiva” publicada en 1926 por Juan Roldán. El grabado de esta lámina representaba a un gaucho apoyado sobre un aljibe cuya impronta tenía un tinte típicamente americano característico de Guido.

A estos capítulos y a las conclusiones se suma un Apéndice documental que incluye una cronología del escritor, el proyecto de llevar a la ópera *La gloria de Don Ramiro*, la transcripción de los bienes que aparecen en el Expediente sucesorio, una catalogación conjunta de las obras de su colección y una recopilación de las exposiciones, coleccionistas y obras de arte español antiguo. Finalmente, consideramos que este trabajo permitirá obtener un conocimiento nuevo e inédito, no sólo sobre la figura de Larreta, sino también sobre el período de la cultura argentina en el cual el escritor formó su colección de arte español.

Capítulo 1

Enrique Larreta

Presentación del objeto de estudio

Capítulo 1. Enrique Larreta: Presentación del objeto de estudio

¿Por qué es importante acercarse a una nueva mirada sobre la biografía de Enrique Larreta? En líneas generales, su vida sólo fue considerada dentro del campo literario. Sin embargo, todo lo que excedió a este ámbito, apenas se tuvo en cuenta a la hora de referirse a este personaje. Escritor, diplomático, historiador, poeta, novelista, dramaturgo, pintor y distinguido señor perteneciente a la clase alta argentina, estas múltiples facetas tuvieron incidencia en su perfil como coleccionista de arte. También la tuvo su genealogía familiar, el contexto social y económico surgido a partir de su matrimonio con Josefina Anchorena, los viajes realizados a Europa, el interés por la historia, su deseo original de realizar un libro sobre los maestros de la pintura española, el prestigio que le otorgó el éxito de *La gloria de Don Ramiro*, sus inquietudes artísticas, su vocación de pintor y los encuentros con artistas, coleccionistas, intelectuales y figuras vinculadas al mundo de la cultura a lo largo de toda su vida.

El árbol genealógico de un coleccionista. La Familia Rodríguez Larreta

Enrique Daniel Casimiro Rodríguez Larreta nació en Buenos Aires el 4 de marzo de 1873 y falleció en la misma ciudad el 6 de julio de 1961 a los 88 años de edad. Sus padres, Carlos Agustín Nolasco Rodríguez Larreta (Montevideo 1834-Buenos Aires 1915) y Adela Agustina Maza y Oribe (Montevideo 1849-Buenos Aires, 1899), pertenecían a familias uruguayas tradicionales de ascendencia vasca. Las circunstancias históricas producidas por las luchas civiles internas en la República Oriental hacia 1869, provocaron que su padre, comprometido en una revolución debiera refugiarse en el consulado de Gran Bretaña y desde Montevideo pasar a la Argentina para ponerse a salvo.¹ Era uno de los tantos movimientos subversivos que tiñeron de sangre la tierra uruguaya. En esta contienda civil aparecía Carlos Rodríguez Larreta, quien varios años antes había sostenido la autoridad de los gobiernos de Berro y de Atanasio Aguirre. Su casa de la calle Colón, próximo a Sarandí, era un verdadero club político. Pertenecía a la misma familia de Aureliano Rodríguez Larreta y de Francisco Rodríguez Larreta, también revolucionario, asesinado en los campos del Paraguay, por orden del dictador López en 1868.² “Mi padre burló a sus adversarios con ingeniosas estratagemas. Cuando le estimaron orden de prisión, pidió que le permitieran llevarse ropas y objetos de uso personal, y aprovechó la oportunidad para saltar las bajas tapias de los fondos, entre una nutrida descarga de fusilería que le dispararon, sin que la presencia de mi madre bastara a contenerles. Luego, para embarcarse rumbo a Buenos Aires, vistió uniforme de marinero, y con sus

¹ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1939, p. 10.

² Plácido Abad, “Algunos aspectos pocos conocidos de la vida del escritor Enrique Larreta”, *La mañana*, Montevideo, mayo 1939, en RP 00792, Libro III “Recortes periodísticos 1934-1964”, [Archivo E. Larreta], Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta, en adelante AMEL.

amigos, los oficiales británicos, cruzó media ciudad entre los poco alertas enemigos.”³ Doña Agustina Maza y Oribe lo siguió al poco tiempo junto a los hijos ya nacidos del matrimonio: Carlos y Alberto. Manuel Mujica Lainez (1910-1984), recuerda circunstancias muy próximas a esa llegada a Buenos Aires y también la rivalidad que los ancestros de ambas familias tenían. Larreta descendía del general Manuel Oribe y Mujica Lainez, de Florencio Varela; en el contexto de la historia rioplatense durante la época de Rosas, es sabido la parte que incumbió al primero en el trágico destino del segundo. Sin embargo, los dos conocían una anécdota que en cierta medida actuó como una suerte de reconciliación póstuma entre ambas familias. Al parecer, durante los dramáticos sucesos de la fiebre amarilla en Buenos Aires, se habilitó una quinta de Flores para albergar a quienes llegaban allí en busca de refugio. Justa Cané, protagonista importante en el alto mundo social porteño, viuda de Florencio Varela y tatarabuela de Mujica Lainez, se cobijó en esa propiedad junto a sus hijos. Un día llegó huyendo de la enfermedad, doña Agustina Maza y Oribe de Rodríguez Larreta, quien además estaba embarazada. El caserón estaba abarrotado y si bien, la primera reacción de Justa fue adversa, la compasión femenina pudo más que el encono y ofreció su habitación a la nieta del General Oribe. Allí nació el tercer hijo del matrimonio. “Este episodio si no significaba el perdón al recuerdo, por lo menos lo desvanecía con matices dulces. En mi casa y en la de Larreta, los manuscritos de don Florencio y las espuelas de Oribe nos dejaron en paz. ¡Yo tenía tanto, tanto que aprender del autor de *La gloria de Don Ramiro*!”⁴

Ya instalados en Buenos Aires en el n° 158 de la calle Lima, el 4 de marzo de 1873 nació Enrique, el menor de sus hermanos varones. Dos años después, el niño fue bautizado en Montevideo en la antigua parroquia de San Francisco.⁵ Su padre Carlos Rodríguez Larreta, era un distinguido caballero, descendiente de vascos que se habían afincado en el Uruguay. Al arribar al país invirtió parte de su dinero comprando algún campo en la provincia de Buenos Aires que luego cambió por propiedades en la capital.⁶ Hombre de gran cultura y solvencia económica, se vinculó a

³ Manuel Castro, “Cuatro medallones de yeso conserva d. Enrique Larreta de su casa natal”, *Aquí está*, Buenos Aires, noviembre 1944, p. 8-9 y 19, en RP 1530, Libro de recortes IV “1941-1944”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁴ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979, p. 93.

⁵ Algunas biografías mencionan 1875 como año de su nacimiento. El propio escritor explicaba el error. Sucede que en esa época no existían las certificaciones civiles de nacimiento, solo se registraba las constancias en las iglesias con el bautismo, pero debido a una pulmonía de Enrique Larreta, la ceremonia tuvo que posponerse. Ángel J. Battistessa, “Un recuerdo argentino en Castilla”, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1973, RP 03778, Caja n. 2, Carpeta n. 6 “Opiniones sobre Larreta a partir de 1960”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁶ Alejandro Sáez Germain, “La familia Larreta y un destino ligado al hispanismo. De fina estampa” en *Noticias*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1994, p. 44. Por otra parte, Alonso Isidro Nieto, en su libro *Así nació Claromecó* dice que a mediados de 1883, Juan Bellocq compra a Enrique Rodríguez Larreta, en representación de su hermano Guillermo, un campo de varios miles de hectáreas, dentro de las cuales se halla el balneario. Cabe la posibilidad de que esta compra se haya hecho al padre, puesto que en esa fecha Enrique solo contaba con 10 años de edad. Gabriela González y María Inés Pérez, “Los atractivos naturales y culturales del Balneario de Claromecó. Un destino turístico en vías de consolidación”, *Párrafos geográficos*, v. 10, n.2, Instituto de Investigaciones Geográficas de la Patagonia, 2011, p. 144, disponible en http://igeopat.org/parrafosgeograficos/images/RevistasPG/2011_V10_2/16-9.pdf, último acceso 1/1/18.

lo mejor de la sociedad de la época llegando a ocupar desde 1900 a 1901, el cargo de presidente de la Bolsa de Comercio, institución que además contaba con muchos apellidos de origen vasco entre sus influyentes integrantes.⁷ El abuelo paterno de Enrique, Francisco Antonio Rodríguez Durán (1808 - 1876) se había formado junto a su padre adoptivo Manuel Durán en el mundo de los negocios y el comercio, acumulando una sólida fortuna.⁸ Su abuela paterna, Manuela Josefa de Larreta y Torres (1813-1874), había nacido en Lima y pertenecía al círculo de Anita Monterroso de Lavalleja, esposa del jefe de los Treinta y Tres Orientales. De ella, Larreta adoptaría su apellido literario, despojándose del “Rodríguez”. A lo largo de los años fue algo habitual que al nombrarlo, siguieran incluyendo el “Rodríguez”, pero él siempre tuvo el tesón de hacerlo rectificar cuántas veces fuera necesario: en el homenaje de poner su nombre a una calle de Ávila, en su nominación como premio Nobel, en alguna confusión con su homónimo uruguayo. Para él era muy importante preservar ese nombre literario sin incluir el más corriente “Rodríguez”.

Su madre Adela Agustina, fue una enérgica dama, poseedora de una amplia cultura e inteligencia, que supo transmitir a los hijos del matrimonio⁹. Los cuatro hermanos del escritor, también se destacaron en su profesión: Carlos Rodríguez Larreta Maza (1868-1926), el mayor, casado con Carmen Agustina Marcó del Pont Pinedo, se dedicó a la política y fue Ministro de Relaciones Exteriores durante las presidencias de Manuel Quintana y José Figueroa Alcorta; Alberto Rodríguez Larreta Maza (1869-1920), casado con María Luisa Quintana Rodríguez, se distinguió como abogado jefe del Banco Nación; Horacio Rodríguez Larreta Maza (1871-1935), el tercero de los varones, abogado, casado con Clara Tomasa Ocampo Beláustegui y luego de enviudar con María Elena de las Mercedes Llavallol Ortiz Basualdo, llegó a ser Procurador General de la Nación; Adela Rodríguez Larreta Maza (?-1944) casada con Daniel García Mansilla se dedicó a la poesía en las primeras décadas del siglo XX y su esposo fue diplomático. La mención de estos apellidos da cuenta del grado de vinculación social y tramas de parentesco que existieron entre los integrantes de la alta sociedad. Lazos de unión que fueron plasmados sobre todo, a partir de un mercado matrimonial de características endogámicas, que desplegó estrategias para consolidar el universo de este grupo de pertenencia.¹⁰ De igual modo, los hermanos Rodríguez Larreta, incluyendo al propio Enrique,

⁷ José Ramón de Uriarte, *Los baskos en la Nación argentina 1816-1916*, Buenos Aires, Editado por José R. de Uriarte, impreso en La Baskonia, 1916, p. 425, disponible en <http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/24784>, último acceso 10/09/15.

⁸ “Francisco Antonio Rodríguez Durán”, disponible en <http://www.geni.com/people/Francisco-Antonio-Rodr%C3%ADguez-Dur%C3%A1n/6000000002109500029>, último acceso 20/07/2015.

⁹ Según Hebe N. Campanella, las tertulias en su residencia, eran frecuentadas por jóvenes que luego ocuparían importantes posiciones en la vida argentina, como Marco Avellaneda, Octavio Pico, los hermanos Ángel y José León Gallardo, Leonardo Pereira Iraola, José Félix Uriburu, Antonio Dellepiane, entre otros. Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1987, p. 7.

¹⁰ Sobre este tema, véase Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 30-43.

contraieron enlace con miembros de familias de la élite, cuyo origen se remontaba a las ramas más tradicionales de la sociedad porteña.

La búsqueda de los orígenes

Según Leandro Losada, la antigüedad familiar, no era un bien demasiado corriente en la Buenos Aires del cambio de siglo; poseer un “abolengo inmediato” era una barrera para ser reconocido por los círculos tradicionales. Precisamente, en un contexto de activa renovación poblacional, la importancia simbólica de dicha antigüedad era una manera de conceder prestigio y reconocimiento. Recurrir al pasado y apelar al apellido patricio, era un símbolo de status.¹¹

Para Larreta, siempre fue importante resaltar los orígenes familiares y buscar en su genealogía la nobleza de su ascendencia: “Yo provengo de una familia uruguaya tan vieja que arranca de los fundadores del país [...] Don Francisco de Alzaybar, el primer poblador de Montevideo, se cuenta entre mis parientes antiguos”.¹² Fue un tema que estuvo presente a lo largo de su vida. Lo imprimió en sus memorias, lo plasmó en la ficción de su obra literaria y lo buscó en piezas de su colección. De este modo, destacó en sus escritos biográficos el parentesco lejano que tenía con un artista del Renacimiento; en su novela *La gloria de Don Ramiro*, puso especial énfasis en describir el linaje familiar del personaje Don Alonso Blázquez Serrano, que además era coleccionista de arte: “No había en la nobleza comunal abolengo más preclaro que el de los Blázquez. La historia de aquella estirpe estaba ilustrada de más altas proezas y famosos amores que un libro caballeresco. Don Alonso descendía, por línea recta de varón, del adalid Ximeno Blázquez, primer gobernador y alcalde de la ciudad [...] Don Alonso podía usar el blasón de los cinco lises alternados con blancas veneras, en campo de plata, o el de los leones rampantes, en campo de azur. Los honores habían resplandecido siempre en su familia.”¹³ Entre las piezas de su colección conservó un juego de naipes de oro y plata, objeto del Tesoro real realizado en Flandes, que Doña Carlota Joaquina había obsequiado como regalo de bodas a Josefa Oribe y Viana de Contucci, bisabuela de Larreta.¹⁴ Linaje y antigüedad eran atributos necesarios para dotarse de un pasado distinguido.¹⁵ La imagen de su

¹¹ Leandro Losada, “Distinciones simbólicas y realidades sociales. La alta sociedad y los advenedizos en la Buenos Aires del cambio del siglo XIX al XX”, *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, Córdoba, n. 9, Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2007, p. 65-85, disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/9939/10617>, último acceso 1/4/18.

¹² Enrique Larreta *apud* Pedro Alcazar Civit, “Enrique Larreta se puso en contacto con el alma de España, desde muy niño, por medio de la servidumbre de su casa”, *El Hogar*, 1 de enero de 1932, p. 32.

¹³ Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II. Primera Parte, Capítulo 5*, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe Argentina S.A., Colección Austral, 1949, p. 30.

¹⁴ Fotografía n. Inventario: 280108, n. Negativo: B110650, Departamento fotográfico, Archivo General de la Nación.

¹⁵ Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa Argentina; una historia social y política, 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 2005, p. 372.

árbol genealógico junto a los escudos heráldicos de su estirpe vasca desplegados en los ambientes de sus residencias exhibía esta búsqueda. (9)

Según su etimología, el significado en euskera del apellido Larreta sería “pastizal”. Deviene de *larre*, pasto o pastizal para el ganado, más el sufijo *eta* que indica “pluralidad de”; se lo encontraba ya desde el siglo XVI en Sorabilla, Albistur, Orendain y Alegría.¹⁶ Los antepasados de Enrique Larreta eran originarios de Sorabilla, un poblado cercano a Andoain, al sur de San Sebastián, en la provincia vasca de Guipúzcoa. Entre los personajes ilustres que pertenecieron a este pueblo se encontraban Niceto de Larreta (?- 1839) un caballero de la real orden de Carlos III y comendador de la de Isabel la católica, que pertenecía a la casa solar de Azelain, una de las más antiguas y distinguidas del país.¹⁷ Motivado por sus memorias familiares, el escritor aprovechó el viaje a la península de 1902, para visitar la tierra de sus orígenes. Allí conoció a Juan Bautista Larreta, un anciano caballero que vivía en la vieja casona de sus ancestros en su propiedad de Azelain.¹⁸ Este emotivo encuentro quedó registrado en sus memorias:

Ante todo, como una salutación de mi sangre en el umbral de Castilla, deseaba yo visitar, camino de Madrid, los dos principales hontanares de mi origen vascongado. El ‘Sud-Expreso’ pasaba por Andoain, en Guipúzcoa. Fuimos a tomarlo en ese pueblo, con el propósito de conocer, sobre la ribera opuesta del Oria, la casa de Azelain. Sirve de paso un antiquísimo puente roído, carcomido por la mordedura del tiempo [...] Cuando, traspuesto el río, se la mira de costado, la blanca mansión, de verdinosas paredes, mejora de facha. El atrio, muy recoleto, muy conventual, lleva sus musgos y amarillentos hierbajos hasta los escalones de la portalada. No había aldaba ni timbre [...] Don Juan Bautista de Larreta, hidalgo setentón y soltero, era también, como el otro, enjuto de rostro y seco de carnes. Su semblante trascendía a gravedad, aunque pasaba (hay que desconfiar siempre de la gravedad de los vascos) por el hombre más dicharachero y extravagante de la comarca.¹⁹

Años más tarde, este primer contacto en Azelain, también quedó plasmado en el soneto “Azelain en Guipúzcoa” (1939), dedicado al recuerdo de esa visita tan especial.²⁰ Hay que destacar la importancia que tuvo la comunidad vasca en nuestro país. Argentina fue la nación que recibió el mayor número de inmigrantes llegados desde todas las regiones que conforman la tierra vascongada. Esto se produjo a través de varios procesos migratorios que comenzaron desde la época de la

¹⁶ Enrique Gandía, “Palabras preliminares” en Enrique Larreta, *Obras completas, Tomo I*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1ª edición, octubre 1959, p. 9.

¹⁷ “Niceto de Larreta”, *Aunamendi Eusko Entziklopedia*, disponible en <http://www.euskomedia.org/aunamendi/86526>, último acceso 1/7/15.

¹⁸ Juan Bautista de Larreta Arzac fue un político nacionalista, impulsor de los estudios del euskara, que llegaría nueve años después de la visita de Larreta a ser alcalde de Andoain, “Juan Bautista Larreta Arzac”, *Enciclopedia Aunamendi*, disponible <http://www.euskonews.com/0361zbk/kosmo36101.html>, último acceso 1/07/15.

¹⁹ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados, op. cit.*, p. 48-49.

²⁰ Enrique Larreta, *La calle de la vida y de la muerte en Obras completas, Tomo I*, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1958, p. 592.

conquista y se extendieron a lo largo del siglo XIX y XX. Muchas de las familias vascas presentes en el Río de La Plata participaron de la Revolución de Mayo, entre ellos vascos nativos o sus descendientes como los Aguirre, Anchorena, Aldao, Arana, Arteaga, Azcuénaga, Beláustegui, Irigoyen, Lezica, Luzuriaga, Madariaga y Zelaya entre otras. En 1916, con motivo del Centenario de la independencia José Ramón de Uriarte publicó un libro titulado *Los baskos en la Nación Argentina*. Larreta lucía orgullosamente un ejemplar en su biblioteca de la estancia Acelain, cual “ejecutoria de la familia que recuerda amorosamente al solar nativo”, palabras que el autor destacaba en el prólogo de su primera edición. A través de sus páginas, Uriarte recorría temas vinculados a la historia, la geografía, la cultura, la mitología, la lengua, la heráldica, la política, la arquitectura, los juegos, la música, la danza, la poesía y el arte de esta comunidad, resaltando en un capítulo especial, la relación de los vascos y sus descendientes con América y la nación Argentina. Esto incluía el nombre de Enrique Larreta, el de su padre y el de muchas otras figuras que de alguna u otra manera estuvieron ligados al escritor.²¹

Su ascendencia materna también quedó asentada en sus memorias y fue aún más importante en la indagación de su árbol genealógico, ya que además del origen vasco se agrega el florentino. La madre de Enrique Larreta, Doña Adela Agustina, era hija del Coronel Mariano Maza Pérez, (1809 - 1879) quien estaba casado con María Dolores Oribe, hija del Brigadier General Manuel Ceferino Oribe y Viana (1792-1857), Presidente de la República Oriental del Uruguay entre 1834 y 1839 y aliado de Juan Manuel de Rosas, durante la intervención anglo-francesa de 1845. Larreta tenía la más elevada idea acerca de su bisabuelo, quien a lo largo de su carrera, había ejercido altas magistraturas. En alguna ocasión le sugirió a Manuel Gálvez que escribiera su biografía: “Una de las razones por las cuales Larreta me tenía tanto afecto, era, según sospecho, por haber yo reivindicado las grandes figuras del general Oribe y de don Juan Manuel de Rosas. Oribe, caballero auténtico y uno de los 33 orientales, era antepasado suyo”.²² Tanto en su casa de Belgrano en Buenos Aires como en la estancia Acelain en Tandil tenía sendos retratos del político uruguayo. Uno de ellos, había sido enviado por un familiar desde Montevideo: “Querido pariente [...] el retrato de Oribe que ha tenido usted la bondad de hacer reproducir y de enviarme [...] es hermosísimo y, para mí,

²¹ José Ramón de Uriarte, *Los baskos en la Nación argentina 1816-1916*, op. cit. Nota: Larreta fue suscriptor de la *Biblioteca de Cultura Vasca* publicada por Ekin, una editorial que había sido fundada en Buenos Aires en 1942 por exiliados vascos. Andrés de Irujo, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 7 de abril de 1943”, CL n. 1372, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²² Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*, op. cit., p. 345. Existe una carta enviada por Larreta a Gálvez, en donde entre otros comentarios le manifiesta: “Los datos de la nota sobre Contucci contiene varios errores. Habría que corregirlos lo siguiente: ‘Contucci, años después se casará con una hermana del prócer uruguayo Brigadier General don Manuel Oribe. Una hija del matrimonio Contucci-Viana se casará, a su vez con el General Oribe. La hija Dolores de este matrimonio casará con don Mariano Maza, coronel en los ejércitos de don Juan Manuel de Rosas. Y una Maza y Oribe será madre del ilustre escritor argentino Enrique Larreta (Enrique Rodríguez Larreta y Maza)’ Mantenga su propia redacción, subrayando las enmiendas [...]” Enrique Larreta, carta a Manuel Gálvez, datada “El Potrerillo. Alta Gracia, 21 de agosto de 1946”, reproducida en Pedro Luis Barcia (coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009, p. 282-283.

inestimable documento. De todo corazón: mil gracias. Cuando en ese admirable país suceda lo que ya está sucediendo en este y un elevado espíritu armonioso permita considerar el pasado, sin esa triste mala fe de las banderías políticas, la figura de Oribe, —que sin duda cabe— llenará de orgullo a todos los uruguayos [...]”²³ Por el lado del General Oribe su madre descendía del Conde de Tera y de la Marquesa de Prado Alegre, ambos de la provincia vasca de Álava. Allí, cercano al poblado de Lagrán se hallaba la casa de Viana, cuna del Mariscal don José Joaquín de Viana (1718-1773), primer gobernador de Montevideo. Manuel Oribe se había casado con su sobrina carnal Agustina Silva Tellez Contucci Oribe Viana, hija del matrimonio de su hermana Josefa Oribe con Felipe Da Silva Tellez y Contucci. Contucci era un diplomático lusitano-florentino, muy culto, descendiente del escultor italiano Andrea El Sansovino, que había llegado al Brasil con la Corte de Juan VI de Portugal y viajado a la República Oriental con el proyecto de hacer un enorme Imperio Iberolusitano regido por la Infanta Carlota Joaquina de Braganza. El descubrimiento de este lejano parentesco, sin duda, era el fruto de una investigación histórica precisa realizada con sumo interés para llegar a constatar que sus raíces se enlazaban no sólo a una noble genealogía, sino también a un pasado remoto relacionado al campo del arte:

Aquel personaje que la Infanta Carlota Joaquina, la mujer de Juan VI^a, envió a Montevideo, en 1808, para que preparase su coronación, como reina del Río de la Plata, fue el padre de la mujer del general Oribe, mi bisabuelo. Se llamaba Felipe Silva Telles Contucci. Según lo hacen todavía portugueses y brasileños, antepone al apellido paterno, el apellido de la madre y es conocido, por lo tanto, en la historia con el nombre de Felipe Contucci. Era natural de Florencia y pertenecía, por línea materna, a la familia de Andrea Contucci, llamado El Sansovino, uno de los más célebres escultores del Renacimiento. De ahí, quizá que, a causa de uno de esos atavismos lejanos, harto frecuentes en la herencia de las aptitudes espirituales, tenga yo, ahora, mi tantico de pintor, de escultor y de arquitecto. Todo es permitido en el mundo fantástico de esa clase de suposiciones.”²⁴

¿Cuál era la razón de esta búsqueda? ¿Por qué lo dejaba plasmado en sus memorias? ¿Qué había encontrado al hallar estas pruebas? ¿Por qué era necesario resaltar lo distinguido de un tiempo pretérito? Esos atributos avalaban esa suerte de “transmisión hereditaria” que de alguna manera suplía la “cantidad” de generaciones nacidas en el país y que le otorgaba al escritor además de sus condiciones artísticas y abolengo, un capital simbólico fundamentado equiparable al de las familias más reconocidas de la sociedad porteña.

La exaltación de su condición de vasco, también estuvo presente en diversos momentos de su vida y esto se puede notar a través de su correspondencia y reportajes. En esa búsqueda constante por descubrir sus orígenes, el hallazgo de cualquier objeto o documento que diera cuenta de su

²³ [Enrique Larreta], carta a Don Germán Roosen (hijo), datada “Buenos Aires, 14 de noviembre de 1925”, CL n. 284, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁴ En 1947, Larreta escribió *La naranja*, una serie de reflexiones y memorias autobiográficas. Enrique Larreta, *La naranja*, Ed. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947, p. 49-50.

historia fue celebrado y agradecido. Entre estas piezas, en 1935, recibió desde el Archivo General de Pamplona, una copia fotográfica de un ejecutorial del apellido Larreta,²⁵ para que comprobara la ubicación de sus parientes en el antiguo Reino de Navarra y en 1948, Luis Martín Ballesteros gobernador civil de Álava también le envió el pergamino que testimoniaba su nombramiento como “Hijo Adoptivo del Ayuntamiento de Lagrán” además de uno de los dos escudos de piedra que ostentaba la fachada del palacio de los Viana, que Larreta dispuso en su biblioteca “como un inmenso libro siempre abierto”.²⁶ Los nombres de sus antepasados también quedaron retratados en su novela *Orillas del Ebro* (1949) cuyos personajes surgieron a partir de recuerdos autobiográficos. Esos datos, intensificados también por la exhaustiva investigación realizada por Larreta, aparecen en la mención de figuras como el Mariscal don Joaquín Viana o Francisco Leandro Viana, conde de Tepa y marqués de Prado Alegre y también de ciudades o lugares como Andoaín y el Palacio de Viana en Lagrán. También existe una dedicatoria de Larreta a Carlos Sáenz de Tejada en un ejemplar de *Orillas del Ebro* que dice “Al gran artista, admirable ilustrador de mi libro *Zogoibi*, y sin cuya invitación a su casa de Laguardia este otro libro no existiría”. Sucede que Sáenz de Tejada, no solo fue su cicerone en ese viaje, sino que también respondió cada una de las preguntas que Larreta le hizo buscando documentación acerca de aquellos sitios.²⁷

Los primeros años. La formación académica del coleccionista

No tenemos muchas referencias acerca de los primeros años de Larreta pero sabemos por sus memorias que fue confiado desde niño al cuidado de las criadas españolas que trabajaban en su casa: “Eran éstas siempre españolas y todas hijas de labriegos y pastores. El castellano es una lengua eminentemente agrícola. Sus vocablos, tan metafóricos y al mismo tiempo tan realistas y exactos, huelen a menudo a terrón y a humo de campo. ¿Quién podría aceptar que los mejores maestros de idioma y aun de literatura de un escritor hayan podido ser las criadas de su casa?”²⁸ Entre los amigos de su infancia, hallamos los nombres de Marcelo T. de Alvear (1868-1942) presidente argentino de 1922 a 1928, y de Ezequiel Paz (1871-1953), hijo mayor de José C. Paz, el fundador del diario *La*

²⁵ [Archivo General de Navarra-Pamplona], carta a Enrique Larreta, datada “Pamplona, 25 de noviembre de 1935”, CL n. 554, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁶ El escudo fue desmontado, sustituido por una copia y enviado a Buenos Aires. [Luis Martín Ballesteros], carta a Enrique Larreta, datada “Vitoria, 9 de agosto de 1948”, CL n. 1430, [Archivo E. Larreta], AMEL. [Nota de la redacción], “Entrevista a Enrique Larreta”, *El Imparcial*, Santiago de Chile, 29 de enero de 1950, RP 03687, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁷ Amancio Labandeira Fernández, “Aproximación a ‘Orillas del Ebro’ de Enrique Larreta”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 7, Universidad Complutense, 1978, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI7878110157A/24643>, último acceso 02/01/2015.

²⁸ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, op. cit., p. 18.

Prensa y heredero de una gran fortuna.²⁹ Los estudios primarios los cursó en el Colegio inglés de W. D. Junor, una institución bilingüe, situado en la calle Artes 170 frente al antiguo Mercado del Plata.³⁰ Los directivos eran dos hermanos ingleses de reconocido prestigio llamados Alejandro y Guillermo Junor. Las escuelas inglesas tuvieron un lugar destacado en la enseñanza de la población local. Entre sus asistentes, concurrían los hijos de distinguidos miembros de la sociedad porteña, ya que eran una alternativa al sistema educativo estatal aún precario por aquellos años. Según un anuncio aparecido en el diario inglés *The Standard*, este colegio, se posicionaba como una institución de “primera fila entre los establecimientos del país”.³¹

Si bien el colegio inglés de los Junor tenía enseñanza media, para continuar con los estudios secundarios sus padres optaron por enviarlo al renombrado Colegio Nacional de Buenos Aires. Allí recibió una excelente educación, con conocimiento de las literaturas clásicas francesa y española, enseñanza que influyó en su cultura humanista.

Entre los recuerdos de esta época figura Francisco Beazley, un profesor de historia Antigua, que le había confiado una conferencia sobre Grecia y la Atenas en tiempos de Pericles. Retomaría este tema al escribir *Artemis* (1896), novela corta de atmósfera clásica cuyo protagonista era el joven Dryas, publicada por Paul Groussac (1848-1929) en *La Biblioteca*, marcando así los inicios de la prosa modernista argentina.³² Nacido en Francia, Groussac había llegado a la Argentina en 1866. Fiel representante del espíritu de la Generación del 80, su origen lo legitimaba ante una élite que en el ambiente finisecular porteño, buscaba sus referentes culturales en el país galo. Fue director de la Biblioteca Nacional entre 1885 y 1929, período en el cual logró ocupar un lugar destacado en el mundo letrado de entonces. Considerada como una publicación modernizadora pero también aristocrática, Groussac dirigió *La Biblioteca* desde 1896 a 1898. Entre sus colaboradores se destacaban los nombres de Rubén Darío, Eduardo Schiaffino, Miguel Cané y Leopoldo Lugones

²⁹ En carta a Francisco Grandmontagne, Larreta se refiere a Ezequiel Paz como amigo de la infancia. Si bien no tenemos suficientes datos, inferimos que Larreta tuvo vínculos tempranos con los círculos de la alta sociedad porteña. [Enrique Larreta], carta a Francisco Grandmontagne, datada “Buenos Aires, 12 de Julio 1926”, CL n. 292, [Archivo E. Larreta], AMEL.

³⁰ Gandía menciona esta escuela como el colegio primario “de los señores Junior, Beard y Negrotto”. Enrique Gandía, “Palabras preliminares” en Enrique Larreta, *Obras completas, op. cit.* Campanella se refiere a él como “colegio de los dos Juniors”. Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor, op. cit.*, p. 8. Alina Silveira aporta más datos en su tesis doctoral. Allí el nombre de los directivos aparece como “Junor”. Era un colegio de varones primario y secundario, cuyas asignaturas eran lectura, escritura, aritmética, geografía, castellano, francés, inglés, entre otras. Alina Silveira, *Ingleses y escoceses. Movimientos poblacionales, integración y prácticas asociativas. 1800-1880*, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2014, p. 324, disponible en https://www.academia.edu/8601575/Ingleses_y_escoceses_en_Buenos_Aires._Movimientos_poblacionales_integraci%C3%B3n_y_practicas_asociativas_1800-1880, último acceso 23/09/15.

³¹ Según Alina Silveira, entre 1860 y 1880, había alrededor de 79 colegios ingleses que operaban en Buenos Aires. Las asignaturas eran variadas y de mayor complejidad que las escuelas públicas y las de otras particulares. Alina Silveira, “Las escuelas particulares inglesas en Buenos Aires 1820-1884”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol.14, n. 18, Tunja, Colombia, Junio 2012, disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012272382012000100010&script=sci_arttext, último acceso 24/09/2015.

³² Enrique Larreta, “Artemis”, *La Biblioteca*, a. 1, t. 2, n. 6, Buenos Aires, Librería de Félix Lajouane, editor, noviembre de 1896, p. 365-383, disponible en <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/7066>, último acceso 14/09/15.

entre otros.³³ Con solo 23 años, Larreta se encontraba entre los elegidos. ¿En qué radicaba la importancia de este nombramiento? *La Biblioteca* era la publicación de más prestigio en letras, historia y sociología que había entonces en Buenos Aires y un medio de consagración intelectual altamente valorado. La trayectoria de Groussac lo había convertido en una voz autorizada entre los protagonistas de la cultura. Él impulsaba, censuraba o establecía límites entre lo que era digno de destacar y lo que no. Al publicar su novela, el director no sólo le auguraba su futuro de escritor, sino que también resaltaba su virtuosismo, cualidad que no solía conceder fácilmente: “Príncipe de la generación entrante, con Estrada y algún otro. ¿Tendrá esa energía persistente del esfuerzo que retribuye y valoriza el don gratuito del talento? [...] El tiempo dirá, entretanto, le damos nuestro voto.”³⁴ Groussac le otorgó otro guiño de confianza al designarlo como director interino de la revista durante sus vacaciones, gesto que obedecía no sólo a la posición social de los Larreta,³⁵ sino también al respaldo de su talento en el campo de las Letras.³⁶ A partir de ese encuentro inicial, Larreta y Groussac se convirtieron en grandes amigos. “Creo que la más valiosa consecuencia de aquella publicación fue la amistad que trabé en seguida con el gran escritor”. Para el joven discípulo, la influencia directa de este “hombre superior” había sido decisiva en su carrera literaria.³⁷

Poco antes de la aparición de *Artemis* en *La Biblioteca*, y con sólo diecinueve años *La Nación* le había publicado un texto titulado “Goyena, el genio ático y el espíritu católico”,³⁸ lo que motivó que el padre del escritor le enviara una carta al director Emilio Mitre y Vedia (1853-1909), hecho que también daba cuenta de la red de relaciones que se tejía en torno a su familia:

[...] la deferencia de Ud. para mi hijo Enrique me obliga siempre. Mi hijo por sus pocos años y su inexperiencia de la vida, no tenía derecho para solicitar a Ud. la publicación de su

³³ Paula G. Bruno, “Paul Groussac y ‘La Biblioteca’ (1896-1898)”, *Hispanérica. Revista de literatura*, a. 32, n. p4, p. 87-94, Maryland, Latin American Studies Center. University of Maryland, agosto de 2003, disponible en https://www.academia.edu/7410610/_Paul_Groussac_y_La_Biblioteca_1896-1898, último acceso 20/06/15.

³⁴ Paul Groussac, “Enrique Rodríguez Larreta (Artemis)”, *La Biblioteca*, a. 1, t. 2, n. 6, *op. cit.*, p. 634.

³⁵ También su hermano Carlos Rodríguez Larreta había escrito en *La Biblioteca*. Al mencionarlo en el apartado de los “Redactores” de la revista, Groussac se refería a él como “[...] hermano mayor [...] del joven colaborador de la *Biblioteca* que ya conocen nuestros lectores” Paul Groussac, “Carlos Rodríguez Larreta (El socialismo y el derecho civil)”, *La Biblioteca*, a. 1, t. 2, n. 6, *op. cit.*, p. 634.

³⁶ Verónica Delgado, “*La Biblioteca, El Mercurio de América y La Montaña*. Las formas de una demanda compartida” en *El Nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*, Tesis de Doctorado, cap. I apartado 3, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria –Facultad de Humanidades, UNLP, 2006, disponible en <http://www.bn.gov.ar/media/page/el-nacimiento-de-la-literatura.pdf>, último acceso 14/09/15.

³⁷ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 30. Nota: El propio Groussac colaboró con datos históricos que el escritor necesitó para concluir *La Gloria de Don Ramiro*: “Creo que encontré en la Revista de Archivos el documento que le interesa [...] una Relación del auto de fe que se hizo en Sevilla en 1559.” [Paul Groussac], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 18 de enero de 1907”, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

³⁸ Pedro Luis Barcia rescata cuatro textos desconocidos de Larreta publicados en *La Nación* con anterioridad a su primera obra conocida *Artemis* (1896), entre ellos el artículo del 6 de junio de 1892 en homenaje a Pedro Goyena, quien había sido su profesor de Derecho Romano. Pedro Luis Barcia, “Los textos desconocidos de Larreta” en Pedro Luis Barcia, (coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009, p. 85-139.

primer artículo literario en un diario que ocupa uno de los primeros puestos en el Río de la Plata y mucho menos en la sección que lo ha acogido. Todo esto se debe sin duda a la bondad de Ud. por la que yo y mi familia toda le quedamos gratos, rogándole haga extensivo este agradecimiento a su señor hermano.³⁹

Larreta también se desempeñó como profesor de historia Medieval y Moderna, especializado en España. En 1948, al ser recibido en la Real Academia de Historia Española, le envió una carta al Duque de Alba, quien había presidido esa sesión, junto con un recorte del diario *La Nación*, que mencionaba el eco que había tenido esa asamblea en Argentina. Dicho artículo, fechado el 25 de junio en Madrid, transcribía algunos párrafos del discurso dado por Larreta en el que no sólo hacía mención a su labor docente de juventud, sino también a la importancia que había tenido la mirada de “historiador” en su trabajo literario:

Me conviene, además, decir, para justificar en lo posible mi presencia entre vosotros, que en mi lejana juventud yo fui profesor de historia de la Edad Media y Moderna durante varios años, circunstancia decisiva que debía dar más tarde a alguna de mis producciones literarias colores y olores antiguos, con su correspondiente vuelo de polillas, que son las mariposas de la erudición. En esta suerte, en el caso de España mi visión no fue solo de pintor y novelista, sino de historiador, quise siempre captar por debajo de las apariencias pasajeras lo que había de permanente en su destino. [...] se me ocurre pensar España, cuyo resplandor suele eclipsarse cuando se trata de las frágiles grandezas materiales, está ahora destinada otra vez a ponerse espiritualmente a la cabeza de las naciones de Occidente como defensora de la cristiandad en estos tiempos oscuros y harto parecidos a los que precedieron a Lepanto.⁴⁰

Al finalizar sus estudios secundarios, y siguiendo la tradición familiar, continuó su formación universitaria en la Facultad de Derecho de Buenos Aires, donde obtuvo el doble título de Doctor en Derecho y de Licenciado en Ciencias Sociales, credenciales que más tarde le abrirán puertas hacia la carrera diplomática.⁴¹ La graduación tuvo lugar en 1897 siendo Larreta el segundo de su promoción. (10) El tema de su tesis doctoral fue *Apuntes sobre el estanco del tabaco* en la que sostenía que el Estado debía tener el estanco de dicho elemento.⁴² Entre sus compañeros de colación se hallaban Horacio Beccar Varela, Jorge T. Borges, Alberto Bunge, Carlos Octavio Bunge, Luis María Campos Urquiza, Joaquín Castellanos, Antonio E. Cornejo, Enrique Estrada Zéliz, Macedonio Fernández, Ricardo M. Frías, Ezequiel Gallo, Miguel Ángel Garmendia, Emilio Giménez Zapiola, Juan E. Guastavino,

³⁹ [Carlos Rodríguez Larreta], carta a Emilio Mitre y Vedia, datada “Buenos Aires, 6 de julio de 1892” transcripta en Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, Buenos Aires, 1985, s.p.

⁴⁰ [Enrique Larreta], carta a Duque de Alba, “Hotel Ritz, Madrid, 7 de Julio 1948”, Archivo Fundación de la Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid, España.

⁴¹ Según Mirta Zaida Lobato, los rangos más altos de la burocracia gubernamental “se cubrían con los jóvenes egresados de las universidades de Buenos Aires y Córdoba, particularmente abogados y médicos.”, Mirta Zaida Lobato, “Estado, gobierno y política en el régimen conservador”, en Mirta Zaida Lobato (Dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Tomo 5, Editorial Sudamericana, 2000, p. 186.

⁴² Se doctoró en la Facultad de Derecho de La Plata. Arturo Cambour Ocampo, “Cómo se escribe una novela”, *Vea y Lea*, Buenos Aires, 1º de septiembre de 1960, p. 52, RP 03732, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Juan Carlos Lagos, Vicente F. López, Manuel B. Malbrán, Alfredo A. Martínez de Hoz, Carlos F. Melo, Julio A. Menditeguy, Carlos Meyer Pellegrini, Enrique A. Peña, Alberto Peyrano, Carlos M. Pradere, José León Suarez, Jorge E. Tello, Julio M. Terán y Carlos de la Vega entre muchos otros.⁴³ Al terminar la carrera universitaria puso un estudio de abogacía junto a José Luis Murature, pero prácticamente no ejerció la profesión de abogado, fue más seguir una tradición familiar que vocacional. Con cierta gracia, el propio escritor recordaba este mandato:

Me hubiera dedicado a ese arte [la pintura], pero dentro del sector social de mi familia un pintor parecía algo así como un tocador de guitarra. Una cosa poco seria. Hubo que hacerse abogado y doctorarse. Allí, a todos los que se doctoran en cualquier Facultad, los llamamos doctores, somos doctores casi todos. Por cierto que al venir a España hice que en las declaraciones y en mis papeles se suprimiera mi carácter de doctor, porque sabiendo que aquí solo lo son los médicos, no quería exponerme que me llamaran a media noche y me obligaran a asistir a un enfermo o a una parturienta.⁴⁴

En este contexto, debemos referirnos también al positivismo, ideología que tuvo gran preeminencia en la formación política y cultural durante esos años y que sin duda ejerció su influencia en la instrucción del escritor. Según Oscar Terán, el discurso positivista más difundido en la Argentina entre fines del XIX y el Centenario, fue el elaborado por José Ingenieros cuyas interpretaciones se vieron imbuidas por categorías propias de una “sociología científica” que encuadraba su mirada en las matrices del positivismo evolucionista y darwiniano.⁴⁵ Para Terán, una de las características distintivas del positivismo en Latinoamérica residía en su capacidad para hablar desde la Institución, con relatos hegemónicos articulados a partir de prácticas y materialidades diagramadas por las culturas de este continente. Este dispositivo conceptual positivista que actuaba como una tabla clasificatoria en el ordenamiento de los datos de una sociedad percibida como demasiado heterogénea, se hacía más notorio en países de poblamiento aluvional como el nuestro. Noción como las de “raza”, “medio” o “lucha por la vida y supervivencia de los más aptos” estuvieron muy presentes en la ideología de la época.⁴⁶ Estos conceptos, además del interrogante acerca del “problema de la nación” pueden apreciarse en gran parte de los discursos de Larreta. En líneas generales, su educación intelectual se vinculó con las guías tradicionales de América Latina del siglo XIX: Francia para las ideas, Italia para las artes, Inglaterra para la economía y España para la lengua y literatura.⁴⁷

⁴³ [Nota de la redacción], “Abogados de la colación 1897”, *La Nación*, Buenos Aires, 1947. Recorte original que conservó Alberto Peyrano, uno de los integrantes de la promoción. Archivo Museo Peyrano, Santa Fe. Dicha imagen fue publicada por el diario *La Nación* en 1947 con motivo del 50 aniversario de la promoción. Agradecemos a Carlos Tellechea Lencina, el envío de la imagen.

⁴⁴ [Nota de la redacción], *El Sol*, Madrid, 25 de mayo de 1929, RP 03389, Caja n. 4, Carpeta n. 20 “Cronologías”, AMEL.

⁴⁵ Oscar Terán, “El pensamiento finisecular (1880-1916)” en Lobato, Mirta Zaida (Dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, op. cit., p. 332.

⁴⁶ Oscar Terán, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986, p. 13-24.

⁴⁷ Andre Jansen, *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961)*, op. cit., p. 55.

El Ateneo

Larreta formó parte del círculo más sofisticado de intelectuales porteños. En 1892, con solo 19 años participó de la primera reunión en la cual quedó resuelta la creación de El Ateneo,⁴⁸ institución que organizó además de conferencias y conciertos, las primeras exposiciones colectivas de pintores y escultores argentinos. Esa reunión inicial, se realizó bajo la presidencia de Guido Spano en la casa del escritor Rafael Obligado. En ella participaron numerosas personalidades de las artes, de la cultura y también de la política como el General Lucio V. Mansilla. Entre los hombres de letras estuvieron presentes, Calixto Oyuela, Ricardo Gutiérrez y Roberto J. Payró; entre los artistas participaron Ángel Della Valle, Augusto Ballerini, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori.⁴⁹ En sus comienzos las reuniones tenían un carácter de tertulia literaria. Los primeros invitados confeccionaron listas de nuevos invitados y así se fueron generando nuevas redes de integración intelectual.⁵⁰ Los siguientes encuentros se realizaron en el local del Consejo Nacional de Educación en la calle Esmeralda y luego en el local de la Avenida de Mayo y Piedras, inaugurado en 1893. En 1894 la junta directiva de El Ateneo nombró a Larreta secretario de la institución. Junto a él también habían sido designados Presidente Carlos Vega Belgrano, vice 1º Dr. Joaquín V. González, vice 2º Eduardo Schiaffino, pro-secretario D. M. A. Garmendia; tesorero Alejandro Sívori; pro-tesorero Carlos Zuberbülher, bibliotecario Ernesto Quesada.⁵¹

Seguramente Larreta asistió a las exposiciones organizadas por El Ateneo a partir de 1893 y participó de las disertaciones de escritores y artistas, además de las encendidas discusiones en torno al nacionalismo en el arte, que tuvieron lugar allí con Obligado, Oyuela y Schiaffino como mayores animadores. La “Exposición anual de pintura, dibujos y esculturas” funcionó sin interrupciones hasta 1896. La convocatoria estaba abierta a las producciones originales de los artistas argentinos y a los extranjeros residentes en Sudamérica. En esas muestras de arte Larreta tuvo la oportunidad de vincularse con la obra de los artistas argentinos, sobre todo con los de la Generación del 80. La primera exposición inaugurada en mayo de 1893 reunió 106 pinturas y 30 esculturas. En noviembre de 1894 tuvo lugar la segunda muestra anual compuesta por 176 obras donde se destacaron *La*

⁴⁸ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

⁴⁹ Para un estudio más profundo de El Ateneo, *cf.* Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2001, p. 347-390.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 349.

⁵¹ [Nota de la Redacción] Edición Uruguaya. “El Ateneo de Buenos Aires”, *La Ilustración Sud-Americana*, t. 2, a. 0, n. 42, p. 419, c. 1, 5 de septiembre de 1894, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/revistas/html/photo.php?photo=15731573>, último acceso 2/01/2015.

vuelta del malón de Ángel Della Valle y *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova. Hubo dos exposiciones más, una en 1895 y la otra en 1896, luego se suspendieron por falta de fondos.⁵²

El Ateneo fue un centro literario artístico, “un grito de esperanza, un anhelo de cultura y vida superior” y un eslabón necesario, de lo que luego se constituiría en el campo artístico de nuestro país. Fue un ámbito de debate, de discusión de ideas estéticas, literarias y científicas entre artistas e intelectuales “nuevos” y “viejos”, modernos y renovadores, muchos de ellos figuras prestigiosas, reconocidas y con poder no sólo intelectual y político, sino también económico.⁵³ Por sus salones desfilaron numerosas personalidades de la cultura argentina e iberoamericana como Rubén Darío, Lucio V. Mansilla, José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Bartolomé Mitre, Alberto del Solar, entre otros. Darío recordaba a Larreta de la época de aquellas reuniones:

Yo lo traté por primera vez en Buenos Aires, hace ya más de dos lustros. Joven apuesto, elegante, con cierta agradable suficiencia, se atraía las simpatías. Era amigo de M. Groussac, y publicó entonces en “La Biblioteca”, dirigida por este maestro un precioso cuento de argumento antiguo. La urgencia de la comparación francesa hizo que en el grupo innovador del Ateneo, lo calificásemos de Pierry Louys. Parece que es notorio que yo ejercía de Verlaine; él, a la sazón efébrico Díaz Romero, de Samain, Leopoldo Díaz de todo. El querido gran Lugones se contentaba interinamente con fungir de Laurent Tailhade.⁵⁴

En las notas sociales de la época, era habitual mencionar los nombres de las figuras y familias destacadas del ambiente cultural porteño que asistían a sus exposiciones. Por ejemplo, a la muestra del ingeniero Carlos A. Pellegrini –muy exitosa, según lo relataba la crónica de *La Nación*– habían concurrido las familias de Carballido, Tezanos Pinto, Gómez, García, Garmendia, Moreno, Quintana, Muñiz Röhl, Villarino, Lagal, Torres, Pueyrredón, Lynch, Parravicini, Insiarte, Velarde, Seeber, Agrelo, Rodríguez Larreta, Marcó del Pont, Dickinson, Vassilicós y Acosta.⁵⁵ Con poco más de 25 años, Larreta era un activo participante de esos eventos.

Coleccionismo y *Alta sociedad*. El matrimonio Larreta-Anchorena

Como muchos de los coleccionistas de la época, Larreta formó parte de la élite de la clase alta porteña. Entendemos la definición de *alta sociedad* como un actor colectivo que comparte un estilo

⁵² Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Exposiciones históricas en la Argentina I: Las muestras del Ateneo (1893-1897)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, n. 35, 2004, p. 125-132, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/084.pdf>, último acceso 2/01/2015.

⁵³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, op. cit., p. 342.

⁵⁴ Rubén Darío, “Enrique Larreta (Para *La Nación*)”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1909. Escrito en Madrid en octubre de 1909, en Rómulo Zabala (presidente Comisión de homenaje) et al, “Artículos críticos”, *La Gloria de Don Ramiro en veinticinco años de crítica. Homenaje a Don Enrique Larreta 1908-1933. Tomo I*, Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1933, p. 98.

⁵⁵ “En vista del halagüeño resultado obtenido -2500 personas han visitado hasta la fecha la exposición-, las damas de la Conferencia de San Vicente de Paúl han resuelto prolongarla por unos días más [...]”, [Nota de la Redacción], “Exposición Pellegrini”, *La Nación*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1900, Notas sociales. Identificación n. 3385, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=3385>, último acceso 22/07/2015.

de vida y un conjunto de pautas culturales que conllevan en sí un afán de distinción, refinamiento e instancias de sociabilidad que identifican a sus miembros. Según Leandro Losada “ese universo social y cultural delineaba tonos identitarios” y forjaba lazos de reconocimiento entre sus integrantes. Al mismo tiempo, creaba límites y fronteras de admisión, que hacían de la alta sociedad “una minoría escogida” en la vida social de la Buenos Aires de entonces.⁵⁶ Es en este contexto donde se inserta el matrimonio Larreta-Anchorena.

El 15 de noviembre de 1900, Enrique contrajo enlace con Josefina Anacleta del Corazón de Jesús Anchorena Castellanos (Buenos Aires 1876-1960), joven, culta y rica heredera, que formaba parte de una de las familias más acaudaladas y aristocráticas de Buenos Aires. Si bien existían diferencias en cuanto a sus grados de riqueza o sofisticación cultural, ambos pertenecían a un ámbito social en donde el mercado matrimonial y los lazos de parentesco jugaron un papel importante.⁵⁷ No obstante, aunque Larreta provenía de una familia vinculada a los miembros de la alta sociedad, el sentido de pertenencia a esta clase fue reafirmado a partir de esta unión.

Según se consignó en la partida de matrimonio, Enrique tenía 27 años, era abogado y vivía en la calle Artes 1176, Josefina tenía 24 años y vivía en la calle Reconquista 67.⁵⁸ Los novios eligieron el templo de Nuestra Señora de la Merced, uno de los preferidos por la alta sociedad porteña para este tipo de ceremonias, ubicado a pocos pasos de la casa de la novia. Una selecta concurrencia acudió a presenciar el acto de la bendición nupcial. Josefina, del brazo del doctor Carlos Rodríguez Larreta, y Enrique del de su suegra, Mercedes Castellanos, entraron con los acordes de la marcha de “El Profeta”. El padre Viacava junto al obispo monseñor Terrero, muy amigo de la familia, bendijo el enlace y brindó una misa de esponsales. Los testigos de la boda fueron Bartolomé Martínez y Miguel Castellanos. El cortejo nupcial que acompañó a los novios estuvo integrado por familiares y amigos; entre las distinguidas damas figuraban Matilde Anchorena de Ortiz Basualdo, Clara Ocampo de Rodríguez Larreta, Ángela Cullen de Castellanos, Sofía Castellanos de Martínez, Amalia Anchorena de Blaquier, Sofía Yáñez de Leanes, Carmen Marcó del Pont de Rodríguez Larreta, Elisa M. Peña, y los señores Carlos Ortiz Basualdo, Horacio Rodríguez Larreta, Miguel Castellanos, Bartolomé Martínez, Juan José Blaquier, Ángel Leanes y Enrique y Emilio Anchorena. Obviamente, el nivel social de los contrayentes, ameritó que la noticia ocupara varias columnas en las publicaciones ilustradas de la época.⁵⁹ Los apellidos que figuraban entre estos invitados, incluyendo

⁵⁶ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, op. cit., p. XXII.

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ Partida de casamiento Enrique Rodríguez Larreta-Josefina Castellanos Anchorena. Expediente Sucesorio Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta. Sucesión 33760. Año 1961-1963. Archivo Poder Judicial de la Nación. Oficina Inmigrantes.

⁵⁹ [Nota de la redacción], La Semana Social, “Casamiento Anchorena-Rodríguez Larreta”, Buenos Aires, *Caras y Caretas*, n. 112, a. 3, 24 de noviembre de 1900, s.p.

a los Rodríguez Larreta que ya hemos mencionado, daba cuenta del mercado matrimonial y tramas de parentesco endogámico que estas familias desplegaron, estrategia que luego continuaría entre su descendencia.

El apellido de los Anchorena integra el de las familias más antiguas, aquellas cuyas raíces se hunden en el período colonial, atributo que junto a su riqueza lo constituyen en lo más representativo de la alta sociedad. Para comienzos del siglo XX, los terratenientes de la pampa eran considerados como la clase propietaria más rica de América Latina.⁶⁰ Sus campos abarcaban miles de hectáreas. En las sesiones parlamentarias del 21 y 22 de abril de 1923, Juan B. Justo alertaba contra la concentración de la tierra en pocas manos. Según el diputado, había en la provincia de Buenos Aires 176 propiedades rurales de 10.000 a 15.000 hectáreas de extensión, 63 de 15 a 20.000 hectáreas, 29 de 20 a 25.000, 18 de 25 a 30.000 y 31 de más de 30.000 hectáreas. Estas 317 propiedades o latifundios sumaban 5.686.533 hectáreas, es decir, más de 56.000 kilómetros cuadrados, una extensión que se podía equiparar a Suiza y Bélgica, tomadas en conjunto. En su alocución, Justo agregaba que a través de un proceso de yuxtaposición, suma de latifundio a latifundio, por herencia, por adquisición o matrimonio, esa lista de 317 propiedades de más de 10.000 hectáreas en la provincia de Buenos Aires comprendía muchas veces los mismos nombres repetidos. Precisamente, “Anchorena” aparecía 17 veces.⁶¹ Es por ello que pensar en un apellido paradigmático de esta clase, es pensar en el de Anchorena. El lugar que esta familia ocupaba en la sociedad rioplatense ya era evidente en 1866, cuando en el *Fausto* para aludir a un grado inconmensurable de riqueza, Estanislao del Campo acuñó la expresión “más rico que Anchorena”.⁶² El fundador de la familia, Juan Esteban de Anchorena y Zanduetta (1734-1808) español nacido en Pamplona, se había afincado en Buenos Aires a mediados del siglo XVIII. En 1775 se casó con Romana López de Anaya y Ruiz Gámiz de las Cuevas.⁶³ El rumbo de los negocios de sus hijos,

⁶⁰ Además de los Anchorena, las familias terratenientes más poderosas de la pampa argentina fueron los Unzué, los Pereyra, los Guerrico y los Álzaga, entre otras. Cf. Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa Argentina. Una historia social y política, 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 2005, p. XVI.

⁶¹ Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, *Juan B. Justo. La lucha social en el Parlamento*, Colección Vidas, ideas y obras de los Legisladores argentinos, Buenos Aires, Publicación del Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, 1998, disponible en http://escuelaps.com.ar/wp-content/files_mf/1394736812JuanBJusto.pdf, último acceso 21/09/15.

⁶² *Si quiere plata, tendrá./Mi bolsa está siempre llena./Y más rico que Anchorena./Con decir quiero, será.* Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, op. cit., p. 2-9. Años después, en 1915, "Yacaré", un escritor popular de temas tangueros, cuyo nombre real era Felipe H. Fernández, expresó en una de las estrofas de su soneto *Batiendo el justo* los siguientes versos: “Mi cuna, mi laburo y mi apellido baten el justo de un pasao florido que ni Anchorena con su vento emparda”, disponible en <http://www.todotango.com/musica/tema/1349/Batiendo-el-justo/>, último acceso 1/07/2015.

⁶³ Nota: El escudo heráldico ajedrezado de la familia Anchorena también estaba presente en la residencia del escritor junto al de la familia Larreta.

sobre todo el de Mariano Nicolás (1785-1856)⁶⁴ quien hacia mediados de siglo era considerado el hombre más acaudalado de Buenos Aires, se fue trasladando paulatinamente desde el comercio hacia la tierra. La riqueza siguió siendo un atributo destacado entre sus descendientes, sobre todo la del suegro de Larreta, Nicolás Hugo de Anchorena Arana (1828-1884), quien supo acrecentar el patrimonio heredado convirtiéndose en uno de los estancieros más ricos del país.⁶⁵

También es importante destacar la biografía de la suegra de Larreta, María Luisa de las Mercedes Castellanos de Anchorena (1840-1920), quien a fines del siglo XIX era una de las mujeres más ricas de la Argentina.⁶⁶ Su apasionada devoción por Santa Teresa de Ávila, le hizo descubrir al escritor el escenario principal de su famosa novela. Conocida además como *Condesa Pontificia*,⁶⁷ Mercedes Castellanos perteneció a una tradicional familia del interior del país. Hija de Aarón Castellanos Velasco (1799-1880)⁶⁸ y de Secundina de la Iglesia Castro (1810-1883) recibió una educación adecuada a las “señoritas de clase”, completando su formación en las Hermanas Canonisas de San Agustín en París. Su belleza destacada, la hizo brillar en los salones de la Buenos Aires de fin de siglo. En 1864 se casó con Nicolás Hugo de Anchorena Arana y tuvieron once hijos, Nicolás y Mercedes, muertos infantes; Mercedes, fallecida soltera; Amalia casada con Juan José Blaquier, Matilde, casada primero con Carlos Ortiz Basualdo y luego con Verstraeten; Josefina casada con Enrique Larreta, Aarón casado con Zelmira Paz, Enrique casado con Martina Cabral Hunter, y Emilio casado con Leonor de Uriburu. Vivían por ese entonces, en una casa baja, en la calle Juramento, entre la plaza y las Barrancas en Belgrano donde solían pasar temporadas veraniegas. Al enviudar prematuramente, a los 41 años Mercedes Castellanos se hizo cargo de los negocios de su esposo acrecentando el patrimonio familiar. A pesar de los grandes privilegios que le otorgaba su fortuna, fue siempre muy austera, solidaria y generosa. Sumamente religiosa, realizó numerosos donativos a la Iglesia Católica, entre ellos el Monasterio de Madres Carmelitas Descalzas

⁶⁴ Mariano Nicolás era conocido como Nicolás de Anchorena. Junto a sus hermanos Juan José Cristóbal y Tomás Manuel, luego de la muerte de su padre, dirigieron la poderosa empresa mercantil que habían heredado. Al morir, dejó una herencia valuada en ciento setenta millones. “Mariano Nicolás Anchorena López de Anaya”, *Genealogía familiar*, disponible en <http://genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I6914&tree=BVCZ#sthash.bC5MK1Bh.dpuf>, último acceso 02/01/2015.

⁶⁵ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, op. cit., p 6-7.

⁶⁶ Ya viuda de Nicolás Anchorena, Mercedes Castellanos recibió siete estancias que sumaban ciento treinta y tres mil hectáreas, diez chacras de ciento veinticuatro mil hectáreas y ochenta seis mil hectáreas en Neuquén, además de numerosas propiedades urbanas. La fortuna de Nicolás Anchorena en 1895 se calculaba en 65 millones de dólares. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, p. 153.

⁶⁷ Por su labor en la Argentina, el Papa Pío IX la nombró Condesa Pontificia y Dama de la Rosa de Oro, una de las más importantes distinciones que la iglesia Católica entrega a mujeres que hayan dado un claro testimonio de su servicio a la Iglesia. Gabino Ojeda Uriburu, “Un altar para el Señor del Milagro”, disponible en <http://www.portaldesalta.gov.ar/senor.html>, último acceso 02/01/2015.

⁶⁸ El salteño Aarón Castellanos, quien debió exiliarse durante el rosismo, realizó entre otras actividades, el plan de navegación del río Bermejo, la incursión en el negocio de los ferrocarriles y la fundación de “Esperanza”, primera colonia de inmigrantes de la Argentina en la provincia de Santa Fe, “Aarón Castellanos”, *Portal informativo de Salta*, disponible en <http://www.portaldesalta.gov.ar/acastellanos.htm>, último acceso 2/01/2018.

“Santa Teresa de Jesús” en el barrio porteño de Almagro; el noviciado de las hermanas del Buen Pastor en Caballito; el Convento e Iglesia de los Franciscanos en Castellanos, provincia de Santa Fe, el altar de mármol del Señor del Milagro en la Catedral de Salta y la Basílica del Santísimo Sacramento, en la calle San Martín, en cuya cripta está enterrada.⁶⁹ Tuvo un rol protagónico en la construcción del majestuoso Palacio Anchorena ubicado en Plaza San Martín, hoy Ministerio de Relaciones Exteriores, proyectado por el arquitecto Alejandro Christophersen.⁷⁰ Este edificio estaba formado por tres residencias: la que da a la calle Esmeralda que fue habitada por Mercedes Castellanos con su hijo Aarón,⁷¹ la central que fue habitada por Enrique Anchorena y su familia, y la que daba a la calle Basavilbaso, que fue habitada por Leonor Urriburu, viuda de Emilio Anchorena. Esta forma de convivencia era habitual entre las familias de la clase alta. Al referirse a la vida familiar de la alta sociedad, Leandro Losada observa que junto al matrimonio y los hijos menores, en la casa podían residir las madres, las tías o las hermanas viudas o solteras de la pareja. También era frecuente que los hijos casados con sus respectivas mujeres vivieran en la casa de sus padres, los más pudientes, en distintas residencias del mismo solar, como en el caso del Palacio Anchorena.⁷² Esta modalidad, también se dio en la mansión de Belgrano, donde llegaron a vivir cuatro generaciones de la familia Larreta, entre 1918, fecha de inauguración de la casa y la muerte del escritor ocurrida en 1961.

Josefina y Enrique tuvieron cinco hijos: Enrique María Larreta Anchorena, “Enriquito” nacido en París (1903-1930), Josefina María Larreta Anchorena, (1904-1984) casada con Adolfo Luis Zuberbühler Pirovano, Mercedes Larreta Anchorena, (c.1908–1925), Agustín María Larreta Anchorena, (1909-2004) y Fernando Carlos Larreta Anchorena (1910-), ambos nacidos en París.

La familia Larreta Anchorena tuvo la visibilidad y actividad típica de la clase alta porteña de las primeras décadas del siglo XX. Además del aspecto literario, su nombre apareció en las notas

⁶⁹ Entre otras obras, Mercedes Castellanos también contribuyó con el Convento de las Hermanas Franciscanas Misioneras en Santa Fe, la refacción del Convento Franciscano en Santiago del Estero y la Iglesia del Seminario Arquidiocesano de Buenos Aires. Además colaboró con la construcción de la Casa para Obreras del Asilo del Pino en Buenos Aires, con asilos maternales, escuelas y patronatos de todo el país. Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

⁷⁰ Para un estudio más profundo sobre Alejandro Christophersen, *cf.* Alejandro Crispiani, “Christophersen Alejandro” en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (compiladores), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Tomo c/d, Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004, p. 71-75. Federico Ortiz, “Arquitectura 1880 hasta 1930” en *Historia General del Arte*, Buenos Aires, Tomo 5, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988. Jorge Manuel Bedoya, “Alejandro Christophersen, arquitecto”, *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y antigüedades*, Buenos Aires, n. 13, 1983. Sobre este punto véase Capítulo 6.

⁷¹ Aarón Félix Martín de Anchorena (1877-1965), fue el típico *bon vivant* porteño del fin de siglo, excéntrico *play boy*, casado con Zelmira Paz, heredera del diario *La Prensa*. En 1907 trajo a la Argentina un globo aerostático al que bautizó “Pampero”. Con él, realizó el histórico vuelo junto a Jorge A. Newbery desde la Sociedad Sportiva Argentina (Actual Campo Argentino de Polo en Palermo) y la Estancia de Tomás Bell en la República Oriental del Uruguay. Aarón Anchorena también fue secretario honorario de la Legación Argentina en París cuando Larreta era Ministro Plenipotenciario, cargo que desempeñó hasta el año 1916. Napoleón Baccino Ponce De León, *Aarón Anchorena. Una vida privilegiada*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana S.A., 1999.

⁷² Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 94- 95.

sociales de los medios gráficos de entonces: bailes de presentación, retratos fotográficos en revistas ilustradas, presencia en los espacios de sociabilidad como el Jockey Club,⁷³ o el Club náutico San Isidro, entre otros. También figuró en numerosas enciclopedias⁷⁴ y en las diversas ediciones de *Quién es quién en la Argentina*, publicación que se ocupaba de las figuras “fundadoras y organizadoras de la nacionalidad” y que trabajaron por “el bien colectivo”. Allí aparece como “Abogado. Doctor en jurisprudencia. Escritor. Diplomático.” En ellas se hace especial hincapié en su labor de escritor, mientras que el rol de coleccionista de arte no es mencionado.

El viaje a Europa. La visita a las ciudades españolas

El viaje para ciertos espíritus, es lectura del mundo; atesoramiento.[...] El hombre inteligente viaja para después; para enriquecer su vida en los días sedentarios, que son los más numerosos; para formar ese álbum interior, cuyas páginas mueve luego el capricho de un delicioso viento que nadie puede explicar. E. L., La naranja

Luego del casamiento, Josefina y Enrique pasaron su luna de miel en Córdoba y al regresar se instalaron en el N° 1176 de la calle Artes. Poco después, en 1901 emprendieron el viaje de bodas que cómo era habitual entre las parejas de su clase, comprendió un fabuloso recorrido por Europa visitando, entre otros países Italia, Alemania, Francia y España. Sin duda este era un itinerario cultural e iba a ser aprovechado desde varios aspectos ya que fue en ese viaje, donde Larreta efectuó las primeras compras que luego formarían parte de su colección artística. Así, en Italia, recogió y tomó nota de todas sus impresiones sobre los artistas del Renacimiento con vistas a escribir un libro. En París encontró al fundador del *Bulletin hispanique*, Alfred Morel-Fatio, quien se interesó por estos proyectos y le propuso dar a su trabajo la forma de una novela histórica bien documentada. Fue en Alemania, en el marco de la Selva Negra, en Sankt-Blasien exactamente, donde comenzó a sentar las bases de lo que luego se transformaría en su obra más famosa. El viaje de bodas incluyó entre los destinos elegidos la tierra de sus ancestros: España. Motivado por su esposa, en octubre de 1902 atravesó la frontera para conocer, las fundaciones de Santa Teresa. Al llegar a Ávila, Larreta se deslumbró ante la imagen de la ciudad medieval y allí se quedó durante dieciséis días. Fue en ese sitio donde ubicó los hechos principales de su novela histórica más famosa: *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Durante diez meses Larreta recorrió gran parte de la Península

⁷³ Enrique Larreta fue socio del Jockey Club desde 1906 hasta el momento de su fallecimiento en 1961. José M. Nogueira Taboada, Director de la Biblioteca del Jockey Club. Entrevista con la autora, Buenos Aires, junio de 2015. Hacia 1897 los socios del Jockey Club ascendían a 749, en 1930 llegan a 3426. Francis Korn, “La gente distinguida” en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Abril, 1983, Tomo II, p. 45-55.

⁷⁴ “En el caso que la casa editorial de Barcelona, que edita, como Ud. sabe, la Gran Enciclopedia Hispano Americana Espasa, de la que se han publicado ya 39 volúmenes [...] me ha encargado diferentes biografías de escritores, poetas, artistas, etc. españoles y extranjeros. Y en la lista de las personalidades que yo debo biografar figura, por indicación mía, el nombre de Ud. [...] necesito datos exactos y completos...y si tuviera Ud. a mano una buena reproducción fotográfica del retrato que le hizo Zuloaga, yo lo entregaría al editor con la seguridad de que lo reproduciría. La Enciclopedia esta ahora confeccionando la letra R. el capítulo referente a Ud. se intitulara Rodríguez Larreta; pero yo dejaré bien sentado que su nombre literario es el de Enrique Larreta...” Alfonso Maseras, carta a Enrique Larreta, datada “Barcelona, 23 de agosto de 1922, CL n. 268, [Archivo E. Larreta], AMEL.

anotando impresiones, inventariando viejas crónicas, revisando cartas notariales y también, coleccionando libros. El escritor recordaba en un reportaje: “[...] Se viajaba entonces en trenes un tanto rudimentarios y en pesadas y viejas carretelas francesas que habían pertenecido por lo general, a nobles en desgracia. Los caminos, los mismos que conoció Santa Teresa y acaso más deshechos, más descarnados. [...] Pero, en fin, juventud y pasión todo lo remediaban.”⁷⁵ Ávila, Toledo, Madrid, Cuenca, Córdoba, Granada y el norte de Marruecos estuvieron incluidos en su itinerario. En Toledo inició su amistad con Maurice Barrès, la que luego continuaría estrechamente durante los años que Larreta pasó en París como Ministro Plenipotenciario. En Madrid frecuentó tertulias de nobles e intelectuales, recorrió viejas librerías en búsqueda de material y disfrutó de las visitas al Museo del Prado. Probablemente también visitó los demás museos que ofrecía la capital española por aquel entonces como el de Arte Moderno, el Arqueológico, el de la Academia de San Fernando, el de Armería y Caballerizas Reales, además de las numerosas colecciones, de valor artístico expuestas en la Biblioteca Nacional y el Archivo histórico.⁷⁶ Es en el contexto de este viaje donde se inscriben las primeras compras para su colección de arte.

Poco antes de regresar a Buenos Aires la pareja se trasladó a París para el nacimiento de su primer hijo Enriquito. Finalizado el viaje europeo, Larreta y su familia emprendieron el viaje de regreso. Con una última escala en Tánger, llegaron a Buenos Aires en diciembre de 1903. Su intensa admiración por la *Madre Patria* lo hizo volver a España numerosas veces. Centenares de fotografías dan testimonio de todas sus estancias allí. En cada rincón, cada pueblo recibió siempre una cálida bienvenida. Ávila será siempre una visita obligada, es la ciudad que más admira, los momentos más felices de su vida se vinculan a ella.⁷⁷ Numerosos artículos refieren a este tema, todas las veces que el escritor viajó, la prensa española se hizo eco de su llegada.

La tradición hispanista

Otro tema significativo referido a su colección fue la preferencia de la tradición hispanista en un tiempo puntual, es decir, en torno al nacionalismo cultural del Centenario. Las compras de Larreta comenzaron antes y se extendieron más allá del 1910, pero básicamente su patrimonio artístico y la arquitectura que lo albergó, se situaron dentro de ese contexto ya que el origen y el

⁷⁵ Augusto González Castro, “Dos palabras con don Enrique Larreta, el peregrino de España”, *Cultura del mundo, El Hogar*, Suplemento n. 1, s.p., s.d., en RP 03670, Carpeta de recortes n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, Caja n. 4, AMEL.

⁷⁶ El Museo de Arte Moderno de Madrid funcionaba en el Palacio de Bibliotecas y Museos. Su primer director fue Pedro de Madrazo. José R. Mélida, “La España Moderna: Enero 1903. Los Museos de Arte en Madrid”, *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, Madrid, año 3, Tomo primero., Imp. De la viuda e hijos de M. Tello, 1903.

⁷⁷ Dice Larreta refiriéndose a Ávila “Me da pena pensar que hay millones de seres en el mundo que no conocen esa maravilla [...] En este viaje, casi testamentario, he recibido unas pruebas de cariño con las que yo no hubiera podido soñar. Esto hará que me marche contento..., pero al mismo tiempo con mucha pena. Esta España, a la que siempre quise tanto, esa Ávila que llenó los mejores años de mi vida, me han emocionado ahora más que nunca.” Josefina Carabias, “Larreta vuelve a Ávila”, *Leoplán*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1948, p.14-15, RP 03668, Carpeta de recortes n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, Caja n. 4, [Archivo E. Larreta], AMEL.

punto nodal de los mismos se correspondieron con los valores del hispanismo promovidos durante esos años. Fue un momento en el que los cambios culturales y la apertura hacia la inmigración de fines del siglo XIX provocaron una variación en la postura de la élite argentina respecto de España. Uno de los puntos más relevantes en este cambio de actitud había sido la derrota militar y la pérdida de las últimas colonias sufrida por España en la Guerra de 1898, de este modo el antihispanismo que había caracterizado a las clase cultas durante el siglo anterior se fue debilitando paulatinamente permitiendo así el desarrollo del hispanoamericanismo como alternativa cultural frente al imperialismo estadounidense o a la admiración que en décadas previas se había tenido por Francia e Inglaterra.⁷⁸ No obstante, el propio Larreta, quien también se había vinculado a los hombres de la Generación del 80 y a los ámbitos culturales más selectos de la Argentina, reconocía la influencia que Francia y sus escritores habían ejercido en su formación:

El romanticismo francés tuvo, sin discusión, tres cosas grandes: la ropa de las mujeres, que nunca fue tan graciosa y poética, los asombrosos dibujantes y la visión de España. Fue el tiempo más o menos de la leyenda negra; pero fue asimismo el tiempo de la gran admiración. Para mí, las más bellas páginas de algunos literatos de aquel país fueron de inspiración española. Nunca es tan gran poeta Víctor Hugo como en 'Le petit roi de Galice', en 'La rose de l'infante', en 'Hernani', en 'Ruy Blas'.⁷⁹

Para Larreta, España, pero sobre todo Castilla, constituía el legado histórico cultural que los argentinos debíamos adoptar. El viaje que había realizado en 1902, visitando pueblos y ciudades, junto a sus catedrales, iglesias y paisajes, provocaron una fascinación que comprometió para siempre el sentimiento del escritor por la "Madre patria". Esos valores compartidos y revelados por los hombres de la Generación del 98 impulsaron una recuperación del prestigio cultural de España en América.

Según Oscar Terán, el hispanismo y sus correspondientes versiones americanas fueron generadas por un complejo dispositivo que entrecruzó diversos registros en el que intervinieron no solo el discurso que lo contuvo, sino también las relaciones producidas entre esos mensajes y los intelectuales junto a la sociedad, la política y el campo intelectual de su tiempo. De allí que la nueva valoración de la herencia hispánica, en contraste con el general menosprecio del siglo XIX en Argentina, se articulaba con la redefinición de una identidad nacional que debía "inventar" un linaje autóctono ante la amenaza del aluvión inmigratorio, además de ser un contrapeso al creciente materialismo de la sociedad.⁸⁰

⁷⁸ Eduardo, González Calleja, "El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)", en *Hispania. Revista española de Historia*, 2007, v. 67, n. 226, mayo-agosto, p. 599-642, disponible en www.hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/55/55, último acceso 23/9/2014.

⁷⁹ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 70-71.

⁸⁰ Al igual que otros autores, Terán considera que el punto decisivo para la introducción del hispanismo fue ofrecida por la Generación española del 98, dentro de un "auténtico operativo rehispanizante promovido desde la península". En relación con este

Esa primera generación nacionalista que encontró en el hispanismo una de sus principales vertientes, también comprendía un desvío respecto de la postura liberal decimonónica y abrió paso a una nueva mirada del pasado que contribuyó a la creación de un mito: el mito de raza.⁸¹ El nacionalismo entendido como una doctrina coherente que interpreta el país y su historia, surgió en la Argentina con la publicación de dos obras: *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas, en 1909, y *El diario de Gabriel Quiroga*, de Manuel Gálvez, en 1910⁸². Con ambos escritores Larreta se vio unido en una relación de amistad y respeto mutuo que se prolongó a lo largo de su vida. Los tres, habían viajado a España durante esos años y asumieron en diverso grado ese sentimiento por los valores hispánicos tradicionales. El itinerario español que Gálvez había realizado en 1905 quedó reflejado años más tarde en *El solar de la raza* (1913). La dedicatoria del libro, no dejaba lugar a dudas: “A la memoria de mis antepasados españoles, a los hijos de Hispania, que contribuyen con su trabajo a edificar la grandeza de mi patria, y a mi abuelo materno, nacido en las entrañas mismas de Castilla la Vieja, consagro este libro a modo de concreto homenaje hacia la España admirable, la España donde todavía perdura la intensa vida espiritual, la España profunda y maravillosa, la España que es, para nosotros, los argentinos, la casa solariega y blasonada que debemos amar”.⁸³ Para Gálvez, España era la matriz cultural de Argentina, pero su éxito como proyecto nacional no tenía que ver necesariamente con un retorno a la tradición, sino con la capacidad de fusionar los nuevos elementos de la inmigración en torno a este núcleo cultural originario.⁸⁴

Por su parte, el viaje emprendido por Rojas en 1907, tenía como fin observar la enseñanza de la historia en las escuelas europeas y así elaborar un diagnóstico que mejorase la educación en la Argentina. El conjunto de aquellos resultados quedó plasmado en su obra *La restauración nacionalista*.

tema, el autor plantea que las variaciones en la estructura ideológica argentina de principios de siglo fue el surgimiento de lo que José Luis Romero llamó el “nacionalismo latino”. Dentro de ese movimiento intelectual fue donde se inscribió el *hispanismo*, como una de las propuestas que convivieron con otras interpretaciones de la realidad nacional. Terán recuerda además que en la Primera Conferencia Panamericana, de 1889, casi todas las naciones hispanoamericanas veían con recelo el avance del expansionismo yanqui, ya en los inicios del siguiente siglo la construcción del tema hispanoamericano fue constituido en parte, sobre “el tejido ideológico del espiritualismo entendido como reacción antipositivista”. Para Terán, “ambos ítems fueron anudados por el modernismo cultural mediante la figuración de una Hispanoamérica identificada con los valores del espíritu frente a los Estados Unidos presentados como el *reino de Calibán*.” Oscar Terán, “El dispositivo hispanista”, en Luis Martínez Cuitiño y Élica Lois, *Actas del III Congreso de Hispanistas ‘España en América y América en España’*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas, Universidad de Buenos Aires, Tomo 1, 1993, p. 129-137.

⁸¹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 161-200, disponible en files.wordpress.com/2012/05/altamirano-carlos-y-sarlo-beatriz-ensayos-argentinos-de-sarmiento-a-la-vanguardia.pdf, último acceso 14/06/2016.

⁸² Carlos Payá y Cárdenas Eduardo, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1978, p. 13.

⁸³ Manuel Gálvez, *El solar de la raza*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 5ª edición, 1920, p.11.

⁸⁴ Eduardo González Calleja, “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *op. cit.*, p. 599-642.

Allí, el autor dejaba en claro que no consideraba al cosmopolitismo como una amenaza, sino que el peligro radicaba en la falta de historia y en el desarraigo demostrado por algunos inmigrantes y sus hijos. La solución que Rojas veía no era eliminar al inmigrante, sino “argentinar” a sus hijos a través de la educación.⁸⁵ Para él, la mezcla de razas no era un elemento negativo, sino que constituía un componente identitario positivo de la argentinidad. Rojas también se interesó en encontrar en la cultura hispánica parte de ese acervo espiritual que nos podía ayudar a definirnos como argentinos dentro del conjunto internacional de naciones.⁸⁶ Hay una carta muy interesante enviada por Rojas a Larreta, en la que luego de leer *La gloria de Don Ramiro*, le expresaba su admiración diciéndole además que su novela ejercería influencia tanto en España como en América. Y agregaba: “Unamuno ha escrito bastante, y en una de sus correspondencias nos agrupaba a Ud., a Lugones y a mí, como orientados en las mismas tendencias respecto de idioma.”⁸⁷

En ese ambiente más amplio de hispanofilia y retorno a España, hubo muchas vías ideológicas y estéticas, diversas y aun opuestas.⁸⁸ En el plano estético, funcionaron dos modelos: el nacionalismo neocolonial y el nacionalismo acriollado. Si bien fueron modelos diferentes en sus ideas, tanto el nacionalismo hispanoamericano como el autóctono o acriollado participaron de la valoración de lo colonial y lo virreinal.⁸⁹

En resumen, esa corriente nacionalista, fuertemente vinculada con lo hispánico, revisó el juicio histórico acerca del papel que había jugado España en la conquista y bregó por la revalorización de lo español en la Argentina, intentando hallar así las raíces de nuestro “ser nacional”. En 1925, en ocasión de celebrarse el Día de la Raza, Larreta aún lamentaba la “leyenda negra” que en los años previos al Centenario habían opacado la mirada sobre España, al tiempo que exaltaba su historia, sus valores estéticos y morales y magnificaba el aporte realizado a través del descubrimiento:

Hace treinta años, veinte años, ayer!, en éste como en otros países de América española, se renegaba de España. De no haberle quitado a nuestro Himno el verso aquel, seguiríamos, todavía, dos veces al año, en los teatros, “peleando por el godo”. [...] *Estudiamos*; y aquella

⁸⁵ Virginia Bonicatto, “La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina”, *Boletín de Estética*, Buenos Aires, n. 15, Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET), diciembre 2010-marzo 2011, p. 5-29, disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-15.pdf>, último acceso 23/03/2016.

⁸⁶ María Beatriz Schiffino, “Ricardo Rojas y la Invención de la Argentina mestiza”, *Revista Pilquen, Sección Ciencias Sociales*, Viedma, a. 13, n. 14, 2011, disponible en http://www.revistapilquen.com.ar/CienciasSociales/Sociales14/14_Schiffino_Rojas.pdf, último acceso 23/03/2016.

⁸⁷ Ricardo Rojas, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 1º de julio de 1909”, CL n. 1722, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁸⁸ Según Fernando Devoto basta “confrontar dos retornos tan distintos como los provistos por la novela casticista de Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro*, o por el hispanismo socializante antinorteamericano de Manuel Ugarte.” Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2005. p. 52.

⁸⁹ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 145.

conquista de América que, con tanta saña, difamaron algunos historiadores, se nos presentó como obra fabulosa, de sobrehumana grandeza; y las leyes de Indias, la “cruel” política indiana, como uno de los más grandes monumentos del genio del hombre, por su profunda sabiduría, su disciplina, siempre derecha, su elevación moral, tan cristiana, tan noble.

Viajamos; y al pasar por España, de vuelta de París, y al descubrir a Ávila, Segovia, Salamanca, Toledo...y al pensar que todo aquello podíamos llamarlo nuestro; y que podíamos, asimismo, decir, por ejemplo: “nuestro Cervantes”, sentimos...; pero esto saben expresarlo mucho mejor los ojos, cuando los enciende el orgullo, después de larga y oscura ingratitud. [...] Pero así que la vida cambió y [...] España tuvo que parecerle a algunos anacrónica, y en decadencia. ¡Y a mucha honra!, dirán los que espiritualmente pisan un suelo que es, para otros, su techo. ¡España! Nación alada y armada; nación arcángel -la que tenía que descubrir y conquistar el Nuevo Mundo,- y acaso, la más grande de todas, en la era cristiana, porque así como otras, muy admirables, continuaron a Grecia, España, su reverso, la complementa; y forma, con ella, la esfera cumplida, el fruto máximo en el mundo de los valores estéticos y morales.⁹⁰

Estos *valores estéticos*, eran los que él había elegido para formar su colección de arte, valores que pervivieron hasta el final de sus días y que fueron tan pregnantos que así fue recordado.⁹¹

La gloria de Don Ramiro

Luego de su viaje europeo, provisto de toda la documentación necesaria para elaborar su trabajo y refugiado en una estancia familiar cercana a la ciudad de Tandil, inició la redacción de su novela más famosa: *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Al cabo de arduos años de trabajo, comenzó a agotarse y aconsejado por su médico volvió a viajar a Europa. Hacia allí partió en abril de 1907 llevando consigo las carpetas y manuscritos de su obra.

En el verano de 1908, en Biarritz, se dedicó a corregir las primeras pruebas que el editor Victoriano Suárez le había enviado desde Madrid. Dudando aún de su talento, le hizo leer algunas páginas a Eduardo Wilde (1844-1913) quien en ese entonces se desempeñaba como Ministro de Argentina en España. Wilde, lo estimuló y lo felicitó. La novela se publicó en el mes de octubre en Madrid y se transformó en un éxito que atravesó las fronteras de Europa y América. Rubén Darío y los principales críticos del momento le dedicaron elogiosos artículos. Sobre Larreta, decía el nicaragüense:

⁹⁰ Enrique Larreta, “12 de octubre”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 28, n. 1410, 10 de octubre de 1925, s. p.

⁹¹ Poco antes de declararse la compra de la finca para fundar el Museo de Arte Español Enrique Larreta, Iñigo Carrera manifestaba en la sesión del Concejo Deliberante: “[E. Larreta] iba a España [...] a mirar un espejo de lo nuestro, de nuestro pasado, para escribir, con la mirada puesta en el porvenir argentino, con la contribución valiosísima de su cultura [...] y en la obra magnífica de Enrique Larreta se habla de la marcha constante de la España grande de siempre y de la Argentina que nosotros soñamos y nos proponemos realizar [...] Que nexos tan legítimos el de Enrique Larreta yendo a España y trayendo a la Argentina la versión de la auténtica España, que nexos limpios y gloriosos, el logrado por alguien que alguna vez fue inculcado por la ingratitud argentina de escritor excesivamente viajero, con poco apego a los temas nacionales.” Iñigo Carrera (concejal), “116. Finca de Enrique Larreta. Adquisición” *Versión Taquigráfica de la 38ª Sesión Ordinaria, Segundo Período (Prórroga)*, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1961.

Según mi entender, su novela es la obra en prosa que en América se ha acercado más a la perfección literaria. [...] El triunfo del Sr. Larreta –porque todo se podrá negar, menos el triunfo– ha llegado a pesar de ciertas contrarias condiciones. En primer lugar, el Sr. Larreta es un aristócrata, un hombre de buen abolengo. Ha cumplido con la obligación hispano-americana de ser doctor. Ha podido entrar en la política y lograr puestos honrosos y pingues. Y él ha cultivado su jardín ideal. En segundo lugar, el Sr. Larreta es rico, hermosamente rico, y debiendo, como es de razón, dedicarse a tantos HP, al tiro de pichón, a las mujeres, o a cualquier otro mundano deporte, ha optado por pensar. Allá él. No creo, sin embargo, que se haya extralimitado hasta el punto de no manifestar alguna consideración por el bridge.⁹²

Durante su estancia europea tuvo la oportunidad de vincularse con escritores y políticos de renombre. Ese año, pasó el invierno en Engelberg, Suiza y conoció a Rudyard Kipling. Junto a él estuvo en Roma, visitando los Museos Vaticanos. En Madrid concurrió a las tertulias ofrecidas por Guillermo Joaquín de Osma, Conde de Valencia de Don Juan, diplomático y político de gran relieve a quien había conocido en Francia.⁹³ Allí, además de descubrir una de las más célebres colecciones de antigüedades españolas, compartió sus charlas junto a importantes estudiosos dedicados a la historia y la arqueología.

A fines de 1910, el editor Edouard Champion (1882-1938), hombre de gran cultura, le comunicó que Remy de Gourmont se había ofrecido a traducir *La gloria de don Ramiro* para darla a conocer al público francés. Luego de una minuciosa corrección en la que participaron además de Larreta, Jérôme y Jean Tharaud –colaboradores en ese entonces de Maurice Barrès– la novela fue publicada en una edición del *Mercure de France* recibiendo una generosa acogida por parte de la crítica parisina.⁹⁴ Además de la francesa, la obra de Larreta fue traducida a las lenguas más diversas entre ellas, la rusa, la holandesa, la alemana, la portuguesa, la inglesa, la italiana, la serbia y la turca.

El clima intelectual de los argentinos cultos cuando Larreta preparaba *La gloria de don Ramiro*, estaba enmarcado por la presencia de la novela francesa realista; el ideal modernista importando con Darío el cultivo del arte, los modelos de la poesía simbolista y estética, y el movimiento del 98 español. Lo cierto es que la obra marcó un hito en la cultura argentina y puso a su autor al nivel de los más grandes en el plano literario universal.⁹⁵ El éxito se basó en el realismo y fidelidad histórica

⁹² Rubén Darío, “Enrique Larreta (Para *La Nación*)”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1909, *op. cit.*, p. 97.

⁹³ Laura Bariani, “Manuscritos árabes en el Instituto de Valencia de Don Juan” (Madrid) en *Los manuscritos árabes en España y Marruecos: actas del Congreso Internacional*. Granada, 2005, Granada, Ed. Junta de Andalucía, Fundación El Legado andalucí, 2006, p. 175-176.

⁹⁴ Andre Jansen, *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961)*, *op. cit.*, p. 57-61.

⁹⁵ André Jansen, “¿Fue Enrique Larreta lazo intelectual entre Europa y América durante la primera parte del siglo XX?”, *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas, celebrado en México, D.F. del 26 al 31 agosto de 1968*. México, Colegio de México, 1970, p. 485-494, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_056.pdf, último acceso 1/07/2015.

con el que Larreta logró poner de manifiesto el Siglo de oro español.⁹⁶ El Modernismo literario se originó en Hispanoamérica con Rubén Darío a fines del siglo XIX y tuvo en Argentina a Leopoldo Lugones y a Enrique Larreta como sus grandes representantes.⁹⁷ Precisamente, *La gloria* reúne los principales rasgos de este movimiento: exaltación de lo hispánico; formas de expresión muy elaboradas que producen percepciones sensoriales múltiples; una prosa estética y refinada; búsqueda de la belleza expresada a través de imágenes plásticas y una adjetivación en la que predomina el color y los matices con referencias concretas al arte, el coleccionismo y a los artistas de ese momento histórico.⁹⁸

Por otra parte, el argumento de la novela tiene una relevancia significativa en la selección de piezas que el escritor eligió a la hora de formar su patrimonio artístico, incluso el epílogo, vinculado a un proyecto original de su juventud, puede relacionarse con la decisión de incorporar obras de origen hispanoamericano a su colección.⁹⁹ *La gloria de don Ramiro* es una novela histórica cuya acción transcurre en la España de la segunda mitad del siglo XVI en la cual aparecen protagonistas reales como Felipe II, Diego de Bracamonte, Diego de Estella, Juan de Yepes, Santa Teresa de Ávila, fray Luis de León, pintores como El Greco, Tintoretto o El Bosco y escritores como Cervantes entre otras figuras destacadas. A lo largo del relato la vida de los personajes está unida a circunstancias de la época y a los conflictos políticos, sociales y religiosos que se produjeron durante el reinado de Felipe II. Hijo de Carlos V e Isabel de Portugal, fue el segundo representante de la familia Habsburgo en España a la que gobernó desde 1556 hasta su muerte en 1598. La obra registra aspectos fundamentales de esta etapa de la historia. En este escenario se presentan dos aspectos: España, Oriente y la confrontación de dos mundos culturales. Situada principalmente en la ciudad

⁹⁶ “Pero en las bibliotecas excepcionales no faltaba entonces el libro excepcional, y un día dichoso tropecé con ‘Don Segundo Sombra’ y ‘La gloria de Don Ramiro’”. Silvina Bullrich, “Enrique Larreta”, *Atlántida*, Buenos Aires, a. 44, n. 1134, agosto 1961, p. 8-9, AMEL, Caja 121.

⁹⁷ La novela y su autor tuvieron un sitio de honor en la literatura argentina, sólo algunas excepciones desmerecieron su trabajo. Sin embargo, en los últimos treinta años “la obra fue entrando en un cono de sombra” del que aún no ha salido. Pedro Luis Barcia, “La Gloria de don Ramiro y la poética del barómetro” en *La Gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, Edición facsimilar, Buenos Aires, Casano Gráfica, 2008, s.p.

⁹⁸ Para un estudio más profundo sobre modernismo y novela histórica cf. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en la Gloria de Don Ramiro*, Colección de estudios estilísticos, Tomo III, Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942; Alfredo Rubione (director del volumen), *La crisis de las formas* en Noé Jitrik (director de la obra) *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 5, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006; Alfredo Rubione, “Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica” en María Teresa Gramuglio (directora Volumen), *El imperio realista* en Noé Jitrik (director de la obra) *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 6, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002; Rodolfo A. Borello, “Modernismo y narrativa: Enrique Larreta”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, año 1967, p. 625-646; Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

⁹⁹ En el epílogo, el protagonista tiene un encuentro con quien luego sería la futura santa americana: “Por ese tiempo, se instalaron en nuestra casa de la calle San Martín, dos bellísimas señoras de la más encumbrada aristocracia limeña [...] Yo concurría a sus reuniones casi todas las tardes. En aquellos sahumados saloncillos, a fuerza de tanto hablar de ‘la Ciudad de los Reyes’ y por otras razones hartamente comprensible, apuntó mi primera concepción de una novela en torno de la sublime figura de Santa Rosa de Lima.” Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, op. cit., p. 15.

de Ávila, el tema fundamental de la novela reside en la *impureza de sangre* de su protagonista. Ramiro es *fruto del pecado*: hijo de un moro y de una cristiana española, su destino se verá marcado desde su nacimiento. Para borrar su culpa, su madre vive entre prácticas místicas y una atmósfera de remordimiento que marcan al niño. Su abuelo, prácticamente, no le dirige la palabra y así durante toda su infancia desconoce la ternura del amor familiar. Mientras su madre le revela la atracción de la religión católica, un fiel escudero lo atrae hacia el oficio de las armas. Ramiro vive en una dualidad de caminos que se bifurcan entre el deseo y el deber, el pecado y la moral, la espada y la cruz. Su débil carácter lo somete a la influencia del canónigo que le inculca el respeto de la ley divina y el miedo al castigo eterno. Sin embargo, Ramiro, seducido por Aixa, no puede evitar caer en la tentación. Esta relación le traerá graves consecuencias. La vacilación entre su ideal femenino representado por Beatriz, la joven hidalga castellana, y Aixa, la joven y voluptuosa morisca, provoca e intensifica su atormentada lucha interior. Luego del descubrimiento de su verdadero origen, debe pasar de la certidumbre de lo que él cree ser a lo que en verdad es. Después de muchas aventuras, después de varios crímenes, arruinado y perseguido, Ramiro abandona la península y parte como soldado en una compañía de conquistadores que va hacia el Perú. Allí se cruza en su camino una joven de extraordinaria belleza física y espiritual. Su primer impulso es seducirla. Pero pronto se convence de que aquella mujer no es de este mundo, que es una santa y que Dios se la ha enviado para volverlo al camino de la verdad. Cuando al fin la piedad y los remordimientos toquen su corazón, América será la última oportunidad de redimirse y el encuentro con Santa Rosa de Lima se convertirá así, en la auténtica “gloria” de don Ramiro.

Los primeros proyectos. Los maestros de la pintura española

En cuanto a los puntos que pudieron causar un efecto sobre su perfil coleccionista, vale la pena destacar que su primera intención antes de dedicarse al proyecto de escribir una novela centrada en el siglo XVI del Imperio español, era realizar un libro sobre los grandes maestros de la pintura española: El recorrido por Italia, anotando sus impresiones sobre los artistas del Renacimiento, le serviría de base para su propósito: “Con Velázquez describiría la corte, la intriga, la política, los enlaces dinásticos. Con el Greco, trataría de calar el alma del hidalgo; su doble mundo religioso y heroico. Con Zurbarán, estudiaría los conventos, la teología, la mística; con Murillo, la devoción popular y la vida picaresca. Con Ribera, al español fuera de España. Era, como se ve, un proyecto imponente. Una catedral. No había puesto todavía la primera piedra y ya sentía el vértigo del andamio.”¹⁰⁰ Esta idea original evidentemente fue muy importante para el escritor y muestra el interés que Larreta tuvo desde siempre por la historia del arte. Es decir, en la futura elección de las piezas de su patrimonio, la mirada histórica iba a prevalecer sobre la estética, aún cuando ningunos

¹⁰⁰ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 45. Nota: Ribera vivió mucho tiempo en Nápoles.

de estos maestros formara parte de ella. En una carta enviada al pintor Juan Carlos Alonso, profundizó sobre este aspecto:

Querido amigo y gran artista: Creo haberle referido en alguna ocasión que cuando yo efectué, hace muchos años y durante diez meses consecutivos, mi primer viaje de España, anotando impresiones por pueblos y tierras, y a veces a pesar del zangoloteo de los carruajes, mi propósito inmediato no fue el de escribir 'La Gloria de Don Ramiro', sino un libro sobre pintura española: Greco, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Ribera. Además, como quien no quiere la cosa, mediante la propia visión de cada uno de esos maestros yo pensaba, en mi delirio, en mi delirio de grandezas, coger todo el cuadro de la vida española en los siglos XVI y XVII. Con Greco, los hidalgos y su pasión humana y divina; con Zurbarán, la España eclesiástica; con Velázquez, la corte; con Murillo, el alma del pueblo; con Ribera, la España de la Aventura, la España fuera de España. Por desgracia, o acaso por suerte, así que me puse a analizar, como lógico principio, la obra pictórica; así que me puse a expresar a mi vez literariamente los valores de los lienzos, sólo logré demostrarme a mí mismo mi propia incapacidad, cayendo a cada paso en el palabrerío exaltado y vano del que busca equivalencias en esa transmutación imposible. Fue solo entonces, lo digo de paso, cuando me volví, lleno de amargo despecho, a la novela empezada años antes en Buenos Aires.¹⁰¹

La novela mencionada se refería a un proyecto anterior a *La gloria*, cuyo nombre "Rodrigo. Una vida en los siglos XVI y XVII" evidentemente preanunciaba al título definitivo.¹⁰² Con esta aseveración, Larreta ponía de manifiesto su rol de escritor, pero al mismo tiempo y no sin falsa modestia, resaltaba su conocimiento en materia artística:

Más tarde, otras experiencias me hicieron comprender, para consuelo de mi orgullo, que los que miramos los cuadros de un modo casi exclusivamente sensual, sin que intervenga para nada el razonamiento, no podemos escribir sobre pintura. Me causa un poco de vergüenza el confesarlo; pero figúrese usted que para mi tanto vale como asunto pictórico una cabeza de Hamlet, por ejemplo, como una media sandía. Todo depende de eso que llamamos "materia" nosotros, los que pretendemos entender; nosotros los sabios, como suele decir con gracia uno que fue mi amigo.¹⁰³

También se refirió a estos pintores y a los diversos significados del arte de la pintura en *La naranja*: "Fue el mismo Rey Felipe IV quien quiso que se le otorgara a Velázquez el hábito de Santiago. A pesar de ser la idea hartamente justa 'y el impulso soberano' [...], no resultaron las cosas tan fáciles como hubiera podido esperarse. [...] Fue necesario que uno de los Consejeros trajese a cuenta el precedente de que San Lucas, el Evangelista, había pintado el retrato de la Santísima Virgen para

¹⁰¹ Juan Carlos Alonso nació en la ciudad gallega de Ferrol en 1886. Trabajó como dibujante en *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*, dos revistas de las que llegaría a ser su director. [Nota de la Redacción] "Bellas Artes. A propósito de la muestra de Juan Carlos Alonso", *La Nación*, c. junio de 1933, RP 03118, Carpeta de recortes n. 16 "Larreta y las artes plásticas", Caja n. 1, AMEL. Nota: Seguramente estas líneas fueron escritas por Larreta luego de asistir a la exposición del gallego *Época de Rosas; Época actual* realizada en junio de 1933 en el Salón Witcomb, sobre la que nos referiremos más adelante en este capítulo. Sabemos de la existencia de dos ensayos acerca de la obra de Juan C. Alonso. Uno de Enrique Larreta. Tres hojas. Mecanografiado. Destinado para *La Nación*. Año 1933, fecha en la que el pintor realizó una de sus exposiciones. El otro de Juan José de Soiza Reilly. Cinco hojas. Mecanografiado. Con correcciones. Circa 1930, disponible en http://www.quiroga-zarate.com/subasta_libros_201208.html Lote: 204, último acceso 01/07/2015.

¹⁰² [Enrique Larreta], "Rodrigo. Una vida en los siglos XVI y XVII", manuscrito, c. 1900, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰³ [Nota de la Redacción] "Bellas Artes. A propósito de la muestra de Juan Carlos Alonso", *op. cit.*

que los demás retirasen su argumento y el Rey pudiera salirse con la suya. Verdad o leyenda, díjose más tarde que el mismo Monarca pintó de su propia mano la roja espadilla sobre el jubón de Velázquez, en el cuadro de ‘Las Meninas’¹⁰⁴ Y continuó destacándolos en distintos apartados de su autobiografía:

Para un gran pintor una roja calabaza y un plato de verdes almendras pueden ser tan buen modelo como una bella mujer y un miserable arrabal mejor asunto que un histórico parque. Agreguemos, paralelamente que, a nuestro entender, un trozo de pañizuelo de la Infanta Margarita de Velásquez, o de las almohadas de una de las majas de Goya, aunque no se supiese de dónde provenía ni de qué cosa se trataba, debiera bastar para procurarle al entendido un alto deleite. El intelecto no tiene aquí nada que hacer. Cuando yo quise ejercitarme alguna vez, en la crítica pictórica, llegué a comprobar que no había verdadera relación entre los valores de la pintura y el lenguaje literario, del mismo modo que no se puede hacer sentir a otro, aunque se empleen las más ingeniosas expresiones, el gusto de una fruta. Sin embargo, fuerza es reconocer que, en ciertos casos, de la buena pintura se desprende un sentido espiritual, ajeno a su técnica, de gran valor para el poeta, el historiador, el filósofo. Nada, expresa, por ejemplo, la visionaria melancolía de la España de Felipe Segundo como los lienzos de aquel pintor levantino que venía de la sensual y dorada Venecia. [...] En pintura lo que importa es la pintura... Sabores del ojo.¹⁰⁵

En los párrafos precedentes, podemos notar el conocimiento que Larreta tenía acerca de los protagonistas de la historia del arte español y la admiración que les prodigaba. Desde esta perspectiva, será importante analizar cómo estos planes repercutieron o no a la hora de decidir sus adquisiciones artísticas. En los manuscritos sobre este proyecto inédito comenzado en España, hacia 1902, se observa la mirada histórica que tiene sobre el arte, antes que la estética. (11) Las primeras páginas comienzan con el nombre de El Greco: “1577 –en Toledo. Greco era griego. era griego. pero griego bizantino lo contrario de un griego antiguo –(estudiar)– sentimiento católico – preponderancia del espíritu interior - el color en vez de la línea – la tela en vez de la descendencia cultural”.¹⁰⁶ Las 53 páginas blancas escritas en tinta negra y lápiz, con tachaduras y reescrituras, continúan con datos históricos contextuales, referencias a otros pintores como Tintoretto, Ticiano o Velázquez, personajes de época como Carlos V, transcripción de citas tomadas de documentos, menciones de cuadros como *El entierro del Conde de Orgaz*, nombres de ciudades, características formales de las obras y apuntes cronológicos de la vida de El Greco. Claro que también aparecen notas personales y sus propias reflexiones acerca de la vida y las circunstancias históricas que rodearon la obra de este pintor. En una de las hojas del manuscrito aparece un párrafo que pareciera ser una suerte de introducción:

Describamos ahora una de las figuras más extrañas del arte: el Greco. Dejemos a los demás reír o [...] extasiarse y extraigamos de la obra [...] toda su intensa expresión de la

¹⁰⁴ Enrique Larreta, *La naranja*, op. cit., p. 14-15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 66-67.

¹⁰⁶ Enrique Larreta, “Pintores del Renacimiento”, manuscrito c. 1902, [Archivo E. Larreta], AMEL.

España de entonces, de su realidad y de su delirio. Tratemos de representarnos aquella naturaleza singular, su ansia secreta de espíritu, aquella visión febril, aquella manera atormentada de ensueño, sobrehumano, dolorosa. Por desgracia los detalles de la vida de Domenico Theotocapuli son todos inciertos. Se sabe de él muy poco. Aquí y allá la punta de algún hilo demasiado corto que se nos queda en la mano o tira de una leyenda. En cuanto a los esfuerzos de investigación de la crítica española no puede decirse sino que [...] aumentó, (lo que no carece de mérito) ese vapor de misterio a través del cual su figura se transparenta en una inquietante vaguedad de duende, de aparecido del arte. En cambio sus telas [...] son una biografía mural, sorprendente. Su alma ha dejado en ellas todo su secreto [...].

Más adelante refiriéndose a Toledo, Larreta escribía: “Fue en esta ciudad de España donde el Greco vivió la mayor parte de su larga vida, donde definió su alma de artista, donde realizó sus mejores obras.” Ya hacia el final, escrito con lápiz azul Larreta sentenciaba: “Greco, expresó lo invisible, lo impalpable, [...] el espíritu [...] Greco pintó para los hombres de letras.”¹⁰⁷ Larreta tenía 29 años y aún no había escrito su obra más importante, pero como puede observarse, el escritor no podía despojarse del estilo literario para el análisis de la obra pictórica.

Los coleccionistas en España

El viaje que Larreta realizó a España tuvo en él un influjo decisivo. Además de recorrer palacios, iglesias y museos y estar en contacto directo con estos edificios y sus obras de arte, tuvo la oportunidad de conocer las colecciones y residencias de los más importantes coleccionistas de la época, entre ellos el Conde de Valencia de Don Juan y el Duque de Alba.

Las tertulias en la Carrera de San Jerónimo

Fue en la capital ibérica, donde el escritor concurrió a las tertulias ofrecidas por el Conde de Valencia de Don Juan, diplomático a quien había conocido en Francia. En *Tiempos iluminados*, menciona el encuentro con este personaje que sin duda iba a impresionarlo profundamente: “Los meses que pasé en Madrid los ocupé principalmente en formar mi librería española. Yo había conocido en Francia al Conde de Valencia de Don Juan, director de la Armería Real de Madrid. Era conde viudo, un condeso, como decían entonces en la Villa y Vorte.”¹⁰⁸

La experiencia y los interlocutores que frecuentó en esas reuniones posiblemente le marcaron el modelo de colección que años más tarde llegaría a concretar. ¿Qué características tenían en común? ¿Cómo influyó en sus proyectos futuros, tanto los literarios como los referidos al coleccionismo? En relación con el peso que tuvo esa experiencia a la hora de decidir la tipología de su colección, podemos preguntarnos si tuvo semejanzas o no con el modelo que vio en el Madrid de aquellos

¹⁰⁷ En la última página del manuscrito aparecen ciertos datos bibliográficos: “Pampere y Miguel – Artículo el Greco- Revista de la Asociación Artística Arqueológica Barcelona – Año probable 1890 [...]”, [Enrique Larreta], “Pintores del Renacimiento”, *op. cit.*

¹⁰⁸ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 70.

años. Evidentemente, estos aspectos debieron impresionar al joven Larreta, es por ello que al escribir sus memorias y “construir” su propia historia, le resultaba importante incluir en ella el nombre del Conde, cuya colección de arte se encontraba entre las más famosas de España.

Nacido en Málaga, Don Juan Bautista Crooke y Navarrot (1829-1904), Conde de Valencia de Don Juan llegó a ser primer secretario de embajada en París. En 1855 se casó con Adelaida de Guzmán y Caballero, 24ª Condesa de Valencia de Don Juan, hija de Diego de Guzmán y de La Cerda, y María Magdalena Caballero Terreros, Condes de Oñate y juntos residieron en la carrera de San Jerónimo 38 en Madrid, donde instalaron las obras de arte que la condesa había heredado de sus padres. Su colección privada de antigüedades era sumamente valiosa y se distinguía notablemente entre las de sus pares. Los días domingos se celebraba en su residencia una tertulia con destacados hombres aficionados al arte, a la historia y a la arqueología. Allí concurrió Larreta frecuentando a coleccionistas, historiadores y grandes señores de la nobleza, entre ellos el Duque de Alba, con quien también llegó a tener una relación de amistad.

Crooke pertenecía a una familia irlandesa asentada en Andalucía en el siglo XVIII. Además de diplomático, arqueólogo y gran conocedor de la historia del arte, tuvo entre otros títulos el de Gentilhombre de Cámara, Académico de la Historia y Oficial de la Legión francesa. Como director de la Real Armería de Madrid, escribió trabajos sobre armas y tapices. En 1898, publicó el Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid, donde su nombre aparece como “Juan Crooke y Navarrot, Conde viudo de Valencia de Don Juan; Real Armería de Madrid”, tal como lo recordaba Larreta en sus memorias. Seguramente el escritor argentino se interesó por este catálogo, ya que entre las piezas incluidas en él se hallaban varias que habían pertenecido a Felipe II.¹⁰⁹

Entre todas las actividades que Crooke realizó, su máxima aspiración fue la de formar una gran colección artística cuya base inicial fue el valioso conjunto de pinturas y manuscritos heredados por su esposa. A esto le sumó piezas de artes decorativas, tales como tapices, alfombras, tejidos, encajes y bordados llegando a reunir más de cinco mil objetos en su patrimonio. Sin ser obsesivo, buscó la calidad, en cada una de sus obras. Adquirió también un magnífico conjunto de legajos que formaba la secretaría de Felipe II a la cual, seguramente, Larreta prestó mucha atención, sobre todo a la hora de escribir su novela, y más tarde, pensando en cómo formaría su futura colección.

¹⁰⁹ “Fundada la Real Armería como depósito de las armas de los Austrias, conserva igual carácter hasta Isabel II, que lo convierte en Museo, que después el Conde de Valencia de Don Juan ha sabido reorganizar y catalogar de una manera perfecta. Si bien es cierto que los antiguos Reyes cuidaban de guardar en sus armerías las espadas gloriosas y otros nobles recuerdos de sus antepasados y famosos caudillos, lo cual justifica que se hallen en la Armería muchas piezas anteriores a Carlos V, dista mucho de ser un Museo completo de la Panoplia, pues lo que abunda y constituye el núcleo más importante son los arneses del poderoso Emperador y de su hijo Felipe II [...]” José R. Mérida, “Los Museos de Arte en Madrid” en J.M. González “Revistas de Revistas. Españolas e hispano-americanas. La España Moderna: Enero 1903.”, *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, Madrid, a. 3, t. 1, 1903, p. 303-306.

Las tertulias que se daban los domingos en las espaciosas salas de la casa de la Carrera de San Jerónimo frente a la calle de Cedaceros, eran de un alto nivel. Allí, solían tomar el té y chocolate con volados ó azucarillos. El conde, quien presidía los encuentros, reunía a sus amigos y Larreta era uno de los invitados habituales. Para el escritor, aquellas conversaciones eran de un “alto estilo intelectual y siempre interesante [...] un resumen instantáneo y auténtico de una sociedad que hubiera tardado mucho en conocer por el camino habitual”.¹¹⁰ Sin duda fueron una oportunidad para que Larreta conociera ese aspecto de la sociedad que a él le interesaba. Entrar en contacto con grupos de nobles, estudiosos, investigadores, aficionados a la arqueología y sobre todo coleccionistas de arte, era algo que enriquecería su propia vida literaria y artística y marcaría el futuro de sus elecciones como coleccionista. Obviamente muchos de los contenidos que allí se trataban le resultaban de valor. Así lo expresaba en sus memorias cuando decía que su “afición científica había sido anterior a su afición literaria.”¹¹¹

Otro aspecto interesante es que a partir de esas reuniones, comenzaron a configurarse varios de los personajes que más tarde aparecieron en su celebrada novela como por ejemplo, el Conde de Crescente o Don Iñigo de la Hoz, que es el abuelo de Don Ramiro en la ficción, cuyo nombre se asemeja al del aficionado a las armas de la Vega de la Hoz que también participaba de las tertulias.¹¹² Pero sin duda, el más ilustrativo de ellos fue el personaje de Don Alonso Blázquez Serrano. Dice Larreta en sus memorias “Concurría a esas reuniones un gran personaje, que me sirvió, por alguno de sus rasgos, para trazar la figura de don Alonso Blázquez Serrano. Quiero decir ahora que, por razón literaria, agregué toques caricaturales que no tenían relación alguna con el original.”¹¹³ Al describirlo en su novela este personaje adquiriría las características que el joven Larreta tuvo oportunidad de conocer entre aquellos tertulianos:

No había en la nobleza comunal abolengo más preclaro que el de los Blázquez. La historia de aquella estirpe estaba ilustrada de más altas proezas y famosos amores que un libro caballeresco. Don Alonso descendía, por línea recta de varón, del adalid Ximeno Blázquez, primer gobernador y alcalde de la ciudad [...] Había estudiado en Salamanca, residido dos años en Milán y tres en Venecia. [...] Gustábale disertar sobre las cosas del arte, y refería a menudo sus pláticas con el Tintoreto, a quien conocía íntimamente. El latín y la dulce lengua toscana le eran tan familiares como su propio idioma. Al hallarse sólo entre sus libros, antes cogía la *Metamorfosis* o la *Jerusalén libertada* que las ásperas epístolas de San Pablo.¹¹⁴

¹¹⁰ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹¹ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.* p. 20.

¹¹² María Teresa Dondo de Barcia, “La gloria de don Ramiro. Escenarios de una novela” en María Teresa Dondo *et al.*, *La gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908-2008*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008, p. 36.

¹¹³ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁴ Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro. Una vida en los tiempos de Felipe II*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1944, p. 41-43.

Pero esta descripción se tornaba mucho más rica al referirse a su rol como coleccionista, lo que al mismo tiempo le daba a Larreta la oportunidad de mencionar las piezas de una colección artística de ficción que tendría visos de semejanza con la suya propia:

Su amor por las cosas que concretaban una calidad exquisita de rareza o de arte era sobradamente sincero; pero sabía también que el culto ostensible de aquella pasión ponía una orla incomparable a la vida señorial, y, desde temprano, sirviéndose de sus amigos de Milán y Venecia, comenzó a reunir en su casa un verdadero tesoro.

Los objetos que herían la imaginación del hidalgo con más sutil embeleso eran sus vidrios y marfiles. Éstos, fríos, tersos y cuasi dorados provocábanle indecible entusiasmo. Tenía gestos de verdadero amor para cogerlos de los fanales y acercarlos a la luz. Hubiérase dicho que sus manos oprimían con fraternidad aquella aristocrática y pálida materia, donde los rayos del sol remedaban un rubor interno de sangre.

Hacia el centro de la cuadra principal, sobre dos largas mesas fabricadas de minúsculos espejos, las fuentes, los vasos, las copas de Venecia entremezclaban al azar su tenuidad casi incorpórea [...] Algunos de aquellos objetos prolongaban el milagro de vivir centenariamente. Piezas del siglo anterior, arquetipos de la generación innumerable, habían sido exornados de mascarones y de imprevistas alimañas por la tenacilla de Vistori, de Ballorino, de Beroviero, en la gran época visionaria de la cristalería. [...] Su manejo educaba la mano mejor que los marfiles. Don Alonso los tomaba con cuidado infinito, como si un movimiento poco armonioso pudiera quitarles la vida.”¹¹⁵

También aparece aquí el nombre de uno de los artistas que Larreta pensaba estudiar en su proyecto sobre los pintores del Renacimiento español: “Un amigo suyo, un pintor formado en Venecia, a quien llamaban el Greco, habíale enseñado a mirarlos de noche en un rayo de luna. Sobre la vaga substancia la luz astral rielaba un reflejo fosforescente. Entonces, cual si hubiera caído en su pupila la gota de un filtro, don Alonso creía respirar el olor de la noche sobre las aguas, veía las escamosas estelas, las aturquesadas blancuras de los palacios [...]”¹¹⁶ Sin duda toda esta descripción estaba presente en su anhelo de convertirse él mismo en un coleccionista, tal vez tan destacado como el *don Alonso* de *La gloria*. Aquí estaba el germen.

Don Guillermo Joaquín de Osma (1853-1922), yerno del Conde de Valencia, también coleccionista de arte, fue otra de las personalidades con quien Larreta tuvo un vínculo directo en esas reuniones. En noviembre de 1908, poco después de publicar su novela, Larreta le obsequió un ejemplar dedicado: “Al Sr. Dn Guillermo de Osma Respetuoso homenaje De E. Larreta Madrid Nov. 30–908.” (12)

Guillermo Joaquín de Osma y Scull había nacido en la Habana en 1853. Muy ligado a la diplomacia, al igual que su familia, en 1879 ingresó como agregado de la Embajada de España en París y luego ocupó otro cargo diplomático en Londres como secretario de la legación española

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 44-46.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 46.

hasta 1887. El 1º de mayo de 1888, contrajo matrimonio con Doña Adelaida Crooke (1863-1918), hija de los condes de Valencia de Don Juan. Ambos apasionados del arte, unieron su patrimonio artístico y fijaron su residencia en Madrid, en la calle Juan de Mena aunque también vivieron, en la casa de la carrera de San Jerónimo, lugar donde seguramente Larreta los conoció. En estos sitios residieron antes de construir su palacete en la calle Fortuny, edificio que fue ampliado entre 1914 y 1916 para exponer sus colecciones. La obra, a cargo del arquitecto Vicente García Cabrera incluía una galería de arcos de herradura y otros angrelados de yeserías como los de la Alhambra, reformas que estuvieron muy acorde con los gustos del momento y con las colecciones de arte hispano árabe que ellos poseían y que el propio Larreta elegiría para diseñar el baño hispanomusulmán de su casa de Belgrano.

Luego de un breve pero intenso paso por la política Guillermo Joaquín de Osma se dedicó de lleno a su pasión por el estudio y la colección de obras de arte.¹¹⁷ En 1908 ya era académico de Bellas Artes de San Fernando, de la de Buenas Letras de Barcelona, de la de Nobles Artes de Córdoba, miembro del Patronato de la Alhambra y socio de la Sociedad de Anticuarios de Londres. Al igual que Larreta, también fue Miembro de la Hispanic Society of América de Nueva York.

Según José Luis Barrio Moya en la segunda mitad del siglo XIX, la burguesía española, recién ennoblecida y sólidamente asentada, gozó de una época dorada de prosperidad, materializada en la formación de valiosas colecciones “concebidas en cierto modo como medio de conocimiento y en ningún caso de manera frívolo o arbitraria”.¹¹⁸ Entre ellas se destacan la de José Lázaro Galdiano y la de Don Pablo Bosch y Barrau quien al morir en 1915, donó su colección al Museo del Prado. Otras colecciones destacadas fueron las de Don Enrique Aguilar y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo; las de los marqueses de Arcicollar, Santillana y Monistrol; la del duque de Villahermosa; la de Traumann, especializada en artes decorativas; la del general Romualdo Nogués, formada por monedas, medallas, armas, grabados, relicarios y galería de retratos. La colección de Guillermo de Osma y Adelaida Crooke fue una de las más destacadas de las colecciones decimonónicas de la burguesía española.¹¹⁹ Sucede que al casarse en 1904, el matrimonio heredó, toda la colección de arte perteneciente a Juan Bautista Crooke, parte de la cual procedía de la casa de Oñate, a la que

¹¹⁷ Entre las piezas de su colección, Osma se especializó en cerámica medieval y azabaches compostelanos. Poco antes de morir, se hallaba preparando el catálogo de cerámica de reflejo metálico del Instituto de Valencia de Don Juan. Su biblioteca personal estaba conformada por fondos relacionados con el arte, la historia, la economía y la política. Cristina Partearroyo Lacaba “Mecenazgo en una Casa–museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan”, *Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones, celebradas entre el 17 y el 19 de octubre de 2007 en la Universidad Rey Juan Carlos*, Madrid, Ministerio de Cultura Fundación Museo Sorolla, 2009, p. 116-117, disponible en museosorolla.mcu.es/pdf/actas_sorolla.pdf último acceso 02/01/2015.

¹¹⁸ José Luis Barrio Moya, “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, *Goya, Revista de Arte, Madrid*, n. 267, 1998, p. 365.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 364-374.

pertenecía Doña Adelaida por línea materna. Adelaida fue también una persona culta, estudiosa de la historia y del arte y al igual que su padre, se interesó por el origen de su linaje en sus archivos. Fue pintora de acuarela y colaboró con su marido dibujando la cerámica de reflejo metálico, cuando Osma la estudiaba. Además realizó fichas y dibujos de las piezas de orfebrería de la colección. Escribió también interesantes diarios de los viajes que realizó alrededor del mundo, a menudo acompañada de destacadas personalidades. Al igual que su esposo, fueron aficionados a la fotografía varios álbumes de esos viajes, se conservan en el archivo del Instituto.¹²⁰

Entre las obras que seguramente Larreta tuvo oportunidad de conocer y que originalmente estaban en la residencia de la carrera de San Jerónimo del Conde de Valencia de Don Juan, se hallaban, el retrato ecuestre de Don Iñigo Vélez de Guevara, conde de Oñate, pintado por Massimo Stanzione y la *Alegoría de los Camaldulenses* de El Greco. En 1911, los condes recibieron varios retratos entre ellos el Retrato de la emperatriz Isabel de Portugal, copia con variantes del original de Tiziano, los Retratos de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, probablemente copias hechas por Pantoja de la Cruz, y los retratos de Felipe II, y Ana de Austria, tal vez de Carreño de Miranda. Algunos de esos personajes, también formarían parte de la futura colección de arte del argentino.

Joaquín de Osma escribió varios libros dedicados a los temas que más le interesaban, entre ellos, *Los azulejos sevillanos del siglo XIII* (1902); *La losa dorada de Manises en el año 1454* (1906); *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia en los siglos XIV al XVI* (1908) y *Catálogo de azabaches del instituto de Valencia de Don Juan*. (1916).¹²¹ Poco antes de morir, se hallaba escribiendo una biografía de Mateo Vázquez, el secretario de Felipe II que no llegó a concluir, tema que por cierto le interesó muy especialmente a Enrique Larreta.¹²² Entre sus fondos se destacan también libros impresos de los s. XVII y XVIII, manuscritos y documentos medievales, además de un conjunto formado por 40.000 documentos que cubren un período cronológico que va desde los Reyes Católicos hasta el siglo XIX, donde sobresalen los del reinado de Felipe II. En sus compras se dejó asesorar por un grupo selecto de especialistas, y a menudo evitó con ellas, que piezas destacadas salieran de España.¹²³ Al igual que Larreta, también dejó algunas pinturas al óleo de su mano, como *Trailla de*

¹²⁰ Cristina Partearroyo Lacaba “Mecenazgo en una Casa–museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan”, *op.cit.*, p. 117.

¹²¹José Luis Barrio Moya, “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, *op. cit.*, p. 364-374.

¹²² “Sabido es que en el gran depósito de manuscritos, formando el antiguo archivo de la casa de Altamira, hubo un inmenso número de los billetes y notas que cruzaban entre Felipe II y sus secretarios. Muchos de ellos, principalmente los del secretario Mateo Vázquez, están ahora en poder del señor Conde de Valencia de Don Juan y otros pasaron a manos del Sr. Zabalburu.” Martín Hume, “El enigma de Antonio Pérez”, *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, n. 13, a. 2, T. 1, Madrid, enero 1902, p. 221.

¹²³ José Luis Barrio Moya, “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, *op. cit.*, p. 364-374.

perros, *Estudio de un perro tumbado* o *Vuelta del mercado* realizadas en época de estudiante, cuando recibió clases de pintura.¹²⁴

Sus preferencias en cuanto a las piezas de colecciones de artes industriales estaban ubicadas en el período que van desde la Edad Media hasta el siglo XIX, pues salvo excepciones desestimó las de la prehistoria o las de arte contemporáneo. Coincidencia que también guió el gusto de las elecciones del argentino. La diversa tipología de obra que Larreta pudo conocer allí formaría años después, parte de su propia colección artística. Probablemente tuvo ante sus ojos la colección de vidrios, la colección de tejidos y reposteros de los siglos XVI al XVIII, las alfombras, los muebles, las armas con espadas, puñales, armaduras, puntas de lanzas, ballestas, pistolas, pistoletos y arcabuces, la colección de cerámica de Manises, con cuencos, jarras y numerosos platos, los ejemplares de los alfares de Muel, las cerámicas de Talavera y Puente del Arzobispo de los siglos XVI al XIX, entre otras.¹²⁵ Todas piezas que también encontramos en la colección Larreta.¹²⁶

Las tertulias de los domingos iniciadas por el Conde de Valencia en la carrera de San Jerónimo siguieron en el comedor y salón del palacete de su yerno en la calle Fortuny n. 17 (antiguo) y n. 43 (moderno). En 1916, cuando se creó el Instituto, las tertulias continuaron, pero desconocemos si Larreta tuvo oportunidad de volver a concurrir a ellas. De estos encuentros quedó un registro llamado *Recuerdo de la Tertulia dominguera del Conde de Valencia de Don Juan: 1896-1904. Arqueólogos, anticuarios y Bibliófilos más o menos chiflados*. Es un libro de caricaturas, con veinte láminas dibujado por José María Florit, donde los tertulianos, todos expertos en arte, aparecen con un emblema alusivo a su especialidad.¹²⁷

Muy próximo a la residencia de Osma, en la carrera de San Jerónimo 51, tenía su local de antigüedades Juan Lafora, un anticuario al cual Larreta solía comprarle piezas para formar su

¹²⁴ Cristina Partearroyo Lacaba “Mecenazgo en una Casa–museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan”, *op.cit.* p. 116-117.

¹²⁵ José Luis Barrio Moya, “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, *op. cit.*, p. 364-374.

¹²⁶ En el archivo del Instituto de Valencia de Don Juan existe un listado de piezas adquiridas entre 1920 y 1926. Muchas de ellas son similares a las de la colección Larreta. La lista incluye valores de compra y nombres de coleccionistas o anticuarios, todos ellos contemporáneos del período en el que el escritor realizó sus compras para formar su propia colección. Adquisiciones del Instituto de Valencia de Don Juan TOMO I, II, III, Archivo Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

¹²⁷ En el álbum aparecen: el Conde de Valencia de Don Juan, vestido con armadura y fumando un habano junto a Don José María Florit con las leyendas “uno que conserva” “un conservador” y el monograma de Alberto Durero y el del caricaturista “JMF”, en el ángulo inferior derecho; Don Guillermo J. de Osma leyendo el *Times*, en la portada del Instituto rodeado de cerámica y acompañado de su inseparable perrito Cherry al que le hablaba en inglés; Don Juan Catalina García, Don Dimitri Schevitch -Conde de las Navas-; Don Alejandro Pidal y Mon; Marqués de Laurencin; Príncipe de Saboya; Don José Fontagut Sargallo marqués de Valverde de la Sierra; Don Antonio Vives; Don Narciso Sentenach; Don Pablo Bosch; Don Eduardo Bosch; Don Félix Bosch; Conde Crecente; Don Pelayo Quintero; Barón de la Vega de Hoz; Don Francisco de Laiglesia y Don José Antonio Balenchana. *Recuerdo de la Tertulia dominguera del Conde de Valencia de Don Juan: 1896-1904. Arqueólogos, anticuarios y Bibliófilos más o menos chiflados*, Madrid, Fototopia de Hauser y Menet, 1904. Nota: También existe otro álbum con las tertulias que continuaron entre 1904–1913, luego de la muerte del Conde que también se llamó *Tertulia dominguera* de Alejandro Pidal, en el que aparecen otros personajes.

colección. Allí se daban cita académicos, historiadores, arqueólogos y coleccionistas. Juan Lafora y Calatayud, junto a Rafael García Palencia, fueron de los más importantes anticuarios madrileños de la segunda década del siglo XX.¹²⁸

La Fundación de los condes de Valencia de Don Juan fue reconocida como tal el 11 de agosto de 1918 y su primer patronato estuvo formado por figuras de la cultura entre otros el Duque de Alba, Sir Hércules Read, director del British Museum y Archer Milton Huntington, hispanista y fundador de la Hispanic Society of America.

El Duque de Alba

La amistad que Enrique Larreta tuvo con el Duque de Alba se extendió desde principios del siglo XX hasta la muerte del Duque ocurrida en 1953. Es importante destacarla no solo por la envergadura del personaje sino también por la magnífica colección de arte que Larreta tuvo oportunidad de conocer antes de comenzar con la suya. Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, XVII Duque de Alba, (1878- 1953), fue un noble que participó activamente en la política española de su tiempo. Además de mecenas fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y director de la Real Academia de la Historia durante más de veinticinco años.

El origen de los antepasados de los duques de Alba se remonta hasta el siglo XII y está unido a Toledo, la ciudad castellana de donde proviene el linaje. A lo largo de los siglos y a través de diversas sucesiones fueron sumando propiedades y títulos nobiliarios, entre ellos el del Condado de Lemos, que pasó a la Casa de Berwick y Alba en el siglo XVIII.¹²⁹ Con Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, la actividad política y cultural de la Casa de Alba adquirió una nueva significación. Su gran amistad con Alfonso XIII lo hizo intervenir en numerosos eventos vinculados a su reinado. También colaboró con el Comité Hispano-Inglés y con la Residencia de Estudiantes. Amigo de intelectuales y académicos, sus inquietudes culturales quedaron plasmadas en una magnífica Biblioteca con miles de libros y documentos históricos.¹³⁰

La colección de arte de la Casa de Alba es una de las más grandes de España. El fastuoso Palacio de Liria, en Madrid, contiene lo más valioso del patrimonio artístico y cultural de los Alba. Construido en 1773, es uno de los edificios neoclásicos madrileños más imponentes del siglo XVIII

¹²⁸ Entre los que concurrían a su tienda se encontraban Pablo Bosch, Marqués de Valverde, José Florit, conservador de la Real Armería, José Weissberger, Conde de Casal, Conde de Viniáx, Antonio Vives y el director de la Real Academia Española, Alejandro Pidal Mon. J.I. Martín Benito y F. Regueras Grande, "El Bote de Zamora: historia y patrimonio", *De Arte*, León, 2, 2003, p. 203-223.

¹²⁹ Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó es entonces el XXI conde de Lemos, XVIII marqués de Sarria, XVII duque de Alba, X duque de Berwick y grande de España. En 1920 casó con María del Rosario Silva y Gurtubay, marquesa de San Vicente e hija única del duque de Híjar, don Alfonso Silva y Campbell. La hija de este matrimonio fue la duquesa de Alba, Cayetana Fitz James Stuart y Silva, fallecida en 2014.

¹³⁰ [Nota de la redacción], "Historia de la Casa de Alba", *Fundación Casa de Alba*, Madrid, 2015, disponible en <http://www.fundacioncasadealba.com/historia-de-la-casa-de-alba.php>, último acceso 1/07/2015.

que aún se conservan. Su pinacoteca se compone por importantes obras de Escuela francesa, española, flamenca, inglesa, italiana y alemana. Entre los artistas se destacan los nombres de Tiziano, Rubens, El Greco, Velázquez, Murillo, Zurbarán y Goya. Tiene además una variada colección de esculturas, porcelanas, muebles, joyas, relojes, espejos y tapices. Todas estas obras son las que seguramente Larreta tuvo oportunidad de admirar y tener frente a sus ojos en las distintas visitas que efectuó a la residencia. Desde luego, la valiosa biblioteca tampoco le fue indiferente. Compuesta por piezas bibliográficas de alto valor histórico, se destacan, la Biblia Real de Plantino, una edición de la Biblia Políglota Complutense, la colección de Crónicas españolas de Sancha, la Biblia de la Casa de Alba, una traducción castellana del siglo XV iluminada que estuvo durante un tiempo en poder de la Inquisición, una primera edición del Quijote de 1605, documentos relacionados con el descubrimiento y la conquista de América, como el Mapa de la Española y el Rol de marineros que acompañaron a Colón en su primer viaje, entre otros escritos impresos de los siglos XV al XVIII.¹³¹

Probablemente Larreta y el Duque de Alba se conocieron en algún encuentro celebrado durante las tertulias del Conde de Valencia de Don Juan a donde ambos concurrían.¹³² Lo cierto es que durante su estadía en París desempeñándose como Ministro Plenipotenciario, mantuvieron un fluido contacto que quedó testimoniado en la correspondencia compartida por ambos a lo largo de los años. Entre los temas que aparecen en estas cartas, figuran consultas específicas sobre diversas cuestiones artísticas e históricas. Algunos de estos ejemplos podemos encontrarlo en cartas de 1911. Atraído desde siempre por la vida de Santa Teresa de Ávila, no era extraño que le preguntara si en sus archivos se hallaban documentos relativos al vínculo entre la Santa y la Duquesa de Alba:

Mi querido amigo: he estado malo unos días y por esta causa me ha sido imposible contestar antes los deseos de U. acerca de la investigación que por su interés mandé hacer en mi Archivo relativa a la existencia de documentos relativos a la Duquesa de Alba de la época de Santa Teresa. Como verá U. por la adjunta nota contestación del Archivo, esta investigación ha tardado en llevarse a cabo por haber estado en obra en aquella dependencia, y lo peor de todo y lo que yo más lamento es que su resultado haya sido infructuoso para los deseos de U., pues según me dicen, nada hay relativo a aquella Duquesa de Alba ni a correspondencia suya. [...]¹³³

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² Según Partearroyo Lacaba, en los archivos del Instituto Valencia de Don Juan se conserva una fotografía donde aparece entre otros tertulianos, un joven duque de Alba, don Jacobo Fitz-James Stuart. Cristina Partearroyo Lacaba “Mecenazgo en una Casa-museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan”, *Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones, celebradas entre el 17 y el 19 de octubre de 2007 en la Universidad Rey Juan Carlos, op.cit.*, p. 123.

¹³³ [Duque de Alba], carta a Enrique Larreta, datada “Palacio de Liria, 20 de febrero de 1911”, Archivo Fundación de la Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid, España.

También se interesó específicamente por ciertas obras de la gran colección de arte perteneciente a la Casa de Alba. En ocasión de su consulta sobre un cuadro de Tiziano el Duque le respondía:

[...] Perdona Ud. que haya tardado tanto en contestar su amable carta última y las peticiones que en ella me hacía. El fotógrafo ha tardado mucho en enviarme la prueba del retrato del Gran Duque por Tiziano, que adjunto le remito, y en cuanto a las noticias que me pide acerca del origen de los tapices cuya nota le envié, no me es posible remitírsela aun por estar ausente de España el encargado de la sección artística de mi casa. Espero regrese en breve y entonces doy orden de que aunque yo ya no estaré aquí, le sean a Ud. remitidos esos datos.”¹³⁴

La pregunta de Larreta se refería al retrato de *Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba*, una pintura atribuida a Tiziano que actualmente se encuentra en el Salón Gran Duque del Palacio de Liria. Este cuadro, que pudo haber pertenecido al Gran Duque, ingresó a la Casa de Alba cuando la nieta de don Luis Méndez de Haro se casó con el X duque de Alba. La obra figura entre los cuadros heredados por don Carlos Miguel Fitz-James Stuart, VII duque de Berwick y XIV duque de Alba.¹³⁵

En noviembre de 1936, a poco de iniciarse la Guerra Civil española, el Palacio de Liria fue destruido casi por completo, solo quedaron en pie algunas fachadas. Afortunadamente las obras artísticas de mayor valor habían sido enviadas por orden del duque a otros edificios como el Banco de España o la Embajada británica. Lamentablemente, la colección de libros y obra en papel se quemaron o fueron dañados. Es así como en junio de 1948, fecha en la cual Larreta se hallaba en Madrid, el Duque de Alba lo invitó a ver el lugar en donde había reunido las cosas salvadas durante la Guerra: “Mi querido amigo: Ante todo, bienvenido a esta tierra en la que tanto se le quiere a Ud. [...] Tengo muchos deseos de verle y de que venga a comer con nosotros una noche y enseñarle después un pequeño Museillo donde he reunido las cosas que se pudieron salvar del desastre de mi Casa en 1936.”¹³⁶ Sucede que luego del bombardeo, las piezas de arte fueron desperdigadas y el Duque tuvo que recuperarlas. Precisamente ese año comenzarían las obras de reconstrucción del Palacio.

Otro vínculo que tuvieron en común fue el de Ignacio Zuloaga. En 1918, el pintor eibarrés realizó el retrato de Don Jacobo, en el que con motivo de su compromiso aparecía vestido de gala y con el fondo del palacio de Liria por detrás. Adelantemos que Zuloaga y Larreta eran muy amigos y también fue quien asesoró al escritor en la compra de obras para su colección. Existe una anécdota relatada por Josefina Larreta Anchorena, hija del escritor, en la que manifestaba que el retrato del

¹³⁴ [Duque de Alba], carta a Enrique Larreta, datada “Madrid 19 de junio de 1935”, CL n. 526, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹³⁵ “Colección”, disponible en http://www.fundacioncasadealba.com/coleccion/ficha_c.php?bjdi=21, último acceso 1 /07/2015.

¹³⁶ [Duque de Alba], carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 14 de junio de 1948”, Archivo Fundación de la Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid, España.

Conde de Lemos, adquirido por su padre en Madrid a principios del siglo XX, había sido una compra disputada con el entonces Duque de Alba. Esta referencia oral, podría ser perfectamente posible ya que el título de Lemos le pertenecía por herencia a Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó. No sabemos si en esta ocasión Zuloaga actuó como intermediario, pero siendo el XXI Conde de Lemos, era lógico que Don Jacobo también quisiera tenerlo en su colección.¹³⁷

En 1948, siendo presidente de la Real Academia de Historia Española, el Duque de Alba fue el encargado de recibir a Larreta en una sesión especial junto a los académicos. El escritor argentino pronunció un discurso agradeciendo y destacando la figura del Duque “cuyo constante homenaje a las glorias de la inteligencia [era] ejemplo egregio que no debiera olvidarse nunca”. Esa visita también había sido una buena ocasión para que Larreta le llevara un ejemplar de su recién editada *Obras completas*, obsequio que fue muy apreciado por el Duque: “Tengo gran satisfacción en poseerle, porque aunque en mi biblioteca había algunas de las obras de Ud., que yo había leído, me es sumamente agradable tener todas reunidas en un solo volumen y con la dedicatoria del autor.”¹³⁸

Además de la amistad que los unía, tuvieron un lazo de parentesco. Mercedes “Chita” Anchorena Uriburu, hija de Emilio Anchorena y Leonor de Uriburu era sobrina política de Larreta. Mercedes había contraído matrimonio con Manuel Falcó Álvarez de Toledo, V Duque de Fernán Nuñez. El Duque de Alba, padrino de aquella boda, compartió con Larreta y su familia el agasajo de esa ceremonia.¹³⁹ La relación de confianza, la cercanía afectiva de sus encuentros o el acompañamiento en los momentos de mayor tristeza de Enrique Larreta ante la pérdida de sus seres queridos también pueden verse reflejados a través de las cartas que ambos intercambiaron.

Larreta y el Duque de Alba se encontraron en Madrid hasta poco antes del fallecimiento del Duque. Cada uno de los viajes del escritor sirvió para mantener vivo un vínculo que había nacido en las primeras décadas del siglo. Retornar a España fue una oportunidad, no sólo de volver a ver a su amigo sino también de estar frente a esas obras de arte que él admiraba.

La vida social de un escritor y coleccionista. Amigos y escritores

¹³⁷ [Área de Investigación] Carpeta de Investigación n. 25, AMEL.

¹³⁸ [Duque de Alba] carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 7 de julio de 1948”, Archivo Fundación de la Casa de Alba. Palacio de Liria, Madrid.

¹³⁹ En sus memorias, Josefina Larreta Anchorena recuerda del casamiento de su prima Mercedes Anchorena Uriburu, al cual asistieron Enrique Larreta y su familia. Mercedes era la hija de Emilio Anchorena -hermano de Josefina y cuñado de Larreta- y Leonor Uriburu. Al casarse con Manuel Falcó Álvarez de Toledo, V Duque de Fernán Nuñez, se convirtió en Duquesa de Fernán Nuñez, Grande de España. El Duque de Alba fue uno de los padrinos de la boda. El nombre de “Chita”, como la llamaban entre sus familiares y amigos, a menudo aparece en la correspondencia entre el Duque de Alba y Larreta. Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

La vida social de Larreta fue muy amplia. A lo largo de los años desfilaron entre sus relaciones destacados nombres del ambiente intelectual, social y político no sólo de nuestro país sino de América y Europa. Esta intensa actividad comenzó desde temprano en la casa de su hermano Carlos Rodríguez Larreta quien llegó a ocupar el cargo de Ministro de Relaciones exteriores durante las presidencias de Manuel Quintana y José Figueroa Alcorta. Su casa de Avenida Alvear 1662 era un centro de reunión por el que desfilaron numerosos personajes de la sociedad de su tiempo. Por allí estuvieron Lisandro de la Torre, Ángel Gallardo, Ezequiel Ramos Mejía, Horacio Beccar Varela, Octavio y Paulino Pico, Emilio Mitre, José Figueroa Alcorta, Luis María Drago, Ernesto Bosch, Vicente y Lucio López, Adolfo Orma, Marcelino y Rafael Herrera Vegas, Julio Roca, Camilo y Diego de Alvear, Federico Pinedo, Jorge y Julio Robirosa, Leocadio Paz, Enrique Roncan, el “Negro” Cullen, Lucio García, Carlos Quintana, Ezequiel Bustillo, Rolo Álzaga entre muchos otros. Larreta naturalmente asistía a todas esas reuniones.¹⁴⁰

También el autor de *La gloria de Don Ramiro* fue un gran anfitrión. Por sus casas de Argentina, Uruguay y París desfilaron destacadas personalidades nacionales e internacionales. Más allá de diferencias políticas, sociales o de edad, se brindó enteramente con sus amigos. La lista es extensísima: escritores, artistas, políticos. Entre los nombres más relevantes podemos mencionar a Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Ricardo Rojas, Paul Groussac, Manuel Gálvez, Hugo West, Gustavo Martínez Zuviría, Carlos Reyles, Leopoldo Marechal. Entre los amigos de su juventud y madurez están Lucio López y sus hermanos, Octavio y Paulino Pico, Marcelino y Rafael Herrera Vegas, Leonardo Pereyra Iraola, Juan Carlos Cruz, Enrique Navarro Viola, Ernesto Padilla, Arturo Capdevila, Emilio Mitre, Pedro Manuel Obligado, Rafael Alberto Arrieta, Juan Pablo Echagüe, Enrique Roncan, Álvaro Melian Lafinur, Fernán Silva Valdés, Ricardo Monner Sans, Ricardo Levene, Ángel Battistessa, Juan José de Urquiza, Alejandro Sirio, Rómulo Zabala, Mariano de Vedia y Mitre, Leónidas de Vedia, Pedro Miguel Obligado, Juan José de Urquiza, Enrique Méndez Calzada, Alejandro Bustillo, Carlos Noel, Martín Noel, Octavio Ramírez, Alberto Lagos, José Luis Zorrilla de San Martín, José León Pagano, Gerardo Marone, Alfonso Reyes, Sanin Cano, Arturo Berenguer Carisomo, Alejandro E. Shaw, Enrique Williams Álzaga, Eduardo Mallea, Máximo Etchecopar y Baldomero Fernández Moreno.¹⁴¹ También los Mitre, Alberto Gerchunoff, José Luis Murature, Fernando Ortiz Echagüe y Enrique de

¹⁴⁰ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

¹⁴¹ Inserto en el ambiente literario de la ciudad, Baldomero Fernández Moreno participó de numerosas tertulias, pero no tenemos constancia de que Larreta estuviera presente. Esta actividad, quedó plasmada en *Dos Poemas: La tertulia de los viernes; Epístola de un verano* (1935). Además, existe un soneto escrito por Fernández Moreno dedicado a Larreta publicado en la revista *Nosotros* en 1931 que reproducimos en el Anexo.

Gandía. Entre las amigas Elena Sansinena de Elizalde y Nini, su hermana y Victoria Ocampo.¹⁴² Con Manuel Mujica Lainez lo unió una amistad especial, a menudo de maestro y discípulo enriquecida por las afinidades literarias, gustos compartidos y largas caminatas por el barrio de Belgrano. También fue amigo de los padres de Manucho: “Mis padres fueron amigos suyos desde siempre [...] En su juventud, mi padre se halló entre los dilectos que le oyeron leer a Larreta lo que luego sería el último capítulo de *La gloria de don Ramiro*, las escenas de Lima y Santa Rosa. Mi madre [...] solía encontrarlo en los almuerzos de los domingos, servidos en casa de su tío Manuel Lainez, cuyo espíritu cáustico provocaba ecos oportunos en el de Larreta.”¹⁴³

Su casa de Belgrano además de convocar a distinguidas personalidades de la cultura, también recibió a lo más selecto de la alta sociedad. Las reuniones y los bailes de presentación motivaron extensas notas sociales. Distinción y elegancia y el magnífico marco fueron algunos de los adjetivos que resaltaban y describían lo que allí acontecía. La presencia de las damas de la sociedad porteña, miembros destacados del cuerpo diplomático, autoridades nacionales y un grupo de intelectuales argentinos desfilaban por estas reuniones, donde el porte de los anfitriones era siempre resaltado por los cronistas. Entre los nombres de los asistentes a la fiesta de presentación de Josefina, hija del matrimonio Larreta-Anchorena, considerada como una de “las fiestas más hermosas que se hayan realizado en esta capital” se encontraban Felisa Ortiz Basualdo de Alvear, María Julia Martínez de Hoz, Carmen Adela Sánchez Elía de Quintana, Adela Cainzo Somellera de Gómez; María Angélica Chevalier de Victorica Roca, Carmen Quirno Costa de Sotas; Julia del Carril de Vergara Biedma, Clara Ocampo Alvear, Dalmacia Castro. Asistieron también María Teresa Quintana de Pearson, Josefina Acosta de Noel, Josefina Achával de Cantilo, Mercedes Unzué de Quintana, Fanny Gowland de López, marquesa de Salamanca, Eleonor Martínez de Hoz de von dem Busshe, Marta Unzué de Blaquier, Otilia Alcorta de Rodríguez, Mercedes Marín de Bosch, Adela Unzué de Leloir, Máxima Calvo de Troncoso, Elvira de la Riestra de Láinez, Silvina Lynch de Estrada, Julia del Carril de Viae, María Pereyra de Le Bretón, baronesa de Lamarzelle, María Elina Peralta Alvear de Láinez, María Carlota Peralta Alvear de Gowland, Leonor Cabral de Vivot, Julia Carabassa de Oliveira César, Matilde Ortiz Basualdo de Zuberbühler, Agustina Constanza de Malaver, etc. Además de los nombrados, también habían sido invitados Estanislada A. de Paz, Máxima C. de Trosceso, Adelia María II de Olmos, Mercedes S. O. de Couslo, Marcelino Herrera Vegas, Ángel Pacheco, Manuel de Iriondo, Carlos Pradere, Félix T. Muñoz, José T. Bojo, Ernesto de la Cárcova, Fermín Moyano, Federico Green, León Penavel Rigollesa, Emilia L. de Casares, Salvador M. Viale, Carlos Alberto Becú, Carlos Alfredo Toriquise, Juan Esteban Anchorena, Pascual Palma, Enrique II,

¹⁴² Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

¹⁴³ Larreta además fue testigo de casamiento civil de Manuel Mujica Lainez. Manuel Mujica Láinez, *Los porteños*, *op. cit.*, p. 92.

Zimmermann, Cupertino del Campo, Arturo Bouquet Roldán, entre tantos otros. Sin duda, la mención de estos nombres de las más tradicionales familias de la sociedad porteña, era lo que le confería un valor más destacado a la nota.¹⁴⁴

Muy cerca de su casa, sobre la calle Vuelta de Obligado estaba la casa de Elena Isaac Boneo, mujer culta e inteligente, familiar de la esposa de Larreta, donde el escritor asistía fielmente a las animadas tertulias domingueras que allí tenían lugar. Concurrían entre otros, Miguel del Pino, pintor sevillano,¹⁴⁵ el guitarrista Andrés Segovia cuando estaba por Buenos Aires, el historiador José Torre Revello, el crítico de arte Pedro Massa y el poeta Arturo Vazquez Cey.¹⁴⁶ Boneo además había escuchado algunos párrafos de *La gloria*, mientras Larreta los corregía en la estancia de Azul.¹⁴⁷

Entre los libros que Larreta conservaba en su biblioteca había centenares de obras dedicadas por sus autores. Algunos de los más significativos fueron: Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Condesa de Noailles, Ramón Gómez de la Serna, Carlos Reyles, Carlos Ibarguren, Arturo Capdevila, Manuel Mujica Láinez, Enrique de Gandía, Manuel Gálvez y Victoria Ocampo entre otros. Recordemos que en 1928, con motivo de realizarse la Primera Exposición del Libro Argentino, Larreta fue elegido Presidente de la Comisión Nacional encargada de su organización. También presidió la asociación Amigos del Libro, creada en 1947, cuya presentación pública, fue la Primera exposición de incunables, manuscritos, mapas y grabados antiguos. Funcionaba en el “Salón Kraft” y entre sus asociados figuraban Eduardo J. Bullrich, Alfredo B. González Garaño, Alberto G. Kraft y Carlos M. Mayer, entre otros.¹⁴⁸ También fue miembro de número del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, institución fundada en 1934 que agrupaba a estudiosos, numismáticos y coleccionistas. Rómulo Zabala, presidente y fundador de dicho Instituto, también había presidido el Homenaje nacional que se le tributó, con motivo de cumplirse las bodas de plata de *La gloria de Don Ramiro*.¹⁴⁹ En 1935, se incorporó como miembro de la Junta de

¹⁴⁴ “[...] Con la fiesta efectuada anoche en la residencia colonial que en Belgrano poseen el doctor Enrique Rodríguez Larreta y su señora Josefina de Anchorena, ha quedado cerrada, con broche de oro, la serie de reuniones sociales que se han efectuado en el año que termina.”[Nota de la Redacción], “El gran baile de anoche”, *La razón*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1922, en RP 00316, Libro de recortes I, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España de 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁴⁵ Miguel Ángel del Pino y Sardá (1890-1973). Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla se destacó como retratista. Tras la Guerra Civil española residió en Argentina durante 30 años. En Buenos Aires se introdujo en los más selectos círculos sociales.

¹⁴⁶ Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, op. cit., p. 44.

¹⁴⁷ Enrique Gandía, “Palabras preliminares”, en Enrique Larreta, *Obras completas*, op. cit.

¹⁴⁸ María Eugenia Costa, *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*, op. cit. Véase capítulo 7.

¹⁴⁹ Entre los cuarenta miembros de número del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, además de Larreta se encontraban, Gustavo Barretto, Eduardo Bullrich, Miguel Ángel Carcano, Aníbal Cardoso, Eugenio Corbet France, Eduardo Crespo, Atilio Chiappori, Matías Errázuriz, Enrique de Gandía, Alejo González Garaño, Marcelino Herrera Vegas, Ricardo Levene, Leopoldo Lugones, Antonio Santamarina, Diógenes de Urquiza Anchorena, Rómulo Zabala. Como se puede observar, muchos de los nombrados también eran coleccionistas de arte. A. J. Cunietti-Ferrando (director) “Crónica de la iniciación del Instituto”, *Boletín del Instituto Bonaerense de numismática y antigüedades*, n° 15, Buenos Aires, 1986, p. 6-22.

Historia y Numismática Americana en reemplazo de Ernesto Quesada. En 1957, con motivo de cumplirse el cincuentenario de la publicación de su novela, la Asociación Numismática decidió acuñar una medalla conmemorativa diseñada por el artista Luis I. Aquino pero lamentablemente la demora en la acuñación, impidió que Larreta pudiera recibirla en vida.¹⁵⁰

Enrique Larreta y el mundo de las artes

Larreta pintor

Sin duda el ambiente en el cual transcurrió la vida de Larreta incluyendo los primeros años en casa de sus padres estuvo impregnado de cultura y vocación intelectual.¹⁵¹ Por eso a lo largo de su historia, la sensibilidad del escritor no permaneció indiferente ante ninguna de las múltiples manifestaciones del arte. De hecho, para referirse a su manera de escribir, solía utilizar analogías con la pintura: “Yo, como el pintor, comienzo por una mancha nebulosa, confusa, que va apareciendo poco a poco, e iluminándose y definiéndose como un paisaje a la salida del sol.”¹⁵² Precisamente, entre sus inquietudes artísticas la faceta de pintor es una de la menos conocida. Sin embargo este aspecto es uno de los testimonios más relevantes de su interés por el mundo de las artes. ¿Cuál fue el origen de su afición por la pintura? El mismo escritor lo narra en sus memorias:

Mi madre me refirió, en sus últimos años, que cuando ella esperaba mi nacimiento, pasábase las horas y las horas bordando en el consabido cañamazo un ramillete de flores. Su preocupación era tan grande que, aun de noche, completamente dormida, proseguía en sueños, la minuciosa labor. Ella atribuía al efecto de esa obsesión mi vocación pictórica. No debía considerar desatinada la costumbre tan conocida de las madres griegas, en esa circunstancia. [...] De ahí, quizá que, a causa de uno de esos atavismos lejanos, harto frecuentes en la herencia de las aptitudes espirituales, tenga yo, ahora, mi tantico de pintor, de escultor y de arquitecto.¹⁵³

Según sus propias palabras, Larreta comenzó a pintar mucho antes que a escribir: “Siendo casi un niño, en París, me dedicaba intensamente a hacer acuarelas. Un amigo nuestro, que lo era a su vez de un gran pintor español, se empeñó en presentarme a él para que me tomara por discípulo.” El pintor se llamaba Francisco Domingo, y según Larreta, pintaba en un estilo “semejante al de Meissonier”.¹⁵⁴ Domingo gozó de gran prestigio en el París de aquel entonces, la pintura de género y

¹⁵⁰ Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, op. cit., p. 205.

¹⁵¹ “En el hogar de mis abuelos la vocación intelectual, el culto del arte y otras manifestaciones del espíritu, prevalecieron sobre las de cualquier otro orden, dándole una fisonomía bien definida.” Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, op. cit.

¹⁵² [Nota de la redacción], *La Razón*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1927, RP 03389, Caja n. 4, Carpeta n. 20, “Cronologías”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵³ Enrique Larreta, *La naranja*, op. cit., p. 49-50.

¹⁵⁴ Francisco Domingo Marqués (1842-1920) fue un pintor español que se formó inicialmente en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en su Valencia natal. Continuó sus estudios en la Real Academia de San Fernando. Fue profesor de la Academia de San

la temática de sus obras eran del gusto de la burguesía de la época, por eso el éxito comercial que obtuvieron en el mercado de arte tanto parisino como en el porteño, donde sus cuadros tuvieron una activa presencia, sobre todo en las exposiciones que el marchante español José Artal organizó en el Salón Witcomb entre 1897 y 1913.¹⁵⁵ Probablemente en alguna de estas muestras, Larreta tuvo oportunidad de encontrarse con la pintura de su antiguo maestro. A la distancia, el escritor recordaba “[...] Entonces aquello era maravilloso. Pero hoy esos cuadros parecían horripilantes. ¡No se podrían ni mirar! Desde luego, pintaba muy bien. Conmigo se mostró muy cariñoso. Tanto es así que, a pesar de ganar muchísimo y no dedicarse a la enseñanza, atraído por las condiciones que adivinaba en mí, me tomó como discípulo.”¹⁵⁶ Aquel maestro comenzó sus clases haciéndole copiar una pintura de Goya, pero naturalmente, el joven Larreta se aburría de la tarea, puesto que a esa edad, para él eso era tan duro como estudiar física o matemática. Años más tarde, el escritor recordaría el momento en que abandonó la pintura, lo cual era vivido con cierta felicidad, puesto que de haber continuado se habría convertido en un “pintor abstracto”.¹⁵⁷ Claro que siendo mayor, retomó esa actividad. Si bien su principal profesión fue la de escritor, siempre se dedicó a pintar tomándolo muy seriamente. En su casa de Belgrano pintaba en la galería, sus elementos siempre a mano se componían de cajas de tubos de pintura, cartones y caballete, además de los lápices que utilizó en centenares de dibujos de su autoría. Teniendo una casa inmensa, Larreta eligió como “atelier” su baño privado, de estilo hispanomorisco o el salón-biblioteca, donde sus cuadros convivieron con sus libros.¹⁵⁸

Entre los primeros retratos conocidos de su autoría se destaca el de Eugenio Garzón que apareció reproducido en un artículo escrito por Rubén Darío, en *Mundial Magazine*, en París en 1912 cuyo epígrafe decía: “Retrato de Eugenio Garzón. Redactor del Fígaro de París. Eminente propagandista de la América Latina. Retrato al óleo pintado por el Sr. Enrique R. Larreta, ministro de la Argentina en París. Gracias a la amabilidad del Sr. Garzón, en cuya casa hemos admirado esta obra pictórica del ilustre autor de *La gloria de Don Ramiro*, podemos dar a nuestros lectores esta

Carlos, entre sus discípulos estaban los hermanos Benlliure. Hacia 1875 se instaló en París, ciudad en la que vivió por más de cuarenta años y en la que el joven Larreta tomó sus clases de pintura.

¹⁵⁵ Numerosas obras de Francisco Domingo Marqués figuraron en los catálogos de estas exposiciones. En 1897 José Artal publicó el primer número de su colección *Cuadernos de Arte Moderno* dedicado al pintor valenciano, iniciando el texto con grandes elogios: “Entre las grandes figuras del arte contemporáneo que sobresalen en la cima del genio, tan alta, que se divisa desde cualquier parte del mundo, atrayendo la admiración de la época en torno de sus imponentes creaciones, entre esas grandes celebridades, cuéntase el pintor español Francisco Domingo”. José Artal, *Arte Moderno. Escuela española*, v. 1., Buenos Aires, Establecimiento gráfico de J. Peuser, 1897, p. 1.

¹⁵⁶ Carmen Pomés, “Yo comencé a pintar mucho antes que a escribir” nos dice Don Enrique Larreta”, *Leoplán*, agosto de 1943, en RP 01116, Libro de recortes IV, “1941-1944”, AMEL.

¹⁵⁷ Enrique Gandía, “Palabras preliminares” en Enrique Larreta, *Obras completas, op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

reproducción”¹⁵⁹ A propósito de esta obra, en una entrevista aparecida en la misma revista, Cupertino del Campo, el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes hablando sobre Larreta de quien era amigo desde hacía más de veinte años, ponderaba el retrato de Garzón aparecido en el magazine y relataba a Guido y Edmundo Montagne, autor del artículo, la siguiente anécdota:

El doctor Rómulo Naón, actual ministro argentino en Norte América, me decía la vez pasada:

-Yo también me voy a poner a pintar.

Creí al pronto que aludiese en broma a mi afición; pero en la duda le pregunto

-Por qué?

-Porque he visto que Larreta pinta

-Sí, pero tienes que saber que hace veinte años que pinta.

Y a esta información mía, garantizada por mi vieja amistad con Larreta, se apresuró a contestarme Naón:

-¡Ah! Entonces no me meto! ¡no me meto!”¹⁶⁰

Según la hija de Larreta, este retrato estaba expuesto sobre un caballete en la Sala Española de la residencia de la Rue de la Faisanderie en París, pero un día en Buenos Aires, y no sabemos por qué razón, el escritor lo quemó en la chimenea del hall de la casa de Belgrano.¹⁶¹

Otros retratos pintados por Larreta son el de su sobrina la escritora Carmen Rodríguez Larreta de Gándara (c.1952) publicado en revistas de la época como *Lyra*, el de Amelia Leloir de Lanusse, (1943) sobrina nieta de Josefina Anchorena y su autorretrato (1950) en el que aparece con pañuelo campero y gesto reflexivo. Entre sus paisajes, pintó diferentes aspectos de la pampa como *Pajonales y nubes* donde se ve una tropilla de potros a lo lejos; vistas de su estancia Acelain en Tandil, como un rincón del jardín árabe que recuerda al Generalife de Granada; *Paisaje de Córdoba*, donde se ve a un monje franciscano montado en un burro por el camino de las sierras cordobesas; *La laguna*, donde aparecen dos gauchos a caballo entrando en una laguna, y que según la hija de Larreta, se puede relacionar con el libro de Enrique Williams Álzaga, *La pampa en la novela Argentina*, en donde se analiza a Larreta como autor literario de la pampa. Además de paisajes y retratos pintados sobre todo en la década de 1950, Larreta realizó decenas de dibujos que ilustraron varios de sus libros. También su pensamiento acerca de la pintura quedó registrado en sus memorias:

¹⁵⁹ “[...] El ilustre ministro de la República Argentina, Sr. Rodríguez Larreta, ha dicho de la obra de Eugenio Garzón en el Fígaro, por cierto en un francés amable que intentaré traducir [...] ‘es una obra de arte y una obra maestra de tacto, de noble sagacidad y de previsión. No os extrañéis si ella produce en ciertos espíritus la ilusión engañadora de la facilidad, como tantas otras obras maestras’ [...]”, Rubén Darío, “Eugenio Garzón”, *Mundial Magazine*, París, v 3, n. 13, mayo de 1912, p. 40-41.

¹⁶⁰ “El joven doctor Cupertino del Campo, pintor e intelectual de nota es actualmente director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. [...] Y luego que estubo hecha la fotografía hablamos de Larreta, novelista insigne, a quien el doctor del Campo pondera como pintor, juzgando muy bueno el retrato de Garzón aparecido en nuestro magazine. -Ud. conoce el original? – interroga Guido. -No. - Si lo conociera, su colorido le entusiasmaría doblemente.- Lo creo. Les voy a contar una anécdota a propósito [...], Edmundo Montagne, “En el Museo de Bellas Artes”, *Mundial Magazine*, París, a. II, n. 19, noviembre de 1912, p. 604-607.

¹⁶¹ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, op. cit., p 12.

No creo haber leído nunca palabras menos felices acerca de la pintura, a pesar de ser ese arte el que cuenta con más profanos y el que hace decir más necedades. Cabría expresar, más bien, todo lo contrario: ‘La grandeza de la pintura consiste en que puede hacernos admirar la representación de cosas cuyos originales nadie admira’. Yo, sin embargo, no me espanto. He conocido en Europa grandes escritores para quienes la pintura era tierra incógnita. Soy, además, de los que piensan que la influencia del ideólogo es casi siempre funesta en un oficio tan eminentemente sensual y cuyo valor está más en el modo que en la idea; vale decir, en un modo especialísimo de sentir la luz, la sombra, los volúmenes, los colores... y expresarlo luego en la tela material, donde el ojo lo hace todo y la misma mano, con sus toques vibrátiles, es tan ciega como el pincel. [...] ¹⁶²

Hay que destacar que su arte fue alabado y qué su sentido del color, de la forma y de los matices también se evidenciaron en sus páginas literarias. Sobre Larreta escritor y pintor, Dardo Montez decía: “Pero no se crea que la pasión pictórica de Larreta, ha tenido, a pesar de antigua, solo manifestaciones esporádicas. El artista ha dado, en realidad, tanto que hacer a su pincel como a su pluma, y de que no haber sido por la fama de su obra como literato, o de no haber guardado el poeta tan celosamente estos valores, quizá la Argentina contaría hoy en el primer plano de la pintura nacional...” ¹⁶³ Por su parte, Gálvez pronunciaba: “No ha habido en nuestro país un hombre con mas aptitudes que Larreta para las bellas letras. Era un artista prodigioso. Nada salió jamás de su pluma que no fuese artístico. Hasta en las más sencillas cartas, escritas con espontaneidad, se ve al artista.” ¹⁶⁴

Larreta, la Fiesta de las Cinco Artes y la Asociación Amigos del Arte

En cuanto a la relación específica de Enrique Larreta con las instituciones del mundo artístico se destaca un hecho que quedó registrado con su participación en un encuentro que podría ser considerado como un antecedente de lo que tiempo después se convertiría en la Asociación Amigos del Arte. Esta institución cultural inaugurada en 1924 permaneció activa hasta 1942, tuvo como objetivo fomentar y difundir las artes, las letras, la música, el teatro y el cine entre otras disciplinas. Conformada por un grupo de hombres y mujeres de la élite porteña, Larreta integró el Consejo Consultivo junto a Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Rogelio Yrurtia, Carlos Ibarguren y Ernesto de la Cárcova. ¹⁶⁵

Pero esta historia había comenzado unos años antes con la llamada “Fiesta de las Cinco Artes”, reunión celebrada en su casa el 2 de octubre de 1920 a la que asistieron diversos representantes de

¹⁶² Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶³ Dardo Montez, “Enrique Larreta, pintor”, *Atlántida*, Buenos Aires, noviembre de 1946, RP 03115, Carpeta de recortes n. 16 “Larreta y las artes plásticas”, Caja n. 1, AMEL. Véase también “Larreta y la pintura”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de agosto de 1961, RP 03101, Carpeta de recortes n. 16 “Larreta y las artes plásticas”, Caja n. 1, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁶⁴ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*, *op. cit.*, p. 347.

¹⁶⁵ Para una lectura más profunda sobre la Asociación Amigos del Arte *cf.* Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, [directores del Volumen] *Amigos del Arte 1924-1942*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008.

las bellas artes junto a personajes capitales de los círculos intelectuales, literarios y artísticos de ese momento. Estos encuentros se venían celebrando al menos desde el mes de agosto de ese año. La intención original era la de propiciar un banquete que reuniera las fuerzas artísticas del país y fomentara la solidaridad entre los diversos gremios de artistas. Por eso, un grupo de escritores, escultores, pintores y arquitectos promovieron las gestiones para llevarlo a cabo. Entre los iniciadores figuraban muchos nombres destacados del ambiente artístico e intelectual porteño, como Joaquín V. González, Leopoldo Lugones, Julián Aguirre, Jorge Bermúdez, Fernando Fader, Mario Bravo, Ernesto de la Cárcova, Pío Collivadino, Alejandro Christophersen, Arturo Dresco, Ernesto Drangosch, José Ingenieros, Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Carlos López Buchardo, Héctor Morelli, Martín Noel, Félix Pardo de Tavera, Pedro A. Pico, Pascual de Rogatis, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alfonsina Storni, Floro Ugarte, Ana Weiss de Rossi, Juan Waldorp, Alberto Williams, Pedro Zonza Briano y el propio Enrique Larreta. Este grupo creía que era importante que los escritores y artistas de la ciudad permanecieran menos aislados y se vincularan entre sí, al igual que lo hacían los creadores de otros países.¹⁶⁶

La reunión realizada en la casa de Larreta fue publicada en *Plus Ultra* en octubre de 1920 bajo el título “Fiesta de las Cinco Artes”. (13) El artículo hacía notar cómo los artistas solían trabajar aislados y destacaba el propósito generoso de esta reunión:

Tendencia inherente a la profesión artística es la de aislarse. A ello conduce el hábito de trabajar a solas. Los artistas conocen las ventajas de la celda, sin los beneficios de la comunidad. Y este modo de vivir trae perjuicios que a veces degeneran en manía persecutoria. Ir contra tales excesos, buscar el mutuo trato y el bien común: tal es la iniciativa presentada por un grupo de artistas. La Asociación de las Cinco Artes obedece, pues, a un propósito generoso. Para ponerse de acuerdo hubo una reunión en casa del doctor Enrique Larreta. Los representantes de las Bellas Artes y de la Literatura allí presentes decidieron reunirse en el refectorio –léase banquete– en vez de llamar a capítulo.

El autor de la nota resaltaba que más allá de que la actividad artística implicaba un trabajo en soledad, era muy importante constituir una asociación que los agrupara, y conseguir los fondos necesarios para lograrlo:

La Asociación debe realizarse a pesar de la inveterada tendencia al aislamiento que distingue a los artistas. No es cosa nueva en Buenos Aires la labor de constituir asociaciones prósperas: muchos ejemplos hay donde copiar recursos eficientes. Y si el odio al plagio y la ávida búsqueda de lo original –tan naturales en el artista– nos acosan, tratemos de ingeniarnos.

La cosa es clara: se necesita un factor sin el cual no se fundan conventos y sociedades: la pecunia, dicho sea mediante esa palabra, tan anticuada que tiene todo el poder de un eufemismo. Para hacerse de pecunia existen medios donde han fracasado casi todos los que los intentaran. Realizados artísticamente, espléndidamente, sería un triunfo doble para

¹⁶⁶ [Nota de la Redacción], “Banquete de las cinco artes. Una iniciativa interesante”, *La Nación*, 26 de agosto de 1920, Identificación: 10511, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=10511>, último acceso 1/01/2015.

la Asociación que se quiere y se necesite formar. Uno de ellos consiste en la celebración de una fiesta a la que todos aportaran su granito de arena, de sal o de ingenio. El Baile de la Cinco Artes refulgente, colorido, jocundo, culto: el Baile ofrecido a los bonaerenses por todos los amantes de la originalidad y del buen gusto: he aquí una idea práctica. *Plus Ultra* no se permite aconsejar cuando nada tiene que ver en un asunto; pero éste de la necesaria y simpática Asociación es algo que considera como cosa propia, ávidamente deseada por toda la familia artística a quien tanto quiere y admira.¹⁶⁷

Ese día, los artistas y escritores discutieron la organización de un banquete al que denominaron “de las cinco artes”, programado para el tercer domingo de octubre de 1920. La convocatoria sería lanzada a todos hombres de letras, de las artes o a las personas que simpatizaran con la idea. Las bases para fundar la futura federación de artistas y gente de letras, establecían que también podrían adherirse las sociedades existentes sin perder su autonomía. Entre los postulados que daban cuenta de su finalidad figuraban: fomentar la cultura estética a través de exposiciones, promover la venta de obras de arte y ofrecer conferencias y conciertos.¹⁶⁸

La comisión organizadora eligió el restaurante de la Sociedad Rural. Allí tendría lugar el banquete en el que se calculaba la presencia de mil asistentes. Para llevar a cabo el evento, contarían con la colaboración del presidente de esa entidad, Dr. Joaquín S. de Anchorena y de los pintores Rossi, Quiroz, Alonso, la Sra. Ana Weiss de Rossi y la Srta. Emilia Bertolé para realizar los carteles. El precio del cubierto sería de \$ 8.- y para asistir sería necesario contar con una invitación especial. La idea era que participaran todos los que simpatizaran con el arte en general, ya que el objetivo principal era lograr que aquellos que tuvieran inquietudes “intelectuales y estéticas” pudieran confraternizar.¹⁶⁹

Finalmente el “Banquete de las Cinco Artes” se realizó el 17 de octubre. Según las notas aparecidas en los periódicos de la ciudad, era la primera vez que en Buenos Aires, tenía lugar un

¹⁶⁷ En las fotos que acompañaban la nota aparecían además de Larreta, cuarenta figuras, cuatro de ellas mujeres. Algunas de la personas que se dieron cita aquel día fueron: Oliverio Girondo, Cesáreo B. de Quirós, Horacio Quiroga, Alberto Gerchunoff, Atilio Chiappori Ernesto de la Cárcova, Carlos Ibarguren, Juan Carlos Alonso, Alberto María Rossi, Alfonsina Storni, Ana Weiss de Rossi, Emilia Bertolé, Alejandro Christophersen, Rogelio Yrurtia, Pedro Zonza Briano, Pio Collivadino, Arturo Dresco, Pedro Miguel Obligado, Francisco Luis Bernárdez, Ricardo E. Molinari, Ricardo Levene, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Miguel Ángel Cárcano, Jorge Larco, Conrado Esteban Eggers-Lecour, Joaquín Castellanos, Arturo Giménez Pastor, ¿Arturo Marasso? ¿Martiniانو Leguizamon? ¿Attilio Rossi? ¿R. Sarco? ¿Juan Tapia?. [Nota de la Redacción], “Fiesta de las cinco artes”, *Plus Ultra*, n. 54, Buenos Aires, octubre de 1920, s.p. Datos aportados por María Teresa Dondo, ex Jefa del Departamento de Museología y Ricardo Valerga, bibliotecario del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Otra de las fuentes a las que se recurrió para poder identificar a los presentes son: Foto inventario n. 231401, caja 78, sobre 7, Archivo General de la Nación.

¹⁶⁸ “[...] Esta iniciativa ha sido muy bien recibida y se estudiara la mejor forma de llevarla a la práctica. Buenos Aires, es probablemente la única gran ciudad que no cuenta con una asociación de este tipo.” [Nota de la Redacción], “El Banquete de las Cinco Artes. La reunión de ayer”, *La Nación*, 3 de octubre de 1920, Identificación: 12403, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=12403>, último acceso 1/1/2015.

¹⁶⁹ “[...] Será una fiesta primaveral, cuyo carácter mismo incluye el estiramiento y la etiqueta. [...] En la reunión celebrada en casa de D. Enrique Larreta, se ha decidido también invitar por medio de la prensa no solo a artistas y escritores, sino a todos aquellos que simpaticen con el arte en general, pues el objeto fundamental de la iniciativa, que ha despertado tanto interés, es realizar un acto de confraternidad por parte de los que de alguna manera tienen preocupaciones intelectuales y estéticas”, [Nota de la Redacción], “El Banquete de las Cinco Artes se realizará el 27 de octubre”, *La Nación*, 8 de octubre de 1920, Identificación: 12412, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=12412> último acceso 1/01/2015.

acto semejante. A las 12, la banda municipal comenzó a ejecutar música y una hora más tarde, en un restaurante repleto se sirvió el almuerzo de empanadas criollas y asado de cordero. En el centro del salón estaba la mesa principal, presidida por el Dr. Carlos Ibarguren, el intendente municipal José Luis Cantilo y el presidente del Consejo Nacional de Educación. Durante el almuerzo el escritor Horacio Quiroga, considerado como el más activo de los organizadores, fue coronado de rosas, en medio de aplausos y la sonrisa de los otros artistas. A la hora del café, el Dr. Ibarguren explicó a los concurrentes cual era el sentido del banquete. Entre otras cosas dijo: "Someto a vuestro juicio el proyecto de constituir entre los escritores, músicos, pintores, escultores arquitectos y en general entre todos los amantes de estas artes una gran asociación: la Federación Argentina de artistas [...] estará constituida por todos los que ingresaran como miembros de ella, conforme a los estatutos, y por las sociedades o corporaciones que se adhieran, conservando su plena autonomía [...]". Entre los objetivos más importantes se proponían mantener un centro de reunión para los artistas; fomentar eficazmente las artes en el país; propagar y perfeccionar la educación estética del pueblo; proteger a sus asociados, gestionar y apoyar sus intereses colectivos y hacer gravitar la influencia del arte y sus cultores en la vida nacional. Tendrían un local permanente y abierto para exposiciones, ventas de pinturas, esculturas y objetos de arte, conferencias y conciertos. Otro propósito fue el de organizar una cooperativa editorial para publicar y difundir los libros de los socios en condiciones que les fueran ventajosas. También organizarían una sociedad de socorros mutuos para asistir a sus asociados en caso de enfermedad y otorgar subsidios y pensiones de vejez y de invalidez. En cuanto al patrimonio estaría constituido por las cuotas de los asociados y de las corporaciones adheridas. A esto se le sumarían las comisiones provenientes de las ventas de obras de arte que se hicieran por su intermedio y en sus exposiciones, por la parte que correspondiera por las ediciones de libros, por el producto de los festivales que realice y por las donaciones y subsidios recibidos. El banquete de la Cinco Artes se celebraría anualmente en el mes de octubre. El gobierno de la institución sería ejercido por una comisión elegida por los asociados integrada por delegados de las sociedades federadas. Finalmente, el Dr. Ibarguren explicó a los concurrentes que si el proyecto tenía una recepción favorable se convocaría a una asamblea de adherentes para fundar la Federación Argentina de Artistas. La fiesta contó con la adhesión del centro de Estudiantes de la Academia de Bellas Artes y de *El círculo* de Rosario, dirigida D. Enrique Larreta.¹⁷⁰

Años más tarde, algunos de esos escritores, artistas y representantes de las viejas élites, muchos de ellos descendientes de familias patricias, volvieron a encontrarse en la fundación de la Asociación Amigos del Arte cuya asamblea constitutiva tuvo lugar el 15 de junio de 1924. Entre ellos, estaba

¹⁷⁰ La nota incluía una fotografía del banquete en el que aparecía el intendente municipal acompañado por los organizadores. [Nota de la Redacción], "Homenaje Banquete de las Artes Decorativas", *La Nación*, 18 de octubre de 1920, Identificación: 12447, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=12447> último acceso 1/01/2015.

Enrique Larreta. Las distintas comisiones también estuvieron integradas por colegas, amigos, familiares y personas de su círculo social. La Comisión de Honor estaba formada por el presidente argentino Marcelo T. de Alvear, el ministro de Instrucción Pública, Antonio Sagarna, el Intendente municipal, Dr. Carlos Noel, el rector de la Universidad de Buenos Aires, José Arce y el Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes: Ing. Martín Noel. En la Comisión Directiva se hallaban entre otros, Carlos Madariaga, Antonio Santamarina y Victoria Ocampo de Estrada. En la Subcomisión de Letras participaban Carlos Ibarguren, Victoria Ocampo, Pedro Miguel Obligado, Augusto Rodríguez Larreta, Delfina Bunge de Gálvez y Manuel Gálvez. Entre los miembros de la Subcomisión de Pintura figuraban Pedro Figari, Bernaldo de Quirós, Elena Zuberbulher de Cullen, María Antonia Herrera Vegas de Lobos, Lila Bosch, Alejandro Shaw, María Luisa Zuberbulher de Ayerza, en la Sub Comisión de Escultura aparecía Alberto Lagos, y en la de Subcomisión de Arte Decorativo, Matías Errázuriz, y María Luisa Quintán de Rodríguez Larreta.¹⁷¹ Entre este grupo tan diverso de asociados, Larreta aportaba no sólo el capital económico y social, sino también el simbólico. Su condición de intelectual, coleccionista y escritor mundialmente consagrado, le confería un valor distintivo entre sus pares.

Las exposiciones de arte fueron una de las actividades que la asociación llevó a cabo. La primera temporada inauguró su Primer Salón con obras de la colección de Francisco Llobet, en su mayoría pintores europeos del siglo XIX y algunos argentinos. En agosto, se presentó la exposición del español Hermenegildo Anglada Camarasa, con piezas de distintas colecciones privadas, entre ellas la de Juan Girondo, Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño. Estas exposiciones tenían como fin dar a conocer al público general, parte de los bienes artísticos reservados a la élite. Lo mismo sucedió con algunas obras de la colección Larreta. En 1925, pocos meses después de la inauguración le pidieron un cuadro de su pertenencia para ser expuesto: el retrato del escritor, pintado por Zuloaga:

[...] Persistiendo esta sociedad en su propósito de cooperar por cuantos medios estén a su alcance, a la difusión de la cultura en el país, así como a facilitar la labor de nuestros jóvenes artistas mediante el estudio directo de los grandes maestros, ha resuelto organizar, en su local de la calle Florida, una exposición dedicada al ilustre pintor Ignacio Zuloaga, en la que figuraran los cuadros más significativos que, de tan valiosa firma, existen en Buenos Aires. Sabedores de que Ud. posee en su colección alguno de dichos cuadros y persuadidos de que compartirá nuestros sentimientos al respecto, tenemos el honor de rogarle tenga a bien acordarnos la custodia de tan preciada obra de arte, durante el término que dure la exposición, que no se prolongará más de 15 días.

¹⁷¹ Según Marcelo E. Pacheco “[...] La población de socios era múltiple y heterogénea. Algunos aportaban capital económico reforzado en su posición social, como los políticos y empresarios, otros incorporaban capital material y simbólico como resultado de actividades equivalentes en los ámbitos de poder y el campo intelectual, coleccionistas, funcionarios y artistas, otros actuaban por el capital reconocido en la producción cultural, artistas, músicos y escritores, sin privilegios de origen ni fortunas heredadas.” Marcelo E. Pacheco, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942” en *Amigos del Arte 1924-1942, op. cit.*, p. 182.

La carta de la Asociación Amigos del Arte solicitando este préstamo, estaba firmado por M. Adelina Acevedo, presidenta, Julio Noé, secretario y Elena Sansisena de Elizalde que en ese momento también era secretaria.¹⁷² En este contexto, donde las obras de los coleccionistas porteños seguían exhibiéndose públicamente es interesante resaltar cuál era el escenario y como se posicionaban unos y otros. Para Marcelo E. Pacheco la confrontación de las exposiciones de 1924 de la colección Llobet y de Anglada Camarasa “reflejaba un conflicto de la historia cultural argentina que desde el siglo XIX se mantenía en acción en la construcción de la identidad nacional: España y Francia como modelos enfrentados. [...] el proceso político seguía reproduciendo la dualidad entre un orden tradicional anclado en el pasado y presente español, o una nación moderna de influencia francesa”. Según Pacheco, esta tensión no se podía ignorar sobre todo con el peso generado a partir de “la puesta en valor de lo español, convertido en matriz de identidad por el nacionalismo del Centenario, con Ricardo Rojas y Manuel Gálvez y la estética nacional hispanoamericana impulsada por Martín Noel y Enrique Larreta”. La programación de Amigos mostraba las posiciones ideológicas del campo artístico y las diferencias que existían entre sus socios. Esa pugna se confirmaba con la mencionada muestra monográfica de Zuloaga y con una exposición colectiva de impresionistas realizada en 1926: por un lado la iconografía de tipos y costumbres de una España mítica y tradicional, y por el otro, la “transfiguración de la realidad y su percepción en Renoir y Van Gogh”.¹⁷³ Larreta, desde luego, era un coleccionista comprometido con la hispanidad.¹⁷⁴ En su caso, este compromiso siguió presente por muchos años más. Así, en 1939, al cumplirse el 25º aniversario de la creación de la Institución Cultural Española (ICE), la Asociación Amigos del Arte organizó la exposición *Pintura española: de los primitivos a Rosales*, en la que se exhibieron obras pertenecientes a colecciones públicas y privadas.¹⁷⁵ Era natural que la colección Larreta estuviera presente allí. Entre sus obras se hallaban *San Miguel Arcángel, pesando las obras buenas y malas de un alma*, del siglo XV y el *Retrato de Santa Teresa de Jesús* de Fray Juan de la Miseria, del siglo XVI. La Institución Cultural Española había sido fundada en 1914 y tenía como objetivo poner en contacto a los grupos intelectuales de la Argentina con la producción científica, artística y literaria de España. A lo largo de los años pasaron grandes profesores y académicos y su labor enriqueció los lazos culturales con

¹⁷² [M. Adelina Acevedo, Julio Noé, y Elena Sansisena de Elizalde (Asociación Amigos del Arte)], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 23 de abril de 1925”, CL n. 2210, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁷³ Además de las exposiciones, Larreta también participó de otras actividades culturales organizadas por la Asociación. Muchas de ellas lo tuvieron como protagonista. En 1933 en el marco del homenaje al 25º aniversario de la publicación de *La gloria de Don Ramiro*, se realizó una serie de tres conferencias. La primera a cargo de Carlos Reyles; la segunda a cargo de Octavio Ramírez titulada “La entraña de Don Ramiro” y la última a cargo de Álvaro Melián Lafinur quien abordó el tema: “Las mujeres en ‘La gloria de Don Ramiro’ [Nota de la Redacción], “Comenzó a desarrollarse el programa de actos homenaje al autor de ‘La gloria de Don Ramiro’”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1933, en RP 00215, Libro de recortes n. 5, “La gloria de Don Ramiro”, AMEL.

¹⁷⁴ Marcelo E. Pacheco, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942” en *Amigos del Arte 1924-1942*, *op. cit.*, p.184-185.

¹⁷⁵ Según Patricia M. Artundo, a lo largo de los años ambas instituciones habían desarrollado lazos importantes tanto para la organización de exposiciones como para el arribo de conferencistas españoles, Patricia M. Artundo, “Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte en *Amigos del Arte 1924-1942*, *op. cit.*, p. 24.

la península, pero el comienzo de la Guerra Civil afectó negativamente sus actividades.¹⁷⁶ Este conflicto dividió a la sociedad argentina y se vivió en el país como un asunto propio, no sólo por la antinomia entre ambos bandos de la colonia española, sino también porque los principios que estaban en juego tenían una directa incidencia en la política interna nacional. Mientras liberales y socialistas tomaban partido por el bando republicano, los conservadores y nacionalistas lo hacían por la sublevación militar.¹⁷⁷ Con el triunfo del franquismo en 1939, esa exposición celebrando el 25º aniversario de una entidad más cercana a los ideales de la República, sumado al gran número de exiliados españoles que ese año habían llegado a nuestro país, adquiriría una relevancia bien significativa en términos políticos.¹⁷⁸

Su vínculo con los círculos artísticos. Exposiciones, museos, artistas y coleccionismo.

“[Larreta] está en contacto íntimo con la juventud artística y pensante del día [...] Ninguna forma de arte le es extraña. [...] No tiene para él secretos la pintura, cuya historia conoce como un erudito y cuyos recursos ha estudiado en la práctica, con diligencia y éxito. Ama la escultura; lo deleita la música; es juez de valores literarios [...]”¹⁷⁹ Sin duda, muchos de los aspectos de la vida de Larreta lo enlazaron al mundo de las artes. Su permanente vínculo con intelectuales y protagonistas del campo artístico-cultural fueron factores que tuvieron incidencia en su faceta de coleccionista.

En 1928, con motivo de cumplirse el centenario del fallecimiento de Francisco de Goya, la Comisión Nacional de Bellas Artes presidida por el arquitecto Martín Noel,¹⁸⁰ invitó a un calificado grupo de artistas, escritores y críticos a formar un comité especial con el objetivo de rendirle un homenaje al pintor español. Además de Larreta, la convocatoria reunió entre otras figuras a Cupertino del Campo, director del Museo Nacional de Bellas Artes, Ernesto de la Cárcova, director de la Escuela Superior de Bellas Artes, Marco Aurelio Avellaneda, Emilio Ravignani, Atilio Chiappori, Fernán Félix de Amador, Antonio Santamarina, Ricardo Gutiérrez, Antonio Maura, Julio

¹⁷⁶ Entre otros pasaron por allí, Ramón Menéndez Pidal, Julio Rey Pastor, Ramiro de Maeztu, Claudio Sánchez Albornoz, Benito Pérez Galdós, Américo Castro, Eugenio D’Ors, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Severo Ochoa y Jacinto Benavente. Antonio Lago Carballo, “La institución cultural española de Buenos Aires”, *Mar oceano: Revista del humanismo español e iberoamericano*, Madrid, n. 23, Universidad Francisco de Vitoria, 2008, p. 49-62, disponible en <http://ddfv.ufv.es/bitstream/handle/10641/531/La%20instituci%C3%B3n%20cultural%20espa%C3%B1ola%20de%20Buenos%20Aires.pdf?sequence=1>, último acceso 3/6/2016.

¹⁷⁷ Eduardo González Calleja, “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *op. cit.*, p. 599-642.

¹⁷⁸ Además de ser un socio activo, ese año Larreta había recibido la propuesta del presidente de la ICE, Rafael Vehils, para integrar la Comisión Permanente del Consejo de la Cultural Española en la Sección de Letras y Ciencias Sociales, junto a Martín Noel y Alejandro Unsain [Rafael Vehils], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 22 de septiembre de 1939”, CL n. 935, [Archivo E. Larreta], AMEL. Nota: Sabemos que Larreta no fue un “republicano” durante la Guerra Civil y que además de ser un ferviente católico, tuvo algunas manifestaciones a favor de la figura de Franco, sin embargo creemos que su grado de neutralidad superó cualquier inclinación que pudiera tener hacia uno u otro bando.

¹⁷⁹ [Nota de la redacción], “Enrique Larreta”, *La Nación*, Buenos Aires, 12 de junio de 1926, RP 00332, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁸⁰ El vínculo entre Enrique Larreta y Martín Noel será profundizado en el capítulo 6, dedicado a sus residencias.

Noé, José León Pagano, Enrique Prins, Manuel Rojas Silveira, Avelino Gutiérrez, Miguel Alfredo Martínez de Hoz, Jorge Soto Acebal y Héctor Ramos Mejía, adhiriéndose el presidente de la Universidad de la Plata Dr. Benito Nazar Anchorena, Ricardo Rojas, rector de la Universidad de Buenos Aires, la Embajada de España, la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, el director de *La Razón*, Dr. Ángel L. Sojo; el director de *La Nación* Dr. Luis Mitre, el presidente del Jockey Club, Dr. Tomas de Estrada, Joaquín Anchorena, el presidente de *El círculo de Rosario*, Dr. Juvenal Machado Doncel y la Institución Cultural Española.¹⁸¹ En octubre de ese año, también se realizó la Exposición del Centenario de Goya, como parte de la celebración en torno al pintor aragonés.

Larreta fue un asiduo concurrente a las diversas exposiciones de arte que tuvieron lugar durante aquellos años en la capital porteña. Además de las ya mencionadas en El Ateneo y Amigos del Arte, también asistió a las organizadas en el Salón Witcomb. Así lo hizo con algunas de las muestras del pintor Juan Carlos Alonso (1886-1945), artista español llegado a Buenos Aires a fines del siglo XIX, proveniente de la ciudad gallega de Ferrol. Alonso había trabajado como dibujante en *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*, dos prestigiosas revistas de las que llegaría a ser su director. En su primera exposición individual llevada a cabo en 1917 en el Salón Witcomb recibió el halago de numerosos artistas y personalidades de la cultura argentina. En noviembre de 1924 expuso en el mismo Salón, *Buenos Aires Colonial, 1800-1850* una serie de quince cuadros que evocaban a la sociedad porteña en tiempos virreinales. 1924 se había convertido en un año decisivo para la introducción de las vanguardias en Argentina, por eso en un ambiente enmarcado por las disputas entre “tradicionales” y “renovadores”, la muestra recibió algunas críticas corrosivas¹⁸² y otras halagadoras.¹⁸³ Larreta defensor de lo “tradicional”, seguramente vio con beneplácito la obra del artista.¹⁸⁴ El escritor siguió concurriendo a las exposiciones del español, realizadas en su mayoría en el Salón Witcomb. Entre ellas vale la pena destacar la de junio de 1933. Titulada *Época de Rosas; Época actual*, comprendía un conjunto de 11 óleos cuyas imágenes tenían que ver con el pasado de la Argentina de Juan Manuel de Rosas y con las representaciones de la vida moderna.¹⁸⁵ Pocos días después de la apertura en un

¹⁸¹ [Nota de la redacción] “Notas de arte. Centenario de Goya”, *Síntesis*, Buenos Aires, a. I, n. 10, marzo de 1928, p. 412-415.

¹⁸² Ese año tuvo lugar la controvertida exposición de Emilio Pettoruti en el salón Witcomb, con obras futuristas y cubistas traídas de Europa. Además se produjo el lanzamiento del periódico *Martín Fierro*, publicación que también fue crítica con la obra literaria de Larreta. Según Rodrigo Gutiérrez Viñuales las críticas corrosivas aparecieron sobre todo en el periódico *Martín Fierro* y en *Campana de Palo*. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”. *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, vol. 2, p. 759-771, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/043.pdf>, último acceso 2/03/2015.

¹⁸³ “No hay duda de que Juan C. Alonso ha conseguido un triunfo más con la serie de óleos expuestos en la galería Witcomb” Luis de Neda, “Juan C. Alonso”, Motivos de Crónica, *Céltiga. Revista gallega de artes, crítica, literatura y actualidad*, a. 1, n. 5, Buenos Aires, Editada por la empresa Céltiga, 30 de noviembre de 1924, s.p., disponible en http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_em_pub1670_Celtiga_n005.pdf, último acceso 5/10/15.

¹⁸⁴ Fotografía de Enrique Larreta en exposición de Juan Carlos Alonso, 1924, n. inventario 8621, n. caja 78, n. sobre 8, Documento fotográfico, AGN.

¹⁸⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”, *op. cit.* p.6.

acto privado, Larreta asistió a la exhibición. Entre los presentes se hallaban numerosas personalidades de la cultura argentina: Atilio Chiappori, Juan Pablo Echagüe, Mariano de Vedia y Mitre, Arturo Capdevilla, Nicolás Besio Moreno, Baldomero Fernández Moreno, Josué Quesada, Antonio Freixas, Antonio Alice, Manuel Gálvez y León Bouché entre otros.¹⁸⁶ Posteriormente Larreta resumió sus impresiones en una carta dirigida al artista. Allí le expresaba su admiración:

Querido amigo y gran artista [...] Cuando, hace dos días, mi querido amigo, otros, a mi lado, en su magnífica exposición de la galería Witcomb, hablaban de su gran poder evocador o de todo lo que sugería aquel equívoco mirar de soslayo de la mujer del ‘Velo blanco’, aquel ¡sí! de la boca y aquel ¡no! de los ojos, yo me dejaba llevar por el arte magistral con que ha manejado usted la espátula en el tumulto de su “Carnaval”, en los toques del zorro que envuelve el cuello de la damita y, sobre todo, en las admirables manchas del fondo ceniciento de ese delicioso cuadro.

Probablemente, Larreta al describir aquella mirada “de soslayo” se refería a *Criollita* un retrato femenino presente en la exposición. Las mujeres pintadas por Alonso se destacaban por encima de sus figuras: “Todas llevan el sello de una palpitante vida; en el destello de su ígneo mirar [...] son inconfundibles. Se les denomina ‘mujeres de Alonso’.”¹⁸⁷ Por su parte, *Carnaval* presentaba una escena de esa fiesta popular en época de Rosas, cuyos abigarrados personajes mostraban la espesa factura de la “espátula” que mencionaba el escritor. Continuando con sus halagos hacia Alonso, invocaba las palabras que Zuloaga le había dedicado al gallego en una de sus cartas:

Me permito insistir en mi consejo: hágase cuanto antes retratista. Ya está usted en forma. Ha seguido para ello el mejor camino. Ha empezado por asegurar su poderosa libertad de gran pintor, de ‘pintorazo’, como le llama Zuloaga. (¡Y para que él haga ese elogio!...). Ya sabe usted servirse de la verdad como conviene: escuchar y despedir a tiempo a esa persona sin la cual y con la cual no se puede vivir tranquilo. Ya no corre el peligro de sujetarse demasiado al modelo, pudiendo captar la semejanza sin dejar por eso de señorearlo todo con su maestría; en una palabra, ya puede hacer buenos retratos que sean también buenos cuadros, única esperanza de que los retratos no vayan a parar tarde o temprano, a los atillos.

Sucede que el catálogo de la exposición transcribía la carta que el maestro vasco le había enviado a Alonso dos años antes, y que seguramente Larreta leyó antes de escribir la suya. Decía Zuloaga: “Hace ya muchos años que yo no enseño lo que hago, ni lo dejo reproducir, pues mi sueño ahora es guardarlo todo, y vivir lo más olvidado posible. Las reproducciones de sus obras en colores me han gustado mucho, pues veo que usted es un ‘pintorazo’ (cosa tan rara hoy en día). No se deje influir por las modas (que eso está bien en los sombreros de las señoras), y siga su camino”. Este párrafo

¹⁸⁶ [Nota de la Redacción], “Comentando el triunfo de Alonso”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1811, 17 de junio de 1933, s.p.

¹⁸⁷ Esta obra presenta los toques de espátula que menciona Larreta, en la estola que recorre el cuello de la retratada. Fotografía: “‘Criollita’, (Cuadro reproducido fotográficamente por ‘Nativa’ en 1929)”. Julio Díaz Usandivaras, “Arte argentino. El artista D. Juan Carlos Alonso. Su pintura”, *Nativa*, n. 132, Buenos Aires, noviembre 1934, p. 31-34 y 57-58, disponible en <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/ppnresolver?id=PPN750047763>, último acceso 4/10/15.

también se había transcrita en el prólogo escrito por José León Pagano.¹⁸⁸ Larreta continuaba su carta comentándole qué era lo que más le “seducía” de su obra. En su alabanza, la mayoría de las palabras y metáforas remitían a España:

Déjeme decirle, por último, que lo que más me seduce en su gran estilo es ese enlace del toque varonil, imperioso (la pintura es el arte que exige mayor virilidad), con la sensualidad tan española de las luces y penumbras; solazos andaluces, nácares de tarde castellana, carmines que ríen chispeantes como granada entreabierta y con, a veces, en sus grupos, la emoción indefinible que los pintores de su raza, a partir de Goya, deben sin duda a ese no sé qué desolado y galante, que flota y vuela con las músicas, al final de las corridas, a la salida crepuscular de las plazas de toros. ¡Caramba! Ya estoy haciendo literatura. Señal de que debo terminar. Así lo hago, con el aplauso de mi entusiasmo y todo el júbilo de mi gran amistad.¹⁸⁹

Además de promover la fotografía, la pintura y la escultura, la casa Witcomb fue un referente de las exposiciones de arte en Buenos Aires.¹⁹⁰ En 1939 con motivo de la apertura de su nuevo local en Florida 760 preparó la edición de un folleto en el que quedaron impresos los programas que esta institución había publicado a lo largo de 70 años de trayectoria. Como uno de sus asistentes destacados, el nombre de Larreta figuraba entre las personas convocadas para participar con su opinión acerca de la labor que esta casa había realizado. Los primeros párrafos de la carta recibida, fundamentaban la importancia que la entidad había tenido en el desarrollo del campo artístico desde sus inicios:

La Casa “Witcomb con motivo de la inauguración de su nuevo local, desea publicar un folleto en el que se registren de una manera gráfica, los programas alcanzados a través de 70 años de existencia. El desenvolvimiento de ésta casa no ha sido exclusivamente comercial, sino que, ligada estrechamente al Arte Nacional y Extranjero, fue durante muchos años su propulsora, tanto en el arte fotográfico, como en el pictórico y escultural. La nómina de las exposiciones realizadas en sus salones podría servir de índice para una valoración bastante exacta del desarrollo de la cultura artística, en nuestro país. En sus salones permanentemente abiertos al público, se ha expuesto cuanto de más valioso ha producido el mundo en esculturas y telas, contribuyendo en este sentido, la Casa “Witcomb”, a la divulgación del arte, casi en igual proporción que los Museos, y muchas veces, con mayores ventajas, pues el público concurre a dichas muestras con mayor comodidad y sin cortapisa alguna.

Luego de exponer esta fundamentación, Witcomb se dirigía personalmente a su destinatario destacando que este pedido se había hecho a un grupo no demasiado numeroso:

¹⁸⁸ Marcelo E. Pacheco, (Idea y Dirección), “Antología de prólogos. Selección”, *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000, p. 216. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”, *op. cit.* p. 6. Julio Díaz Usandivaras, “Arte argentino. El artista D. Juan Carlos Alonso. Su pintura”, *op. cit.* p. 33.

¹⁸⁹ “[...] Es una carta que tiene doble interés y doble valor: por ser quien es su autor y por ser quien es su destinatario.”, “Bellas Artes. A propósito de la muestra de Juan Carlos Alonso”, *La Nación* s.d., RP 03118, Carpeta de recortes n. 16 “Larreta y las artes plásticas”, Caja n. 1, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁰ Para un estudio más profundo sobre la Casa Witcomb cf. Patricia M. Artundo “La Galería Witcomb 1868-1971” en Marcelo E. Pacheco (Idea y Dirección), *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, *op. cit.*, p. 12-57.

Todas estas razones y otras que no escaparan a Ud. deseamos ponerlas de manifiesto con motivo de la publicación del mencionado folleto de divulgación, por lo que nos permitimos rogarle nos envíe su opinión respecto a la contribución aportada por esta su casa al desenvolvimiento artístico argentino, para ser insertada en el folleto que preparamos. Solicitamos la opinión de un grupo reducido de personas, interesadas en el progreso artístico del país y con el propósito de hacerlas conocer, casi exclusivamente, en el extranjero [...]"¹⁹¹

Qué el nombre de Larreta se encontrara en este grupo “selecto” de personas involucradas con el “progreso artístico del país” da cuenta del valor distintivo y grado de protagonismo que el escritor tuvo dentro del campo artístico durante aquellos años.

Larreta también se vinculó a referentes de la Generación del 80, entre ellos, Ernesto de la Cárcova (1866-1927). El autor de *Sin pan y sin trabajo*, se desempeñó como Director del Patronato de Becados Argentinos en Europa entre 1909 y 1919, fecha que coincidió con el período en el que el escritor realizó su gestión como Ministro Plenipotenciario en París. Ambos continuaron vinculados en Buenos Aires, ampliando esa amistad con otros referentes de las artes y la arquitectura como Martín Noel.

Con Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968), tuvo también una estrecha relación. Nacido en Gualeguay, provincia de Entre Ríos, Quirós fue integrante del grupo Nexus, un colectivo de artistas que en 1907 buscó la renovación plástica teniendo como meta la definición de un arte argentino. Junto a él estaban Pío Collivadino, Fernando Fader, Carlos Ripamonte, Alberto Rossi, Justo Lynch y el escultor Arturo Dresco. Uno de los pintores que más influyó en el argentino fue Ignacio Zuloaga. Seguramente, Larreta y Quirós también se encontraban en la casa-estudio que el pintor vasco tenía en París, sobre todo durante los años en los que Larreta fue diplomático en el país galo. Precisamente, en 1914, a través del Ministro argentino, Quirós realizó una muestra de sus obras en su propio atelier donde expuso treinta y cinco de sus pinturas. Eran las vísperas de la Gran Guerra, y esta fue la última exposición de Quirós en Europa hasta su siguiente retorno quince años más tarde.¹⁹² El entrerriano, también había participado de aquella reunión de las “Cinco Artes” celebrada en la casa del escritor en 1920. De hecho la nota publicada en *Plus Ultra*, reproducía una fotografía con una toma general del Patio Central con todos los asistentes, y cuatro fotografías destacadas con los retratos de Larreta, Pío Collivadino, Carlos Ibarguren y Quirós.¹⁹³ Larreta también acompañó a Quirós en la exposición de 1944 en el Museo Nacional de Bellas Artes, realizada como un homenaje

¹⁹¹[A. Witcomb], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 8 de agosto de 1939”, CL n. 992, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹² Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991, p. 109-111. En el epígrafe de la foto se indica “Martínez Larreta”.

¹⁹³ [Nota de la Redacción], “Fiesta de las cinco artes”, *Plus Ultra*, n. 54, *op. cit.* s.p.

dedicado al pintor.¹⁹⁴ La correspondencia entre ambos se prolongó hasta poco antes del fallecimiento del escritor. El tono de sus palabras, además de respeto y admiración, daba cuenta del grado de familiaridad que tenía la amistad que los unía. Si bien Larreta promovió y asistió a sus exposiciones no tuvo en su colección obra del pintor entrerriano, como si lo hicieron algunos de sus contemporáneos, tal el caso de Ricardo Rojas.

Sobre Juan Manuel Blanes tuvo una valoración especial y a él se refirió en su libro *La naranja*:

El pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, en un gran lienzo de vigoroso lirismo y magistral composición, representó la escena del desembarco y del juramento. Cuando ese cuadro se expuso en Buenos Aires, en 1878, José Hernández compuso unos versos gauchescos, que lucen la misma gracia y la misma viveza de color de su obra imperecedera. Llevan por título ‘Carta que el gaucho Martín Fierro dirige a su amigo Juan Manuel Blanes, con motivo de su cuadro Los Treinta y Tres Orientales’. Describe en ella, en treinta y tres estrofas, la mayor parte de las figuras, actitud, gesto, ropaje. Vale la pena leer toda la carta. Es un ejemplo revelador, en gran sumo, del ingenio de Hernández.¹⁹⁵

A través de estas apreciaciones, Larreta ponía en valor la obra de José Hernández y la del propio Blanes, cuya pintura se refería a un tema histórico. Recordemos el origen uruguayo de la familia Larreta y el respeto personal que el escritor tuvo por este país. Allí poseía una residencia ubicada en Punta Chaparro, muy cercana al lugar en donde se había producido el desembarco de la Cruzada Libertadora en 1825, en la que también había participado el Gral. Manuel Oribe, uno de sus ancestros. De hecho, Larreta donó parte de los terrenos de su campo para dar paso a la apertura de los caminos que daban acceso a la Playa de la Agraciada, sitio donde estaba emplazada la Pirámide recordatoria de la cruzada patriótica de los Treinta y Tres Orientales.¹⁹⁶

Larreta siempre estuvo vinculado al campo artístico, a lo largo de su vida su nombre apareció como referente en diversas cuestiones del arte y la cultura de nuestro país: participando, trabajando, colaborando u opinando en espacios, instituciones o publicaciones relativas a este segmento. En julio de 1924 fue convocado para que su firma figurara entre los futuros colaboradores de *El Arte*, una revista que, según la correspondencia recibida por el escritor, debía aparecer a la brevedad.¹⁹⁷ Probablemente, esta publicación no vio la luz, al menos este título no aparece entre las revistas

¹⁹⁴ Al acto de apertura asistieron el Presidente de la Nación, Gral. Edelmiro Farrell y el Coronel Juan Domingo Perón, además de Martín Noel, Fray Guillermo Butler y Rogelio Yrurtia, entre otras personalidades. Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Quirós, op. cit.*, p. 302-303.

¹⁹⁵ Enrique Larreta, *La naranja, op. cit.*, p. 134.

¹⁹⁶ [Facundo Machado. Director general de avalúos y administración de bienes del Estado. Uruguay], carta a Enrique Larreta, datada “Montevideo, 26 de octubre de 1937”, CL n. 2178, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁷ [Secretario de Larreta], carta a Álvaro Melián Lafinur, datada “Buenos Aires, 23 de julio de 1924”, CL n. 269, [Archivo E. Larreta], AMEL.

argentinas de la época, sin embargo es significativo el peso que el escritor debió haber tenido en esta clase de cuestiones que no eran necesariamente literarias.

En noviembre de 1927 Martín Noel, junto a un calificado número de artistas invitó a Larreta a participar en el proyecto que estudiaría la mejor forma de constituir la “Casa del Arte Argentino”. La iniciativa había sido de Noel, quien por esos años era el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Esta Comisión pertenecía al Ministerio de Instrucción Pública y su sede estaba en la calle Arenales 687, un edificio anexo al Museo Nacional de Bellas Artes y espacio donde también se celebraba el Salón Nacional desde 1911. Allí tuvo lugar la reunión en la cual Larreta junto a un grupo de calificadas figuras opinaron acerca de la iniciativa.¹⁹⁸

Su nombre, incluso fue utilizado como referencia comparativa para comentar y definir el estilo del pintor Luis Aquino, quien en 1947, había ganado el primer premio del Salón de Otoño Municipal con su obra *Fausto antiguo*:

[...] El primer premio ha sido otorgado a la tela más grande del certamen. He aquí parte del mérito. Se ha premiado el triunfo de la paciencia sobre la extensión. Porque no es una tela impresionista en que se deja parte de ella a la vibración de la atmosfera. Podría decirse que ha sido tejida a mano de cabo a rabo. Estamos ante una naturaleza muerta (muerta en olor de santidad, pues ahí están reunidos casullas, cáliz, vela, candelero, libro de música gregoriana, incensario, arcón de sacristía, etcétera) y el tema opulento de un extremo al otro del cuadro. El pintor ha dispersado sobre un sillón, un arcón y un facistol el despliegue en cola de pavo real de tres riquísimas casullas y detrás de ellas ha corrido un telón de seda natural. Casi todo el motivo se halla en primer plano para mejor estudiarlo y los ornamentos sagrados se miran como dentro de una vitrina, embalsamados. En el suelo se ve un incensario de plata y, tal vez un perro al pasar, ha hecho rodar en la otra esquina de la composición una sopera de plata vacía, todo hecho con el santo propósito de aguzar la habilidad del artista que es un maestro de la ornamentación. ‘Fausto antiguo’ se llama la tela en la que se descubre también una muñeca a santa de palo a medio vestir. La obra es una exposición analítica de viejos damascos donde se ha hecho gala de detalles, oros e hilos de plata, flecos de canutillo y paginas iluminadas de misal. Todo el cuadro es una página escrita por Enrique Larreta, extraída de sus libros, sabios catálogos de la histórica ropavejería y desván de la raza, en la madre patria, y llevada al lienzo por el minucioso y benedictino pincel de Luis L. Aquino.¹⁹⁹

Habían pasado casi cuarenta años del apogeo de Larreta y su obra más afamada, sin embargo la mención de su nombre en temas referidos a la hispanidad seguía vigente. Sin duda, la crítica de la pintura ganadora tenía tintes irónicos, pero al mismo tiempo daba cuenta del grado de recordación que poseía el nombre del escritor.

Los museos y las donaciones de un coleccionista. Los monumentos.

¹⁹⁸ [Francisco Armellini, secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 31 de octubre de 1927”, CL n. 483, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁹ [Nota de la redacción], “Artes Plásticas. III Salón Municipal de Otoño”, *El Mundo*, 5 de junio de 1947, en RP 03114, Carpeta de recortes n. 16 “Larreta y las artes plásticas”, Caja n. 1, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Larreta participó activamente dentro de las instituciones del campo artístico y cultural argentino, entre ellos los museos. Así lo hizo con el Museo Colonial e Histórico de Luján. Fundado en 1918, el Museo, tuvo al escritor como uno de sus principales impulsores. La historia había comenzado un año antes, cuando para evitar el derrumbe del edificio del Cabildo, se solicitó ayuda monetaria para que esto no sucediera. A través de un decreto, José Luis Cantilo, quien era el Interventor Nacional de la Provincia de Buenos Aires, estableció la edificación del Museo, encomendando la restauración al arquitecto Martín Noel, uno de los máximos exponentes del estilo arquitectónico neocolonial en el país. Al año siguiente quedó constituida la Comisión Administradora del Museo Colonial e Histórico formada por un grupo de notables del ambiente intelectual de la época. Larreta fue designado como presidente, Noel fue nombrado secretario y Enrique Udaondo, prosecretario. Entre las figuras que también integraron esta comisión estaban Rafael Obligado, Enrique Peña, Juan José Biedma, Carlos M. Urien, Juan C. Amadeo, Carlos Noel, Clemente Onelli, José Marcó del Pont y Federico Leloir. Que el cargo de presidente de la Comisión le hubiera sido otorgado a Larreta era entendible dado que además de su prestigio como escritor, era un hombre con un fuerte apego a la tradición hispano católica, rasgo compartido por un sector de la élite intelectual que abogaba por el reencuentro con el bagaje cultural legado por España. En este contexto también se enmarcaron las reivindicaciones de Noel respecto a la fusión de elementos criollos y españoles, propios de las expresiones arquitectónicas hispanoamericanas de los siglos XVII y XVIII, proponiendo el estilo neocolonial como manifestación de una estética nacional.²⁰⁰

La inauguración oficial fue el 28 de abril de 1918 y Larreta, uno de los oradores de la jornada. Sus palabras resaltaron la obra de restauración arquitectónica llevada a cabo por Noel, destacando las cualidades del arquitecto, así como las decisiones que éste había tomado con respecto al estilo:

El señor arquitecto don Martín Noel, a quien me pesa no poderle apellidar ahora Maese Martín, como de fijo le llamaron regidores y canónigos de antaño, acaba de hacernos entrega, Excelentísimo Señor [Don José Luis Cantilo], de este edificio cuya restauración arquitectónica le encomendasteis. Su obra es, a mi ver, gallardo ejemplo de reverencia y de felicísima inspiración. Formado en las escuelas y talleres de Francia y sabiéndolo todo en su arte, el señor Noel ha querido respetar el expresivo acento de esta arquitectura, con el mismo sentimiento que ha hecho de él, entre nosotros, el amo de ese arte curiosísimo que naciera en América de un estilo alambicado y galante, tratado por la mano semisalvaje del indio, del indio platero, imaginero y alarife que cincelaba lámparas y sahumeros, tallaba retablos, quiera que no quieras y labraba, entremezclando resabios ancestrales, la fachada incaica y barroca de las iglesias.

En su discurso, el escritor elogiaba la condición “patricia” y el “abolengo intelectual” de Cantilo, así como destacaba el empeño puesto en apartar al nuevo instituto de las pasiones y

²⁰⁰ María Élide Blasco, “La fundación del Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Cultura y política en Luján, 1918”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, n.25, Buenos Aires, enero/julio 2002, disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S0524-97672002000100003&script=sci_arttext, último acceso 12/10/15.

vicisitudes de la política. También reflexionaba acerca de la importante tarea que implicaba la creación y conservación de un museo:

A todos se nos alcanza, señor Interventor, que la tarea que nos confiáis es harto difícil. Conservar un museo ya formado es ocupación apacible y anhelado refugio de sabios y de artistas envejecidos; pero constituir desde el comienzo un museo sin tener más cosa que el local, es obra de mucho aliento. Esto lo digo a fin de que el inexorable público no nos pida prodigios a corto plazo, aun cuando se entienda que contamos desde luego con el auxilio de milagrosa vecindad.

Recordemos que en la Argentina del siglo XIX, la formación de colecciones privadas de arte fue previa a la fundación de los museos. Estas obras, a través de donaciones o legados, fueron la base de los museos de arte del país y permitieron que los mismos acrecentaran su patrimonio a lo largo de su historia.²⁰¹ Por eso el escritor, sabiendo el importante rol que ejercían los coleccionistas en la formación de los museos, continuó con sus palabras, alentándolos a que generosamente pensarán en futuras donaciones a la institución:

Recuerde cada cual que la mayor parte de los objetos interesantes que quedaban en iglesias y conventos, se hallan ahora en poder de personas acaudaladas. Confiamos, sin embargo, en la esplendidez de esas personas: confiamos en que habrá quien se acuerde de este museo *“ahora y en la hora”* de las resoluciones generosas del hombre y del coleccionista.

También aprovechó la ocasión para establecer que características tendría la definición de “colonial” tipología bajo la cual se había fundado el museo. Esta clasificación determinaría que objetos iban a ser aceptados y cuáles no:

Pero antes de aceptar objeto alguno habrá que dejar perfectamente aclarado lo que entendemos todos por colonial. Oímos con frecuencia llamar coloniales a objetos de mediados del pasado siglo. Es absurdo. A cada paso topamos con personas que a más de su autenticidad indiscutible son más antiguas que los muebles que se enseñan como muebles coloniales, y a nadie se le ocurre llamarlas de este modo. Otro problema: ¿qué quiere decir estilo colonial? Pero dejemos esto para mejor ocasión y contentémonos por ahora con prometeros, señor Interventor, que haremos lo posible por no defraudar la confianza que pusisteis en nosotros, y que vuestra bien inspirada iniciativa no mantendrá indefinidamente en nuestras manos la belleza demasiado pura de las cosas que nadie se atreve a realizar.²⁰²

Si bien no dejaba clara, cuál era su definición de colonial, era evidente que se refería a aquellas obras que habían sido producidas en América fusionando formas indígenas americanas con modelos españoles durante la ocupación hispánica, cómo lo había destacado en sus palabras iniciales.

Al finalizar el discurso, se refirió a la aprobación del taller de alfarería y tejidos que funcionaría en el Museo. La instalación de este taller, había sido una propuesta de Larreta lanzada en una de las

²⁰¹ María Isabel Baldasarre, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina” en *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, San Pablo, v. 14, n. 1, junio de 2006 disponible en <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000100010>, último acceso 23/08/2016.

²⁰² Enrique Larreta, “En Lujan al inaugurar el Museo Colonial. Abril 29 de 1918”, *La que buscaba Don Juan. Artemis. Discursos*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1945, p. 129-132.

primeras reuniones de la Comisión, aprobada por el Interventor. Con sus palabras, el escritor manifestaba su deseo de que “entrelazando la tradición española y la indígena”, surgiera “la flor del futuro arte argentino”.²⁰³ Para María Élica Blasco la idea de Larreta imponía una peculiar interpretación del pasado y del futuro nacional, advertido ya en el proyecto de Noel y de Ricardo Rojas, en favor de la integración de elementos culturales españoles e indígenas. Estos intelectuales intentaban plasmar una explicación del pasado que fuera una alternativa ante la disyuntiva indigenismo-hispanismo. Blasco sostiene que si bien el énfasis otorgado por Noel y Larreta a la fusión de elementos españoles y americanos era cierto, fue indudable que, en el modelo explicativo, predominaron los componentes de raíz netamente hispánica.²⁰⁴

Al parecer, en los años que siguieron a la fundación, durante el mandato de Camilo Crotto como gobernador de Buenos Aires, los fondos que Cantilo había decretado para solventar los gastos del Museo, no fueron girados correctamente. Ante la falta de respuestas por parte de las autoridades, Larreta y otros miembros de la Comisión Directiva renunciaron a sus cargos. En 1921, luego de que Cantilo asumiera como gobernador de la provincia de Buenos Aires, firmó el decreto designando a Enrique Udaondo Director Honorario del Museo Histórico y Colonial. Finalmente, el 12 de octubre de 1923, el Museo abrió sus puertas al público.²⁰⁵ Para que esto fuera posible, numerosos donantes, miembros de la élite, habían entregado obras de sus colecciones, entre ellos Gustavo Barreto, Victoria Aguirre y también Enrique Larreta.²⁰⁶

El escritor, también realizó donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo,²⁰⁷ y al Museo Nacional de Bellas Artes.²⁰⁸ En relación a este último, en 1945, su nombre apareció junto al de artistas que manifestaban su apoyo al entonces director del Museo, Augusto Da Rocha quien había sido depuesto de su cargo, luego de la intervención del mismo. El grupo firmante, hacía la siguiente declaración:

Los firmantes, artistas plásticos y hombres de letras, consideran con pesar el alejamiento del Museo Nacional de Bellas Artes de su director, D. Augusto Da Rocha, en momentos en que éste había reabierto al público las puertas del instituto, reanudando su actividad y

²⁰³ *Ibidem*, p. 132.

²⁰⁴ María Élica Blasco, “La fundación del Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Cultura y política en Luján, 1918”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, n.25, *op. cit.*

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Luego de consultar con el Archivo del Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo" no se encontraron datos acerca de las piezas donadas por Larreta, debido tal vez a la pérdida de estos legajos.

²⁰⁷ Se trataba de una talla religiosa francesa de comienzos del siglo XV que representa a Santa Ana y la Virgen donada por Larreta en 1938. “Santa Ana y la virgen”, n. 242, Catálogo Museo Nacional de Arte Decorativo, 1º edición, Buenos Aires, Talleres gráficos Guillermo Kraft, 1947, p 145. “Donación Enrique Larreta” en “Las donaciones al Museo Nacional de Arte Decorativo”, *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, octubre, noviembre y diciembre de 1946, p. 8.

²⁰⁸ Entre las donaciones al Museo Nacional de Bellas Artes figuran los dibujos realizados por Alejandro Sirio para *La gloria de Don Ramiro* y una cabeza en yeso de Antoine Bourdelle dedicada por el escultor a Enrique Larreta. Agradecemos a Marcelo Renard por esta información. Sobre la relación entre Bourdelle y Larreta ampliaremos en el capítulo 2 dedicado a la estadía del escritor en París.

difusión artísticas. Desean expresar, asimismo, que valoran cabalmente y aplauden la inteligente capacidad de organización del Sr. Da Rocha, su empeñoso dinamismo, sus conocimientos museográficos y su espíritu de reconocida probidad, condiciones todas acreditadas firmemente, durante quince años, en el desempeño de los cargos de secretario de nuestra pinacoteca, de director de la Biblioteca Nacional de Arte y en su eficaz contribución en las paralelas actividades artísticas de conferencias, certámenes plásticos y exposiciones.

Además de Enrique Larreta, la nota estaba firmada por Rogelio Yrurtia, Miguel C. Victorica, Alejandro Christophersen, Lía Correa Morales de Yrurtia, Juan Pablo Echague, fray Guillermo Butler, Ana Weiss de Rossi, Cupertino del Campo, Carlota Stein de Sirio, Nicolás Beslo Moreno, Alberto M. Rossi, José Fioravanti, Alejandro Sirio, Pío Collivadino, Benito Quinquela Martín, Julio E. Payró, Julio Aramburu, Fernan Felix de Amador, Alfredo Gonzalez Garaño, Justo Lynch, Arturo Dresco, Eugenio Daneri, César Sforza, Pedro Tenti, Jorge Larco, Raúl Soldi, Troiano Troiani, José A. Meredith, Héctor Rocha, Luis Gowland Moreno, Raúl G. Podestá, Octavio Fioravanti, Carlos de la Cárcova y Alberto Prando.²⁰⁹ Este apoyo, no rindió sus frutos y Da Rocha sólo tuvo una breve gestión que apenas duró unos meses. Durante ese tiempo, le tocó inaugurar la remodelación del Museo, presentando las salas de arte francés, español, internacional, argentino, además de una sala para exhibir la colección Guerrico. La intervención había sido dispuesta por el entonces subsecretario de Cultura, Ignacio Braulio Anzoátegui quien confió las funciones de interventor a Juan Zocchi. Zocchi mantuvo el cargo de director del museo desde 1944 hasta 1955, año en el que el gobierno del Gral. Perón fue depuesto por la autodenominada Revolución Libertadora.

A lo largo de su vida, Larreta formó parte de varias comisiones encargadas de llevar adelante la realización de diversos monumentos dedicados a figuras de la historia nacional. Ya desde París estuvo siguiendo las tratativas del monumento a Carlos María de Alvear que sería realizado por el escultor Antoine Bourdelle, tema que abordaremos en el capítulo dedicado a Larreta en esa ciudad.

Al poco tiempo de llegar al país luego de su misión diplomática en Francia, participó de la comisión del monumento a Emilio Mitre junto a Manuel Lainez, César González Segura, Benito Villanueva, Ezequiel Ramón Mexía, Antonio F. Piñeiro, Eliseo Cantón, Orlando Williams, Santiago G. O'Farrell, Joaquín M. Casón, José M. Escalier, Gustavo A. Lanús e Ignacio Orzali, entre otros. Los primeros proyectos que se presentaron no fueron aceptados y luego de un detenido estudio, la Comisión resolvió que el autor de la estatua y los cuatro bajo relieves fuera un artista nacional. En el concurso participaron Hernán Cullen Ayerza, Zonza Briano, Alberto Lagos y Arturo Dresco.

²⁰⁹ [Nota de la redacción] "Bellas Artes. D. Augusto Da Rocha y la Dirección del Museo Nacional", *La Nación*, abril de 1945, en Libro III, 1934-1964, RP 00975, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Finalmente, el monumento realizado en mármol de Carrara con basamento de granito, fue realizado por Cullen Ayerza y emplazado en 1931 en la Plaza San Martín de Tours en el barrio de Recoleta.²¹⁰

También formó parte de la comisión Nacional del Monumento al Teniente Coronel D. Julio Argentino Roca inaugurado el 19 de octubre de 1941.²¹¹ Ese mismo año, fue invitado a participar en la comisión Pro Monumento y Plaza de los Treinta y Tres Orientales formada a tal efecto por delegados del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, del Club Oriental y de la Cámara de Comercio Argentino. La obra recordaría la gesta emancipadora del grupo que en abril de 1825 partió desde San Isidro para liberar a la Banda Oriental.²¹²

En 1957, Larreta formó parte del grupo fundador del Instituto Argentino de Museólogos, institución que funcionó en la calle Charcas 3787 y cuya principal tarea consistió en garantizar la preservación y mejora del patrimonio cultural de la República mediante la promoción de todas las ramas de la museología. Entre los miembros fundadores también se hallaban Antonio Santamarina, Lía Correa Morales de Yrurtia, Benito Quinquela Martín, Carlos A. Pueyrredón, Andrés Llobet Guerrero, Román F. Pardo, Jorge E. Garrido, Mónica Garrido y Bonifacio del Carril.²¹³

Larreta y sus apreciaciones estéticas

Su amplia cultura, sus viajes y por supuesto su colección de arte, le permitieron dejar de manifiesto sus apreciaciones estéticas, tanto en el arte de la antigüedad como en el de sus contemporáneos. Así lo hizo sobre el arte prehistórico cuando visitó las cuevas de Altamira, en la provincia de Cantabria en España. Sobre aquella experiencia el escritor, reflexionaba:

[...] me pregunté, allí mismo, si el hombre europeo de aquellos tiempos no habría tenido la misma capacidad intelectual que los de ahora y si en entre los cavernícolas de miles y miles de años atrás, no habría muchos que fueran, a su modo, tan artistas, tan pensadores y tan hombres de mundo como los que hoy día conversan en los salones y en las peñas de Madrid. En cuanto a la mecánica, el invento del arco o de la rueda, exigieron tanto ingenio como los más admirables inventos modernos.²¹⁴

²¹⁰ [Nota de la Redacción] “Monumento a Emilio Mitre” *La Nación*, 21 de noviembre de 1918, Identificación: 8776: disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=8776>, último acceso 20/07/2015.

²¹¹ [Sres. Galindez y Zavalía, secretarios de Comisión Nacional Monumento al Teniente Coronel D. Julio Argentino Roca], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires 10 de octubre de 1941”, CL n. 761, / [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹² “En una reunión celebrada al efecto días pasados en el Club Náutico de san Isidro, por delegados del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, del Club Oriental y de la Cámara de Comercio Argentino-Uruguayo, se ha resuelto constituir una Comisión [...] habiendo sido Ud. aclamado por unanimidad, como miembro de dicha comisión [...]” [Comisión Pro Monumento y Plaza de los Treinta y Tres Orientales], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires 10 de octubre de 1941”, CL n. 762, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹³ En 1966 se inauguró la biblioteca de dicho instituto la cual llevó el nombre de “Enrique Larreta”. Agradecemos la información a María del Carmen Maza. Archivo Mónica Garrido.

²¹⁴ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 39-40. La Cueva de Altamira se abrió oficialmente al público en 1917. Es probable que Larreta la visitara en uno de los viajes que realizó a la península posiblemente acompañado por Zuloaga. En 1935, se publicó *La cueva de Altamira en Santillana del Mar* escrito por el abate Enrique Breuil y Hugo Obermaier con prólogo del Duque de Alba.

Con respecto a la mirada que tuvo sobre la arquitectura histórica, el escritor destacó una de las obras de la Exposición Internacional de Barcelona realizada en 1929. Esta muestra, celebrada en el monte Montjuic significó un gran desarrollo urbanístico para la ciudad y un testeo para los nuevos estilos arquitectónicos de principios del siglo XX. Allí, Larreta tuvo oportunidad de ver ejemplos de las nuevas corrientes de vanguardia, como el racionalismo, ejemplificado con el Pabellón de Alemania de Ludwig Mies van der Rohe. Sin embargo lo que más le había llamado la atención, poco tenía que ver con estas novedades. Lo que el escritor destacaba era otro tipo de obra, más cercana a la tradición española. En una nota periodística Larreta manifestaba:

El *Pueblo Español* está realizado magistralmente en su reproducción y composición. Resulta un vivo y completo museo de la arquitectura tradicional española. Deseo verlo trasladado a la Argentina. Lo maravilloso, que llena de evocaciones el alma, es el Palacio Nacional, con su tesoro artístico. Ningún pueblo europeo podría presentarlo semejante. Se han reunido joyas arqueológicas e históricas idas a buscar, venciendo resistencias y distancias, por toda España, para constituir un museo excepcional de la edad media española.²¹⁵

El “Pueblo Español” fue una obra de los arquitectos Ramón Reventós y Francesc Folguera que reunía en su interior reproducciones de ambientes urbanos y arquitectónicos de las diversas provincias del territorio nacional. Con evocaciones folklóricas y recreaciones arqueológicas, el recinto se dividía en seis áreas regionales: castellano-extremeña, vasco-navarra, catalán-valenciana-balear, andaluza, aragonesa y gallega. Seguramente la réplica de la muralla de Ávila que rodeaba la Plaza Mayor, fue una de las obras que más conmovió al escritor.

Con respecto a la apreciación que Larreta tuvo sobre el arte contemporáneo, es interesante el testimonio de Manuel Gálvez en su libro *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*.²¹⁶ Ambos escritores, vivían en Belgrano y su amistad se había hecho más profunda a partir de 1922.²¹⁷ En el capítulo dedicado a Don Enrique, Gálvez comentaba la opinión de Larreta sobre Pablo Picasso y mencionaba una serie de láminas que el pintor malagueño le había enviado al argentino:

Una vez hablamos de Picasso y de la literatura moderna, en general. Conviene recordar que él pintaba y que lo hacía muy bien. El retrato de una de sus sobrinas me parece una obra maestra. Me enseñó un libro –mejor sería cuaderno de gran tamaño– de láminas de Picasso, que le había enviado el autor con espléndida dedicatoria. Lástima que las láminas habían quedado reducidas a algo más que media docena: las demás se las habían robado. [...] –Todo esto– me dijo, refiriéndose a Picasso– pasará pronto y será olvidado. Algo más agregó, pero no recuerdo sus palabras exactas. Sí recuerdo que consideraba el arte de Picasso y su éxito increíble, como productos de la mixtificación y del esnobismo.²¹⁸

²¹⁵ [Nota de la Redacción], “La Exposición de Barcelona es un museo de arquitectura y de arte, dice Larreta”, *La Nación*, 18 de Agosto de 1929, en RP 02395, Libro de Recortes “Actuaciones políticas 1928-1945”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹⁶ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*, op. cit., p. 339- 347.

²¹⁷ En 1922, Mercedes, hija de Larreta, falleció en un accidente de tránsito. *Ibidem*, p. 339.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 341-342. Nota: Probablemente se tratara de una serie de aguatinas de *La Tauromaquia*.

Evidentemente, el vaticinio de Larreta no se cumplió. Ya al final de sus días, en cierta manera reforzaba esa opinión refiriéndose al arte abstracto:

¡Modas!- dice luego. Modas que pasarán. Siempre las ha habido y él resurge después puro y perfecto porque es eterno. Es lo que sucederá con la pintura. Los que llaman ahora pintores abstractos envenenados por los literatos, se han metido a filosofar, que es lo peor que puede hacer un pintor y han arruinado totalmente el arte. El pintor debe ser todo sincero, sensual, ingenuo, frente a la maravilla de la naturaleza. Primero, pintar, y que otros, después, hablen y discutan o descubran sentidos trascendentes. Pero yo soy optimista y creo que de todo lo que han producido los pintores abstractos, resurgirá la pintura por un nuevo camino, abierto quizá por esa dinamita intelectual ¡metafísica!²¹⁹

En Argentina, el debate entre figuración y abstracción se había instalado en nuestro ámbito cultural desde mediados de los años cuarenta cuando en 1944 la revista *Arturo* se convirtió en portavoz de la abstracción geométrica rechazando el arte figurativo. Entre los defensores de la abstracción o arte concreto se hallaban Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Tomás Maldonado y Lidy Prati.²²⁰ Era evidente que para el universo de la pintura en Larreta, el arte abstracto no tenía cabida.

²¹⁹ Myriam de la Riestra, “El ‘hobby’ de un poeta”, *París en América*, 1960, p. 22-23, en RP 03104 y RP 03119, Carpeta de recortes n. 16 “Larreta y las artes plásticas”, Caja n. 1, AMEL. La revista *París en América* fue fundada en 1947 por Helena Artayeta, quien la dirigió hasta la publicación del último número, en 1960. Editada por Kraft, con derechos de *Le Figaro*, incluía artículos sobre la moda y la vida cultural y social francesas y porteñas, bailes en Biarritz, poemas de Borges y Silvina Ocampo, ilustraciones de Basaldúa, interiores y estancias representativos de la época., disponible en <http://genealogiafamiliar.net/getperson.php?personID=I80187&tree=BVCZ#sthash.FgBCQylz.dpuf>, último acceso 2/07/2015.

²²⁰ Gladys Beatriz Lipovetzky, “Crítica: Debate abstracción-figuración de la década del 40”, *7º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1997, disponible en www.caia.org.ar/docs/lipovetzky.pdf, último acceso 23/9/15.



1. Enrique Larreta a los ocho años, AGN



2. Enrique Larreta, c. 1928, AGN



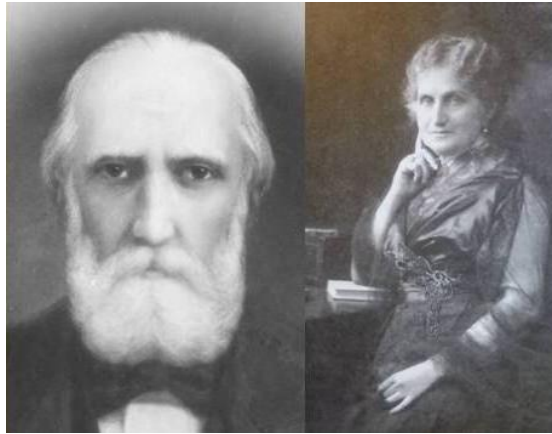
3. Josefina Castellanos Anchorena de Larreta, c. 1922, AMEL



4. Enrique Larreta y Josefina en Granada, 1902, AMEL



5. Carlos Rodríguez Larreta y Agustina Maza y Oribe, padres de Enrique Larreta



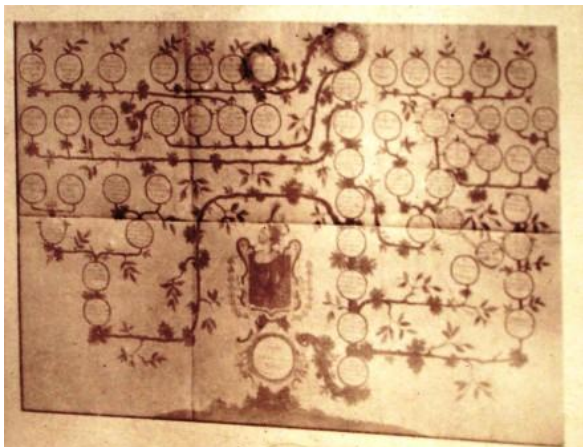
6. Aarón Anchorena y Mercedes Castellanos, suegros de Enrique Larreta



7. Escudo del Palacio de Viana en Lagrán (España), enviado como regalo a Larreta en 1948, AMEL



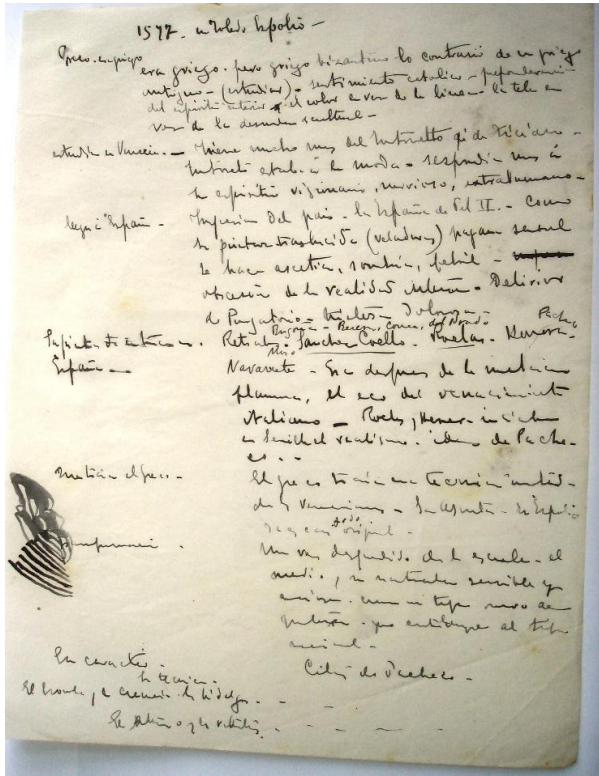
8. Azelain, España. Fotografía tomada por E. L. en 1908



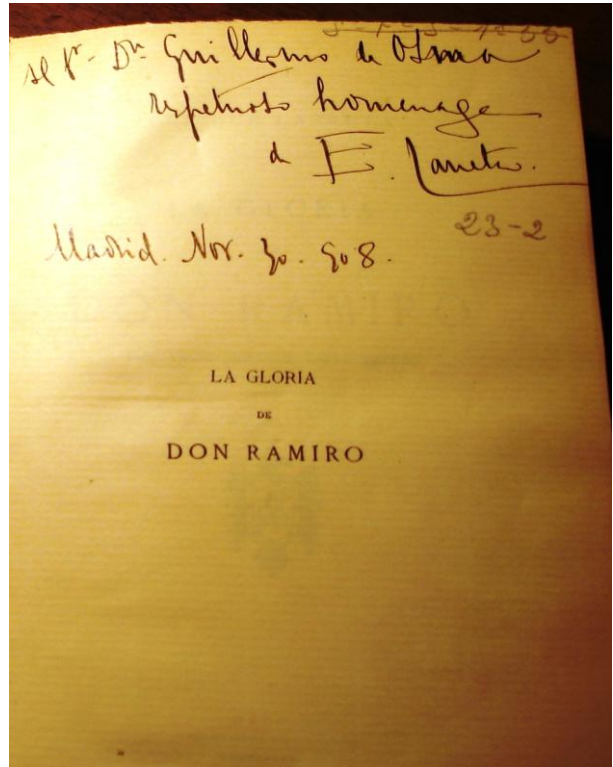
9. Árbol genealógico de la familia Larreta, AMEL



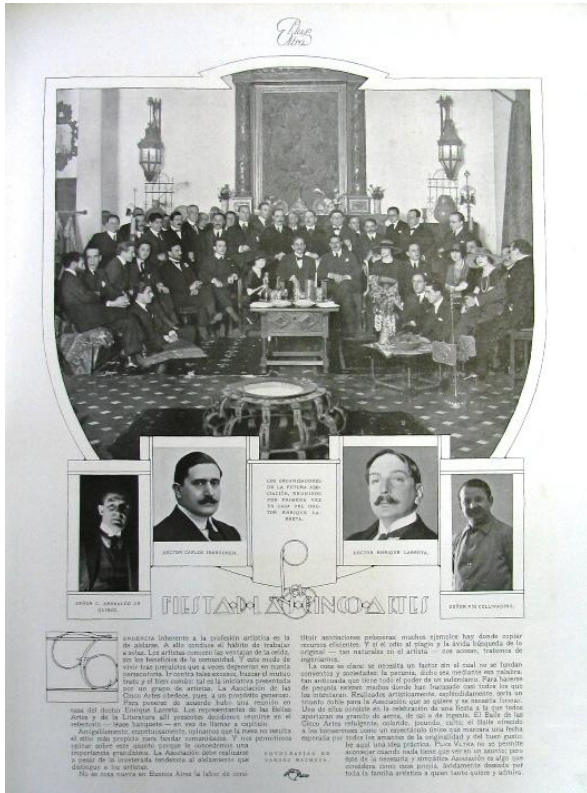
10. "Abogados de la Colación 1897", *La Nación*, Buenos Aires, 1947. Recorte en Archivo Museo Peyrano, Santa Fe. Larreta aparece sentado abajo, el 7° desde la izquierda



11. E. L., Manuscrito de pintores españoles, c. 1902, AMEL



12. Dedicatoria de E. L. a Guillermo de Osma, yerno del Conde de Valencia de Don Juan, AIVDJ



13. "Fiesta de las cinco artes", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 54, octubre de 1920. Fotografías de Vargas Machuca



14. Larreta asistiendo a una exposición de pintura, c. 1933, AGN

Capítulo 2
Larreta en París

Capítulo 2 Larreta en París

¡París! Cada cual lo sentía según sus entrañas. Ciudad ligera, ciudad profunda, ciudad detestable, ciudad adorada. Cada cual tenía su París.¹

Entre 1910 y 1916, Larreta desempeñó un rol político como Ministro Plenipotenciario en Francia. ¿Por qué es importante resaltar la estadía de Larreta en París? Principalmente porque es en esos años cuando comienza a formar su colección artística. Si bien esta colección aún no ha comenzado a circular o visibilizarse abiertamente, fue en la capital francesa donde realizó sus primeras compras en anticuarios como Demotte o Bacri. París fue la ciudad en la cual su vocación de coleccionista comenzó a hacerse manifiesta y pública. Allí, en los salones de la residencia de la Rue de la Faisanderie, las primeras obras de su colección encontraron su marco. Esas adquisiciones sumadas a las realizadas en España, formaron parte de los más de ciento cuarenta baúles que llegaron a Buenos Aires tras su renuncia al cargo de Ministro en 1916. Por otra parte es importante destacar que la traducción de *La gloria de don Ramiro* realizada por Remy de Gourmont para el *Mercure de France* también fue clave para su inserción en el medio cultural francés. Por esas razones es necesario tener en cuenta este contexto temporal y espacial para verificar cual fue la incidencia que ese rol político, junto con su proximidad a los círculos intelectuales y artísticos parisinos, tuvieron en la formación de su colección.

Ministro Plenipotenciario en París. La labor diplomática.

Fue en abril de 1907 cuando Enrique Larreta junto a su familia se embarcaron rumbo a Europa en el *Cap Vilano*, un buque de la Sociedad Hamburguesa-Sudamericana de Navegación al que solo las franjas más ricas de Buenos Aires podían acceder.² Viajaban en el mismo barco sus hermanos Carlos y Alberto Rodríguez Larreta y personal de servicio de su confianza. Junto al escritor, iban los manuscritos originales de *La gloria de Don Ramiro*.

Durante su estadía en Roma Larreta había frecuentado a Roque Sáenz Peña (1851-1914), quien en ese momento se desempeñaba como Ministro Plenipotenciario de la Argentina. Poco después de que este asumiera la presidencia de la República y a pesar de que Larreta le había confesado su simpatía por Emilio Mitre —el candidato opositor— Sáenz Peña pensó en él a la hora de decidir el nombre del próximo ministro en Francia. Así fue que, faltando muy poco para que emprendiera el regreso al país, Ernesto Bosch quien acababa de ser nombrado Ministro de Relaciones Exteriores le preguntó en nombre del presidente si quería hacerse cargo de la Legación argentina en París. En un primer momento Larreta pensó que se trataba de un servicio temporal pero luego se dio cuenta de

¹ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1939, p. 163.

² Hacia 1910 un pasaje ida y vuelta a Francia en primera clase costaba alrededor de 1600 francos, suma que superaba el costo de vida anual de una familia tipo francesa. Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 152.

que su estadía allí iba a ser más larga de la esperada. Después de consultarlo con su mujer y aun sabiendo que dicho puesto podría acabar con su trabajo literario, terminó aceptando la propuesta. Fue así como el 10 de noviembre de 1910 con un decreto firmado por Sáenz Peña y Julián Epifanio Portela, Enrique Rodríguez Larreta fue nombrado Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en Francia.³

La noticia causó muy buena repercusión en los medios porteños. Numerosos diarios daban cuenta de su reciente designación destacando sus cualidades para el cargo: “El nombramiento del doctor Enrique Rodríguez Larreta, confirma la regla establecida por los Estados Unidos, para la elección de sus representantes en el exterior, y la mejor crítica de toda ley diplomática que intenta hacer de esas funciones una carrera cerrada a los hombres aptos, y hasta necesarios, que no han perdido sus mejores facultades en el ejercicio de las frivolidades profesionales.”⁴ Para la prensa, además de ser una valiosa incorporación al servicio de la administración del país, su nombre reflejaba el éxito adquirido a través de su obra literaria. Qué Larreta hubiese sido el autor de *La gloria de don Ramiro* era un hecho que no se soslayaba: “Alma de artista y temperamento de estudioso, cuya fuerza se ha puesto de manifiesto en un libro conceptuado como una obra maestra por la crítica europea, el doctor Rodríguez Larreta lleva a su cargo el brillo legítimamente conquistado de un hombre que había sabido imponerse por títulos propios antes de recibir la consagración del cargo oficial.”⁵ Precisamente a sus condiciones de escritor se le sumaban otros atributos los cuales llenaban páginas de diarios sin regatear ponderaciones ni adjetivos:

Adornan al nuevo ministro todas las cualidades intrínsecas y extrínsecas, exigidas por el cargo: poderosa inteligencia, vasta ilustración, criterio juicioso y sólido, don de gentes, brillante posición personal y extraño poder de simpatía que seduce a cuantos se le aproximan. No será el diplomático hueco y protocolar producido en el secador de la carrera, sino el ejemplar magnífico de una forma modernísima del agente de apenas relaciones entre dos países, capaz de realizar obra superior, al parecer sin esfuerzo y con gracia, dándole toda su capacidad de inteligencia, de anhelos y de buen juicio.⁶

Al mismo tiempo la prensa destacaba las diferencias con otras designaciones que a menudo eran realizadas sin tener demasiado en cuenta el perfil o idoneidad de los postulantes: “Aplaudimos el

³ [Roque Sáenz Peña y Julián Epifanio Portela], “Decreto nombrando E. E. y Ministro Plenipotenciario en Francia al Señor Doctor Enrique Rodríguez Larreta”, *Anexo I. Convenios internacionales*, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1910 -1911*, Buenos Aires, Imprenta y Casa editora “Juan A. Alsina”, 1911, s.p., Archivo de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina en adelante ARECC.

⁴ [Nota de la Redacción], “Nuevo ministro argentino en París”, *El Diario*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1910, RP 00238, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

⁵ [Nota de la Redacción], “Las Legaciones vacantes. París y Berlín”, *La Nación*, Buenos Aires, c. octubre de 1910, RP 00236, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

⁶ [Nota de la Redacción], “Nuevo ministro argentino en París”, *op. cit.*

nombramiento del señor Rodríguez Larreta, no solamente por los méritos del candidato, sino también por los peligros que conjura, pues ante la vacante del cargo empezaban a circular nombres cuya regresión constituían un verdadero peligro público. No solamente se ha acertado, sino que se ha hecho más aun: evitar el error imperdonable.⁷ También en Francia se celebraba su designación. Para los parisinos, Enrique Larreta era *un ami de la France*.⁸

Dentro del contexto europeo París era el gran escenario en donde se concentraba lo más relevante de la diplomacia internacional. Como Ministro Plenipotenciario Larreta estaba a cargo de la Legación, el Consulado y el resto de las redes de trabajos localizadas no sólo en Francia sino también en sus posesiones coloniales. Estas instituciones burocráticas tenían un orden y una división del trabajo. El ministro plenipotenciario era el que tenía el grado más alto, luego le seguía el primer secretario quien asumía el lugar del ministro cuando éste se ausentaba. Debajo de estas posiciones se encontraban otros secretarios y carteras de índole militar, cultural y económica. En el caso de la Legación argentina, el número de representantes oficiales ascendía a cerca de seis personas, un número comparable con los representantes de Estados Unidos o Japón.⁹ Hacia 1913-1914 el cuerpo diplomático argentino estaba conformado por Enrique Larreta como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario, Carlos Zavalía y Luis Bemberg como secretario de primera y segunda clase respectivamente, el Mayor Francisco Fasola Castaños como Agregado Militar, el General Francisco J. Reynolds como cónsul general, Manuel José Chinchilla como Canciller y Alberto Figueroa como encargado de Negocios *ad-interim* y secretario de Larreta.¹⁰

Como el resto de los ministros, Larreta tenía un alto contacto con los gobernantes franceses y otros diplomáticos de la ciudad. Durante su gestión debía enviar los reportes políticos y ser el anfitrión de los eventos sociales y fiestas nacionales que allí se celebraban. Entre otras tareas debía monitorear a los estudiantes en Europa, controlar al resto de los consulados, comprar mercaderías y asistir a los ciudadanos argentinos que tuvieran algún problema durante su estadía en Francia. La imagen de un ministro era la que los gobernantes del país deseaban crear: su figura funcionaba como un símbolo de progreso, debía tener cualidades políticas y ser culturalmente cosmopolita.¹¹

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Jean-Aubry, "Un ami de la France: Enrique Larreta", *L'Eclair*, París, 1911, RP 00248, Libro n. 1, "Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927", AMEL.

⁹ Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn -of-the- Century France, 1880 to 1920*, Los Ángeles, University of California, 1996. Dissertation of Ingrid Elizabeth Fey approved. Manuscript reproduced from the microfilm master, p. 304, disponible en Biblioteca "Alfonso el sabio", Museo de Arte Español Enrique Larreta.

¹⁰ Hacia 1913, el sueldo de un embajador era de quince mil pesos oro sellado. [Ministerio de Relaciones exteriores y Culto], "Cuerpo diplomático", en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto. Presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1912-1913*, Buenos Aires, Talleres de Selín Suárez, 1913, ARECC.

¹¹ Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn -of-the- Century France, 1880 to 1920*, *op. cit.*, p. 304-306.

Sin duda, Larreta cumplía con las premisas del ministro ideal: su nombre, condensaba cultura, civilización y modernidad, atributos a los que aspiraban las naciones del continente americano. Prestigio, educación y fortuna le otorgaban un lugar de jerarquía en la escala del poder político, económico y simbólico.

La riqueza también era un bien extremadamente importante. Las costosas viviendas en la que solían albergarse las distintas legaciones servían asimismo para ostentar e impresionar dentro de los círculos diplomáticos. Al igual que los más respetados y prominentes ministros, Larreta disfrutaba de una gran fortuna, fruto de su unión con Josefina Castellanos Anchorena. El núcleo familiar de su mujer era bien reconocido no solo en Buenos Aires sino también en la capital francesa en donde la colonia argentina estaba formada principalmente por los miembros de la élite y la alta sociedad porteña. A su residencia concurrían europeos y latinoamericanos de las más encumbradas esferas políticas, económicas y culturales.

Además de su de riqueza, Larreta también era un hombre de letras cuya novela histórica *La gloria de Don Ramiro* se había convertido en un éxito mundial. Traducida a los idiomas más diversos, el libro y su autor alcanzaron un gran renombre dentro de los círculos literarios. Esta actividad se complementaba con su función diplomática; sus discursos, notas y escritos eran publicados y comentados por los diarios parisinos. Todas estas aptitudes eran bien apreciadas por los franceses, quienes además valoraban el firme intercambio espiritual entre Francia y Argentina. Larreta ocupaba un lugar que muy pocos embajadores tenían, incluso los de las grandes potencias, su condición de intelectual y su aire aristocrático marcaban una diferencia que le otorgaba ese plus simbólico tan valorado por sus pares.

Dentro de su función diplomática Larreta debía asistir como representante oficial a diversos eventos. Uno de ellos fue la apertura del pabellón argentino en la exposición de Roubaix en junio de 1911. (25) En ese espacio de 1200 metros cuadrados diseñado por el arquitecto J. B. Maillard, Argentina expuso sus productos naturales especialmente los vinculados a la producción lanera y agrícola.¹² En la organización había trabajado una comisión integrada por el Cónsul General en París, José M. Llobet y distinguidos apellidos de la clase alta argentina entre ellos los Coelho, Bemberg, Pacheco, Unzué y Santamarina. A la ceremonia inaugural asistieron embajadores, cónsules, ministros, personalidades de la política y de la nobleza francesa y miembros sobresalientes de la numerosa colonia argentina en París.¹³ La exposición también ilustraba las relaciones

¹² [Nota de la Redacción], “El pabellón argentino Roubaix”, *Mundial Magazine*, París, a. 1, v. 1, n.3, julio de 1911, p. 314.

¹³ [Nota de la Redacción], “Mes Hispano-americano”, *Mundial Magazine*, París, a. 1, n. 3, julio de 1911, p. 311.

comerciales entre Roubaix y Argentina las cuales coincidían con el enfoque europeísta de la élite argentina quien veía la conexión europea como la quintaesencia de su inserción en el mundo y de su éxito económico.¹⁴

En los eventos organizados por la colonia latinoamericana en París Larreta confraternizaba con pares y colegas americanos y franceses. Hay que recordar que en 1909 se había formado el Comité Franco Americano cuyo presidente era el historiador Gabriel Hanotaux (1853-1944). Esta organización fundada por políticos y académicos franceses tenía como objetivo principal profundizar las relaciones políticas, culturales y económicas entre Francia y las naciones de América, vínculos que adquirieron suma importancia durante la primera Guerra Mundial. Este tipo de instituciones exaltaba la herencia latina, los lazos históricos y héroes compartidos promoviendo publicaciones entre los intelectuales de ambos continentes.¹⁵ Uno de estos eventos fue organizado en 1913 por Rafael Reyes, ex presidente de Colombia quien reunió en los salones del Hotel Majestic a un selecto grupo de latinoamericanos y europeos para estrechar relaciones y promover “su labor de acercamiento de raza y de predominio del elemento latino” en América. En dicha reunión habían participado además de Larreta; Rubén Darío, “el maestro”; Paul Doumer, antiguo presidente de la Cámara de diputados francesa; François Carnot, presidente de la Sección Latina del Comité France Amérique; al embajador de España, Juan Pérez Caballero; el príncipe Roland Bonaparte; Gabriel Hanotaux, Alfredo y Armando Guido entre otros.¹⁶ Larreta participó en esos encuentros no solo como diplomático, sino como intelectual, aunque ambas facetas no fueron fáciles de escindir. A modo de ejemplo podemos mencionar el banquete organizado por el gobierno francés en homenaje de Eugenio Garzón al ser nombrado Caballero de la Legión de Honor por su labor periodística en *Le Figaro* de París,¹⁷ o el agasajo ofrecido en honor de Leopoldo Lugones.¹⁸

Pero las fiestas más destacadas en la prensa eran las famosas recepciones que se brindaban en la Legación argentina donde Larreta y su esposa recibían a la colonia rioplatense y a las notables personalidades políticas y literarias de Francia. Fue el caso de una misión diplomática especial llevada a cabo por Manuel Lainez en 1913. Lainez era senador y director de *El Diario*, importante periódico de Buenos Aires y estaba en París como emisario del gobierno argentino. Luego de participar en un

¹⁴ Andrés Cisneros y Carlos Escudé (directores), “La primera fase (1800-1900): el europeísmo (o hispanoamericanismo) argentino versus el panamericanismo norteamericano”, *Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas*, Buenos Aires, 2000, disponible en <http://www.argentina-rree.com/8/8-015.htm>, último acceso 23/03/2016.

¹⁵ Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880 to 1920*, *op. cit.*, p. 314-325.

¹⁶ Miguel Otero, “Fiesta Latino–Americana en París”, *Mundial Magazine*, París, a. 2, n. 22, febrero de 1913, p 950-951.

¹⁷ [Nota de la Redacción], “En honor de Eugenio Garzón”, *Mundial Magazine*, París, a. 3, v. 5, n.28, agosto de 1913, p. 389.

¹⁸ [Alberto Gerchunoff], “Una nueva representación de América”, *La Nación*, Buenos Aires, marzo de 1914, RP 04281, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

almuerzo brindado en el Palacio del Quai d'Orsay en su honor, Larreta y su mujer ofrecieron una elegante cena en los salones de la Legación. Entre los más de 180 invitados se hallaban académicos, banqueros, periodistas, personal diplomático, políticos franceses y todo el personal de la embajada. Según la prensa, la recepción había sido tan brillante como todas las dadas por el matrimonio Larreta:

Los numerosos amigos que cuenta en París el ministro argentino, y que lo son sinceramente también de la gran República del Plata, respondieron amablemente a la invitación que se les había hecho. La señora de Larreta hizo los honores de la casa, y todos los invitados no se cansaban de alabar su gracia y exquisitez, como así la de la señora de Lainez... Vimos en la recepción, sin contar el sinnúmero de notabilidades de las letras y de las artes, de la banca, de la industria y la colonia argentina en peso, a los embajadores de Alemania, de Estados Unidos y de Austria-Hungría.”¹⁹

El propio Lainez informaba al Ministerio de Relaciones Exteriores argentino: “Tengo el agrado de comunicar a V. E que he cumplido ante el gobierno de Francia el honroso encargo de mi gobierno, dejando así totalmente terminado la doble misión que me había confiado. [...] Me es igualmente grato hacer saber a V.E. que nuestro excelente Ministro doctor Larreta, cuyos prestigios en los círculos políticos, literarios y sociales son notorios, ha contribuido eficazmente en todo momento al mejor desempeño de nuestra misión [...]”²⁰

El nombre de Larreta junto con la Embajada a su cargo se percibía como una de las más sobresalientes dentro del mundo de la diplomacia: “La fiesta que ofrecerá el ministro argentino [...] el 20 del corriente, marcará una fecha muy honrosa en los anales de la representación diplomática nacional, desde que a ella asistirá el presidente de la República Francesa, que como jefe de estado europeo, solo concurre en persona, a las fiestas de las embajadas de las grandes potencias.”²¹ Esta percepción se fue acrecentando con el correr de los años, a poco de retornar al país, los diarios seguían destacando el gran papel que Larreta había hecho en París:

[...] que el país se vea privado de los servicios importantes de un caballero que ha obtenido tanta influencia y prestigio en los círculos oficiales, literarios y sociales de París.[será muy difícilmente reemplazado] Basta haber estado [...] observando el desenvolvimiento de su acción como ministro diplomático y hombre de mundo, con vinculaciones en los más conspicuos centros literarios y artísticos, para darse cuenta de que el Dr. Rodríguez Larreta ocupaba allí una situación de excepción, que no alcanzan ni los embajadores de grandes potencias, si a sus credenciales diplomáticas no agregan la inteligencia superior, un caudal literario y el excepcional don de gentes que caracterizaron al representante argentino.

¹⁹ [Nota de la Redacción], “La Embajada especial Argentina en Francia”, *Mundial Magazine*, París, a. 2, v. 5, n. 26, junio de 1913, p. 149-152.

²⁰ Manuel Lainez, “Embajada especial ante el gobierno de Francia”, *Anexo I, Misiones especiales II*, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1913-1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Selin Suárez, 1915, p. 214-217, ARECC.

²¹ [Nota de la Redacción], “Vida social”, *El Diario*, Buenos Aires, marzo de 1914, RP 04286, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, [Archivo E. Larreta], [Archivo E. Larreta], AMEL.

Para [...] Larreta estaban abiertas todas las puertas del París político, literario y social y sus relaciones y su intimidad pasaban todos los límites que separaran los mundos diferentes dentro del mundo de la ciudad luminosa e inolvidable. Desde el barrio donde enclaustran su pobreza [...] y sus prejuicios, juntamente con sus pergaminos, la flor del nobiliario francés, hasta el salón recién dorado del afortunado político triunfante en el último lance ministerial, era recibido con la misma afabilidad y la sonriente enhorabuena que se saluda a la persona [...]²²

El círculo intelectual parisino

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX Francia se había convertido en un escenario vital para la política y la cultura latinoamericana. París simbolizaba todo lo que las élites del nuevo continente aspiraban para sus propias fantasías de civilización. Fueron tiempos en los que los salones de la vida mundana se abrían para recibir a las más diversas personalidades. Para Larreta y para la colonia latinoamericana, la capital francesa era la cuna de la cultura europea, “la feria de todos los goces.”²³

La figura del escritor argentino tuvo un lugar destacado dentro del escenario francés. Su condición ilustrada y su estilo aristocrático lo convirtieron en el ministro indicado para encarnar los ideales de cultura y progreso. Por otro lado gran parte de su formación había estado ligada al país galo: “Mi formación intelectual, como la de casi todos los escritores rioplatenses, tiene su buena parte de cultura francesa. Agréguese, en mi caso particular, casi veinte años de vida en París en “París de Francia”. [...] Ahora en lo que atañe especialmente a mi visión de España ¿cómo no reconocer también lo mucho que debo a los escritores románticos de Francia?”²⁴

Además de su trabajo como representante oficial de la Legación Argentina, Larreta frecuentó constantemente los ámbitos artísticos y literarios. Su círculo estaba compuesto por un coro de personajes admirados: escritores de gran renombre, artistas consagrados, portadores de títulos de nobleza, políticos, intelectuales y bellas mujeres.²⁵ Según la prensa, podía considerársele como un verdadero parisino, ningún representante diplomático extranjero tenía el ascendiente y la difusión social de Larreta, quien era agasajado, mimado y consultado, “principalmente por las damas.”²⁶

²² [Nota de la Redacción], “La Legación argentina en París”, *El Diario*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1916, RP 00276, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²³ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 87.

²⁴ Enrique Larreta, “Las dos herencias”, *Cartel*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1950, RP 03689, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, AMEL.

²⁵ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 186.

²⁶ [Nota de la Redacción], “Le Vase d’Argile”, *La época*, Madrid, diciembre de 1915, RP 03428, Caja n. 4, Carpeta n. 7 “La lámpara de arcilla y otras obras”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Por otra parte, el prestigio alcanzado con *La gloria de don Ramiro*, sobre todo luego de la traducción francesa había sido un hecho muy destacado, con permanente presencia dentro de los círculos intelectuales. Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), escritor, crítico literario, periodista y diplomático guatemalteco residente en París y vinculado a las más famosas figuras de las artes y las letras, resaltaba este hecho:

Si el nombramiento de Enrique Rodríguez Larreta hubiera sido hecho hace un año, nadie, en París, lo habría notado fuera de los círculos diplomáticos y de los miembros de la colonia hispanoamericana. Quien era, en efecto, en 1909, para los parisienses, este trasatlántico? Nadie o casi nadie. En los salones elegantes, sin duda, su caballerosidad y su distinción eran estimadas. Pero los salones no son París, los salones casi no están en París. –París es el bulevar, París son los periódicos. París es la onda gorjeante de los estrenos y la ola rugiente del congreso; París es un millón de ojos curiosos y de manos crispadas. ¡París!... ¡París!... Y este París ignoraba que hubiera un argentino llamado Larreta. [...] Tan perfecta, tan admirable resulta su novela que no es una obra para alcanzar en España y en América, una gran popularidad. En efecto, es necesario un público más culto que el nuestro, un público que haya leído ya a Flaubert, a Anatole France, a Maurice Maindron, a Gaston Paris, a Emile Gebhardt, a todos los patéticos, reconstructores de épocas prestigiosas, para saborear completamente la belleza de semejante esfuerzo. Este público es el de París. [...] Los admiradores de Larreta son todos los franceses cultos²⁷

En otra nota, Gómez Carrillo se refería así al entorno de Larreta:

Hay en París un nuevo círculo, al cual todos querríamos pertenecer. Aristocrático entre los aristocráticos, rico entre los ricos, distinguido entre los distinguidos, este círculo es lo que se llama en términos jurídicos “une Association fermée”. Comparados con él, el ‘Jockey’ es una Sociedad vulgar, y el ‘Epatant’ no ‘épata’ a nadie. ¡Qué dieran, en efecto, los príncipes de la ‘rue Royal’ y los banqueros de la ‘place de la Concorde’ por poder figurar en el anuario del nuevo club! La más gran fortuna y el más gran título no bastan para entrar a formar parte de él. Hay que tener algo más. Porque habéis de saber que este fénix de los círculos se llama Los Optimistas. ¡Los Optimistas!... Yo no conozco sus estatutos [...] Su objeto, como su nombre lo indica, es establecer una unión muy estrecha entre los hijos mimados de la vida, [...] ‘Cada vez que la felicidad de un ciudadano es tan patente que nadie puede negarla –dice alguien-, los optimistas se reúnen y lo festejan.’²⁸

Dentro de este grupo, Gómez Carrillo destacaba y halagaba minuciosamente la figura del escritor argentino:

El último festejado ha sido D. Enrique Rodríguez Larreta, literato, pintor, diplomático y millonario, y más que todo esto, puesto que estos otros lo son sin ser optimistas. ‘Lo que nos encanta –dice un miembro del nuevo ‘cerele’ no es que el autor de ‘La gloria de D. Ramiro’ tenga una gran fama y una gran fortuna, ni que sea embajador a la edad en que otros son agregados de legación, no, sino que todo eso, lejos de fatigarlo y de poner en su frente la marca de amargura que ostentan todos los pensadores ilustres todos los

²⁷ E. Gómez Carrillo, “La Gloria de Don Enrique”, *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1910, RP 00243, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁸ E. Gómez Carrillo, “París. Larreta y los optimistas”, *Liberal*, Barcelona, julio de 1912, RP 0354, Libro n. 2, “Años 1912-1949”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

grandes artistas, conserve un semblante lleno de frescura, en el que el regocijo del triunfo, y de la riqueza, y de la situación se reflejan con una maravillosa ingenuidad.' [...]

El arte, la literatura, la belleza, son juegos regocijados entre sus blancas manos. Escribe una obra que indica un estudio de veinte años, y sus ojos no parecen cansados; pinta un cuadro que demuestra en ciertos detalles una larga práctica de los pinceles, y ni siquiera se mancha la pechera. [...]

Y si os ponen las hadas a escoger entre el destino de un Gabriel d'Annunzio y el suyo, entre el de un Pérez Galdós y el suyo, entre el de un Zuloaga y el suyo, entre el de un Bernard y el suyo, no vaciléis un instante: optad por el suyo, pues es el mejor.

¡Ah, optimistas, optimistas, quien pudiera sentarse en vuestra mesa, aunque no fuese sino en un lugar muy humilde! ¡Quien pudiera, imitando a los 'Barrésistas' de ahora y a los 'zolistas' de antaño, ser sencillamente y sublimemente un 'larretista'!...²⁹

También en la imagen, el rostro de Larreta fue grabado en *Visages des contemporains, portraits dessinés d'après le vif (1908-1913)* libro de retratos caricaturizados de André Rouveyre prologado por Remy de Gourmont, donde habían quedado para la posteridad los rasgos fisonómicos de hombres célebres del mundo de las artes y las letras del París de aquella época (24). Allí aparecían entre otros D'Annunzio, José Bedier, Henri Bergson, Sara Bernhardt, Anatole France, Jules Remard, Emilio Verhaeren y un solo apellido argentino: el de Larreta. Rememorando aquellos años el argentino expresaba:

Soy el único superviviente de la época. El París de 1910 [...] ha pasado a la historia como un París frívolo y perfumado. Pero había algo más. El hombre que triunfaba en cualquier lugar del mundo, ya fuese en actividades espirituales o materiales aspiraba a la recompensa de París. [...] todo lo que brillaba en el mundo acudía a la "galería de espejos" de París. [...] Y yo le aseguro que era menos liviano de lo que hoy se piensa. Los escritores franceses llevaban una vida de monjes, estudiando y destilando primores de elocución y erudición. Trabajaban a todas las horas y todos los días del año, y lanzaban sin cesar libros de investigación, o de novelas, o poemas o comedias [...] Sabían griego y latín y maceraban su estilo con la angustia de quien conoce el oficio y aspira a las síntesis perfectas.³⁰

Uno de los franceses que tuvieron mayor acercamiento a las letras hispanoamericanas en general y a Enrique Larreta en particular fue Remy de Gourmont (1858-1915). Gran ensayista y crítico, tuvo un importante rol entre los escritores que por esos años vivían en París. En 1897 había creado la columna "Letras hispanoamericanas" del *Mercure de France*, una de las publicaciones más prestigiosas de las letras francesas de su tiempo.³¹ Interesado en la obra de esos autores, trabajó para que sus nombres fueran conocidos dentro de los círculos ilustrados de la capital francesa, sobre todo los de la generación de escritores modernistas, para quienes conocer a Gourmont, era una cita

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ [Nota de la Redacción], "Enrique Larreta, peregrino de España", *ABC*, Madrid, 6 de julio de 1948, p. 3, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/07/06/003.html>, último acceso 1/1/17.

³¹ Beatriz Colombi, *Viajes y desplazamientos en el fin de siglo*, Buenos Aires, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002, disponible en repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/.../uba_ffyl_t_2002_44507.pdf, último acceso 1/1/18.

obligada.³² Además de colaborar con el diario *La Nación* de Buenos Aires, Gourmont había traducido *La gloria de don Ramiro*. Al respecto, Sylvia Molloy señala: “*Remy de Gourmont, le prétendu traducteur de La gloria de Don Ramiro, qu’on ne peut certainement pas soupçonner se chercher des traditions en Espagne, lui consacre un chapitre dans la quatrième série de ses Promenades littéraires. Le titre: ‘Un livre espagnol’. L’erreur est fréquente, non seulement en ce qui concerne Larreta, et l’on voit souvent inclure à l’époque, dans le groupe des écrivains d’Espagne, ceux qui viennent d’outre-mer.*”³³

Otra de las figuras que Larreta frecuentó en París fue la condesa Madame Greffulhe quien solía llamarlo “el D’Annunzio de la Argentina.”³⁴ A los banquetes organizados por esta anfitriona asistían entre otros precisamente el escritor italiano Gabrielle D’Annunzio, Jules Lemaitre, Gaston Calmette, Anna de Noailles y Edmond Rostand, quien le había dedicado un ejemplar de *Cyrano de Bergerac*: “En admiración de ese poderoso y deslumbrador libro ‘La gloria de Don Ramiro’, de esa obra maestra, febriciente, sombría y dorada.”³⁵ En uno de esos encuentros Larreta conoció a Louis Barthou, político francés quien ese mismo día de 1913 había jugado un papel protagónico en el debate que finalmente aprobaba en Francia la ley del servicio militar obligatorio por tres años, que luego tendría tanta incidencia. Tratándose de un asunto tan importante, Larreta creyó que esa noche, ese sería el tema de conversación obligado. Sin embargo se sintió sorprendido al escuchar hablar a Barthou de su colección de manuscritos y algunos célebres amores, en lugar de referirse a lo que ese día había sucedido en aquella histórica sesión de la cámara de Francia.³⁶

También tuvo relación con otro político, Georges Clemenceau (1841-1929). El amor que ambos compartían por Grecia y el hecho de que Larreta fuera el ministro alimentaban esa amistad. Personaje de gran cultura clásica, solía pedirle opinión acerca de su trabajo como escritor.³⁷ El francés se había relacionado a la intelectualidad argentina en ocasión de su viaje a Buenos Aires en 1910. El 23 de septiembre de ese año se había aprobado la ley mediante la cual se reconocían iguales derechos de propiedad a las obras literarias extranjeras como a las nacionales. Clemenceau había

³² Beatriz Colombi, *Una ciudad letrada extraterritorial: escritores hispanoamericanos en París en el fin-de-siglo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 1-15, July 3-8, 2009 Ibero-American Institute Berlin en <http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/salalmdocs/Una%20ciudad%20letrada%20extraterritorial%20hispanoamericanos%20en%20Par%EDs%20en%20el%20fin-de-siglo.pdf>, último acceso 1/9/2011.

³³ Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, Presse Universitaires de France, 1972, p. 22.

³⁴ Corpus Barga, “El D’Annunzio de la Argentina”, *La Nación*, Buenos Aires, 18 de julio de 1929, RP 04098, Caja n. 3, Carpeta n. 12 “Opiniones sobre Larreta 1927-1959”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

³⁵ Manuel García Hernández, “Don Enrique Larreta, poeta de la Vida y de la Muerte”, Caracas, martes 12 de febrero de 1957, RP 03724, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

³⁶ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados, op. cit.*, p. 131-132.

³⁷ *Ibidem*, p. 187-188.

presenciado ese debate y la ley fue conocida con su nombre. Al regresar a Francia, las notas sobre su viaje a Sudamérica fueron publicados en una serie de artículos en *L'Illustration* en los primeros meses de 1911. Ese mismo año, con algunos agregados, dichos artículos integraron parte del libro *Notes de voyage dans l'Amérique du sud: Argentine, Uruguay, Brésil*.³⁸

Otro de los vínculos importantes lo tuvo con la reconocida poeta francesa, Condesa Anna de Noailles (1876-1933), una figura muy ligada a importantes políticos del momento. Con Larreta se habían conocido en la tertulia de Madame Bulteau a donde muchos asistían con la sola esperanza de encontrarla. Orgullo e ídolo de aquellas reuniones su poesía triunfaba en París. Al igual que otros escritores, Larreta la admiraba y se sentía muy complacido de contarla entre sus amistades: “El delirio poético de Mme. de Noailles no era, por cierto, de un valor uniforme, pero por momentos parecía sobrepasar la belleza del mundo. [...] Su conversación no era inferior a su arte. Yo solía decirle, entre burlas y veras, que bendecía al destino por haberme hecho nacer durante su vida y que, al pensar que había podido venir al mundo antes o después, experimentaba un verdadero vértigo.”³⁹ Seguramente Larreta continuó viéndola en sus visitas a París, antes de que la condesa muriera en 1933.

Anatole France y Maurice Barrès

El modelo de intelectual con participación en la vida política tuvo un marcado impacto en las ideas de Larreta. Para el escritor argentino lo que se planteaba en el terreno literario era una pugna entre dos filosofías: “La una escéptica, epicúrea, cínica, demoleadora; la otra, exaltada, fervorosa, religiosa, tradicionalista.”⁴⁰ Efectivamente, dos de las líneas ideológicas de esa época, estaban representadas, por un lado por Maurice Barrès cuya obra se vinculaba a la tradición y al fervor patriótico, enfrentada a otra corriente más progresista y sutil representada por Anatole France (1844-1924).⁴¹

De ambos escritores, fue con Maurice Barrès con quien Larreta compartió una relación mucho más profunda. Proveniente de una familia de la alta burguesía, Barrès tuvo una activa participación en la vida cultural y política de Francia. Fue novelista, periodista, miembro de la Academia Francesa y presidente de la Liga de Patriotas en 1914. Entre sus principales trabajos figuraban *Le culte du moi*,

³⁸ La versión en español –traducida por Miguel Ruiz– fue publicada en 1911 por Cabaut y Cía. Editores. Paula Bruno, “Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1910” en Paula Bruno, (coord.) *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*, Buenos Aires, Biblos, 2014, disponible en <https://www.aacademica.org/paula.bruno/8.pdf>, último acceso 1/1/18.

³⁹ *Ibidem*, p. 155-157.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 184

⁴¹ Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1987, p.27.

Les deracines, *Sous l'oeil des Barbares* y *Un Homme libre*. Gran parte de estas obras se convirtieron en libros de cabecera para la juventud que combatió en la guerra.

Larreta y Barrès se habían conocido en 1902, durante una excursión a la ciudad de Toledo.⁴² Los había presentado el pintor Aureliano de Beruete. Allí comenzó una amistad que perduraría hasta la muerte del autor de *Le Greco ou le secret de Tolède*. Así evocaba el argentino aquel encuentro: “En mi última visita a esta ciudad maravillosa, conocí a Maurice Barrès. Era Barrès un hombre de facha elegante. El cuerpo delgado, el rostro anguloso. Frente y pico de pájaro. De vuelta a París, estrechamos un vínculo, que fue, para mí poderoso estímulo de pasión literaria. Él puso, por su parte esa elegancia moral y ese tacto con que los hombres superiores de Francia hacen de la amistad un verdadero chef d'œuvre.”⁴³ Años más tarde Larreta recordaría: “Barrès parecía el sudamericano y yo el francés [...] no nos parecíamos tanto como se ha dicho.”⁴⁴ Sin duda, ese tema se había convertido en un tópico recurrente: “Su parecido con Barrès produjo uno de esos pleitos de antelación y patente que todavía no han sido sentenciados. Nadie sabe si Ortega dijo ciertas cosas antes o después que Heidegger; ni nadie sabe si el mechón que le caía a Larreta sobre la frente era anterior o posterior al idéntico de Barrès.”⁴⁵

También Barrès sentía gran admiración por el argentino y por España, incluyendo a uno de los pintores que los había retratado a ambos:

*Avec quelle sympathie on suit en France tout ce développement intellectuel de l'Espagne moderne, on le voit assez par la gloire et l'amitié que Paris a tout de suite données au grand peintre Ignacio Zuloaga. Et qui pourrait se refuser à voir dans les lettres de grande naturalisation spontanément accordées par Paris à nom cher et déjà vieil ami Enrique Larreta, en meme temps qu'un témoignage au ministre d'une république chère à la civilisation française, un hommage au génie de l'Espagne magnifiquement dressé dans La gloire de don Ramire?*⁴⁶

El pensamiento de Barrès había ejercido una gran influencia sobre la intelectualidad francesa. Entre sus ideas aparecían los conceptos de la tierra, la raza y la herencia a través de los siglos. Su ferviente nacionalismo y sentimiento religioso ligado al catolicismo quedaron plasmados en su obra. Con el correr de los años adoptó una actitud decididamente antisemita que lo llevó a mantener una

⁴² Larreta conservaba una hoja escrita por Maurice Barrès, sobre la cual había agregado de su puño y letra: “Primeras líneas de un artículo sobre nuestro encuentro en Toledo en 1902 que empezó a escribir Maurice Barrès cuando estalló la guerra de 1914. El me las ofreció como recuerdo en mi visita de esos días.” Enrique Larreta, manuscrito, s.d., CL. n. 1775, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁴³ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, op. cit., p. 66.

⁴⁴ César González Ruano, “Recuerdo de Enrique Larreta”, *ABC*, Madrid, sábado 8 de julio de 1961, p. 45, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/07/08/045.html>, último acceso 1/1/17.

⁴⁵ José María Pemán, “Larreta y las niñas”, *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1961, p. 3, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/07/22/003.html>, último acceso 1/1/17.

⁴⁶ Maurice Barrès, “Amitié espagnole”, *Le Gaulois*, París, 5 de septiembre de 1913, RP 00268, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

posición reaccionaria frente al caso Dreyfus. En cierta ocasión, Larreta le preguntó qué opinaba acerca de este tema: “Cuando allá por el año 1902, a poco de conocer a Barrès me atreví a preguntarle: “¿entonces usted no cree que Dreyfus sea inocente?” Él me contestó: “¿Y eso qué importa? Inocente o culpable ¿Qué más da? Hay otras cosas más importantes ahí dentro”. Yo como extranjero, no veía sino el caso judicial.”⁴⁷

La amistad de los dos escritores se fue consolidando sobre la base de ideas e inquietudes que ambos tenían en común. La Avenue du Bois, en donde vivía Barrès, quedaba muy cerca de la Legación argentina y a menudo solían encontrarse para dar un paseo e intercambiar pensamientos y reflexiones. Entretanto, ante la inminencia de la guerra los políticos continuaban discutiendo acerca del destino de París. Las opiniones eran variadas: algunas sostenían que debían entregarse sin combatir para evitar la destrucción de la ciudad, mientras otras creían que ésta debía ser defendida a toda costa. Cuando la superioridad alemana comenzó a hacerse presente y la evacuación de París era un hecho inminente, Larreta le ofreció a Barrès guardar en la residencia de la Rue de la Faisanderie su objeto más preciado:

Barrès me refirió que algunos políticos, creyendo inútil la resistencia, pretendían que París se entregara sin combatir, para evitar su destrucción, y se ofrecían como mediadores. Él pensaba que había que defenderlo hasta el último aliento del último hombre. Su desesperación era visible. Su voz tenía sollozos de cólera. [...] Mirando en torno suyo sus cuadernos, sus libros, sus papeles, exclamó: “Todo esto será saqueado, incendiado” yo le pregunté si no quería que tratara de salvarle en mi casa alguna cosa. Al fin y al cabo era una Legación. Se encogió de hombros. De pronto sus ojos se fijaron en un objeto que yo había contemplado muchas veces. La mascarilla de Pascal. Uno de los dos únicos ejemplares que existían en Francia. ‘y bien, sí –exclamó– esto’. Un instante después volvía yo a la calle de la Faisanderie, en un fiacre de ruedas silenciosas, llevando sobre mis rodillas aquel símbolo sublime de la gloria espiritual de Francia. La vida compone a veces alegorías mejores que las nuestras.⁴⁸

Para el escritor argentino, Barrès era el exaltador: “Ese fue el verdadero papel de Barrès en la política y en las letras. Victoria sobre todas las tendencias oscuras y bajas del ser, culto del yo, como el verdadero camino de perfección, defensa de la nacionalidad por la acción de las altas fuerzas morales: la piedad de los muertos, el sacrificio, el honor, el ideal. [...] Cuando se produjo, por fin, la gran agresión: Obscurecimiento de France. Encumbramiento de Barrès...”⁴⁹ Sin duda, el vínculo intelectual que Larreta tuvo con Barrès dejó una marcada influencia en su formación y sus

⁴⁷ Es un hecho conocido que el capitán Dreyfus fue acusado falsamente de traición y espionaje. Su castigo no fue por un delito cometido, sino por su condición de judío. Enrique Larreta, *Tiempos iluminados, op. cit.*, p. 181

⁴⁸ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 183.

ideas. También ese nacionalismo francés, católico y monárquico, del cual Barrès formó parte, tuvo su incidencia en algunos de los propulsores de la reacción nacionalista del Centenario.⁵⁰

Durante esos años Larreta también se vinculó a Anatole François Thibault. En París, Anatole France –nombre con el que se lo conocía– vivía muy cerca de la residencia del ministro argentino y ambos compartían su interés por la literatura. Larreta solía frecuentar las librerías de la capital francesa y fue en una de ellas donde tuvieron sus primeros encuentros: “Nos encontrábamos en una librería del Quai Malaquais, en París. El gran escritor, con las manos hundidas en los bolsillos de su estrecho pantalón, se paseaba, lentamente, entre las mesas cubiertas de antiguos volúmenes.”⁵¹

France había visitado Buenos Aires en 1909, brindando una serie de conferencias en el teatro Odeón. En ellas, había dedicado algunos párrafos halagando el progreso de Argentina y su incipiente campo artístico:

Tenéis artistas pensionados en Francia, como nosotros los tenemos en Roma. Estáis formando un museo, que tiene ya alguna importancia si se tiene en cuenta que es muy nuevo. Habéis decorado ricamente vuestro Jockey Club. En este mismo momento celebráis un concurso para erigir el monumento de vuestra independencia, y todas las naciones civilizadas han respondido a vuestro llamado. He visitado las salas en que están expuestos los proyectos elegidos por vuestro jurado. No cometeré la indiscreción de expresar mi parecer sobre este concurso. Pero puedo al menos celebrar el nombre del escultor argentino Irurtia y su talento consagrado por éxitos en Europa y en la América del norte.⁵²

En ese discurso France también hacía una especial mención a la obra de Larreta: “Amáis la poesía [...] Os ensayáis con felicidad en la novela, que es la forma moderna por excelencia. Me bastará recordar la bella novela del Sr. Enrique Rodríguez Larreta ‘La gloria de Don Ramiro’ que un gran escritor y un gran espíritu Remy de Gourmont se ha encargado de traducir al francés”⁵³

Estando ambos escritores en París solían disfrutar de extensas charlas sobre Cervantes y Rabelais o asistir a banquetes poblados de bohemios, escritores y artistas. Larreta admiraba a France, sin embargo un episodio referido a su novela llegaría a generarle cierta inquietud. El

⁵⁰ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 161-200, disponible en files.wordpress.com/2012/05/altamirano-carlos-y-sarlo-beatriz-ensayos-argentinos-de-sarmiento-a-la-vanguardia.pdf, último acceso 14/06/2016.

⁵¹ Larreta Enrique, *La naranja*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1947, p. 41-42.

⁵² Es interesante ver la letra manuscrita de Larreta datando este temprano recorte periodístico que hace mención a su obra literaria. Por otra parte, E. Gómez Carrillo citará esas palabras de France en una nota publicada en *El Imparcial* hacia 1910. [Nota de la Redacción], “Anatole France. La última conferencia”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1909, RP 0002, Carpeta n. 2 “Larreta. La gloria de Don Ramiro”, AMEL.

⁵³ *Ibidem*.

argentino le había enviado un ejemplar de *La gloria*, pero France no contestó. Un escritor francés lo consolaba diciéndole que France no agradecía nunca los libros que le dedicaban y que solía arrojarlos a una bañera hasta que un comprador de papel y estropajos pasaba a recogerlos. Así recordaba Larreta ese incidente:

No mucho después, cuando apareció su admirable novela *Les dieux ont soif*, pude comprobar que la mía no la había arrojado a la bañera. Un año más tarde topaba yo una mañana en los Campos Elíseos con los hermanos Tharaud. Uno de ellos, el mayor, acaba de entrar en la Academia Francesa. Desde las primeras palabras me preguntaron: ‘¿Ha leído usted el libro de France que acaba de aparecer, *Les dieux ont soif*? Pues léalo, verá usted muchas cosas de su Ramiro’. Pocos días después Barrès me dijo lo mismo aunque en forma más cruda. Por último, cuando un compatriota, don Luis María Drago, cuyo olfato intelectual no era menos fino que el de aquellos amigos franceses, también me lo dijo, pensé que debía de hallarse por lo menos alguna coincidencia interesante.”⁵⁴

Sin duda aquel rumor no había quedado encriptado. Así lo expresaba Larreta en sus memorias: “Al hablar un día de Barrès en un medio político, un diputado me dijo en voz baja: ‘Barrès? Un romantique’. Y me apretó cariñosamente el brazo, como quien desea consolar a un amigo. Pocos días después, en un salón literario, al manifestar mi entusiasmo por la obra de Anatole France, alguien exclamó: ‘France? Un malfaiteur’. ¿Un malfaiteur? ¿Qué quería decir aquello?, me preguntaba yo después a solas.”⁵⁵ La respuesta llegaría al poco tiempo al comprobar que la sospecha de una serie de “coincidencias” entre ambas obras, se había extendido.⁵⁶

Hispanoamericanos en París

Durante las primeras décadas del siglo XX París fue un punto de encuentro para los intelectuales latinoamericanos. Este grupo convergió en esa ciudad formando una colonia de lazos estables. La capital francesa se constituyó en el epicentro de la intelectualidad, en un mercado de bienes simbólicos y en el lugar más importante donde obtenerlos.⁵⁷

Al igual que Larreta, también otros escritores hispanoamericanos fueron diplomáticos tanto en Francia como en el resto de Europa, tal fue el caso de Rufino Blanco Fombona, cónsul de Venezuela en Ámsterdam; Ventura García Calderón, cónsul de Perú en el Havre o Amado Nervo y Alfonso Reyes quienes desempeñaban funciones diplomáticas en las diferentes Legaciones de sus

⁵⁴ Ricardo Valerga, “Larreta y Anatole France. Dos fragmentos inéditos de ‘Tiempos Iluminados’” en Pedro Luis Barcia (Coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009, p. 249-254.

⁵⁵ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁶ Los hechos de *Les dieux ont soif* transcurren en tiempos de la Revolución Francesa y su aparición es dos años posterior a la traducción de *La gloria de Don Ramiro* de Remy de Gourmont. Valerga se pregunta si la expresión ‘France? Un malfaiteur’ mencionada en *Tiempos Iluminados*, podría ser una crítica velada sobre el presunto plagario de *Les dieux ont soif*. Ricardo Valerga, “Larreta y Anatole France. Dos fragmentos inéditos de ‘Tiempos Iluminados’”, *op. cit.*

⁵⁷ Beatriz Colombi, *Una ciudad letrada extraterritorial: escritores hispanoamericanos en París en el fin-de-siglo*, *op. cit.*

países. Los que no ocupaban cargos consulares se transformaban en embajadores culturales, ejerciendo un rol simbólico más allá del gobierno de sus países.⁵⁸

Muchos de los rituales de esta élite letrada formada por escritores, periodistas y diplomáticos giraron en torno a proyectos editoriales, encuentros literarios y corresponsalías de diarios latinoamericanos y españoles. *Mundial Magazine* (1911-1914) y *Elegancias* (1913-1914) fueron revistas dirigidas por Rubén Darío. Otras publicaciones fueron *La Revista de América* (1912-1914) de Francisco García Calderón, la *Revue Sud-américaine* (1914) de Leopoldo Lugones; *El Nuevo Mercurio* (1907) dirigida por Enrique Gómez Carrillo, quien también estuvo a cargo de la sección *Lettres hispano-américaines* en el *Mercur de France*, *Ariel* (1912) dirigida por Alejandro Sux; entre otras. Figuras como Manuel Ugarte, Juan José de Soiza Reilly, Fernán Félix de Amador o Emilio Lascano Tegui también tuvieron una activa presencia durante esos años. Además de su labor literaria y diplomática, Larreta era miembro de la Société d'Histoire de l'Amérique Latine y de Association des Etudes Historiques l'Amérique Latine.

Rubén Darío y Enrique Larreta en París

De los escritores hispanoamericanos, el nombre de Rubén Darío fue uno de los más destacados. El nicaragüense y Larreta estuvieron vinculados en Francia con temas que giraron en torno a publicaciones dirigidas por Darío, especialmente cuando el nombre del argentino apareció en “Cabezas” una sección de *Mundial Magazine* donde se resaltaba la labor de hombres de la cultura iberoamericana.

Mundial Magazine fue una revista ilustrada editada en París entre mayo de 1911 y agosto de 1914. Fue a principios de 1911, cuando los banqueros uruguayos Armando y Alfredo Guido, financistas del proyecto, le propusieron a Darío la dirección literaria junto a Leo Merelo como director artístico. Con una edición lujosa y cuidada, la publicación contó con prestigiosos colaboradores literarios, además de acreditados ilustradores y fotógrafos. Escrita en castellano, sus páginas incluyeron una variedad de artículos, crónicas y reportajes sobre arte, literatura, historia, moda, curiosidades y actualidad política y social. De periodicidad mensual, llegaron a publicarse 40 números a lo largo de esos tres años. La revista se distribuyó en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, España, Filipinas, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Portugal, República del Salvador, Uruguay y Venezuela. La venta se hacía a través de suscripciones y en París se ofrecía en kioscos del Boulevard, grandes hoteles, librerías y locales. A través de sus páginas Darío promovía el vínculo entre los escritores latinoamericanos y españoles en París, ciudad que los confirmaba

⁵⁸ Sylvia Molloy, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, op. cit., p. 18-19.

como artistas destacados ante el mundo.⁵⁹ Entre sus colaboradores literarios se hallaban Alcides Arguedas, Manuel Gálvez, Ventura García Calderón, Enrique Gómez Carrillo, Max Henríquez Ureña, José Ingenieros, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Enrique Rodó, los hermanos Manuel y Antonio Machado, Jacinto Benavente, Valle Inclán, Alberto Ghirardo, Manuel Ugarte, Alejandro Sux, Pompeyo Gener, José E. Rodó, Alfons Masseras, José Francés, Fernán Félix de Amador, Juan Zorrilla de San Martín, Edmundo Montagne, Ramiro de Maeztu, Rufino Blanco Fombona y el propio Enrique Larreta, entre muchos otros.

Desde el inicio la revista se definió a sí misma de manera optimista y segura de la calidad que prometía: “*Mundial* aparece lleno de buena voluntad y con elementos que hacen esperar el éxito, si el público hispano-americano acoge con simpatía y estímulo a quienes quieren llevar a cabo una obra de cultura, haciendo los sacrificios que requiere una publicación que en lengua castellana no tendrá rival por su presentación tipográfica y artística y por lo nutrido y vario de su colaboración literaria.” Este primer número resaltaba la calidad estética de su edición: la tipografía, páginas donde se alternaría lo bello y lo útil, y la ilustración de todos los trabajos, ya sea por la fotografía, o por el “talento y habilidad de especiales dibujantes”, en donde la dirección artística procuraría “el mayor esmero”. La revista recibía, dibujos, caricaturas, croquis e ilustraciones de cualquier punto de América sobre asuntos que presentaran un interés general para los americanos.⁶⁰

Los primeros números de *Mundial* tuvieron una gran recepción, no solo por la calidad de sus artículos sino por la presentación gráfica de sus páginas, de hecho en el segundo número los editores agradecían al público hispano-americano en general, y a la colonia de París en particular, la entusiasta acogida.⁶¹ Precisamente fue en ese primer número de junio de 1911, que se publicó *Artemis* (1894), una obra temprana de Larreta ambientada en la Grecia antigua. La relación entre Darío y Larreta se había iniciado a fines del siglo XIX, cuando ambos asistían a las reuniones de El Ateneo en Buenos Aires. Un veinteañero Enrique al que Darío solía llamar el “joven heleno” por las conferencias sobre Grecia que había brindado allí. A partir de entonces, pero sobre todo luego de la publicación de *La gloria*, estrecharon sólidos lazos de amistad e intercambio intelectual.

La correspondencia que intercambiaron durante esos años en París, muestra el grado de familiaridad que ambos tenían: “Mi amigo. Miles de gracias por el interesantísimo obsequio. La

⁵⁹ Adela Pineda Franco, “Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)”, p. 107-123, *Zama*. Extraordinario Rubén Darío, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/viewFile/3411/3136>, último acceso 7/7/17.

⁶⁰ [Los editores] *Mundial Magazine* n.1, París, mayo de 1911, p. 5.

⁶¹ [Los editores] *Mundial Magazine* n.2, París, junio de 1911, p. 115.

estampa. Es en efecto inquietante; pero muy hermosa. ¿Cuándo irá Vd. de visita a la Legación? Me he tomado la libertad de indicar el nombre de Vd. para el Comité que se ocupa de [...] la memoria del poeta Heredia. Espero su beneplácito. Su amigo E.R. Larreta.⁶² Precisamente estos encuentros solían tener lugar en la Embajada argentina o compartiendo tertulias en los salones de amigos: “Mi muy distinguido amigo: En cama, muy enfermo desde hace tres días, no me será posible ir hoy a la Legación. De ese [...] asunto le diré que esos señores me dieron toda suerte de explicaciones y terminó el incidente. Le saluda con la admiración y afecto de siempre, su leal amigo Rubén Darío.”⁶³ En una carta enviada al presidente Roque Sáenz Peña, Darío hacía mención a su amistad con el escritor argentino:

Señor Presidente: Mucho hubiera deseado, al despedirme de su Excelencia, agradecerle, personalmente, la bondadosa acogida [...] cuando fui a presentarle mis respetos. [...] Mas, al partir, he de manifestarle un vivo deseo: y es el de consagrar, a la del gobierno de la República Argentina, que es, para mí, como lo sabe S.E., una segunda patria, lo que yo pueda, con mi nombre y mi pluma, en favor de su propaganda y de su influjo tanto en Europa como en los países de la América Latina. Mi antigua y cordial amistad con el Sr. Ministro Dr. Rodríguez Larreta, en París, me sería eficaz para documentación y medios de llevar a cabo mis propósitos, tanto más que él ha acogido, con entusiasmo, mi idea, y no esperaré sino la indicación del gobierno de Su Excelencia S.E.⁶⁴

El nombre de Larreta también figuraba en una carta de Luis E. Bemberg, personal de la Embajada argentina en París, donde citaba a Darío de parte de Larreta,⁶⁵ en invitaciones oficiales para algún evento en la residencia⁶⁶, o en una carta de Charles Lesca, redactor de *Mundial*, mencionando a Larreta y Daniel Vázquez Díaz.⁶⁷ Luego de la muerte del escritor nicaragüense, el nombre de Larreta aparecía en una carta de Julio Piquet a Francisca Sánchez, mencionando el deseo del escritor argentino para abrir una suscripción a favor de “Rubencito”, cuestión que se corroboraba con otra

⁶² Enrique Larreta, carta a Rubén Darío, datada “París, s.d.”, n. 708, Colección Archivo Rubén Darío, Colección Digital Complutense, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en http://alfama.sim.ucm.es/greco/rubendario/0708_01.JPG, último acceso 1/1/18.

⁶³ La carta lleva membrete de *Mundial Magazine*. Rubén Darío, carta a Enrique Larreta, datada “París, c.1910-1914”, CL s.d., AMEL.

⁶⁴ Rubén Darío carta a Roque Sáenz Peña, datada “París, 2 de octubre de 1912”, n. 206, recogida en José Jirón Terán y Jorge Eduardo Arellano (compiladores), *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)*, Managua, Colección Cultural de Centro América, Serie Literaria n° 10 b, Fundación Vida, 2002, disponible en <http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/CCBA%20-%20SERIE%20LITERARIA%20-%2010b%20-%202001.pdf>, último acceso 1/7/17.

⁶⁵ Luis E. Bemberg, carta a Rubén Darío, datada “París, 7 de junio de 1913”, n. 2472, p. 297, Rosario M. Villacastín, *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987, disponible en <http://eprints.ucm.es/40956/6/CatálogoRubénDarío.pdf>, último acceso 1/2/18.

⁶⁶ [Ministro de la Argentina Larreta y señora] invitación a Rubén Darío, datada “París c. 1911-14”, n. 2478, p. 297 y [Ministro de la Argentina Larreta y Madame Rodríguez Larreta] invitación a Rubén Darío, datada “París 27 de junio c. 1911-14”, n. 3428, p. 362, *Ibidem*.

⁶⁷ Charles Lesca, carta a Rubén Darío, datada “París, lunes 28 de abril c. 1911-14”, n. 2928, p. 332, *Ibidem*.

carta enviada por Manuel J. Chinchilla, canciller de la Legación argentina en París notificándole la transferencia de 800 francos como donativo de “don Julio Piquet y del señor Larreta.”⁶⁸

Otras de las colaboraciones que ambos escritores se brindaron en París, como mencionamos en el capítulo anterior, fue el retrato de Eugenio Garzón que apareció reproducido en *Mundial*, acompañando un artículo escrito por Rubén Darío. (28) El epígrafe de la imagen decía: “Eugenio Garzón. Redactor del *Fígaro* de París. Eminente propagandista de la América Latina. *Retrato al óleo pintado por el Sr. Enrique R. Larreta, ministro de la Argentina en París. Gracias a la amabilidad del Sr. Garzón, en cuya casa hemos admirado esta obra pictórica del ilustre autor de La gloria de Don Ramiro, podemos dar a nuestros lectores esta reproducción*”.⁶⁹ Garzón iba a menudo a la residencia de Larreta, no sabemos si el cuadro efectivamente estaba como menciona el epígrafe en la casa del uruguayo, tal vez prestado por ese día, o como recuerda la hija de Larreta, el retrato estaba ubicado en la sala española de la residencia de París y un día en Buenos Aires fue quemado en la chimenea del Patio central. Resultaría extraño comprender este hecho, cuando sabemos que años antes, Larreta le había dedicado elogiosos comentarios: “El ilustre ministro de la República Argentina, Sr. Rodríguez Larreta, ha dicho de la obra de Eugenio Garzón en el *Fígaro*, [...] ‘es una obra de arte y una obra maestra de tacto, de noble sagacidad y de previsión. No os extrañéis si ella produce en ciertos espíritus la ilusión engañadora de la facilidad, como tantas otras obras maestras [...] Su persona evoca para mí, todo lo que en la vieja España servía para distinguir desde lejos la sangre noble y el honor.’”⁷⁰

Cabezas

El nombre de Larreta apareció numerosas veces en las páginas de *Mundial* con menciones sobre sus libros, su vínculo con artistas, su función diplomática, las relaciones de España y Argentina o por eventos en los que participaba. Pero fue en “Cabezas”, sección fija de la revista, donde Darío no escatimó halagos para referirse al escritor argentino. Se trataba de un conjunto de notas dedicadas a figuras del ámbito cultural o político del mundo hispanoamericano. Los artículos de “Cabezas” fueron escritos por Rubén Darío, salvo el dedicado a su propia persona que lo escribió Gómez Carrillo. En esta sección Darío realizaba un trabajo personalizado no solo con el texto sino también con la ilustración que allí figuraba.⁷¹ En total aparecieron dieciocho figuras de la cultura

⁶⁸ Julio Piquet, carta a Francisca Sánchez, datada “22 de marzo de 1916”, n. 2177, p. 264 y Manuel J. Chinchilla, carta a Francisca Sánchez, s.d., n. 2257, p. 274. *Ibidem.*

⁶⁹ Enrique Larreta, *apud* Rubén Darío, “Eugenio Garzón”, *Mundial Magazine*, París, v. 3, n. 13, mayo de 1912, p. 40-41.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ Alejandra Torres, “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas”, Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas:*

iberoamericana, la primera fue la de Leopoldo Lugones publicada en noviembre de 1911, luego siguieron, José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Alfonso XIII, Francisco García Calderón, Enrique Gómez Carrillo, Rafael Reyes, Rubén Darío, Ángel Zárraga, Ricardo Rojas, Juan Zorrilla de San Martín, Amado Nervo, José Pedro Ramírez, Graça Aranha, Alberto del Solar, Federico Gamboa, Santiago Rusiñol, Fray Crescente Errazuriz y Enrique Rodríguez Larreta que fue la última en publicarse en 1914.

La sección llevaba un retrato a lápiz de un ilustrador, en general Daniel Vázquez Díaz, prestigioso artista español que colaboró no solo en “Cabezas” sino también en otros artículos y portadas de la revista. Hubo excepciones, entre ellas la “cabeza” de Ángel Zárraga, ilustrada por Diego M. Ribera [sic].⁷² Precisamente el artículo dedicado a Larreta apareció en el número 38 de junio de 1914, aunque ya estaba previsto desde 1913: “Ahora me piden ‘cabezas’ que faltan. Si viese a Lesca, dígamele que irán tres: Larreta, Piquet, Baroja.”, escribía Darío a Julio Piquet.⁷³

El texto de Darío, al cual acompañaba un retrato en carbonilla de Vázquez Díaz (29), comenzaba hablando de Larreta escritor:

Cuando el autor de *La gloria de Don Ramiro* publicó, para gloria suya, esa obra admirable, que le dio fama rápida y triunfante en todo el mundo literario, yo me llené de entusiasmo, y escribí en España, donde a la sazón me encontraba, un artículo que expresaba mi sentir ante ese esfuerzo que honra, no sólo a la República Argentina, sino a todo nuestro continente. Y decirle al señor Larreta, entre otros conceptos, que las únicas cosas que le faltaban para la victoria completa eran la hostilidad y el ataque consecuentes, y se diría indispensables, a toda realización superior. Ello vino a su tiempo, y sin más consecuencias que la de consagrar la solidez de la obra.⁷⁴

Darío continuaba haciendo referencia a la posición social y al trabajo que Larreta desempeñaba como Ministro plenipotenciario:

Es notorio que el autor argentino es un gran señor y un diplomático que ayuda al prestigio de su país. En París —le habré visitado, a sus amables instancias, unas tres o cuatro veces— sin descuidar sus tareas oficiales, cultiva en sus vagares las letras y las artes. He recordado a su propósito al autor de *Zanoni*, a un Irving, a un Valera, a un Salvador Bermúdez de Castro. El señor Larreta, que es joven, que tiene la felicidad en su noble hogar, en su alto puesto, en su salud excelente, en su renombre universal, posee, junto con su gran talento, una crecida fortuna. Ello es imperdonable. El *homo sapiens*, que es el *lupus*

desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo-como-director-de-revistas>, último acceso 23/3/17.

⁷² Rubén Darío, “Cabezas. Ángel Zárraga”, *Mundial Magazine*, París, n.19, noviembre de 1912, p. 640-642.

⁷³ De las “Cabezas” prometidas sólo apareció la del escritor argentino, las otras dos ya no se publicaron porque con la llegada de la Primera Guerra Mundial la revista dejó de editarse en agosto de 1914. José Jirón Terán y Jorge Eduardo Arellano (compiladores), *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)*, Managua, Colección Cultural de Centro América, Serie Literaria n° 10 b, Fundación Vida, 2002, disponible en <http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/CCBA%20-%20SERIE%20LITERARIA%20-%2010b%20-%202001.pdf>, último acceso 10/7/17.

⁷⁴ Rubén Darío, “Cabezas. Enrique Larreta”, *Mundial Magazine*, París, a. 4, v. 7, n. 38, junio de 1914, p. 116-117.

hobbesiano, se eriza ante semejante anomalía, protesta y se indigna. Al hombre muy rico, o simplemente rico, se le pueden admitir, cuando más, como a Chatelain o MM. de Rotschild, obras mediocres. Lo demás es un abuso de la suerte o una parcialidad manifiesta de la Omnipotencia. Pero el señor Larreta, que no tiene la culpa de su excepción, debe sonreír y seguir adelante.⁷⁵

Hacia el final Darío concluía su texto otorgándole al argentino una de las categorías más altas dentro de las letras americanas: “Intelectualmente, el autor, de *La Gloria de Don Ramiro* está entre las pocas dominantes figuras de Hispano-América. Su libro es, en su género, con la honesta abuelita *María* del colombiano Isaacs, lo mejor que en asunto de novelas ha producido nuestra literatura neomundial. Hágase algo superior, y Larreta pasará a segundo término. Entretanto...”⁷⁶

A los pocos días de ser publicado, numerosos medios gráficos se hicieron eco del artículo escrito por Darío. Este no era un texto más sobre el escritor argentino; la autoridad intelectual y literaria del nicaragüense no pasaba inadvertida, como tampoco pasaba desapercibido el prestigio que en esos años tuvo Larreta. Una de los primeras en hacer mención a esta nota fue *L'Espagne*, revista en lengua francesa dirigida por Carrillo quien destacaba el talento de Larreta, figura a la que se le rendía “honoros no solamente en esa república, sino en el continente entero.” cuya novela lo había colocado entre “las más ilustres personalidades hispano-americanas.”⁷⁷ Otro artículo aparecido en el *Mercure de France*, titulado “*Enrique Larreta jugé par Rubén Darío*”⁷⁸, se refería al texto de “Cabezas” destacando además, el prestigio del nicaragüense: “*Ruben Darío est non seulement, sans conteste, la gloire maîtresse du Nicaragua, sa patrie, le plus grand poète de l'Amérique latine, mais l'un des plus grands noms “des lettres espagnoles.”*”⁷⁹

Luego de tres años ininterrumpidos *Mundial Magazine* dejó de editarse. El origen del desacuerdo surgido entre Darío y los banqueros uruguayos que la financiaban, tenía que ver con cuestiones económicas, porque si bien la revista gozaba de prestigio en cuanto a su calidad artística y literaria, no redituaba las ganancias que ellos esperaban. Poco antes de que esto ocurriera Darío le escribió a Larreta comunicándole lo sucedido:

⁷⁵ Rubén Darío, “Cabezas. Enrique Larreta”, *op. cit.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ [Nota de la Redacción], “Rubén Darío y Rodríguez Larreta”, *La Nación*, Buenos Aires, c. 20 de junio de 1914, RP 04278, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.

⁷⁸ Homem-Christo Fils, “Enrique Larreta jugé par Rubén Darío”, *Eclair*, París, 16 de julio de 1914, RP 00249 Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

⁷⁹ R. De Bury, *Mercure de France*, París, n. 410, t. 60, 16 de julio de 1914, p. 397-398, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201751x/f200.image.r=ruben%20dario,%20larreta,%20Intellectuellemet,%20l'auteur%20de%20La%20Gloire%20de%20don%20ramire%20est%20plac%C3%A9%20parmi%20les%20rares%20dominates>, último acceso 1/1/17.

Amigo bueno y grande: Como Ud. me dijo que le avisara cuando hubiesen agotado mi paciencia los Guido, le digo ahora: he roto con ellos. Me buscan: pero yo no quiero seguir siendo un director esclavo. Hay un contrato que me obliga a seguir allí todavía por ocho años pero no se verá más mi firma en el periódico. No quiero que les demos un susto como Ud. me dijo con sus mismas palabras: pero que sepan que detrás de mí tengo a Alguien. Como siempre su Rubén Darío.⁸⁰

No obstante Darío continuó como director hasta el cierre de la revista, aunque nunca llegaría a cumplir aquellos ocho años vaticinados en esa carta puesto que su muerte sobrevino el 6 de febrero de 1916.

Larreta y el círculo artístico parisino

Durante los años que Larreta vivió en Europa, París fue la ciudad donde tuvieron lugar la mayor parte de los movimientos literarios y artísticos de la época. Montmartre, Barrio Latino, Montparnasse fueron barrios donde músicos, escritores y pintores encontraron un escenario ideal para experimentar esos movimientos. Era el París de la “Belle Époque”, la ciudad luz donde se conjugaban tradición y modernidad, costumbres aristocráticas, vida nocturna y vanguardias culturales e intelectuales.

Fue un período en el que Larreta estrechó lazos con diversos artistas. Como ministro plenipotenciario le tocó gestionar los inicios de una obra escultórica que sería emplazada en Buenos Aires. Se trataba del Monumento ecuestre del Brigadier Carlos M. de Alvear que finalmente terminó realizando Emile Antoine Bourdelle. En 1910 se había designado una comisión encargada de contratar el monumento formada por Enrique Larreta, Augusto Montes de Oca, Marcelo Torcuato de Alvear, nieto del prócer y Tomás Le Breton.⁸¹ Bourdelle agradeció a Larreta por la elección y en julio de 1916 el argentino visitó los talleres del artista.⁸² Los diarios registraron esa visita:

El monumento que está ya muy adelantado despertó la admiración del Dr. Rodríguez Larreta y de sus acompañantes. Tiene en total 20 metros de altura y lo corona la estatua ecuestre del héroe argentino. El pedestal de gran estilo arquitectónico tiene 13 metros y lleva a sus lados cuatro estatuas que representan La Fuerza, La Victoria, La Elocuencia y La Libertad, artísticamente combinadas y unidas entre sí por cuatro cabezas de pumas, de granito pulido. M. Anatole France ha expresado últimamente al escultor Bourdelle, su admiración por su obra, que revela un trabajo muy inspirado.⁸³

Finalmente el monumento se inauguró en Buenos Aires el 16 de octubre de 1926. Quizás a partir de esa relación Bourdelle le obsequió al escritor argentino un original en yeso y un vaciado en bronce

⁸⁰ Rubén Darío, carta a Enrique Larreta, datada “París, 5 de junio de 1913”, CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁸¹ Hellén Ferrom “Dos cómplices de una obra maestra”, *La Nación*, Suplemento de Cultura, Buenos Aires, 23 de febrero de 2000, disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214372, último acceso 1/1/17.

⁸² Emile Antoine Bourdelle, carta a Enrique Larreta, datada “París, 22 de agosto de 1916”, CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁸³ [Nota de la Redacción] “El monumento al general Alvear”, *La Nación*, Sección Noticias argentinas, Buenos Aires, 9 de julio de 1916, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/diarios/html/photo.php?photo=7956>, último acceso 1/1/17.

de ese yeso que originalmente aparecía en la documentación del Museo Nacional de Bellas Artes, institución adonde había sido donada por Larreta, con el título “Cabeza de Palas Atenea” hacia 1940. Recientes investigaciones revelaron que en realidad se trataba de la cabeza de “Penélope” y no de Palas Atenea. Una frase de un telegrama enviado por Larreta al artista confirmaba esta identidad: “[...] on me fait savoir que Pénélope m'attend chez moi à Lutèce [...] dès mon retour j'irai vous voir chez vous mille remerciements.”⁸⁴ La cabeza de “Penélope” se había presentado en el Salón Nacional de París en 1911.

Una estrecha amistad unió a Larreta con el pintor Ignacio Zuloaga a quien conoció en París y volvió a encontrar cada vez que volvía a Europa.⁸⁵ El artista vasco gozaba de un gran prestigio en la capital francesa. Hay que recordar que desde la segunda mitad del XIX y hasta bien entrado el XX, lo “español” estuvo de moda en Francia, lo cual redundó en el éxito y buenas críticas que obtuvo el pintor en el Salón parisino, además de convertirse en uno de los retratistas más requeridos, no solo por los franceses sino por la élite argentina.⁸⁶ Fue en 1912 cuando Zuloaga retrató a Larreta en un gran lienzo en el que el escritor argentino aparecía sentado y con la ciudad de Ávila como fondo del cuadro. Luego de la muerte del pintor, Larreta recordaba aquellos años en la capital francesa y los paseos por los pueblos españoles que juntos solían hacer: “Zuloaga era ya famoso en París, y allí nos hicimos muy amigos. Lo que más echo de menos en este viaje a España es la presencia de Zuloaga, con su boina, su pañuelo al cuello su chaqueta con olor a pintura y sus zapatos de labrador. Le estoy viendo en todas partes. No había mejor compañero para caminar por los pueblos. Veía las cosas más ocultas. Conocía los rincones más bellos. Hablaba a todo el mundo en el lenguaje más adecuado, vivo y cortés, alegre.”⁸⁷

Al igual que otros miembros de la élite argentina, Larreta y su familia fueron retratados por distinguidos pintores de la época como Antonio de la Gándara, un pintor francés muy reconocido en el París de entonces. En uno de estos retratos, Josefina Anchorena aparecía con un gran sombrero de ala levantada, adornado con plumas de avestruz y un vestido de gasa rosada bordada con cuentas de azabache. Además de colgar en las paredes de la residencia parisina, el retrato de la

⁸⁴ “[...] me informan que Penélope me espera en casa en Lutecia [...] cuando vuelva iré a verlo a su casa mil gracias. Larreta”. Agradecemos a Marcelo Renard la información referida a esta obra. Marcelo Renard “Aclaración de una confusión de identidades: La “Cabeza de Palas Atenea” y el “Retrato de joven” de Bourdelle en el MNBA, *XI Jornadas Estudio e Investigaciones, Las artes como espacio experimental y profético de los diálogos entre las culturas y las ideologías: la gran tarea del tercer milenio*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 26 al 28 de noviembre de 2014.

⁸⁵ Sobre el vínculo entre Enrique Larreta e Ignacio Zuloaga véase capítulo 3.

⁸⁶ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 2º edición, 1972 p 155-190.

⁸⁷ [Nota de la Redacción], “Enrique Larreta, peregrino de España”, *ABC*, Madrid, 6 de julio de 1948, p. 3, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigator.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/07/06/003.html>, último acceso 1/1/16.

esposa de Larreta apareció publicado en *Elegancias*, en diciembre de 1911, con el epígrafe “Señora de Larreta, esposa del Ministro de la Argentina en París e ilustre literato.”⁸⁸ (31)

Otro de los artistas que retrataron a Larreta fue Jacques Émile Blanche, pintor parisiense muy a la moda durante aquellos años. Según su hija Josefina, ese retrato podría haber quedado olvidado en la Rue de la Faisanderie, ya que según ella, al escritor nunca le gustó, incluso él mismo se encargó de retocarlo, pero no satisfecho, lo despachó al sótano.⁸⁹ Precisamente en sus memorias Larreta se refería a este pintor:

Triunfaban a la sazón en París los bailes rusos. Una vez, almorzando en casa del pintor Jacques Émile Blanche, púseme a expresar mi entusiasmo por esos espectáculos y, asimismo, por la figura de Ida Rubinstein. La sorprendente Scheherazada. Blanche empezó a sonreír y a cambiar con su esposa “des petits regards chiffrés”, como hubiera dicho él mismo, la cortina de cañas y cuentas de vidrio que cerraba una abertura se entreabrió bruscamente con un rumor oriental, y apareció casi desnuda, con su diadema emplumada y su pálida carne encendida por las joyas, Scheherazada en persona, Ida Rubinstein. Era una obra de nigromancia. Todo se explicó después. Blanche le estaba pintando su retrato en ese traje, es decir, en ese traje de collares y pulseras.⁹⁰

Por su parte, Blanche recordaba en sus propias memorias que Larreta y Zuloaga, habían puesto en contacto a Charles Cottet (1863-1925), pintor francés asociado al grupo *Bande Noire* (Lucien Simon y André Dauchez) y amigo del vasco, con conservadores de museos sudamericanos, contactando a un *marchand* con quien Cottet firmó contrato para realizar típicos paisajes españoles con imágenes de Ávila, Toledo y Burgos, temática que a Blanche le parecía demasiado seriada y mercantil, aunque reportara viajes cada vez más remunerativos.⁹¹

Otro de los pintores con quien tuvo relación fue Daniel Vázquez Díaz. Larreta lo conoció en las tertulias literarias que se celebraban en casa de Enrique Gómez Carrillo en París. Según el pintor, esa casa donde también había conocido a Rubén Darío, era el punto de cita de las “más brillantes figuras de las letras y las artes hispanoamericanas.”⁹² Como ya mencionamos Vázquez Díaz hizo su retrato acompañando el texto dedicado a Larreta en “Cabezas”. Años más tarde el pintor español volvió a retratarlo con una edad más avanzada, pero desconocemos si fue tomado del natural o de

⁸⁸ [Nota de la Redacción] Retrato de Josefina Anchorena por de La Gándara, “Bellezas americanas”, *Elegancias*, París, n. 14, diciembre de 1911.

⁸⁹ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, Buenos Aires, 1985, s.p. Creemos que uno de los retratos de Larreta que se halla en Aclain, puede ser de la autoría de J. E. Blanche, véase anexo “Retratos de Larreta”.

⁹⁰ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 139.

⁹¹ Jacques-Émile Blanche, *La pêche aux souvenirs*, París, Flammarion Editeur, 1949, p. 280. Agradecemos a Ricardo Valerga por acercarnos este dato.

⁹² Daniel Vázquez Díaz, “¿Por qué pinté a Rubén Darío vestido de monje?”, *ABC*, Madrid, 19 de octubre de 1956, p. 15, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/10/19/015.html/>, último acceso 1/2/18.

una fotografía.⁹³ Probablemente escritor y pintor también se encontraron en Buenos Aires cuando Vázquez Díaz expuso en esta ciudad.⁹⁴

Como ya señalamos en el capítulo anterior, Ernesto de la Cárcova fue uno de los artistas argentinos que tuvieron vinculación con Larreta mientras éste se hallaba en París. En esa ciudad, de la Cárcova coordinaba y controlaba a los becados en Europa. Fue allí donde el escritor reforzó los lazos con el entonces director del Patronato de Bellas Artes argentino. También, como ya mencionamos, Larreta se vinculó con Cesáreo Bernaldo de Quirós. Precisamente en 1914 a través del Ministro argentino, Quirós realizó una muestra de sus obras en su propio estudio de la Rue Saint Senoch donde expuso treinta y cinco pinturas. A la inauguración concurrió gran parte de la colonia argentina y artistas amigos, entre ellos Julio Piqué Zuloaga, Pedro Blanes Viale, de la Cárcova y la escultora Luisa Isela. También asistieron el cónsul argentino General Francisco J. Reynolds y coleccionistas como Augusto Juan Coelho y su mujer Celedonia Etchegoyen de Coelho. A ellos se los veía posando junto a Larreta y al artista en una fotografía tomada ese día delante de una de sus obras.⁹⁵

Larreta y el círculo social parisino

Una vez establecidos en la capital francesa el matrimonio Larreta tuvo una vida de agasajos, recepciones, funciones de teatro, bailes y fiestas adonde concurría lo más selecto de la nobleza y las clases altas de la ciudad. Al recordar esos años Larreta expresaba en sus memorias:

Mucha agitación, mucha frivolidad; pero, por debajo, una serena, una musical y profunda elegancia, esa elegancia que se había empolvado espiritualmente en Versalles y que el forastero solía reconocer hasta en las más humildes personas. Se vivía como en un sueño y con la ilusión de perpetuidad que lleva siempre consigo la dicha. Nunca le oí expresar a nadie la idea de que aquello pudiera ser transitorio. [...] Todo tomaba entonces en París el brillo de París, la alegría [...]. El éxito espiritual o material en cualquier parte del mundo, esperaba aquella recompensa. La mujer más hermosa no lo parecía del todo si no había logrado la admiración de París. Algo semejante podía decirse de la obra de los escritores y los artistas.⁹⁶

⁹³ Técnica: grafito, tinta aguada, lápiz graso y difumino sobre papel. Medidas: 25,8 x 20,4 cm. Nota: La fecha de realización (1910-1912) que aparece en este catálogo no corresponde. El retrato debió realizarse hacia 1950. Genoveva Tusell García, *Vázquez Díaz en las Colecciones Mapfre*, Madrid, Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, 20006, p. 13, disponible en https://www.academia.edu/1023988/Daniel_V%C3%A1zquez_D%C3%ADaz_en_las_Colecciones_Mapfre_Cat%C3%A1logo_de_pinturas_y_dibujos_Madrid_Instituto_de_Cultura_Fundaci%C3%B3n_Mapfre_2006?auto=download, último acceso 1/3/18.

⁹⁴ “Parece ser que cuando Vázquez Díaz expuso en Buenos Aires, la presencia de uno de sus mejores cuadros una joven en reposo absolutamente fisiológico, como el artista le quisiera explicar algo, Larreta le dijo: ‘Cállese, que la va a despertar’”. Fermín García Ezpeleta, “Enrique Larreta, a Madrid”, *Arriba*, Madrid, junio de 1948, RP 00427, Libro n. 2, “Años 1912-1949”, AMEL.

⁹⁵ Sans, “El pintor Bernaldo de Quiros”, *Mundial Magazine*, París, n.38, a. 4, v. 7, junio de 1914, p. 204.

⁹⁶ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, op. cit., p. 164-165.

Era habitual que los diplomáticos latinoamericanos aprovecharan esos encuentros y usaran sus conexiones para interrelacionarse social, política, económica y culturalmente, promoviendo una imagen que daba cuenta de lo próspero y cosmopolita de sus naciones. Después de todo, la cuestión social también era considerada un factor de éxito diplomático. Como parte de sus obligaciones, Larreta debía convertirse en un anfitrión que promoviera esa imagen ante el resto de sus colegas y de sus compatriotas. Y así lo reconocía la prensa porteña quien manifestaba un sinnúmero de alabanzas:

Caballero a las derechas, diplomático experto, escritor eminente, el autor de *La Gloria de Don Ramiro*, don Enrique Larreta, ha sabido dar a nuestra legación en París, todo el señorío de las más linajudas mansiones del *faubourg*. La alta sociedad parisiense alterna en esos regios salones con las figuras más salientes del arte, de la literatura, de la política, de las finanzas francesas, y tiene ocasión de conocer a los más descollantes entre los huéspedes hispano-americanos, y particularmente argentinos, de la Ciudad Luz. Por eso, las fiestas de la Legación argentina en París, son verdaderos sucesos. Con diplomáticos como el señor Larreta en todas nuestras legaciones, la diplomacia argentina haría siempre el gran papel que a veces no suele hacer.⁹⁷

Argentinos en París

A comienzos de 1910 se calculaba que alrededor de 3000 argentinos residían en París. Fueron años en los que la revaluación del peso argentino les permitía llevar a Europa una moneda fuerte que los habilitaba a gozar de los lujos de las grandes capitales europeas. Estuvieron quienes viajaron o vivieron allí por cuestiones diplomáticas o aquellos que lo hicieron gracias a su patrimonio y fortuna personal, sin que ambas condiciones fueran excluyentes, precisamente como sucedió en el caso de Larreta. Entre los porteños de familias de sólida posición que ejercieron funciones diplomáticas, además del escritor se hallaban José P. Guerrico, Marcelo T. de Alvear, Ernesto Bosch, entre otros.⁹⁸

Efectivamente la familia Larreta-Anchorena formó parte de unas pocas familias elegidas que conformaron la colonia estable de argentinos en París. Entre los personajes que estuvieron cercanos al círculo social de Larreta se hallaban María Luisa Dose y Maurice Lariviere, José Santamarina y Sara Wilkinson, Carlos Madero y Sara Unzué, Salomé Guerrico de Lamarca, Remigio González Moreno Elisa Casal de González Moreno, Rodolfo Alcorta, los Urquiza Anchorena, Rosita Mansilla de Alcorta, Inés Dorrego de Unzué y María Teresa Llavallol de Atucha.⁹⁹ Muchos de estos

⁹⁷ [Nota de la Redacción], “Una fiesta en la Legación argentina en París”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 174, n. 822, 4 de julio de 1914, RP 04279, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁹⁸ Hay que recordar que muchos de quienes portaban tales apellidos también fueron importantes coleccionistas de arte. Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 149-157.

⁹⁹ En 1913, Georges Th. de Poncheville le pedía al ministro que le facilite la lista de las más altas personalidades de la colonia argentina ya que estaban por lanzar una revista de gran lujo destinada a la élite francesa e internacional. Georges Th. De Poncheville, carta a Enrique Larreta, datada “París, 20 de enero de 1913”, CL n. 2516, [Archivo E. Larreta], AMEL.

representantes de la alta sociedad argentina eran sus propios familiares, de hecho en aquel París se conocía al trío más selecto como las “tres A”: Anchorena, Alvear, Álzaga.¹⁰⁰ Uno de los más destacados fue Aarón Anchorena, hermano de Josefina y cuñado de Larreta, quien además fue Agregado honorario de la Legación Argentina.

Una de las costumbres de las familias argentinas en Europa era la de visitar las mismas ciudades donde solía concurrir la élite europea. Desde 1907 fecha de su arribo a Europa hasta su regreso en 1916, Larreta y su familia recorrieron Biarritz, Saint Moritz, Chatel Guyon, Caux, Engelberg, Arcachon, La Borboule, San Juan de Luz, Gurnigel, Bayona, Florencia, Venecia, Madrid, entre muchas otras. Existen numerosas fotografías donde se ve a Larreta y su familia esquiando en famosos centro de patinaje entre las clases altas europeas como Engelberg o Montreaux.

Los argentinos que vivían o visitaban París solían consultar catálogos de arte y encargarse de mobiliarios completos de la *Maison Jansen*. Publicaciones como *L'Argentine's*, *Elegancias* o *Revue Sud Americaine* tenían como propósito informar sobre tendencias de moda, teatro y artes.¹⁰¹ La familia Larreta Anchorena también seguía los hábitos de la alta sociedad. Josefina era vestida por modistos como Paul Poiret, el más famoso en París a principios del siglo XX, las capas y levitas de su marido eran adquiridas en la zona de alta costura ubicada en la Rue de la Paix, junto a la Place Vendôme y realizaban compras en Swears&Wells, una casa londinense elegida por la realeza. A su cargo tenían gran cantidad de personal tanto para el servicio de la residencia como para la educación y cuidado de sus hijos.

La residencia de la Rue de la Faisanderie

El tipo de vivienda que los latinoamericanos elegían dependía de su fortuna y del tiempo en el que iban a permanecer en París. Generalmente se trataba de mansiones ubicadas en los sitios más privilegiados de la ciudad, donde sus elaborados interiores proyectaban hacia el exterior la sofisticación, riqueza y elegancia de sus dueños. La imagen lo era todo.¹⁰² El sitio elegido por Larreta no fue la excepción. Precisamente fue en los salones de la residencia parisina donde las primeras obras de su colección encontraron su marco: espléndidas salas y buen gusto se conjugaban con magníficos bargueños del siglo XVI y toda una colección artística selecta por el autor de *La gloria de don Ramiro*.

¹⁰⁰ [Nota de la Redacción] “De París a la estancia”, *La Nación*, *ADN Cultura*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 2007, disponible en <https://www.lanacion.com.ar/961812-de-paris-a-la-estancia>, último acceso 1/1/17.

¹⁰¹ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 149-157.

¹⁰² Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880 to 1920*, *op. cit.*, p. 210-219.

La familia Larreta se instaló en la mansión de la Rue de la Faisanderie n. 49 hacia fines de 1910.¹⁰³ Ubicada entre los edificios más suntuosos de París, la Legación se hallaba sobre una calle silenciosa y señorial. Su imponente estructura ocupaba toda una esquina, formando un gran rectángulo entre la Rue de la Faisanderie y Rue Human. La percepción de la residencia era la de un “palacio”, así lo denotaban los epígrafes de las fotografías publicadas en *Caras y Caretas* en 1912: “La puerta de entrada del palacio del señor Rodríguez Larreta, en París.”¹⁰⁴

El frente principal del edificio era de piedra, almohadillado, con un gran portón de acceso. La soberbia entrada diseñada para impresionar a los visitantes, daba sobre un gran patio en cuyo centro se alzaba una escalinata doble que conducía a los salones principales. Una temprana nota que hablaba sobre la residencia así lo describía:

El vestíbulo de ese palacio se considera uno de los más bellos entre todos los de su clase en edificios particulares de la gran capital. No menos de treinta metros de frente por quince de fondo, ocupa la superficie que media entre las grandes puertas vidrieras y la gran escalera de doble rambla, que conducen a la bella galería superior, sobre la cual se abren los salones de recepción, la biblioteca, el gran comedor, el *fumoir*, los salones de menor importancia y el que contiene una espléndida galería de cuadros y obras de arte español de la mejor época.¹⁰⁵

De todos los salones, el que más impresionaba era el Salón español, espacio que Larreta había dedicado para albergar las piezas de su colección de arte. Un artículo de Javier Bueno ilustra la imagen que le había causado conocer este recinto:

Otro criado me conduce a la estancia en donde he de esperar. El criado ha llamado a esta pieza el “salón español”. En efecto, es una estancia alhajada ricamente con nobles muebles castellanos. Sillones frailunos de terciopelo rojo y de cuero de Córdoba rodean el brasero de cobre repujado. En un muro, el retablo de la Sagrada Familia, admirable joya de la estatuaria religiosa española, y en el frontero, a cada lado de una puerta que abre paso a otro salón adornado con el gusto menos austero de un estilo francés, dos vargueños castellanos que un día debieron guardar en sus gavetas las joyas de doña Inés, de doña Elvira o de doña Beatriz y las nobles ejecutorias que ganara degollando infieles en la Santa Cruzada, don Santiago, don Gil ó don Ramiro.¹⁰⁶

La nota describía una de las mesas con los objetos que estaban sobre ella, incluyendo *Le Greco ou le secret de Tolède*, ejemplar que Maurice Barrès, probablemente le había dedicado a Larreta:

Sobre una mesa de nogal, como aquella en que el incomparable Francisco de Quevedo y Villegas escribiera sus más discretos discursos, lucen un tintero de porcelana de Segovia, una jarra burgalesa, un velón, varios libros encuadernados con el noble pergamino y otro más moderno en cuya cubierta se destaca vigoroso un retrato del trágico, místico y

¹⁰³ Previamente se habían alojado en el Hôtel Beau Site, ubicado en 4 Rue de Presbourg, Place de l’Etoile.

¹⁰⁴ Javier Bueno, “La Gloria de Don Ramiro. Historia de un Libro”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a.15, n. 734, 26 de Octubre de 1912.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

misterioso pintor Doménico Theotocopuli, *El Greco*. Es el libro que un gran escritor francés enamorado de la España fuerte, trágica, sangrienta y espiritual ha escrito acaso como homenaje morboso.¹⁰⁷

La nota es interesante porque además de hacer una exhaustiva descripción del ambiente, nos informa acerca de las obras que ya en 1912 formaban parte del patrimonio artístico del escritor:

Los muros de la estancia están cubiertos de damasco rojo de esa tela con que los padres de la iglesia se cubrieron en dalmáticas y capas pluviales. La santa figura, toda austeridad, de San Francisco de Asís se levanta sobre una columna dorada cubierta por rico terciopelo morado de otros tiempos. Un velón de plata de doce antorchas, estatuas de talla representando ángeles, santos y mártires y armas de siglos pasados heroicos completan el adorno del “salón español”. Al lado del balcón, cuya luz es tamizada por encajes de albas y corporales, un retrato de Santa Teresa de Jesús. Este fue un hallazgo de la gentil esposa de don Enrique Rodríguez Larreta.¹⁰⁸

La inauguración de la casa se realizó el mismo día del festejo de la Independencia. Esa fue una de las primeras notas en donde la espléndida mansión parisina aparecía mencionada en un artículo de *Mundial Magazine* referida al aniversario del 9 de julio: “El palacio de la calle de la Faisanderie, morada de los Srs. de Rodríguez Larreta, ofrecía un conjunto de suntuosidad, distinción y buen gusto, que seguramente pocas recepciones del mismo género podrán parangonarse.” Según la nota lo más selecto y distinguido de la sociedad francesa y de la colonia argentina se había dado cita esa noche en los “artísticos salones del ministro argentino Sr. Enrique Rodríguez Larreta.”¹⁰⁹ Sin duda, la residencia era un edificio que se prestaba para brindar grandes fiestas. Una crónica que comentaba la proximidad de uno de estos eventos describía las características del espacio dando cuenta de la fastuosidad que allí se esperaba:

En ese gran vestíbulo, se levantará el tablado para la representación teatral, que será sin duda llena de novedades- y en las galerías y escaleras, tomará sitio la concurrencia, con capacidad para contener algunos miles de personas, pues las dimensiones son enormes y no dan idea de ellos ninguno de nuestros edificios públicos o privados. Desde el puesto principal presenciará la representación y recibirá el saludo de todos los concurrentes el Presidente Poincaré y su señora, acompañados por el ministro argentino y la señora de Rodríguez Larreta, que goza en el gran mundo parisiense de un prestigio no inferior al que ha conquistado su marido entre los hombres políticos y literatos.¹¹⁰

La Maison Jansen

La inauguración había coincidido con la última etapa de las reformas de la residencia. Aunque el edificio fuera alquilado, una familia de clase alta podía permitirse estos lujos, máxime cuando se

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ [Nota de la Redacción], “Mes Hispano-americano”, *Mundial Magazine*, París, a. 1, n. 3, julio de 1911, p. 311.

¹¹⁰ [Nota de la Redacción], “Vida social”, *El Diario*, Buenos Aires, marzo de 1914, RP 04286, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

trataba de una estadía tan prolongada cumpliendo un rol diplomático. Esto incluía contratar los servicios de las casas de decoración de mayor renombre en la ciudad, entre ellas la Maison Jansen. El 10 de julio de 1911 esta célebre casa parisina envió una factura por trabajos realizados a nombre de *Son Excellence Monsieur LARETTA* [sic] *Ministre de la République Argentine*. El detallado documento de treinta y nueve páginas describía exhaustivamente cuáles habían sido las tareas, materiales y objetos emplazados en cada una de las salas de la mansión de la Rue de la Faisanderie n. 49.

Ubicada sobre el 6 y el 9 de la Rue Royale, la prestigiosa Maison Jansen fue fundada por el decorador de origen holandés Jean-Henri Jansen. La casa especializada en decoración de interiores, tuvo un gran equipo de artesanos formado por carpinteros, ebanistas, escultores, pintores, doradores, tapiceros, bronceadores y cinceladores. El trabajo que realizaba era rico y variado, combinando muebles tradicionales con elementos de las nuevas tendencias. La firma también se convirtió en una importante compradora de antigüedades europeas que a la vez eran vendidos a sus clientes y colegas del ramo. Hacia 1890 la Maison Jansen había establecido su propia capacidad de fabricación produciendo muebles de diseño contemporáneo y reproducciones de los principales estilos. A comienzos del siglo XX, gozando ya de un gran renombre internacional, la casa contaba entre sus clientes a numerosas personalidades, entre ellos a duques y reyes que le encargaron la decoración de sus mansiones y palacios.¹¹¹ Como integrante de la clase alta, esa reputación no pasaría desapercibida para el Ministro argentino.

La factura enviada por la Maison Jansen ilustraba ampliamente cómo era la disposición de la Legación argentina en París. Según el documento se habían realizado trabajos al menos en treinta salas y habitaciones que eran mencionados de la siguiente manera: *Salón Espagnol, Grand Salón, Salle à Manger, Salón Rotonde, Office, Cabinet de Toilette, Galerie (1er Etage), Chambre de Son Excellence, Cabinet de Toilette, Bureau de Son Excellence, Chambre de Madame la Gouvernante, Reserve, Bureau de Madame, Petit Salón de Madame, Salle d' Etudes, Salle à Manger des Enfants, Salle de Jeux, Boudoir de Madame, Chambre de madame, Salle de Bains de la Chambre n. 3 y 4, Salle de Bains de la Chambre N° 4, Chambre Lingère, Dégagement – Bureau de Madame, Vestibule, Chambre n. 1, Chambre n. 3, Chambre n. 4, Chambre n. 5, Jardin*. El costo total de la obra ascendió a 60.480 francos, con un descuento del diez por ciento la suma a pagar fue de 54.432 francos, que fueron pagados el 22 de julio de ese año. La mención de estos espacios también ilustra la amplitud, lujo y comodidad que tenían las residencias ocupadas por diplomáticos de la élite argentina.¹¹²

¹¹¹ Eduardo Merlo, “Icono Ad: Maison Jansen”, disponible en <http://www.revistaad.es/decoracion/iconos/articulos/maison-jansen-biografia/18834>, último acceso 1/1/18.

¹¹². [Maison Jansen], factura por trabajos realizados en la residencia de la Rue de la Faisanderie, n. 49, dirigida a Enrique Larreta, Ministro de la República Argentina, datada “París, 10 de julio de 1911”, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Serie “Embajada en París”, Caja AH/0033 Caja AH/0031, a. 1915, ubicación topográfica cuerpo 68, anaquel 59/58,

Como mencionamos anteriormente, la primera (21) y segunda página de dicha factura se refería al “Salón Espagnol” con todo el detalle, que transcribimos completo porque si bien aún es una fecha temprana, fue en esa sala donde se concentraron no solo las primeras obras sino la mayor parte de la colección que luego vendría a Buenos Aires:

SALON ESPAGNOL

1 Tenture murale en damas rouge posé en plein sur bois de tenture, molleton et papier ornée de galon haut et bas. [1675 francos]

Peinture de la pièce façon de décor noyer encausticage et lustrage boiseries, lambris, portes, fenêtres, corniche. Lessivage du plafond [750 francos]

Transformation d'un portique Renaissance arrangement pour recevoir un panneau sculpté ancienne réparation et complètement, réfection des sculptures dorure des ornements [385 francos]

1 Store en toile ajourée avec soubassement ours Venise fourni, et filet ancien à Monsieur, posé sur tringle en fer [300 francos]

1 Cadre ancien bois sculpté doré [1350 francos]

Arrangement d'un décor de fenêtre comprenant :

1 Cantonnière tapisserie velours formant

Bandeau et rideaux relevés sur des cols de cygnes [225 francos]

Réparation de 5 caisses anciennes, réassemblage et recollage, pose de taquets, collage de morceaux, regarnissage à et couverture en brocart à Monsieur [125 francos]

1 Tablette de cheminées molletonnées garnie de damas rouge [30 francos]¹¹³

En el resto de las salas se habían realizado trabajos diversos vinculados a cortinados, mobiliario, mesas, tapicería, ebanistería, platería, revestimientos, cristales, vidriería, blanquería, bronce, metales, salas de baño, parquet, pisos, zócalos, limpieza, pintura, restauración, montaje y desmontaje, plomería, sanitarios, accesorios, electricidad, iluminación, artefactos eléctricos, lustrado, transformación de veladores antiguos en eléctricos, instalación de timbres, carpintería, pintura, cerrajería, entre otros. Los materiales empleados se cotizaban desde las lámparas e interruptores, hasta los clavos y tornillos. Las horas de los trabajadores se diferenciaban entre los ebanistas, los tapiceros y los trabajadores comunes.¹¹⁴ Además de la Maison Jansen, también hubo compras o contrataciones vinculadas a la decoración de la residencia hechas a otros proveedores como Louis Orlando, Enrique de Arteche, L. Bujan, Maison J. Rothschild & fils, Ch. Druck, entre otros.¹¹⁵ El

ARECC. Nota: Hacia 1911, 54.432 francos equivalían a 27.216 pesos moneda nacional. En Buenos Aires, en 1910 un sombrero inglés de fieltro costaba \$ 14 y un juego de dormitorio Luis XV de nogal y roble en *Casa Sanz*, costaba \$ 380, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 609, 4 de junio de 1910. Hacia 1914 el sueldo de un embajador en París era de 15.000 pesos oro.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*

mobiliario francés de uso cotidiano que la familia utilizó durante esos años en París, como por ejemplo los juegos de dormitorio, fueron traídos posteriormente a Buenos Aires para amueblar sus habitaciones privadas en la casa de Belgrano.

Las piezas de la colección en la Rue de la Faisanderie

Larreta tenía en su archivo las mismas fotografías que habían aparecido en algunas notas gráficas que mostraban el frente y salas de la residencia, y otras firmadas por G. Félix, que destacaban algunos de esos interiores. El propio escritor se había encargado de escribir sobre ellas los nombres de aquellos salones o lo que resulta aún más interesante, los nombres de las obras de la colección que allí aparecían. Una de las más importantes era el panel de retablo de la *Sagrada familia* de Sebastián Ducete, obra que Larreta creía que pertenecía al escultor Juan de Juni.⁽²⁰⁾ Otras tallas ya presentes en aquel Salón Español, eran *San Francisco*, *San Fernando*, algunas más pequeñas como bustos relicarios, un crucifijo con puñal o una *Piedad delante de la cruz*. Entre las pinturas se hallaban los retratos de *Felipe II* (18), de *María Luisa de Parma* y el de *Santa Teresa de Jesús* realizado por Fray Juan de la Misericordia. Entre los objetos de artes decorativas había mesas españolas, sillones fraileiros, cortinas de la Catedral de Jaca, baúles, braseros, bargueños, taquillones, velones, una panoplia con armas, banderas, una copa Mallorca, platos limosneros, etc. También había numerosas piezas de cerámica. Con respecto a ellas Larreta se había declarado admirador de la cerámica de Talavera de la reina. El escritor consideraba que el turismo sudamericano podía servir para levantar esa industria: “Por lo que se refiere á mí, he empezado por dar el ejemplo, encargando á Talavera, por mediación del señor Marqués de Valdeiglesias, una vajilla completa con destino á la Legación.”¹¹⁶

Con respecto a las compras en anticuarios mencionaremos brevemente algunos de los nombres que hallamos en las pocas facturas de compra que quedaron entre la documentación de la embajada en París de aquellos años y que Larreta olvidó o decidió no traer a Buenos Aires.¹¹⁷ Entre estos comercios de antigüedades se hallaban Juan Lafora (Madrid), José de Arteché (París-Bilbao), A Louis XIV, Luis Orlando y Rafael Riquelme (París), Maison du Pacha de J. Laugier (Biarritz).¹¹⁸ Es probable que el escritor no haya considerado importante esa documentación puesto que tampoco eran representativas de pinturas o esculturas sino de objetos como ánforas, braseros, mesas, velones, candeleros y otras obras de artes decorativas.

Todas esas piezas artísticas compradas en París y en España formaron parte del cargamento que Larreta despachó al decidir su retorno a la Argentina: “Con referencia mi telegrama número 39

¹¹⁶ Diego Sevilla, “España y la República Argentina”, *Mundial Magazine*, París, a. 4, v. 7, n. 38, junio de 1914, p. 118-124.

¹¹⁷ Abordaremos el tema de los anticuarios en el Capítulo 5, “El coleccionista y su colección de arte español.”

¹¹⁸ Facturas de compra, Serie “Embajada en París”, *op. cit.*

del 15 de agosto tengo el honor comunicar V.E. He remitido por vapor Latouche Treville el 19 corriente ciento cuarenta cajones conteniendo una parte mi mobiliario. El resto saldrá el 2 y 16 septiembre próximo. Solicito de V.E. según reglamento diplomático franquicia aduanera. Larreta”¹¹⁹ Al llegar a Buenos Aires las obras de su colección encontrarían su lugar en las salas de la residencia de Belgrano.

La Gran Guerra

*Jamás el hombre conoció un momento como aquel. [...] ¡Ab! ¡Cuán pronto los añicos de esa ilusión, de esa galería de espejos, se llevarían todo el torbellino de sus apariencias!*¹²⁰

El estallido de la Primera Guerra Mundial sorprendió a Larreta en París mientras se desempeñaba con el cargo de Ministro plenipotenciario. La llegada de esta conflagración marcó y produjo cambios en la percepción que los pensadores tuvieron acerca del presente que estaban viviendo y sin duda, este capítulo de su vida fue un hecho que quedó grabado en su memoria. En ese contexto la cuestión de la guerra fue abordada como un objeto de reflexión y debate evidenciada a través de diversas producciones discursivas. Las ideas elaboradas por Larreta en torno a la Gran Guerra y sus vínculos con los intelectuales durante su estadía en Francia plantean diversas cuestiones acerca de cómo se presentaba el escenario europeo previo al estallido de la contienda y cuál fue el rol desempeñado por Larreta como ministro desde un lugar de representación oficial, pero también como intelectual argentino en París.

Como mencionamos en párrafos anteriores, Larreta había establecido lazos con la clase ilustrada de la colonia latinoamericana y con políticos y figuras de la intelectualidad francesa. Ante la llegada de la guerra, muchos de ellos se mostraron desaprensivos. Pocos admitían esa posibilidad y rara vez se pronunciaba la incómoda palabra. Pero Larreta presentía que su comienzo era inminente; sin embargo debía disimular esa certeza. En cierta oportunidad, llegó a sugerirle a Raymond Poincaré quien en ese momento se desempeñaba como Ministro de Relaciones Exteriores, la conveniencia de preparar vagones y depósitos frigoríficos en caso de que se produjera la conflagración y los hallase desprevenidos, a lo cual el ministro respondió: “La guerre? Mais, quelle guerre? C’est absurde. Nous n’aurons pas la guerre.”¹²¹ Este era el clima que precedió al estallido de la contienda. Larreta, testigo de los acontecimientos por venir, tenía que prepararse para lo que

¹¹⁹ Enrique Larreta, telegrama a Ministro de Relaciones Exteriores, datado “París, 28 de agosto de 1916”, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Caja 1603, Carpeta 60, ARECC.

¹²⁰ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, op. cit., p. 165-166.

¹²¹ *Ibidem*, p. 172 - 179.

tanto a él en su carácter de enviado diplomático, como al resto de la colonia argentina estaba por alcanzarles. Y finalmente la guerra llegó.

Agosto de 1914. Estalla la guerra

El estallido se produjo en el caluroso verano de 1914. Según el escritor, ese día París presentaba un “semblante de desolación, de estupor, entre el polvo de las artillerías que corrían por sus calles.”¹²² Entre el 26 de julio y el 3 de agosto, la Legación argentina comenzó a recibir las comunicaciones oficiales referidas a estos acontecimientos: la declaración de guerra de Alemania a Rusia y a Francia; la ruptura de las relaciones diplomáticas entre los gobiernos de Austria–Hungría con Servia, la declaración de guerra de Inglaterra al Imperio Alemán, la declaración de guerra de Francia a Austria-Hungría y a Alemania, y la comunicación de Bélgica expresando su resistencia ante el avance alemán en su territorio.¹²³ El 5 de agosto de 1914 el Ministro de Relaciones exteriores y Culto emitió un decreto mediante el cual se determinaba la neutralidad argentina ante el conflicto,¹²⁴ postura que años más tarde sería criticada por Larreta. Hacia 1916 la Argentina siguió manteniendo relaciones cordiales con los países involucrados,¹²⁵ pero a pesar de continuar con su “política tradicional de armonía y de paz”, también hubo repercusiones económicas negativas.¹²⁶ Efectivamente la economía argentina se vio afectada, pues la guerra hizo que disminuyera el flujo de capital, la mano de obra y las manufacturas provenientes desde Europa.¹²⁷

Una vez comenzada la guerra se cerraron las fronteras y el control de las carreteras quedó en manos de los militares franceses. Estos hechos incluso sorprendieron a Josefina Anchorena quien se hallaba en un centro de salud en Kissingen, Alemania. Separada de su marido, Josefina vivió días de angustia hasta que luego de un largo periplo logró reencontrarse con su familia.¹²⁸ La cancillería

¹²² *Ibidem*, p. 194.

¹²³ [José Luis Murature, Stein, Donhoff, Clement y otros], Comunicaciones varias, datadas “Buenos Aires, agosto de 1914”, República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1913-1914*, “Anexo G. Guerra europea”, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Selin Suárez, 1915, p. 161-168, ARECC.

¹²⁴ [Victorino de la Plaza], “Decreto/Declarando la neutralidad de la Republica Argentina en la guerra europea. Buenos Aires, 5 de agosto de 1914”, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1913-1914*, “Anexo G. Guerra europea”, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Selin Suárez, 1915, p.168-170, ARECC.

¹²⁵ [República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto], *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1916-1917*, Buenos Aires, Imprenta y encuadernación del Hospicio de las Mercedes, 1917, p. V- XI, ARECC.

¹²⁶ [República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto], *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1915-1916*, Buenos Aires, Casa Impresora A. de Martino, 1916, p. V- X, ARECC.

¹²⁷ [F. Reynolds, cónsul general] “El comercio general de Francia durante 1914 y su intercambio con la República Argentina”, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*, n. 1, t. 44, octubre de 1914, Buenos Aires, Est. Gráfico “La Bonaerense”, 1914. p. 144, ARECC.

¹²⁸ Josefina Anchorena, “Julio de 1914” [memorias], s.d., AMEL.

alemana explicaba su conducta asegurando que la medida adoptada respondía solamente a asegurar una estricta reserva sobre los movimientos militares realizados en esos días y agregaba que aunque no creyera que la señora del ministro argentino tuviera el propósito de transmitir lo visto, deseaba guardar la mayor reserva sobre los movimientos de las tropas imperiales.¹²⁹ Fue ese el incidente al cual refiere una famosa anécdota en la que, al momento de dirigirse a la frontera a esperar a su esposa y presentar sus documentos, uno de los soldados le decía a Larreta: “El señor ministro de la republica argentina? El señor Larreta? El autor de la gloria de don Ramiro? Ah! Yo tengo muchos de deseos de saludarle.”¹³⁰

Durante los primeros meses de la contienda Larreta tuvo un intenso trabajo y despliegue logístico para asistir a los argentinos que por ese momento se encontraban en Francia.¹³¹ Con el fin de obtener mayor información era frecuente verlo por el Club La Unión, sitio al que concurrían diplomáticos para enterarse de cuál era el curso de las acciones bélicas. Dispuesto por el gobierno francés, se había organizado un tren diario que trasladaba a los sudamericanos y españoles que querían salir de París. Según era el tenor de las noticias más o menos alarmantes se contaba con plazas disponibles o no de los 18 sitios que se tenían asignados. “Cuando las noticias eran tranquilizadoras, los inscriptos no se presentaban; pero, cuando eran alarmantes, todos querían salir el mismo día, en el mismo tren y en el mismo asiento.”¹³² A través de diferentes anuncios en los diarios, la Legación argentina ofreció a sus compatriotas la posibilidad de evacuar la ciudad e instrumentar los recursos necesarios para gestionar pasajes y documentación que les permitiera regresar al país. Larreta se ocupó personalmente de esa tarea. Si bien la gran mayoría pertenecía a familias pudientes, en muchos casos tuvieron la dificultad de ver limitados las posibilidades de crédito y rentas debido a la complicación financiera que la guerra traía.

Los intelectuales franceses apoyaron la guerra exaltando la “cruzada heroica” y el sacrificio por su nación. Esta actitud nacionalista había sido reforzada luego de la pérdida de las provincias de Alsacia y Lorena tras la guerra Franco Prusiana. Gran parte de la literatura de la época reflejaba ese sentimiento de patriotismo. Otro grupo, como Romain Rolland (1866-1944) o Paul Valery (1871-

¹²⁹ [Nota de la Redacción], “Última hora. Dama argentina arrestada”, *La Tarde*, Posadas, c. julio de 1914, RP 04314, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.

¹³⁰ Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: El hombre y el escritor*, op. cit., p. 27-28. (Noticia Graficas, 17 de junio de 1933

¹³¹ [República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto], “Declaraciones de guerra y medidas militares. Marcha de operaciones de guerra”, *Francia. Medidas de guerra y de emergencia, Caja n. 6, División Política, Legajo I d.1, a. 1914*. En esta sección se encuentran diversos documentos referidos a cuestiones tales como la movilización del ejército, el avance de las tropas alemanas, gestiones para que ciudadanos argentinos dejen el país, el aumento de sueldo a los empleados de la Legación debido a los gastos extras ocasionados por el traslado a Burdeos, etc.

¹³² Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, op. cit., p. 196.

1945) que vivieron el conflicto a la distancia, realizaron su análisis bajo una mirada crítica. La postura de Rolland abogaba por una solución pacífica opuesta al ferviente entusiasmo que muchos expresaban a favor de la lucha. Tampoco se enorgullecía de la exaltación de la raza, o de la civilización o de latinidad como gran parte de sus pares franceses.¹³³ Lo cierto es que ninguno de esos intelectuales anticipó el grado de destrucción que esta guerra traería. Muchos de ellos se alistaron y participaron en el frente, incluso varios amigos de Larreta partieron hacia el campo de batalla. A diferencia de otros países Francia no excluía del servicio militar a los intelectuales. De hecho, una gran parte de esa generación fue virtualmente destruida antes de que pudieran contribuir a la vida intelectual de su país.

En septiembre de 1914 el cuerpo diplomático de la Legación Argentina se trasladó a la ciudad de Burdeos. Fue allí cuando Larreta solicitó un permiso para visitar el campo de batalla. El cuartel general le concedió una autorización especial y durante ocho días, Larreta acompañado por Maurice Barrès, recorrió las trincheras de Lorena en la región de Bois, recogiendo además material periodístico y fotográfico. (22) En ese entonces el escritor estaba trabajando en una novela cuyo tema principal giraba en torno a un joven argentino que se enrolaba en la Legión Extranjera para regresar después al país. Si bien este material no fue utilizado, pues su deseo original de escribir el libro no se llevó a cabo, las notas e imágenes tomadas durante esos días constituyen un valioso documento.¹³⁴ El prólogo de *La Lampe d' Argile*, dedicado a Barrès en 1915, ilustra la experiencia vivida por ambos escritores en el frente:

Recientemente, durante nuestra excursión en Lorena, escalamos juntos, bajo el ojo del enemigo, otra colina de la que se dominaba el otero de Boisle Préte y un amplio valle, surcado solamente por las trincheras arenosas que corrían en zig-zag hacia el Seille. [...] Mientras que los cañones franceses, respondían, disparo por disparo, a los cañones enemigos y humaradas terribles explotaban en el aire y sobre el suelo, usted me explicó, en la embriaguez del peligro, la historia de aquella roca [...] Ya sabía yo como se yergue la altivez de su raza al primer llamado del sentimiento patriótico; pero fue sobre la colina de Mousson, en Lorena, donde conocí, verdaderamente, la imagen viva de Francia guerrera, afrontando al invasor con su gesto antiguo y fiero, mientras que en el hueco de la mano extendido hacia el mundo, veía levantarse una Victoria, con la túnica adherida al cuerpo y cavada como una ola por el aura de los presagios [...] París, 1915.¹³⁵

¹³³ Romain Rolland, *El espíritu libre. Por encima de la contienda. Los precursores*, Buenos Aires, Colección El Mirador, Librería Hachette, 2001.

¹³⁴ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 204.

¹³⁵ *La Lampe d' Argile* publicada en 1918 se conoció con el título en español *Roma* en 1934 y con el de *Pasión de Roma* en 1944. Enrique Larreta, *El liniero y Pasión de Roma*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A, 1944, p. 85-88. El 6 de septiembre de 1919 el periódico francés *Le Gaulois* publicó el prólogo en su sección *Le Gaulois du Dimanche. Littéraire* bajo el título "Une Lettre a M. Maurice Barrès", disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5380969.texte.hl.r=%22enrique+larreta%22.f3.langES>, último acceso 4/1/2011.

Durante el tiempo que duró la guerra se vivió un clima de opinión en el que cada uno de los actores involucrados tenía su rol. Alemania aparecía como el país responsable del inicio del conflicto, mientras que Francia se presentaba como el país más golpeado. Desde los diarios se fogueaba un discurso patriótico en el cual se resaltaba la dicotomía entre civilización y humanismo francés *versus* barbarie germana. En Buenos Aires los porteños seguían el curso de los eventos a través de la prensa que diariamente publicaba las noticias referidas a la guerra. La colonia latinoamericana en París asumía una toma de posición que respaldaba a Francia y sus aliados: la guerra tenía elementos que contribuían a subrayar el compromiso de las clases intelectuales latinoamericanas bajo el ideal de la suprema república latina y la civilización humanitaria francesa. A pesar de la postura oficial de la Argentina en cuanto a la neutralidad, desde su lugar, Larreta también mostraba su respaldo moral a la causa aliada.¹³⁶ Discursos, banquetes, acciones de caridad, y artículos en los periódicos eran una forma de demostrar el apoyo que él en su calidad de representante de Argentina le brindaba a la nación francesa.¹³⁷

Los tópicos de la guerra

En cierta medida para Larreta, la guerra significaba una lucha entre lo latino, la espiritualidad católica y la civilización universal representada por Francia, *versus* el materialismo, el egoísmo y la barbarie alemana. Mientras Francia se erigía como el exponente del ideal republicano, los latinoamericanos observaban el fenómeno bélico como un testeo que determinaría la viabilidad que ellos mismos tenían como país. Luego de compartir héroes, ideales, luchas políticas y culturales con Francia, esta guerra también se constituía en una prueba para ellos. La victoria del “barbarismo alemán” sobre la “civilización francesa” también podría destruir su ideal de nación. Alemania se transformaba así en el enemigo más grande de la cultura latina. Si bien los latinoamericanos habían usado la oposición civilización-barbarie o latinismo-teutonismo para referirse a sus debates acerca de lo nacional, en el contexto de la Gran Guerra estas dicotomías adquirieron nuevos significados.¹³⁸

Estos tópicos también se vieron reflejados en los discursos de Larreta. Fiel amante de la cultura francesa, su pensamiento y corazón estaban del lado de estos ideales. El escritor tenía claro que uno de los puntos más sobresalientes acerca de lo que esta guerra representaba era la creencia de que lo que estaba en juego era un choque entre dos formas de vida y organización política: por un lado el republicanismo y la libertad representada por la nación francesa, y por el otro lado, el imperio y el despotismo de Alemania. La propia noción de la guerra representaba una lucha entre un conjunto

¹³⁶ Sobre la neutralidad argentina cf. Andrés Cisneros y Carlos Escudé (directores), “La neutralidad argentina”, *Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas*, Buenos Aires, 2000, disponible en <http://www.argentina-rree.com/8/8-007.htm>, último acceso 1/1/2014.

¹³⁷ Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn -of-the- Century France, 1880 to 1920*, *op. cit.*, p. 487; 514.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 513-520.

de valores universales asociados con la Revolución Francesa traducidos en la libertad, la justicia y el progreso y aquellos otros ligados a la monarquía germana, como la brutalidad el despotismo y la supremacía nacional. Mientras los franceses buscaban universalizar sus ideales, haciéndolos compatibles con las otras culturas y razas, las fuerzas germanas acechaban Europa amenazando a las naciones más débiles con la extinción.¹³⁹

Hacia fines del siglo XIX Francia había logrado un importante peso cultural sobre los gobernantes y clases ilustradas de nuestro país. Décadas más tarde, los hombres del Centenario revalorizaron las raíces hispánicas de nuestra cultura oponiéndose al discurso antihispanista y liberal de la generación anterior. Pero en un contexto como el que se estaba viviendo era la hora de poner de manifiesto la “gloriosa civilización” que habían admirado durante tanto tiempo. Al igual que el resto de los miembros de la élite argentina también en Larreta la cultura francesa había ejercido un atractivo cautivante. Los lazos históricos que unían a ambos países, sumados a la educación recibida, marcaban esta incidencia.¹⁴⁰ La admiración que Larreta sentía por Francia se traducía en la elocuencia y el fervor que impregnaban sus discursos:

Es necesario decirlo bien alto: la eclosión de nuestra prosperidad en lo que ella tiene de más digno es en gran parte un triunfo magnífico del genio civilizador de la Francia. Vuestra luz ha alumbrado vivificado nuestra mañana. ¡Ah! Sí! Por las grandes ideas por las obras generosas y fecundas el genio francés es una aurora siempre renaciente [...] Desde los primeros días de nuestra vida independiente y sin que lo sepáis siquiera, hemos recibido de vosotros la claridad y la efusión del pensamiento, respirado con vehemencia las flores de vuestra cultura de una cepa enteramente latina, escuchado, seguido, admirado la palabra, el gesto, el grito de la Francia. Para nosotros, vosotros sois los legítimos herederos de la Grecia antigua en el mundo moderno.¹⁴¹

Simultáneamente a esta visión sobre Francia, comenzó a cambiar la óptica con la cual se había valorado hasta entonces a los Estados Unidos de América. A partir de su intervención en el conflicto, fueron vistos como los “guardianes de una ética americanista y como el reaseguro de defensa de la civilización humana”. Simón Bolívar (1783-1830) y Woodrow Wilson (1856-1924) se transformaron en los “representantes del honor del nuevo mundo” y en los “apóstoles de una paz internacional y de armonía.”¹⁴²

La guerra y la colonia Argentina y Latinoamericana en París

¹³⁹ *Ibidem*, p. 516.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 526.

¹⁴¹ Enrique Larreta *apud* Vizconde de Lascano Tegui, “Palabras de la víspera”, París, junio de 1915, RP 00273, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹⁴² Esta postura también puede verificarse en el discurso pronunciado por Larreta el 15 de julio de 1918 en la Plaza de los dos Congresos. Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880 to 1920*, *op. cit.*, p. 531-534.

Una vez comenzada la guerra la mayor parte de la colonia latinoamericana permaneció en París. Eventualmente algunos cuerpos diplomáticos —como el argentino— se trasladaron a Burdeos. Si bien la mayoría de los Gobiernos de los países de América habían decidido no tener un papel activo en el conflicto, los residentes latinoamericanos en Francia condenaron la barbarie alemana y buscaron evidenciar su compromiso con la causa francesa.

Las acciones que llevaron a cabo para mostrar su apoyo estuvieron ligadas a la caridad y a la asistencia de soldados y huérfanos. Los argentinos trabajaron en pos de un hogar para los combatientes que habían sido movilizados desde Latinoamérica y realizaron colectas de dinero tanto en Buenos Aires como en París. Estas ayudas fueron impulsadas principalmente por damas y caballeros de lo más encumbrado de la sociedad porteña. Con los fondos recaudados se consiguieron ambulancias para enviar al frente de batalla y se establecieron cuatro hospitales auxiliares para los heridos.¹⁴³ Larreta, en presencia de ministros y oficiales franceses, hizo entrega al jefe de la sanidad militar de las veinte primeras ambulancias y de la primera sala de operaciones desmontable. En abril de 1915 Maurice Barrès destacaba este gesto y agradecía especialmente la labor desempeñada por los compatriotas de su amigo.¹⁴⁴

El detalle de los fondos recaudados y de la inversión realizada para donar al ejército francés fue presentado a Larreta, en su calidad de embajador, por el Comité de Damas Argentinas.¹⁴⁵ En esa lista de suscripción a favor de los heridos franceses figuraban numerosos apellidos de la alta sociedad residente en París. Los máximos donantes, con 20.000 francos fueron: Enrique R. Larreta, José Alberto de Carabassa, Mercedes Castellanos de Anchorena, Otto Bemberg, Jorge Atucha, Juan Antonio Fernández y José Santamarina, todos con sus respectivas esposas. Con 10.000 francos aparecían como donantes Eduardo Martínez de Hoz, Aarón de Anchorena, Adelia Harilaos de Olmos, María de Bellocq y Antonio Devoto. Con 5.000 francos figuraban Carlos M. de Alvear y Saturnino Unzué. El resto, que había aportado entre 500 y 3000 francos, fueron Adela Ocampo de Heimendahl, Ernesto de la Cárcova, Federico de Alvear, Carlos García Mansilla, César Cobo, Adolfo Blaquier, María Guerrico, Ana Ortiz Basualdo, Miguel de Anchorena, Ernesto Bosch, Matías Errazuriz, Margarita C. de Chenaud, Saturnino Unzué, Josefa B. de Gutiérrez de Estrada, María Elina G. M. de Alvear, Armando Ocampo, Alberto Gainza, Pedro Christophersen, Gustavo Frederking, Concepción Unzué de Casares, Lorenzo Torres, Félix de Álzaga Unzué, Héctor Cobo,

¹⁴³ Ingrid Elizabeth Fey, *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880 to 1920*, op. cit., p. 502.

¹⁴⁴ Maurice Barrès, “Une reussite pour les blessés”, *L'Écho*, París, 5 de abril 1915, RP 00270, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹⁴⁵ [Nota de la Redacción], “Ambulancias argentinas en la Cruz Roja Francesa”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 18, n. 875, 9 de Julio de 1915.

Luis P. Canas, Matilde L. de Del Carril, Gabino Salas Oroño, Carlos González Moreno, Rodolfo Alcorta, Ricardo Frías, Pedro Cádiz, Juan Larivière, Federico Bemberg, Carlos Olazabal, Manuel Chalon, Manuel Silvino y Manuel Anselmo Ocampo, Carlos Madero, María Guerrico y Rafael Germán Ribon. El total de las sumas suscriptas había ascendido a 282.500 francos.¹⁴⁶

Los discursos de la guerra

Al igual que otros actores del campo intelectual Larreta abordó la cuestión de la guerra como un objeto de reflexión. El respaldo hacia Francia y sus aliados, la exaltación de la raza latina y de la civilización humanitaria francesa, fueron algunos de los temas que ocuparon el eje de las discusiones. Larreta se había convertido en testigo privilegiado asistiendo al frente de batalla junto a su amigo Barrès ¿cuál fue la reflexión luego de la experiencia vivida en las trincheras de los campos de Loraine? Si la guerra también simbolizaba la lucha entre la latinidad, la espiritualidad católica y la civilización universal representada por Francia versus el materialismo, el egoísmo y la barbarie alemana ¿cuál fue la valoración que Larreta hizo acerca de estos modelos de pensamiento? ¿Qué impresión manifestó ante la acción de los países aliados como Inglaterra y Estados Unidos y cuál ante la neutralidad argentina?¹⁴⁷ Muchos de esos tópicos aparecieron reflejados fundamentalmente a través de los discursos, las memorias y las decisiones que tuvo que tomar desde su rol de representante oficial de la Legación Argentina. Entre 1914 y 1918, tanto en Francia como en Argentina, Larreta pronunció una serie de discursos referidos a la Guerra y a los sucesos vividos durante el tiempo que duró esta conflagración.

Sus alocuciones se construyeron en base a una argumentación que tuvo en cuenta, sobre todo, el escenario y la audiencia que los recibía: políticos e intelectuales que podían decodificar un mensaje enriquecido con referencias literarias y citas eruditas. Sus conceptos procuraron expresar un sentimiento de filiación hacia el país galo, la pertenencia a la raza latina y la dicotomía entre la “civilización francesa” y la “barbarie alemana”. Esas disertaciones se enriquecieron con una sucesión de imágenes y figuras retóricas que expresaban sus ideas tomando a la guerra como una experiencia interior.

En la construcción de sus discursos, recurrió a elementos polifónicos a partir de la inclusión de ejemplos y alusiones que apelaban a la competencia cultural de los receptores: un público letrado que podía decodificar tal sofisticación, utilizando un lenguaje complejo que incluía trasposiciones

¹⁴⁶ [Comité de Damas argentinas], [“Informe de fondos recaudados”], París, 31 de diciembre de 1915, Serie “Embajada en París”, *op. cit.*

¹⁴⁷ Los conceptos siguientes corresponden al trabajo final del Seminario de Doctorado “La cultura en armas: intelectuales, política y memoria en torno a la Gran Guerra. Perspectivas europeas y argentinas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Patricia Nobilia, *Los intelectuales y la Gran Guerra. Enrique Larreta, un diplomático argentino en París*, Buenos Aires, 2009, inédito.

literarias, figuras mitológicas e imágenes de la historia del arte. Este juego intertextual alcanzaba su máxima expresión en frases donde aparecían mencionados desde Hércules o la *Victoria de Samotracia*, hasta Goethe, Wagner, Juana de Arco o el Cid Campeador. El tono de sus mensajes era elocuente, poético y aristocrático; como buen escritor modernista, se destacaba el refinamiento en la manera de expresar los temas abordados. Tal vez la riqueza metafórica de sus palabras fuera una manera de evitar aquel “entierro del escritor” que Larreta había presentido al aceptar el cargo de Ministro.¹⁴⁸

En general, sus exposiciones tuvieron un carácter descriptivo cuando narraba hechos del pasado pero que condicionaban el presente; también asumían una modalidad declarativa puesto que eran hechos verdaderos y en ese caso, como enunciador, Larreta ocupaba el lugar de “el que sabe” que eso efectivamente había sucedido. Al mismo tiempo, tuvieron un carácter didáctico porque no sólo se hablaba del pasado sino de verdades universales; su enunciación tenía una modalidad deóntica: “el deber ser”, “lo necesario”, “lo moral”, “lo bueno y lo malo”, dirigido a un conjunto aún mayor del que en ese momento escuchaba. Sin duda, la intención variaba según cuándo, dónde y ante quien eran pronunciados. Inicios o fin de la guerra, París o Buenos Aires, franceses, ingleses, americanos o argentinos; miembros del Jockey Club o Plaza de los dos Congresos. No obstante, en todos ellos hubo una coherencia que daba cuenta de la posición asumida.

Para Larreta, lo que esta confrontación ponía en juego era un choque entre dos formas de vida y organización política: por un lado el republicanismo y la libertad representada por la nación francesa, y por el otro, el imperio y el despotismo de Alemania. Era una pugna entre dos filosofías que se traducían en un conjunto de valores universales asociados con la Revolución Francesa opuestos a aquellos otros ligados a la monarquía germana. La lucha entre lo latino y la espiritualidad católica *versus* el materialismo protestante y la barbarie germana. Además de estos temas, Larreta consideraba la neutralidad argentina como una actitud vacilante con la que él no estaba de acuerdo, postura que había tenido que resignar al desempeñar su cargo oficial. Este conflicto involucraba además, sus valores e intereses, sumado a la fuerte convicción de que su propio modo de vida se hallaba bajo el ataque del ejército alemán. El futuro de la civilización y la libertad estaban en juego en las trincheras en Francia.

El regreso

En 1916 Larreta regresó al país. En abril de ese año, la fórmula Hipólito Yrigoyen-Pelagio Luna se impuso a la del Partido Conservador. Con el triunfo del radicalismo en las elecciones presidenciales se ponía fin a una etapa de la historia argentina. Larreta se desempeñó en su cargo de Ministro Plenipotenciario hasta septiembre, fecha en la cual presentó su renuncia. Probablemente el

¹⁴⁸ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p.117:

cambio de signo político, la guerra, o el deseo de retornar, fueron algunas de las causas que la motivaron. Así se lo transmitió a las autoridades: “Obligado según mi carta personal de 18 de Julio volver pronto a la Argentina ruego a V.E. pedir al Señor Presidente de la República quiera aceptar mi renuncia del puesto de Ministro Plenipotenciario en Francia con la expresión de mi profunda gratitud por las pruebas de confianza con que me ha honrado en toda ocasión. Quiera V.E. aceptar también los homenajes sinceros de mi reconocimiento. Rodríguez Larreta.¹⁴⁹ La renuncia fue aceptada mediante un decreto emitido por el presidente de la Nación.¹⁵⁰ En noviembre de ese mismo año Larreta fue reemplazado por Marcelo T. de Alvear.

La despedida fue un hecho lamentado por los círculos oficiales y sociales de París. Considerado un “gran amigo de la Francia”, su prestigio le valió la admiración de importantes personalidades. Antes de partir tuvo una serie de homenajes y discursos en el Senado, en la Cámara de Diputados, en la Embajada de Estados Unidos y en las Legaciones de América del Sur; el presidente Raymond Poincaré le otorgó la condecoración de Gran Oficial de la Legión de Honor y días más tarde ambas cámaras del Parlamento se reunieron para ofrecerle un banquete de despedida. Las palabras pronunciadas durante esa velada mostraron el gran reconocimiento que su gestión había despertado.

Larreta salió de París el 16 de octubre a las 9.50 pm. Antes de embarcarse a Buenos Aires tuvo una breve estancia en Biarritz y en Sevilla. El regreso fue a bordo del vapor Reina Victoria Eugenia de la Compañía Trasatlántica. El barco español llevaba 1707 pasajeros entre los cuales estaba Larreta y su familia. La mayoría del pasaje estaba compuesto por emigrantes españoles que se dirigían a la Argentina para trabajar en la cosecha.¹⁵¹ Entre los pasajeros se hallaba Matto Errazuriz, hijo del coleccionista y también diplomático Matías Errazuriz, único argentino que viajaba en primera clase junto a los Larreta.¹⁵²

Como era costumbre en aquella época, debido a las grandes ausencias, la familia aguardó la llegada del barco en la escala previa a Buenos Aires. Mercedes Castellanos, sus cuñados y hermanos los esperaron en Montevideo, ciudad donde Larreta brindó las primeras entrevistas a medios locales. En ellas expresaba su admiración por la obra intelectual de los escritores uruguayos y

¹⁴⁹ Enrique Larreta, telegrama a Ministro de Relaciones Exteriores [José Luis Murature], datado “París, 15 de agosto de 1916”, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Carpeta 60, Caja 1603, “Renuncia y partida de Larreta. 1916”, ARECC.

¹⁵⁰ [Victorino de la Plaza], Decreto aceptando la renuncia presentada por Enrique Rodríguez Larreta, Departamento de Relaciones exteriores y culto, Buenos aires, 9 de septiembre de 1916, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Carpeta 60, Caja 1603, “Renuncia y partida de Larreta. 1916”, ARECC.

¹⁵¹ [Nota de la Redacción], “Agasajos al Sr. Rodríguez Larreta”, *El diario español*, Buenos Aires, c. octubre de 1916, RP 04303, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.

¹⁵² Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

además mencionaba a su futuro “refugio de Belgrano”, contrastándolo con lo agitado que había sido la vida de París.¹⁵³

Finalmente, el miércoles 22 de noviembre, luego de casi 10 años de ausencia, Larreta y su familia arribaron en horas de la mañana a la dársena norte del puerto de Buenos Aires. Una comisión de bienvenida acudió allí agasajándolo por su regreso con un extenso programa preparado para tal fin. Entre las numerosas personas que formaron parte de la comisión se hallaban Carlos Olazábal, Eduardo Livingston, Paul Groussac, José Viale, Jorge Artayeta, Justiniano Casares, Cesar Viale, Carlos Guerrero, Mario Sáenz, Carlos Thays, Ernesto Fernández, Alfredo Olmos, Carlos Rodríguez Egaña, Norberto Lainez, Tomas P. Cullen, Alberto Blaquier, Alfredo Pacheco, Alejandro Madero, Carlos Madariaga, Arturo Z. Paz, Carlos Dimet, Manuel Lainez, Norberto Piñero, Eleodoro Lobos, José Luis Murature, Jorge A. Mitre, Luis Mitre, Adolfo Mujica, Enrique H. Bioy, Adolfo Bioy, Mario A. Carranza, Tito L. Arata, Mariano Unzué, Belisario Lynch, Rafael Cobo, Tomas S. Varela, Carlos M. de Alvear, Ángel de Estrada, Eugenio Pini, Carlos Saavedra Lamas, Roberto Levillier, Marcos L. Agrelo, Alfredo T. de Urquiza, Carlos Guiraldes, Ernesto Bosch, Luis M. Drago, Alberto E. Castex, Eliseo Ortiz, Mariano M. Mansilla, Guillermo de Achával, Federico de Alvear, Francisco A. Sicardi, Carlos Torcuato de Alvear y Ángel Gallardo. También representantes de las instituciones francesas le dieron la bienvenida, entre ellos José Lignièrès, Gastón Fourvel Rigolleau y Augusto Pech y Souberan.¹⁵⁴ Sin duda la mayoría de quienes le prodigaron esta serie de homenajes eran miembros de una minoría selecta, la misma a la que el propio escritor pertenecía.

Las primeras horas de esa tarde Larreta recorrió la ciudad junto a sus familiares y pudo disfrutar Palermo y las Barrancas de Belgrano: “Para los que viven aquí constantemente, [expresaba Larreta] el progreso de la ciudad no les impresiona con tanta intensidad como al que regresa, después de haber estado diez años ausente del país. Asisten ustedes a un progreso evolutivo sin contrastes diarios, y es natural que no perciban con la misma sorpresa los avances de esa evolución.”¹⁵⁵ También pudo admirar el palacio de su suegra en plaza San Martín:

Gozando el concierto de afectuosidades ardientes que reflejaban el regocijo de recobrar al seno de los suyos el hijo predilecto que una egoísta presencia robara al amor propicio de la casa solariega, es como encontramos al escritor Enrique Larreta, el mismo día de su llegada

¹⁵³ Enrique Larreta *apud* [Nota de la Redacción], “La gloria de don Ramiro’ Su autor en Montevideo. Interesantes declaraciones”, *La Tarde*, Montevideo 21 noviembre de 1916, RP03672, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, AMEL.

¹⁵⁴ [Nota de la Redacción], “Doctor E. Larreta”, *La Mañana*, Buenos Aires, noviembre de 1916, RP 04263, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.

¹⁵⁵ [Nota de la Redacción], “Enrique Rodríguez Larreta. De regreso en Buenos Aires. Conversando con el viajero”, *La Prensa*, Buenos Aires, c. 23 de noviembre de 1916, RP 03316, Caja n. 1, Carpeta s.n. “Larreta en Brasil, homenaje en el Jockey Club y arribo”, AMEL.

del viejo mundo. El palacio de Anchorena, donde deslumbran los oropeles de la más castiza opulencia porteña, servía en aquel momento de marco adecuado para el argentino ilustre que luce los timbres más puros del abolengo espiritual y que ha forjado su renombre removiendo pergaminos de hidalguía y prosapia en el solar de la raza.¹⁵⁶

Pocos días después de su regreso se celebró un banquete de bienvenida en el gran salón del Jockey Club, ámbito por excelencia de los miembros de la élite porteña. Larreta improvisó un discurso destacando el amor y la caballerosidad que residían fuertes en “nuestra raza” y el “concepto elegante del vivir” que había notado en la sociedad argentina. A continuación habló Paul Groussac, recordando la iniciación literaria de Larreta en la revista *La Biblioteca* con *Artemis*, cuando el entonces director de la Biblioteca Nacional, solía llamarlo “príncipe de la generación entrante.”¹⁵⁷.

Los diarios porteños exaltaron la labor que el diplomático había cumplido en Francia: “El doctor Larreta ha dado lustre al país con sus escritos y con su acción diplomática brillante. [...] Y por rara vez nuestra representación exterior tuvo un servidor exquisito.”¹⁵⁸ Entre sus declaraciones Larreta destacaba el rol de España en las artes, considerando que los argentinos debían volver a “nuestra tradición” teniendo “muy de cerca a las cosas de España”. Para el escritor no cabía duda de que el arte español era uno de los más grandes y que nuestros artistas partirían “directamente de él, siendo grandes también.” No se trataba de una copia mecánica de lo pretérito español, sino de arrancar de la tradición, como punto de partida remozándola “con la frescura de nuestra sensibilidad”. Al mismo tiempo expresaba su admiración por el artesano español, el obrero de las artes, en los herrajes, en las alfarerías, en los telares y en las obras arquitectónicas. La nota agregaba el entendimiento que Larreta había tenido con el embajador Avellaneda y con el duque de Alba para la realización de exposiciones periódicas de obras de todas las artes españolas en nuestro país: “El rey Alfonso, a quien se ha informado del proyecto, se ha manifestado sumamente complacido. Una de las primeras tareas del doctor Larreta, aquí, será, precisamente, la redacción de un programa de la primera de esas exposiciones, el cual ha prometido al duque de Alba.”¹⁵⁹

La guerra proseguía. En Argentina Hipólito Yrigoyen era el nuevo presidente. Con el triunfo del radicalismo, una parte importante de los sectores que cuestionaban su relegamiento en el ámbito político, hasta ese entonces en manos de una minoría privilegiada, comenzaron a tener acceso en los cargos públicos. Mientras tanto, el escritor, apenas arribado luego de renunciar a su cargo de

¹⁵⁶ Nota de la Redacción], “Llegada del escritor Enrique Larreta”, Notas gráficas, *El Hogar*, Buenos Aires, a. 13, n. 374, 1º de diciembre de 1916.

¹⁵⁷ [Nota de la Redacción], “En honor del doctor E. Rodríguez Larreta. El banquete de anoche”, *La Prensa*, Buenos Aires, noviembre de 1916, RP 04271, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.

¹⁵⁸ [Nota de la Redacción], “El regreso del doctor Enrique R. Larreta. Su desembarco. La manifestación en su honor”, *El Diario*, Buenos Aires, noviembre de 1916, RP 04269, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.

¹⁵⁹ [Nota de la Redacción], “Enrique Rodríguez Larreta. De regreso en Buenos Aires. Conversando con el viajero”, *La Prensa*, *op. cit.*

ministro y a punto de instalarse en su casa de Belgrano, tenía bien claro cuál sería una de sus principales tareas:

Mis intenciones son las de hacer un libro de carácter español, pero relacionado con la guerra europea. En resumen, vengo a encerrarme en mi biblioteca. [...] Haré vida privada exclusivamente, porque además de mis expansiones literarias tengo otra obra también mía, que reedificar. En mis viajes por España he coleccionado cuidadosamente con todo amor y paciencia enorme cantidad de obras de arte antiguo y nato de la raza, que será algo así como una exposición del valer de la madre patria tan calumniada, y casi diré tan desconocida. Puedo decir con orgullo que he reunido un tesoro que para mí, al menos es inapreciable”.¹⁶⁰

Era la primera vez que Enrique Larreta hacía referencia a su colección de arte español fuera de Europa. Tras su paso por el viejo mundo, recorriendo anticuarios españoles y parisinos, y habiéndola exhibido muy sucintamente en los salones de la Rue de la Faisanderie, su colección artística estaba próxima a hallar su marco en la ciudad de Buenos Aires. En una residencia especialmente reformada para recibirla, aquel *inapreciable tesoro*, que Larreta había reunido a lo largo de una década, encontraría su escenario. Y en ese ambiente del Siglo de Oro español, el *escritor* iba a dejar paso al *coleccionista*.

¹⁶⁰ [Nota de la Redacción], “Doctor Rodríguez Larreta. Su llegada a Buenos Aires. Declaraciones del ex Ministro”, *La Prensa*, Buenos Aires, noviembre de 1916, RP 04264, Caja 3, Carpeta n. 13, “Larreta. Datos familiares y amigos”, AMEL.



15. Legación argentina en París, 1912



16. Cuerpo diplomático de la Legación argentina en París, 1912. De izq. a der: Chinchilla, Anchorena, Larreta, Bemberg y otro. s/i, AMEL



17. Larreta en el Salón español de la residencia parisina, 1912, AGN



18. Salón Español en la residencia parisina. Sobre el bargueño aparece el retrato de Felipe II, 1912, AMEL



19. Fachada principal de la Legación argentina, sobre la Rue de la Faisanderie en París, AMEL



20. Salón español en la residencia parisina. Sobre la pared se observa el panel de retablo la *Sagrada Familia*, 1912, AMEL

FAISON ESPAGNOL	
1 Tecture murale en émail rouge posée en plein sur bois de laque, moulures et papier orné de gules haut et bas	1275 00
Peinture de la pièce faon de décor moyen assortiments et coloris balais, indria, porcel, faïence, vernis, lustrage de plâtras	750 00
Transformation d'un partique Renaissance arranger pour recevoir un panneau sculpté en bois répartition et complétement, réduction des sculptures sur les ornements	285 00
A reporter :	2310 00

21. Factura de la *Maison Jansen* de París, 1911, ARECC



22. Larreta en las trincheras de Lorena, durante la 1ª Guerra Mundial, 1915, AMEL



23. Larreta visitando el estudio parisino de C. B. de Quirós. Sans, "El pintor Bernaldo de Quirós", *Mundial Magazine*, París, n.38, junio de 1914



24. Larreta visto por André Rouveyre, *Visages des contemporains, portraits dessinés d'après le vif (1908-1913)*, 1910



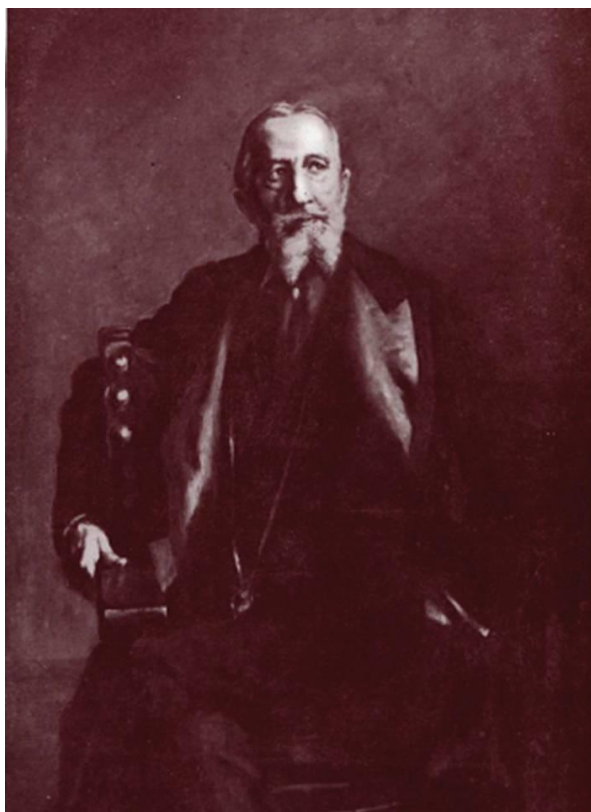
25. Larreta durante la inauguración de la Exposición de Roubaix, 1911



26. M. Barrès y E. Larreta en Lorena, 1915, AMEL



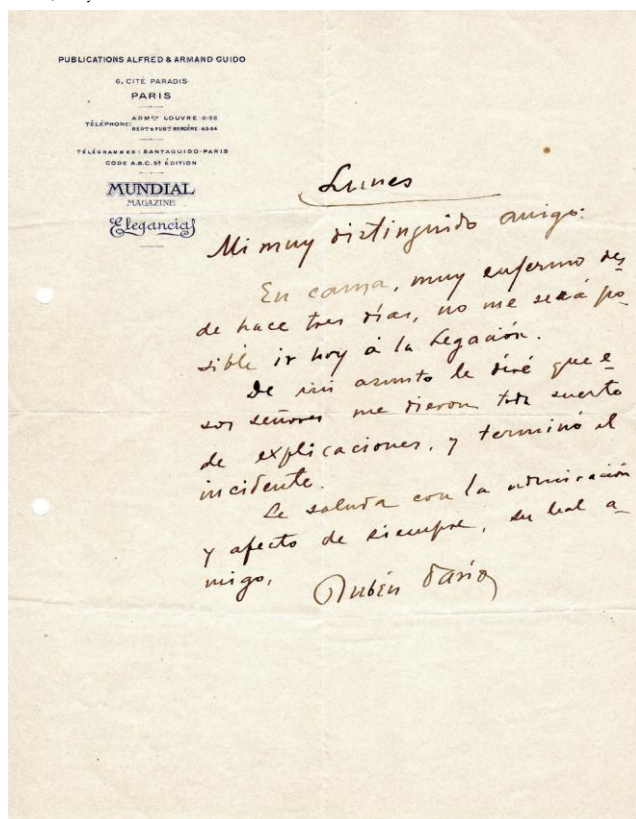
27. E. Larreta y R. Kipling en Engelberg, 1909. La letra de Larreta aparece manuscrita sobre la foto, AMEL



28. Eugenio Garzón, retratado por E. Larreta. *Mundial Magazine*, París, n. 13, mayo de 1912



29. Retrato de E. Larreta por D. Vázquez Díaz. "Cabezas. Enrique Larreta", *Mundial Magazine*, París, n. 38, junio de 1914, p. 116



30. Rubén Darío, carta a Enrique Larreta, datada "París, c. 1913", AMEL



31. Retrato de Josefina Anchorena por de Antonio de La Gándara, "Bellezas americanas", *Elegancias*, París, n. 14, diciembre de 1911

Capítulo 3

Larreta y Zuloaga

Capítulo 3. Larreta y Zuloaga

La relación que Enrique Larreta mantuvo con Ignacio Zuloaga fue uno de los ejes que marcó las decisiones tomadas por el escritor a la hora de formar su colección: un caso emblemático en el cual el pintor asumió el rol de asesor e intermediario en la compra de objetos artísticos. El vínculo entre ambos había comenzado en la capital parisina, poco antes de que Larreta se desempeñara con el cargo de Ministro Plenipotenciario en Francia entre 1910 y 1916. El éxito de la novela *La gloria de Don Ramiro*, traducida al francés en 1910, le valió al argentino la admiración de muchos de los intelectuales y personajes del mundo cultural en el París de aquellos años. Esta es una de las razones por la cual Zuloaga realizó el retrato del escritor y dio inicio a una amistad que se prolongó hasta el final de sus días.¹

Ignacio Zuloaga, el pintor

Ignacio Zuloaga Zabaleta nació el 26 de julio de 1870 en Eibar, un pueblo de la Provincia de Guipúzcoa y falleció en la madrugada del 31 de octubre de 1945 en su estudio de Las Vistillas de Madrid. Vasco de raza al igual que los antepasados de Larreta, Zuloaga, provenía de una familia de artistas y artesanos, cuya posición social era privilegiada. Su abuelo fue Director de la Armería Real; su padre, Don Plácido, damasquinador, perito en dibujo y coleccionista de arte; y su tío Daniel, con quien además tuvo una gran amistad, fue un prestigioso ceramista.²

Comenzó a pintar desde muy joven teniendo a su padre como primer instructor artístico. Con él, en 1887 descubrió el Museo del Prado donde entró en contacto con los grandes pintores del Siglo de Oro Español. Copiando las obras expuestas, tuvo a El Greco, Velázquez, Ribera y Goya como sus principales maestros. En 1889 viajó a Roma para completar su formación, allí trabajó en compañía del escultor Cipriano Folgueras y del pintor Juan Martínez Abades. Luego de algunos meses de estadía en Italia regresó a España y al poco tiempo realizó su primer viaje a París. Allí asistió a la Academia Libre, dirigida por Humbert y Henri Gervex continuando su aprendizaje junto a Eugène Carrière en la Academia La Palette.³

¹ La principal fuente para la realización de este capítulo fue la correspondencia entre Enrique Larreta e Ignacio Zuloaga, relevada en los archivos Museo Ignacio Zuloaga de España y Museo de Arte Español Enrique Larreta de Argentina. La correspondencia de Ignacio Zuloaga con otras figuras se ha publicado en diferentes volúmenes. De ellos hemos tomado los fragmentos que nos interesan, indicando la datación original y la publicación en donde fue recogida. De las cartas consultadas se transcriben los párrafos que ilustran la idea que rige nuestro trabajo.

² Para profundizar en la vida y obra de Ignacio Zuloaga *cf.*: Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Antonio Carmona Editor, 1944; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 2º edición, 1972, Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, San Sebastián, Editora Internacional, 1950, 1º edición; Mayi Milhou, *Ignacio Zuloaga et la France (1870-1945)*, St-Loubès, Ed. Graphilux, 1981, Ghislaine Plessier, *Ignacio Zuloaga et ses Amis Français*, Paris: Éditions L'Harmattan, 1995, Mariano Gómez de Caso, "Biografía. Ignacio Zuloaga, pintor Eibarrés y vasco universal", disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>, último acceso 3/7/2015

³ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 2º edición, 1972, p. 67.

Instalado en la capital francesa frecuentó y compartió sus días con un numeroso grupo de compatriotas españoles, sobre todo artistas vascos, asturianos y catalanes entre los que se encontraban Santiago Rusiñol, Pablo Uranga, Ramón Casas, Francisco Durrio, Ramón Pichot y José María Jordá. Con ellos visitó salones y museos, compartiendo andanzas y su pasión por la pintura. En esos años, París reunía a un sinnúmero de figuras vinculadas al arte, la literatura, la música y la cultura en general. Allí, Zuloaga conoció además a destacados artistas franceses: Edgar Degas, Paul Gauguin, Auguste Rodin, Emile Bernard, Henry Toulouse-Lautrec, Jacques Emile Blanche, Maxime Dethomas. Con Rodin tuvieron una gran amistad, ambos se admiraron mutuamente y cada uno de ellos tuvo obra del otro. De los amigos franceses, sintió un especial afecto por Dethomas, un joven dibujante muy cercano a Lautrec y hermano de Valentine, su futura esposa. Además de convertirse en su cuñado, él fue quien lo presentó a Madame Augustine Bulteau (Roubaix, 1860-París, 1922) quien escribía en *Le Figaro* bajo el seudónimo “Fémina”. Las tertulias de este conocido círculo parisino eran frecuentadas por artistas, políticos, periodistas y gente de letras. Por allí, además de Larreta pasaron otros argentinos, entre ellos Ricardo Güiraldes, quien en aquellas reuniones se vinculó con el escritor Valéry Larbaud.⁴ Güiraldes también solía bailar el tango o tocar la guitarra, conquistando con este instrumento los aplausos de la selecta concurrencia que allí asistía.⁵ Fue en la residencia de Madame Bulteau, donde Zuloaga conoció a dos de sus retratados más famosos: Anna de Noailles y Maurice Barrès.⁶

En 1906 se instaló en su estudio de la Rue Caulaincourt 54, espacio que con el correr de los años convocó a un heterogéneo grupo de amistades franco españolas. Allí concurrieron además de los artistas mencionados, Miguel Utrillo, Claude Debussy, Isaac Albéniz, Serge Diaguilev, Vaslav Nijinsky, Madeleine Piccard, Lucienne Brèval, Amalio Cuenca, Pablo Casals, William Laparra, Rainer María Rilke, Aureliano de Beruete, Charles Cottet, Javier Gossé, Eduardo Marquina, María Gay, Ramón Pichot, Paco Durrio, Mateo Inurria, Gabriel D’Annunzio y su esposa madame Catulle Mendés, Arsenio Alexandre, René Maizeroy, Ángel Barrios, Miguel Llobet, Paul Foujita, Fermín Arango y Jean Lorrain entre otros.⁷ En este variado grupo de artistas, músicos y escritores también se hallaba el nombre de Enrique Larreta.

⁴ Además de brindarle su amistad, Valéry Larbaud promovió la producción de Güiraldes entre los grupos postsimbolistas franceses, en especial el de la *Nouvelle Revue Française*, publicación que se editó a partir de 1909. Eduardo Romano, “El criollismo de Güiraldes y Jorge Luis Borges” en Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2008, p. 254-255.

⁵ Se dice que escuchándolo, la condesa de Noailles ideó *La Musique*, uno de sus poemas más conocidos. Ángel J. Battistessa, “Prólogo” en Esteban Echeverría, *La Cautiva. El Matadero*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958, p. LXXXIV, disponible en www.cervantesvirtual.com/obra/prologo-a-la-cautiva-el-matadero/, último acceso 20/07/2016.

⁶ Mayi Milhou, “Zuloaga in France, first impressions of France”, *Ignacio Zuloaga (1870 -1945) Exhibition*, Bilbao, Basque Government, 1990, p. 45-53.

⁷ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 104 y 187.

Durante esos años Zuloaga participó de numerosas muestras y salones internacionales: Exposición Universal de París (1900), Exposición Nacional de París (1894, 1898, 1901, 1903, 1908 y 1914), Exposición Internacional de Barcelona (1907), Bienal de Venecia (1910), Exposición Internacional de Roma (1911), las Exposiciones Internacionales de México, Argentina y Chile (1910), entre otras. Por ese tiempo su obra ya integraba el patrimonio de museos de París, Bruselas, Barcelona, Berlín, Munich, Gante, Budapest y de numerosas colecciones particulares. También de la Hispanic Society of América, coincidiendo su creciente prestigio con el movimiento de hispanofilia liderado por Archer Huntington. Su primera exposición individual en New York (1909) había sido visitada por más de setenta mil personas, lo que provocó una gran repercusión en ventas y encargos de retratos por parte de adinerados personajes americanos. Ese era el clima que rodeaba al pintor poco antes de que se conocieran. Seguramente estos logros no le fueron indiferentes a Larreta.

Además de París y Madrid, Segovia y Zumaya fueron dos ciudades importantes en su carrera. En Segovia, pasó largas temporadas desde 1898. Allí vivía su tío, el ceramista Daniel Zuloaga, uno de los seres más queridos del pintor. Ignacio amaba Castilla, para él, esta región “era lo más hermoso de España” y Segovia era precisamente el lugar “donde había pintado sus mejores cuadros.”⁸ Los paisajes, los hombres y las costumbres de esta ciudad quedaron inmortalizados en las pinturas de esa época. Zumaya, una pequeña localidad costera del Cantábrico fue otro de sus lugares predilectos. Adquirido el terreno en 1910, decidió construir allí su residencia de veraneo. En 1914, pocos días antes de que se inicie la 1ª Guerra Mundial fue inaugurada bajo el nombre de “Santiago–Etxea”. Además de vivienda instaló allí su taller y museo. Durante muchos años se convirtió en un punto de encuentro entre los itinerarios intelectuales de Europa. Destacados hombres de letras, ciencia, música, arte y política, y sobre todo sus amigos, pasaron junto a él numerosas temporadas estivales, atraídos por el magnífico escenario y por la personalidad del artista. Entre ellos, estuvo incluido Enrique Larreta.

El carácter de su pintura

Con los años, los temas de la “España blanca” de la primera época de la pintura de Zuloaga fueron cambiando hacia una búsqueda más profunda que expresara un lenguaje propio, que fuera original y que tuviera “carácter”. Castilla se convirtió en su asunto favorito y los motivos regionales referidos a esa tierra con personajes populares de campesinos, labriegos, méndigos, enanos y brujas contrastaron con las majas sonrientes de mantillas y abanicos.⁹ Esta interpretación de una España negra y derruida provocó las críticas de los propios españoles. Para ellos, los cuadros de Zuloaga con su aspecto sórdido de seres miserables, brindaban al público extranjero una imagen deformada

⁸ Mariano Gómez de Caso, “Biografía. Ignacio Zuloaga, pintor Eibarrés y vasco universal”, *op. cit.*

⁹ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 119, 198-199.

que exaltaba el atraso nacional y que –según las críticas– tenía fines “antipatrióticos”, además de un propósito “evidentemente comercial”. Esas divergencias llegaron a la prensa, desatando en 1910 una polémica conocida como “la cuestión Zuloaga” en la cual se discutía si su pintura realmente expresaba los valores nacionales o por el contrario era una imagen distorsionada y peyorativa de España para consumo de los europeos.¹⁰ Para Miguel de Unamuno, la pintura de Zuloaga era la exacta representación del espíritu y el alma nacionales; por su parte Ramiro de Maeztu, consideraba que esos cuadros revelaban la realidad española provocando el ansia de cambiarla, mientras que Azorín y José María Salaverría opinaban que la falseaba.¹¹ Sobre esta cuestión entre detractores y defensores, Salaverría escribía:

Adoptó la postura del crítico, del reformador, del predicador. Dijo que sus cuadros, al reflejar las costumbres españolas en lo que tienen de nocivas y trágicas, se proponían realmente mostrar la llaga, para producir el horror santo y el propósito de la enmienda... Una obra de arte está siempre hecha “para alguien”. El artista más misántropo y orgulloso hace su obra para él mismo; descontados estos casos, el artista hace su obra para otros [...] para una sección del público determinada. ¿A qué público ha dedicado Zuloaga sus “escenas españolas”? ¿No es sin duda aquel público ambulante de los centros intelectuales cosmopolitas, amigo de lo exótico y de lo “raro”, que ama las descripciones y los tipos impresionantes, estupefacientes? ¿No es para halagar los instintos diletantistas, perversos y fatigados de ese público por lo que pintó Zuloaga su “botero”, su “víctima de la fiesta”, sus “brujas de san Millán”, su “santero”, sus “chulas” y sus “segovianos”? ¿Ha pintado Zuloaga algún motivo español entusiasta, elevado, noble? ¿Ha tratado alguna vez de infiltrar un tanto de amor y piedad, un tanto de nobleza y patriotismo en sus pinturas?¹²

José María Salaverría (1873-1940) fue un periodista y escritor español que colaboró en numerosas publicaciones gráficas de su país. En 1911 había emigrado a Argentina donde se desempeñó como redactor de *La Nación* y colaborador de *Caras y Caretas*, entre otros medios. Sus críticas ejercieron un gran impacto entre sus lectores. Ubicado cronológicamente dentro de la Generación del 98, su relación con este grupo fue algo ambigua, porque si bien sentía los problemas nacionales de manera similar, su mirada se alejó del pesimismo o la posición demasiado crítica, optando por un pensamiento más entusiasta.¹³ Tal vez fue esta actitud la que le hacía mencionar a Larreta en ese mismo artículo:

En los últimos días, yo he leído unos sonetos de Rodríguez Larreta que me han consolado de los excesos de tantos injustos. El señor Rodríguez Larreta se enfrenta con el ser y con el alma de España, y sin remedio, a pesar suyo, siente que el espíritu de los antepasados

¹⁰José Luis Bernal Muñoz, “El escritor y el artista”, en *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata*, Madrid, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 15.

¹¹ Javier Tusell, “Historia y arte en la época regeneracionista”, en *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata, op. cit.*, p. 19.

¹² José María Salaverría, “Cuestiones de estética. Zuloaga y el españolismo”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 20, n. 1004, 29 de diciembre de 1917, p. 45-46.

¹³ Raquel Sánchez García, “José María Salaverría y la profesionalización del escritor”, *Revista de literatura*, Madrid, LXV, 129, CSIC, 2003, p. 145-165, disponible en <http://revistadéliteratura.revistas.csic.es>, último acceso 1/1/17.

asoma a su boca. Y entonces le nacen esos versos, encantadoramente “antiguos” [...] Aquí el devoto de España prende y ase una tradición española, y en lugar de situarse en el lado de fuera y de adular el ansia de exotismo de los extraños, marcha derecho al fondo español, se reintegra al ser de sus antepasados, y extrae de las intimidades de la raza que palpitan en él, ese lenguaje noble, esa distinción caballeresca del tono, ese aire tan español, tan verdadera y elegantemente español.¹⁴

Zuloaga y la Generación del 98

Dentro del contexto histórico español es importante destacar el rol que Zuloaga tuvo dentro de la llamada Generación del 98. La guerra y la independencia de sus colonias habían terminado para España de manera catastrófica. Su derrota por parte de Estados Unidos en Filipinas y Cuba en 1898, provocó en el orgulloso pueblo español un amargo pesimismo. El proceso de crítica abrió paso a buscar las causas de esa tragedia nacional y la desazón por la pérdida tuvo como contrapunto un cierto renacimiento en las letras, las artes y la sensibilidad españolas. Las voces se alzaron desde la literatura, los diarios o las cátedras para encontrar una explicación a los contrasentidos españoles y así, intentar comprender esa realidad sin retórica. Esos fueron los hombres de la Generación del 98, expresión acuñada por Azorín en 1913. Con relaciones muy cercanas entre literatura y artes, la inquietud por renovar el lenguaje estético, descubrir los valores de la patria y mejorar su destino fue compartida igualmente por escritores y pintores. Inspirados en Castilla como corazón de la identidad hispana, buscaron la esencia de España a través del apego al paisaje, los viejos pueblos castellanos, el fervor religioso de su gente y el arte de los antiguos maestros.¹⁵

Amigo de pintores, escritores y músicos la postura de Zuloaga, también estuvo comprometida con esa mirada. Los temas de sus cuadros sirvieron de pretexto en la discusión de los tópicos del 98: patriotismo y antipatriotismo, lo potente, lo recio, los paisajes, la meseta castellana. Miguel de Unamuno, Ramiro de Maetzu, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Azorín, Ramón del Valle-Inclán, cada uno a su modo, fueron algunos de los que integraron este movimiento intelectual. Zuloaga, no sólo tuvo afinidad con este grupo de pensadores sino que también retrató a muchos de ellos.¹⁶ En las primeras décadas del siglo XX, Argentina tuvo su correspondencia con esos escritores y artistas españoles que desde su país fomentaban la recuperación cultural de Hispanoamérica. El viejo recelo entre las naciones independizadas y España también se iba transformando.

Primero el retrato, luego la amistad

¹⁴ José María Salaverría, “Cuestiones de estética. Zuloaga y el españolismo”, *Caras y Caretas*, *op. cit.*

¹⁵ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 183-186.

¹⁶ *Ibidem*, p. 134.

Para la época en que Zuloaga pintó el retrato de Larreta, su éxito como retratista había ascendido hasta lo más alto. Lo mejor de París, hombres y mujeres de la nobleza y señores de gran fortuna, habían pasado por su estudio. Realizado en París en 1912, la fecha del retrato coincidió no sólo con uno de los momentos de mayor auge del pintor sino con el gusto por la llamada “españolada” en el ámbito artístico y cultural francés. En ese contexto, es interesante ponderar la actitud de Zuloaga como artista consagrado y su deseo de retratar a Larreta sin que éste se lo pidiera previamente. Sin duda, esta obra adquirió una dimensión simbólica que trascendió la mera relación de artista-retratado.

Los primeros encuentros

¿Cuáles fueron los comienzos de su relación? El contacto había empezado un par de años atrás, incluso antes de que Larreta fuera nombrado Ministro y puede datarse en 1910, fecha en la cual se inició la correspondencia entre ambos. Uno de los primeros encuentros lo tuvieron en la capital francesa. Muchas de las amistades de Larreta en esa ciudad coincidieron con las de Zuloaga: Jules Lemaître, Gabriel D’Annunzio, Maurice Barrès, la condesa de Noailles, Georges Clemenceau; el pintor Jacques Emile Blanche (1861-1942). Dentro de este variado y cosmopolita mundo que rodeó a Zuloaga, también se hallaba el nombre de Augustine Bulteau. A sus tertulias concurría Enrique Larreta: “Mi ‘cordón s’il vous plait’ en el mundo literario de París no podía demorar. La entrada se produjo súbitamente por la puerta de Madame Bulteau”.¹⁷ ¿Cuál fue el primer cruce cara a cara que tuvieron Larreta y Zuloaga? En junio de 1910, Maxime Dethomas que ya se había convertido en cuñado de Ignacio Zuloaga, le escribió al pintor comentándole que había conocido a Larreta en uno de esos encuentros: “[...] *J’ai fait la connaissance de Monsieur Larreta Dimanche chez Madame Bulteau; il y avait dit son intention d’avoir la Dame en vert. Comme il a eu raison. C’est une belle chose...*”¹⁸. La “señora de verde” se refería a *Mercedes* un óleo sobre tela de 176 x 120 cm, realizado en 1905 con el retrato de una mujer. (33) La imagen presentaba una figura de pie, ataviada con elegante vestido verde, mantilla de blonda con encaje y flores en el tocado, que obviamente remitían a un folklórico vestuario español. El fondo tenía un paisaje arbolado con una construcción clásica en la lejanía y espesas nubes en el cielo. Estas características se correspondían con las decenas de retratos femeninos que el pintor español de moda en la capital francesa venía realizando y que Larreta había halagado, pero finalmente no sabemos si compró, puesto que poco después, la obra pasó a formar parte de la colección Santamarina, coleccionista argentino que también residía en París.¹⁹

¹⁷ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1939, p. 104.

¹⁸ Maxime Dethomas, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 9 de junio de 1910” en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro*, Segovia, Imprenta Taller Imagen, 2006, p. 41.

¹⁹ Mariano Gómez de Caso, señala que este es el primer cuadro que Larreta compró, hecho que ponemos en duda ya que en 1912 la obra figuraba como parte de la Colección Santamarina en París. Sobre este punto nos referiremos en los párrafos siguientes y en el

Quizás fue a raíz del comentario de Larreta que Zuloaga intentó conocerlo personalmente. Así se desprende de otra carta, que Maxime le envió a su cuñado, que si bien carece de fecha exacta, es muy probable que sea continua a la anterior: “*Cber Ignacio: J’avais dit à Mme Bulteau que tu aurais plaisir à rencontrer Larreta. Elle m’envoie un mot, ce matin, me demandant ton numero rue Caulaincourt. Elle doit te mener mesieurs Larreta et Reyles. Cette visite a été décidée, hier, chez elle, me dit-elle, devant J.E.B. [Jacques-Emile Blanche] que cela ne rendait pas joyeux. Je vois sa mine d’ici. Reyles affligé d’une fortune supérieure à celle de Larreta veut avoir son portrait de toi. Affectueusement et Bravo. Max.*”²⁰ Efectivamente Madame Bulteau deseaba que ambos sudamericanos se reunieran con Zuloaga y así lo expresó delante del pintor Blanche quien tal vez se sintió desairado por no recibir el futuro encargo. Con Blanche, Larreta había tenido durante los años en París un vínculo que incluyó la realización de su retrato. Por su parte, Zuloaga y el escritor uruguayo Carlos Reyles (1868-1938) se habían conocido en Andalucía unos años antes de aquel encuentro propuesto por Madame Bulteau. La obra de Reyles transitó por diversas corrientes estéticas, desde el realismo y naturalismo hasta el modernismo, su poema en prosa *El embrujo de Sevilla* (1922) sobre la ciudad andaluza se convirtió en un clásico. Uno de sus trabajos más importantes fue *El gaucho florido*, compuesto por una serie de relatos sobre la vida en la pampa. Larreta y Reyles también mantuvieron una amistad que se extendió a lo largo de su vida.

Lo cierto es que Zuloaga comenzó a pintar el retrato del escritor rioplatense, hecho que le fue comentado a su tío Daniel: “Yo estoy haciendo un retrato que me trae a mal traer pero creo que podré llegar a dominarlo; si me sale bien me salvará este verano y podré gastar gasolina...” Sin duda, el pintor vasco contaba con el pago del cuadro para tener una reserva económica ese verano.²¹ (34) Era evidente que en ese contexto, el perfil patrimonial de los futuros clientes y/o retratados jugaba un rol esencial en la visión del cuñado de Zuloaga y en la del propio pintor. Larreta y Reyles, quien provenía de una familia de hacendados, eran hombres de inmensa fortuna. Y este hecho no le pasaba desapercibido. El interés del vasco por conocer a Larreta tenía relevancia no solo porque era el autor de una novela que gozaba de gran prestigio en el París de aquellos años, sino también por el potencial comprador en el que el escritor argentino –con su fortuna– podía convertirse.

capítulo 5. Giulio de Frenzi, *Ignacio Zuloaga*, Roma, Gaetano Garzoni Provenzanì, 1912, p. 45, disponible <https://ia800908.us.archive.org/32/items/ignaciozuloaga00zulo/ignaciozuloaga00zulo.pdf>, último acceso 1/1/17.

²⁰ Maxime Dethomas, carta a Ignacio Zuloaga, s.d., en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La gloria de Don Ramiro*, op. cit., p. 41.

²¹ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, 21 de junio de 1910” en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro*, op. cit., p. 42.

Poco tiempo después de aquel contacto inicial, Larreta escribió a Zuloaga, una de las primeras cartas que intercambiaron a lo largo de su amistad. Fechada el 31 de agosto de 1910 fue enviada desde “La Bourboule-les Bains”, Puy de Dôme, encabezándola “Estimado señor, amigo”:

He dirigido hoy un despacho al Sr. Alfredo Pacheco pidiéndole remita a Ud. un ejemplar (en español) de mi libro “La Gloria de Don Ramiro”. Desearía me dijera Ud. después de leerlo si acepta hacer uno o dos valientes bocetos tomando por asunto escenas de ese libro. Esos dos bocetos serían reproducidos por la revista “Je sais tout” con algún *compte-sens* y retratos. Ud. fijaría el precio de esos bocetos y yo los adquiriría para mí. Hace varios meses esa misma revista me pidió un fragmento de mi libro y retrato; y no quise aceptar, pero si fuera en compañía de Ud. y con la excusa de sus geniales pinceladas, andando! Respóndame Ud. con euskalduna [sic] franqueza; de vasco a vasco. Cordialmente.

E. R. Larreta. “Villa Medicis Sa Bourband” hasta el 8 de sept”

Y a partir de esa fecha 4 rue de Presbourg. París.

Muy, muy hermoso el retrato de Reyles²²

La carta era importante por varias razones: porque probablemente fue la primera; porque aún Zuloaga no había leído *La gloria de don Ramiro* y hasta ese momento, esa era la “carta de presentación” que distinguía a Larreta ya que aún no había sido nombrado ministro; porque allí se vislumbraba su faceta de bibliófilo y comitente de ilustraciones vinculadas a su obra literaria; porque señalaba la empatía de lo que significaba el origen vascongado de ambos; y porque en la posdata, además de ser muy preciso en mencionar el domicilio adonde podía ser localizado, aprovechaba la ocasión para resaltar lo “hermoso” que le resultaba el retrato de Reyles. ¿Por qué era significativo que fuera Zuloaga y no otro quien hiciera esos bocetos? Habiendo obtenido excelentes críticas con su novela, y disponiendo de una inmensa fortuna, era innegable que para Larreta no daba lo mismo el potencial autor. Podía permitirse, pedir el encargo al pintor español más reconocido durante esos años, cuya pasión por la tierra castellana y pensamiento sobre la España de ese tiempo, era muy cercano al suyo. Por otra parte, asociar ambos nombres otorgaría un prestigio aún mayor a su novela, además del capital simbólico que este hecho implicaba. Ese mismo año, el nombre del escritor argentino apareció publicado en *Je sais tout*, revista ilustrada editada en París entre 1905 y 1939, pero desconocemos si los bocetos propuestos a Zuloaga finalmente llegaron a realizarse.

Para noviembre de 1910, evidentemente el libro no había llegado a manos del pintor: “Mi distinguido amigo: Aún no he recibido *La gloria de don Ramiro* ¡y créame que lo siento! Pues deseo muchísimo leerlo [...]”²³ Por ese motivo Larreta volvió a escribirle comentándole la remesa que oportunamente había hecho y ordenando que se lo enviaran lo antes posible: “Mi estimado amigo. Hace más de dos meses envié a Ud. por intermedio del Señor Pacheco, un ejemplar de mi libro ‘La

²² Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 31 de agosto de 1910”, Correspondencia “Amistades”, en adelante CA, s.n., Archivo Museo Ignacio Zuloaga, en adelante AMIZ. Gracias a la atención de María Rosa Suárez Zuloaga y Mariano Gómez de Caso.

²³ Ignacio Zuloaga, tarjeta postal a Enrique Larreta, datada “Segovia, 5 de noviembre de 1911”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

gloria de Don Ramiro'. Veo ahora por su amable tarjeta que no lo ha recibido. Ayer le puse un despacho a Suárez pidiéndole se lo remitiera cuanto antes, a Segovia. ¿Cuándo regresa Ud. a París? Estrechar con un artista que tanto tanto admiro. Créame Ud. sincero [...]"²⁴ Larreta se refería a Victoriano Suárez, responsable de la primera edición en 1908 de *La gloria*. Con los años, además de ese ejemplar Zuloaga también recibiría de manos de su autor otras ediciones, entre ellas la ilustrada por Alejandro Sirio en 1929 con su dedicatoria: "A Ignacio Zuloaga. Al genial artista. Al amigo incomparable, Homenaje y recuerdo Enrique Larreta. 1931 Zumaya. Octubre 31 1931"²⁵

El retrato del escritor

"Habló después de los trabajos en que actualmente se ocupa; entre ellos el retrato de don Enrique Rodríguez Larreta, ministro de la República Argentina en París y autor de la obra literaria *La gloria de don Ramiro*, pero el gran pintor, que no gusta de enseñar obras no terminadas, coloca el lienzo contra la pared y nos muestra otros retratos." Esta nota realizada a Zuloaga en marzo de 1912, tal vez sea la primera referencia directa que tenemos del retrato en plena ejecución. Inconcluso, contra una pared de su estudio permanecía junto a otros trabajos terminados que sí podían ser vistos: el retrato de un viejo violinista imberbe con su cómica silueta; el de una joven andaluza en trajes de luces y el de una joven hija del presidente Quintana.²⁶

Cuando en su libro de memorias, Larreta describió el momento en el cual el pintor vasco realizó su retrato, hizo especial hincapié en resaltar que la obra no había sido encargada por él, sino que Zuloaga había tenido la iniciativa de pedirle que posara para retratarlo:

Ignacio Zuloaga acababa de pintar mi retrato. No fue por cierto, sea dicho de paso, un encargo mío, como lo he leído varias veces en periódicos de este país. Por el contrario, fue Zuloaga (yo no lo conocía aún personalmente) quien me hizo saber su deseo de pintar ese cuadro. Se decía, además, en esos periódicos, que mi retrato era de fecha posterior al de Barrès. Otro error involuntario. El de Barrès fue pintado en 1913; el mío en 1912. Es decir, un año antes. Quedamos ligados desde entonces con el genial pintor español por gran amistad.²⁷

Efectivamente, Larreta quería dejar escrito este asunto en su autobiografía. Si como dice el escritor, aún no se conocían personalmente, tal vez Zuloaga ¿le hizo la propuesta en aquel encuentro en lo de Madame Bulteau? El argentino, no sólo quería destacar que no había sido un

²⁴ Probablemente Antonio Pacheco, fuera un dibujante que firmaba como M.A.P. (Manuel Antonio Pacheco) y que trabajó en Viau y Zona hacia 1920..Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada "Arcachon, 12 de noviembre de 1910", CA, s.n., AMIZ.

²⁵ Ejemplar ubicado en la biblioteca de Ignacio Zuloaga en Zumaya, 2009. Otra edición enviada a Zuloaga lleva la siguiente dedicatoria: "Al amigo que más quiero y al pintor que más admiro brindo ferviente y sincero la gloria de Don Ramiro".

²⁶ Jean Tild, "Desde París: dos artistas", *Las Noticias*, Barcelona, 10 de marzo de 1912, s.p., RP s.n., AMIZ.

²⁷ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados, op. cit.*, p. 149.

“encargo”, sino también que *su* retrato había sido pintado “antes” que el de Maurice Barrès.²⁸ Y para dar cuenta de ello, necesitaba corroborar la fecha. Para constatarlo, se dirigió a la propia fuente. Así fue como Zuloaga, en contestación a una carta del escritor, le comunicó cuál había sido el mes y el año de su realización: “Mi querido amigo: Su retrato lo pinté en Febrero del 1912. El de la condesa de Noailles (con la cual justamente almuerzo mañana) en Julio de 1913, y el de Barrès en la misma época.”²⁹ También Manuel Mujica Lainez recordaba que a Larreta le preocupaba especialmente que él supiera que “su retrato de Zuloaga –ese óleo del cual se ha dicho, con razón, que si su modelo se pusiera de pie mediría bastante más de dos metros” había sido realizado “antes que el de Barrès.”³⁰ Destacar este hecho sin dudas imbuía a Larreta, en tanto protagonista de la pieza, de una valoración simbólica mucho mayor que si hubiera formado parte de los centenares de retratos que Zuloaga había realizado a pedido de sus clientes. Dado el lugar que ocupaba Barrès en el campo literario y en la sociedad francesa, que el de Larreta hubiera sido “elegido” por el maestro vasco, antes que el francés, no era un tema menor. Además el hecho de ser uno de los primeros cuadros en plantear el contrapunto “escritor-ciudad de referencia” le otorgaba al retrato un carácter modélico que posteriormente Zuloaga utilizaría con otras figuras.³¹ El propio Larreta refiriéndose a la obra señalaba: “Zuloaga siempre juzgó que su mejor retrato es éste que tanto quiero”³²

En definitiva, el retrato fue pintado y compuesto en el estudio-taller que Zuloaga tenía en París, ya que el eibarrés no solía pintar *plein air*. Allí se había instalado en 1906, en el 5º piso del N° 54 de la Rue Caulaincourt al pie del cerro en los altos de Montmartre, donde el matrimonio además tenía su vivienda. Austero y sin refinamientos el salón del ingreso tenía muebles sencillos, un piano y sobre la pared algunos originales de Goya, El Greco, un aguafuerte de Rembrandt y unas pequeñas tallas españolas de vírgenes policromadas de los siglos XIII y XIV, seguramente compradas en sus incursiones por anticuarios y el interior de los pueblos castellanos. Entre los cuadros del taller, al cual se ascendía por una pequeña escalera de servicio, había dos retratos femeninos del avilesino Juan Carreño de Miranda, un *Apocalipsis* de El Greco y una fotografía del Papa Inocencio X, que reproducía el cuadro de Velázquez. Había además muchas telas en el suelo apoyadas contra la pared.³³ En este estudio el pintor solía brindar agasajos y frecuentes reuniones con artistas. Cada

²⁸ Sobre Maurice Barrès ver *ut supra* Capítulo 2.

²⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 22 de mayo de 1928”, CL., s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

³⁰ Manuel Mujica Lainez, *Los Porteños*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979, p. 93.

³¹ Zuloaga pintó el retrato de Barrès con la ciudad de Toledo, en clara alusión a su obra *El Greco* o *El secreto de Toledo*. El de José Ortega y Gasset (h. 1917, sin terminar) con el fondo de El Escorial; el de José Martínez Ruiz, conocido como Azorín (1941), lo pintó con el fondo de una ciudad castellana y el de Manuel de Falla (1932), con Granada, ciudad natal del compositor.

³² Manuel García Hernández, “Don Enrique Larreta, poeta de la Vida y de la Muerte”, s.c., Caracas, martes 12 de febrero de 1957, RP 03724, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

³³ Jean Tild, “Desde París: dos artistas”, *Las Noticias*, *op. cit.*

año convocaba a amigos y a periodistas para enseñarles los trabajos que había realizado el otoño anterior. Allí fue donde se realizó el retrato de Larreta. Probablemente en los inicios del año 1912 comenzaron las sesiones para posar sentado en el famoso diván en curva de “medialuna”, ya que en un telegrama dirigido al pintor desde Biarritz, Larreta le anunciaba que al día siguiente pasaría por su estudio en compañía de su esposa Josefina.³⁴

Zuloaga, figura familiar y estimada en el París de aquel entonces, estaba de moda. Su estudio se había vuelto un lugar cotizado en el ambiente intelectual y artístico parisino y su prestigio atraía a clientes internacionales de los más heterogéneos. Son años en los que tiene decenas de encargos de todo el mundo: retratos, a los que “aborrece”. No disfrutaba al pintarlos, menos aún los que le eran solicitados por sus aristocráticos comitentes, ese retrato privado o familiar que sólo buscaba la reproducción del parecido y la satisfacción de quien lo encargaba. En ese entonces, el valor promedio de un retrato pintado por Zuloaga era de quince mil dólares, lo cual podía ser un excelente negocio si el cuadro a pintar le resultaba de algún interés, de lo contrario -opinaba el pintor- era algo así como convertirse en un “fabricante de bizcochos”.³⁵ Seguramente ganó mucho dinero con estos cuadros y si bien su vocación se vio afectada, el ingreso económico producido por estos encargos no era algo fácil de rechazar.

Para realizar sus retratos Zuloaga estudiaba cuidadosamente los detalles. A menudo hacía dibujos previos en su libreta de apuntes, pero no sabemos si ejecutó o no bocetos para el del escritor. Pintaba desde lejos, con el brazo extendido, con la mirada yendo constantemente de la tela al modelo, dando toques, así sucesivamente durante horas.³⁶ Cómo no solía embellecer a sus modelos, si alguno de ellos le decía que no le gustaba, prefería quedarse con la obra. Según el vasco, para el parecido estaban los fotografías y eso era algo que podía cambiar con los años. “[...] la pintura consiste en esto que se dice tan pronto: dominar al modelo; arrancarle el carácter, la sustancia que lleva dentro, antes de que el modelo, ‘el natural’ nos aplaste [...] Hay que estudiar el modelo a conciencia, profundizarlo, metérselo uno en el alma, apoderarse de su aliento expresivo,

³⁴ Enrique Larreta, telegrama a Ignacio Zuloaga, datado “Biarritz, 7 de marzo de 1912”, CA, s.n., AMIZ.

³⁵ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, op. cit., p. 100-102, 130-131. Nota: Hacia 1914 un dólar era equivalente a 2,37 pesos moneda nacional; el sueldo de un embajador en París era de 15.000 pesos oro y una suscripción anual de *Plus Ultra* (12 ejemplares), desde el exterior era de 5 pesos oro y desde Argentina 11 pesos moneda nacional. A modo de ejemplo mencionamos algunos valores aparecidos en las páginas publicitarias de *Caras y Caretas* en 1914: Violín *Stradivarius*, con arco y estuche, 18 pesos m/n.; un cinematógrafo Edison, 800 pesos m/n.; un traje en casimir inglés, 39 pesos m/n.; un par de lentes de carey, 10 pesos m/n.; una Vitrola *Victor*, 45 pesos m/n.; y un automóvil francés *Clement Bayard*, 3150 pesos m/n., que se podía pagar en cuotas. Por otra parte, hacia 1910 un retrato realizado por Joaquín Sorolla (el de Louis Comfort Tiffany) costaba 8000 dólares. Samia Benaissa Pedriza, “Exposición Sorolla y Estados Unidos”, *Blogosfera*, disponible en <https://panoraa.wordpress.com/2015/01/04/>, último acceso 1/4/18.

³⁶ Javier Barón, “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”, en Javier Pérez Portús, (a cargo de la edición) *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 294.

de su vitalidad... y luego decirle que se vaya.”³⁷ Efectivamente, lo que importaba era el *carácter*. Fue un concepto claro y definido: ante todo un retrato debía tener algo más que la representación del personaje. Para Zuloaga, *carácter*, era personalidad: lo que valía era la energía total antes que la psicología del retratado. Lo primero era la *caracterización*, lo cual se traducía en una acentuación de lo que era propio del retratado, aquí el pintor extraía del modelo aquellos elementos que mejor lo expresaran: los rasgos de parecido, los gestos, las miradas, las acciones. Luego continuaba la *simbolización*, es decir los componentes que asociados al retrato en sí daban una idea de la personalidad del retratado en relación con su mundo, preferencias y contexto social, aquí se incluía también la indumentaria, las cosas que lo rodeaban y el paisaje del fondo. Finalmente estaba la *composición*, es decir los valores inherentes a la pintura como la relación de la figura y el fondo o el color.³⁸ Sin duda, esos factores estuvieron presentes en el cuadro que el eibarrés hizo del escritor.

El retrato de Enrique Larreta es un óleo sobre tela de grandes dimensiones. Está firmado en el ángulo inferior derecho “I. Zuloaga, 1912” y en el reverso se lee “Le cadre ancien a 206 x 164/oil painting done in Paris in 1912, a work of I. de Z. Tableau peint à Paris en 1912 par Ignacio de Zuloaga”. (37) Representaba al escritor en su plenitud, cercano a sus 40 años. Enrique era “arrogante, [...] de rasgos finos, ojos verdes, frente ancha, tez muy blanca, manos lindas y expresivas. Encantador y afectuoso.”³⁹ Así lo recordaba su hija Josefina, descripción física que coincidía con la que figuraba en su visa diplomática: “Estatura: 1m. 74 cmts. Frente: despejada. Cejas: castañas. Ojos: pardos. Nariz: recta. Barba: afeitada. Boca: regular. Orejas: regulares. Cabello: castaño. Tez: blanca. Rostro: ovalado. Señas particulares: ninguna.”⁴⁰

¿Cuál era la *caracterización* de esta obra? El escritor aparecía en primer plano, ocupando el área principal de la tela, sentado sobre unas rocas con expresión pensativa apoyando la mano sobre su barbilla. Vestido con ropas oscuras, envuelto en una capa española negra, con guantes y bastón, no miraba directamente al espectador. Los pliegues y el color de las prendas aparecían casi fusionados con el paisaje.⁴¹ De espíritu refinado, elegante y jerarquizado, todo en él indicaba estilo y aristocracia. En el fondo, asomaba una vista de la ciudad de Ávila, contemplada desde el paraje de

³⁷ Ignacio Zuloaga *apud* Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico*, *op. cit.*, p.170.

³⁸ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 287-288.

³⁹ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.* p. 54.

⁴⁰ Visa diplomática de Enrique Larreta. Expedida por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina el 21 de abril de 1931, n. de inventario 003243, Colección Museo Larreta.

⁴¹ Para un estudio más profundo sobre los paisajes de Zuloaga, *cf.* Enrique Lafuente Ferrari, “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, Príncipe de Viana, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1948, p. 433-466, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2252663.pdf>, último acceso 15/03/16.

“Los Cuatro Postes”.⁴² Allí se veían las típicas murallas, la catedral, la espadaña de la puerta del Carmen, la rugosidad de la tierra y una atmósfera de nubes arremolinadas inspiradas en los cielos de El Greco o -según Lafuente Ferrari- derivadas de la escuela de Pont-Aven.⁴³ La composición del cuadro podría asimilarse al retrato de *Goethe en la campiña romana*, pintado por Johann H. Wilhelm Tischbein en 1787.⁴⁴

Con la fuerza pictórica que asumía el paisaje abulense se podía apreciar la devoción de Zuloaga por las tierras castellanas: “Castilla me ha dado la plenitud de sus deslumbramientos y penumbras, sus oposiciones vigorosas de azules, granas, y amarillos, y esos grises incomparables de sus lejanías caliginosas, los cementos cardinales de los fondos culminantes de mis obras y de los únicos paisajes integrales que ha perpetuado mi paleta.”⁴⁵ El pintor sentía ese paisaje, no como una mera contemplación sino con una mirada histórica cargada de evocación simbólica muy cercana a la sensibilidad de los hombres de la Generación del 98. Para el pintor vasco, el paisaje era un elemento sentido en función del tiempo y del país, lo cual señalaba una marca generacional. Esa fue la tendencia estética elegida por Zuloaga para ejecutar el retrato de Larreta.⁴⁶ El escenario elegido era la Ávila del siglo XVI, de los Santos y de los Caballeros, la ciudad de Santa Teresa y los místicos, la ciudad de la nobleza castellana, orgullosa y altiva y era el lugar en donde Enrique Larreta había situado su novela, el sitio que veneró hasta el final de sus días: “Traspongo ahora los muros de Ávila, en el ocaso de mi vida; pero está mi alma tan impregnada de esta ciudad, que no puedo decir que vuelva a ella, pues nunca, ni aún al hallarse muy lejos, más allá del mar, he dejado de habitarla con todo mi ser, y es tan fuerte mi amor y mi ilusión tan vehemente, que hasta llego a imaginar, a veces, que habré de reposar aquí, en algún arrabal; pero muy arrimado a los muros, para siempre, siempre, siempre!”⁴⁷ Todo esto era sabido por el pintor y fue en esa precisa elección, en ese contrapunto entre la figura del escritor y el paisaje de fondo donde encontró la clave para otorgarle el *carácter* a este retrato. “Aquella Ávila a que mira Larreta es una proyección del espíritu del autor de *La gloria de D. Ramiro*’, pero de este autor, en cuanto sentido por Zuloaga. Y eso es poner,

⁴² Existe una fotografía tomada en Ávila en 1952 desde el paraje de “Los cuatro postes” con un enfoque similar al del retrato realizado por Zuloaga. La imagen, está cortada por la mitad, pero pueden verse unas piernas, seguramente de Larreta. Probablemente la foto fue cortada por el escritor, al no gustarle el resultado. Hay otra copia, igualmente cortada. Caja 1-1597 “Ciudad de Ávila”, Archivo fotográfico, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁴³ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁴ Javier Barón, “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”, *op. cit.*, p. 294.

⁴⁵ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 361.

⁴⁶ El contrapunto entre paisaje y figura, con correspondencias alusivas o simbólicas, fue una fórmula que Zuloaga ya había utilizado en *Mujeres de Sepúlveda* (1909), cuadro en donde las figuras llevan la mirada al “espectáculo dramático del pueblo medieval”, Enrique Lafuente Ferrari, “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, Príncipe de Viana, *op. cit.*, p. 442-449.

⁴⁷ Enrique Larreta, “Discurso pronunciado en el Ayuntamiento de Ávila el 2 de julio de 1948” en Enrique Larreta, “Discursos”, *Obras completas*, Tomo II, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1959, p. 180.

envolviendo al personaje, al hombre, su alma. Porque, ¿qué es el alma de un hombre, sino su visión de lo que le rodea y sostiene?” decía Unamuno.⁴⁸ Así fue representado Larreta, con una doble impronta: como hombre de su tiempo y como el escritor que se introdujo en la historia de aquella España del Siglo de Oro. Ambos, formaban una unidad, era el personaje y era la obra que lo llevaría a la inmortalidad. No se destacaban los signos de su posición social, sino los de su cultura e inteligencia. Ese era su valor diferencial, lo que distinguía a este retrato de los meros encargos que el eibarrés recibió en su tiempo.

Al poco tiempo de concluirlo, la obra y su autor obtuvieron un exaltado elogio por parte de Ramiro de Maeztu: “La impresión más profunda de mi último viaje a París la debo al retrato del señor Larreta, por el señor Zuloaga. Entré al taller del señor Zuloaga con el temor de no encontrarme nada nuevo. El señor Zuloaga es el artista de la fuerza original y apasionada de un pueblo, que cuando llegó a ser grande, lo fue principalmente por su pasión y por su fuerza.”⁴⁹ Ramiro de Maeztu y Whitney (1875-1936) había nacido en Vitoria, hijo de padre cubano descendiente de vasco y madre inglesa, pasó parte de su juventud en París. De regreso a España, junto a Pío Baroja y Azorín se vinculó al grupo que luego se conocería como la Generación del 98. Autodidacta, periodista y ensayista; inicialmente tuvo un pensamiento más afín con el ideario socialista, pero luego fue variando hacia un modelo de una España católica y tradicionalista. Entre 1905 y 1919 trabajó en Londres como corresponsal.⁵⁰ Precisamente desde esa ciudad, Maeztu continuaba su artículo con una descripción iconográfica del retrato, destacando la significación de lo representado y sumando el valor simbólico que adquiriría la obra:

En este reposo físico, el alma no descansa. Verdad que la barba del poeta se apoya en una mano, pero la frente vive, los ojos piensan, las narices respiran aire sutil de sol y altiplanicie.

No hace falta saber que el señor Rodríguez Larreta sea autor de *La Gloria de don Ramiro*, ni que *La Gloria de don Ramiro* sea un libro glorioso y exquisito, ni que su asunto verse sobre la Ávila del siglo XVI, para advertir que hay una relación profunda entre aquel hombre y aquel pueblo [...] en el retrato de Zuloaga hay el contraste entre el hombre moderno y la ciudad antigua, pero el retrato no es un turista. Si lo fuera, miraría con ojos curiosos a la ciudad castellana. No la mira. Sus ojos se concentran en el propio ensueño. Se siente que el ensueño tiene por teatro la ciudad, pero que la ciudad es conocida, querida, familiar. Y por eso el contraste entre la ciudad y el hombre adquiere valor dramático y humano [...] la ciudad es pequeña, pobre antigua, olvidada. El poeta es poderoso, querido, millonario, su

⁴⁸ Miguel de Unamuno *et al*, *Ignacio Zuloaga, Colección Monografías de Arte 1*, Madrid, v. 1, Editorial Estrella, c. 1920.

⁴⁹ Ramiro de Maeztu, “Desde Londres. El retrato del señor Larreta”, *Nuevo Mundo*, Madrid, a, 20, n. 994, jueves 23 de enero de 1913, RP s.n., AMIZ, disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001700086&search=&lang=es>, último acceso 1/1/17.

⁵⁰ Maeztu también trabajó como corresponsal del diario *La Prensa* de Buenos Aires. En 1928-29 fue embajador en Argentina. Su ideario en pos de una civilización hispánica y católica fue presentado en su libro *Defensa de la Hispanidad* (1934), influyente obra que recogía una serie de artículos publicados en *Acción Española*. En 1936, al comenzar la Guerra Civil, fue fusilado por el bando republicano. [Servicio de Información Bibliográfica], “Ramiro de Maeztu”, *Escritores en la BNE*, disponible en <http://escritores.bne.es/web/authors/ramiro-maeztu-1874-1936/>, último acceso 1/1/18.

patria le ha hecho ministro de la República Argentina en París. El poeta vive en uno de los palacios más espléndidos de los Campos Elíseos.⁵¹

Al destacar su condición económica utilizando el contrapunto entre la “pobre” ciudad y el “poderoso” poeta, Maeztu dejaba claro cuál era el estrato social al que pertenecía el argentino. Al mismo tiempo contextualizaba el entorno que lo rodeó durante esos años en París, subrayando el nombre de uno de los escritores más importantes de la época: “Uno de los salones se ha destinado al retrato del Sr. Zuloaga. ‘Todo París’, intelectuales, grandes señores, damas elegantes, admiran el retrato y envidian al original. También Mauricio Barrès desearía que se le retratase así en Toledo...”⁵² Con este enunciado, Maeztu dejaba en claro el carácter ejemplar que adquiriría el retrato de Larreta. Ávila para el argentino, Toledo para el francés. No se trataba de la ciudad de origen, sino de aquella que los había hecho trascender. Poco después le escribió al pintor, lamentándose de que el artículo no se hubiera publicado completo. Según Maeztu, le habían quitado una frase que refería a la potencia de su pintura: “Desgraciadamente ‘Nuevo Mundo’ no publicó íntegro mi artículo sobre el retrato de Larreta. Si le ve dígaselo así a Larreta. Faltaba el párrafo central en que realizaba el elemento de fuerza primitiva que hay en su pintura, y así quedó inconexo...”⁵³

El retrato apareció en varios medios impresos y se transformó en una imagen icónica de representación plástica del escritor. Los numerosos artículos y entrevistas que se publicaron referidas a Larreta solían acompañarse por esta obra, incluso en aquellas en donde el protagonista era Zuloaga.⁵⁴ De igual forma fue habitual que le pidieran autorización a Larreta para publicarlo en distintas ediciones de *La gloria de Don Ramiro*, sobre todo de editoriales extranjeras.⁵⁵ Para satisfacer estas demandas enviaba las fotografías para su impresión haciendo especial hincapié en la calidad de las imágenes. En su contestación, el escritor resaltaba que lo importante era que se divulgara su obra, no le interesaba lucrar con ella, sino que su nombre literario siguiera difundándose. En cuanto a la imagen que le pedían, quedaba claro que para Larreta, el retrato que más lo identificaba y le daba prestigio, era el realizado por Zuloaga: “Cuanto al retrato del autor, firmado, como Ud. le pide, dentro de pocos días le será enviada una reproducción fotográfica del que hizo al óleo el pintor

⁵¹ Ramiro de Maeztu, “Desde Londres. El retrato del señor Larreta”, *Nuevo Mundo*, *op. cit.*

⁵² La fecha del artículo, anterior a julio de 1913, coincide con lo que Zuloaga le había comentado por carta a Larreta, respecto a que el retrato de Barrès lo había pintado en ese mes de 1913. Por eso Maeztu utiliza el potencial, diciendo que Barrès “desearía que se le retratase así en Toledo”. *Ibidem.*

⁵³ Ramiro de Maeztu, carta a Ignacio Zuloaga, datada, “Londres, 11 de marzo de 1913”, CA, s.n., AMIZ.

⁵⁴ “Arribamos a la finca de Zuloaga, en Zumaya. [...] Entre un montón de revistas que desbordan de su escritorio, distinguimos ejemplares de *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*. Como nos interesa el detalle, el maestro, sonriente, nos declara: -Es que tengo muy buenos amigos en la Argentina. *Plus Ultra*, gran revista, reproduce en uno de estos números un retrato que le hice a Larreta, y en otro se ocupa con benevolencia de mi exposición en Estados Unidos. Larreta me acaba de escribir preguntando cuándo voy a Buenos Aires. Y, francamente, tengo muchas ganas de complacerlo. En fin...Veremos...” Dionisio R. Napal, “Ignacio Zuloaga y Francisco Grandmontagne”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 29, n.1442, 22 de Mayo de 1926, s. p. Nota: Zuloaga se refería al n° 110 de *Plus Ultra*, publicada en junio de 1925 donde el retrato era reproducido a doble página.

⁵⁵ W. J. Mörlins, carta a Enrique Larreta, datada “Berlín, 18 de diciembre de 1924”, CL, n. 275, [Archivo E. Larreta], AMEL.

español Ignacio Zuloaga, ante el panorama de la ciudad de Ávila”⁵⁶. A menudo, simples admiradores de su obra literaria o incluso el propio Zuloaga, estando Larreta aún en Francia, solían pedirle una foto del retrato para cumplir con algún pedido que le habían hecho: “Es menester, que la primera vez que venga Ud. a S. Sebastián o Zumaya; que traiga una fotografía del retrato que yo le pinté, y en la cual le ruego ponga Ud. una sentida dedicatoria...”⁵⁷

La modificación del retrato

De todo lo que rodeó al pedido y realización de este emblemático retrato, hay un hecho que ha pasado desapercibido para los historiadores del arte que se dedicaron a estudiar la obra de Ignacio Zuloaga. Nos referimos concretamente al “arreglo” que sufrió el lienzo desde que la obra fue terminada en 1912, hasta el momento en que embarcó junto a su dueño hacia la Argentina.

Si bien es muy interesante tomar conocimiento de este hecho a través de la correspondencia que tuvieron escritor y pintor, vale la pena destacar que la modificación que se realizó fue decididamente visible a partir de las imágenes aparecidas en diversas publicaciones. (37-38) Incluso Lafuente Ferrari, uno de los mayores estudiosos de la obra del vasco, en su pormenorizado estudio sobre el pintor, publicó una imagen que evidentemente era la original tomada antes de la corrección, aunque al momento de la edición de su libro, ya no estuviera así.⁵⁸

Evidentemente la modificación o “retoque” del retrato fue realizado unos meses antes de que Larreta, volviera a Buenos Aires. Una de las cartas que tiene la clave de este asunto fue escrita por el argentino y está fechada en Biarritz, el 14 noviembre de 1915:

Mi querido amigo [...] Con razón lo digo a veces que es Ud. el hombre más feliz de la tierra. Si esta carta llega a tiempo a sus manos y quisiera Ud. que nos viéramos el martes en San Sebastián con Guimón, Chez Cambo, un despacho y voy allí en seguida. Si no puede ser nos veremos en París. No olvide Ud. que tiene que operarme las piernas, en mi retrato y proceder también a una paractomía para rebajarme el vientre.⁵⁹

El “no olvide”, dejaba claro que Larreta era el principal interesado en que se realizaran esos cambios. Luego de este pedido de “operación” de piernas y “paractomía” Zuloaga procedió a modificar la obra. En una carta sin fecha, probablemente de los primeros meses de 1916, Larreta le comentó a su mujer que el pintor quería retocar el cuadro. La carta es interesante además porque allí

⁵⁶ [Secretario de Enrique Larreta], carta a W. J. Mörlins, datada “Buenos Aires, 10 de febrero de 1925”, CL, n. 276, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁵⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 20 de julio de 1916”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁵⁸ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, op. cit., lámina 65, p. 417.

⁵⁹ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 14 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

menciona cuestiones referidas a varios temas: la Guerra, el regreso a Buenos Aires y la relación familiar con su suegra respecto de las decisiones a tomar sobre la casa de Belgrano:

Mi querida Fina [...] Preocupaciones de la guerra...Temo mucho que no podamos embarcarnos como pensábamos en mayo...Ya habrás visto lo que sucede en Portugal. No es difícil que los alemanes a fin de vengarse llenen el golfo de minas (la bahía de Lisboa) [...] Mucho lamentaría que la manera de pensar de tu mamá y tus hermanos, tan opuesta a la mía, en lo tocante al asunto de la Casa de Belgrano, llegue a desanimar al arquitecto [...] Además, Zuloaga quiere que se retoque mi retrato el Domingo.⁶⁰

Los cambios realizados por Zuloaga correspondieron sobre todo a la posición de las piernas y a la base en donde se apoyaba la figura del escritor. Luego de los ajustes, los pies, que en el cuadro original aparecían casi tocando el suelo, quedaron suspendidos en el aire, alargando notablemente el tamaño de las piernas. En la nueva versión, la punta del bastón quedó por delante de las rocas y el peñasco en donde reposaba Larreta se ensanchó lo necesario para contener la ampliación de su cuerpo. El paisaje, salvo la desaparición de algunas rocas, no se modificó sustancialmente. Ávila permanecía allí, tan destacada como en el cuadro original. El porqué Larreta hizo especial hincapié en esta modificación es hasta el momento una incógnita que carece de fuentes que la avalen. Pero como dijimos anteriormente, era obvio que el escritor era el más interesado. Tal vez, su propia mirada de pintor *amateur* provocó este análisis que daba cuenta de cierta desproporción en el cuerpo si es que, como seguro lo era, primaba un sentido naturalista en la representación. A lo largo de su vida, Larreta fue muy exhaustivo en los detalles que tuvieron que ver con cuestiones estéticas e históricas, tanto en su obra literaria como en su propia colección artística. Y su retrato principal, no iba a ser la excepción.

En abril de 1916, poco antes del retorno de la familia a la Argentina, el pintor le escribió a Larreta diciéndole que los arreglos estaban listos y que ya podía pasar a buscarlo: “Amigo Larreta: Acabo de llegar de España. He hecho un viaje extraordinariamente interesante. Mucho me he acordado de Ud. Dígame cuándo nos vemos [...] Aquí están sus fotografías, y el retrato está ya seco. Dígame cuándo mandará por él; pues el 14 ó 15 nos vamos todos a Zumaya.”⁶¹ Finalmente, luego de que el maestro Zuloaga concluyera la obra, el retrato corregido llegó a Buenos Aires para ser colocado en el Salón Azul de la residencia de Belgrano. Este salón tenía una pequeña ventana que daba al vestíbulo de entrada. Cuentan que Larreta solía dejarla abierta para que los que ingresaran a su domicilio, vieran al dueño de casa a través de ella.

Los otros retratos: Maurice Barrès y la Condesa de Noailles

⁶⁰ Enrique Larreta carta a Josefina Anchorena, datada “París, c. 1916, CL, n.1194, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁶¹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 4 de Abril de 1916”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

Al hablar del retrato de Larreta, no podemos dejar de mencionar a otras figuras retratadas por el eibarrés ya que varios de ellos pertenecieron al círculo de amistades que rodeó al escritor.⁶² Por esos años, Zuloaga triunfaba en los salones de París y como artista de moda tuvo una intensa actividad como retratista. Pero es en 1913, cuando pintó dos obras que merecen ser destacadas: el retrato de Maurice Barrès y el de la Condesa de Noailles. El pintor ejecutó simultáneamente ambos lienzos en sesiones matinales y vespertinas y Larreta, que era un amigo en común, estuvo con ellos acompañando y participando de las tertulias entre el pintor y los modelos. En 1924, en una entrevista en *Figaro*, Zuloaga le comentaba a André Dezarrois: “*Vous imaginez cela! Ces trois grands cerveaux, ces conversations infinies et prodigieuses! J’étais dans une perpétuelle admiration.*” decía el pintor al recordar el diálogo de aquellas tres figuras juntas, que habían posado en su estudio.⁶³

El cuadro de la condesa Ana Mathieu de Noailles representaba a la poetisa Ana Isabel Bassaraba de Brancovan (París 1876-1933), princesa de origen rumano casada con el conde Mathieu de Noailles, de quien tomó el apellido. (39) Zuloaga, se había incorporado a su círculo de amistades, con un primer encuentro en 1912 en la residencia de Madame Bulteau.⁶⁴ Apasionada y poseedora de una belleza exótica, la condesa tenía 37 años cuando Zuloaga la retrató. Recostada sobre una manta verde, su cuerpo se hallaba oculto tras un vestido rosado mientras los negros bucles del cabello contrastaban con la palidez de su piel. En el fondo, enmarcado tras unos pesados cortinados aparecía el cielo manchado de nubes blancas. En este caso, no asomaba una ciudad como en el retrato de Larreta, quizás porque el pintor no halló ninguna que pudiera considerarse emblemáticamente asociada a la imagen de la poeta. La reminiscencia literaria se encontraba en los libros apoyados sobre una pequeña mesa que había a su lado, junto a un jarrón con rosas y un collar de perlas, símbolo de la pasión. Nacida en el seno de una familia aristocrática, Noailles fue una figura destacada del ambiente cultural parisino. A comienzos de siglo XX, la tertulia de su Salón de la calle Hoche, atrajo a la élite intelectual, literaria y artística de la época. Así la recordaba Larreta:

Triunfaba también en el París de esos tiempos otra poesía. Otra poesía más vasta y estremecida que la de Rostand, menos artificial que la de D’Annunzio, como que era el canto, el sollozo, el grito de una mujer que sentía y pensaba en perpetuo trance de inspiración. [...] El delirio poético de Mme. de Noailles no era, por cierto, de un valor uniforme, pero por momentos parecía sobrepujar la belleza del mundo. [...] Su

⁶² Para un estudio más detallado sobre los retratos de Zuloaga, cf., Enrique Lafuente Ferrari, “Los retratos de Zuloaga”, Príncipe de Viana, Pamplona, a.11, n. 38-39, Institución Príncipe de Viana, 1950, p.41-73, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2253303.pdf>, último acceso 15/03/16.

⁶³ Ignacio Zuloaga *apud* André Dezarrois, “Maurice Barres, écrivain d’art. Une interview de M. Zuloaga”, *Figaro*, Paris, 24 de enero de 1924, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2938365/texteBrut> último acceso 20 de julio de 2016. Ghislaine Plessier, *Ignacio Zuloaga et ses Amis Français*, Paris, Éditions L’Harmattan, 1995; p. 234.

⁶⁴ Santiago Rementería Sanz, “Zuloaga, Noailles y Einstein: encuentros y Alusiones”, Bidebarrieta, n. 9, Bilbao, 2001, p. 183-197, disponible en http://bidebarrieta.com/inCL,udes/pdf/Rementeria_20141201195803.pdf, último acceso 1/3/16.

conversación no era inferior a su arte. Yo solía decirle, entre burlas y veras, que bendecía al destino por haberme hecho nacer durante su vida y que, al pensar que había podido venir al mundo antes o después, experimentaba un verdadero vértigo [...] Es sabido que recibía a sus visitas siempre en cama. Vivía acostada. Cuando uno penetraba en su alcoba, sus primeras palabras eran siempre palabras de agonía “Cher ami, je meurs!”⁶⁵

Casi treinta años más tarde, Larreta volvería a contemplar el retrato de Noailles, en el Museo de Artes de la ciudad de Bilbao.⁶⁶

Otro de los retratados ese año fue Maurice Barrès. Escritor, político y apasionado de la cultura española, el francés llevaba años estudiando la figura de El Greco y su trabajo había promovido el interés de un importante sector de la élite intelectual de España.⁶⁷ Su libro *El Greco o el secreto de Toledo* se había publicado en 1912. Zuloaga, quien se sentía orgulloso de haber incentivado el entusiasmo de Barrès por el pintor griego, tenía en su biblioteca un ejemplar dedicado: “La biographie de l’aieul au petit fils, Ignacio Zuloaga, son ami. M.B.”⁶⁸ Con Larreta se habían conocido justamente allí en Toledo, diez años atrás: “En mi última visita a esta ciudad maravillosa, conocí a Maurice Barrès. Era Barrès un hombre de facha elegante. El cuerpo delgado, el rostro anguloso. Frente y pico de pájaro. Tenía la tez cetrina y el pelo muy negro...”⁶⁹ Así lo había representado Zuloaga en el cuadro: de perfil, vestido de negro con su nariz corva, altivo y con un mechón sobre su frente. (38) El libro en su mano denotaba al escritor, pero el gesto de orador también hacía referencia a su rol de político o académico. Todo se ensamblaba y quedaba unido en el contrapunto de su figura con el paisaje de la ciudad de Toledo. Allí asomaba el río Tajo con sus puentes medievales, San Juan de los Reyes, la Catedral, las colinas y las calles empedradas.⁷⁰ Aquí era inevitable ver la similitud con aquel otro que tenía a la ciudad de Ávila por detrás. Ambos eran grandes lienzos, que apelaban a la misma fórmula: una composición definida por la personalidad de los retratados, el paisaje que los rodeaba y el contenido simbólico que de este enlace se desprendía. Al igual que Larreta, Barrès sentía admiración por el pasado y seguramente, entusiasmado por el

⁶⁵ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 155-157.

⁶⁶“Conocí [...] la época luminosa de la Francia de antes de la primera guerra. Fui amigo de todas las grandes glorias literarias [...] Entre otras, de la Condesa de Noailles, cuyo retrato, hecho por Zuloaga, fui a contemplar, al momento de haber desembarcado en Bilbao, el sábado pasado, en el museo de esa ciudad”, Enrique Larreta, *apud* [Nota de la redacción], “La América Latina necesita la fuente espiritual hispana”, *La Nación*, Buenos Aires, c. 15 de junio de 1948, RP 00409, Libro n. 2, “Años 1912-1949”, AMEL.

⁶⁷El 15 de junio de 1924, se le ofreció un homenaje en Toledo. La idea había sido de Gregorio Marañón; y de la comisión organizativa formaron parte José Ortega y Gasset, Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Gómez de Baquero, Ignacio Zuloaga, y Alberto Insúa. Pedro Carlos González Cuevas, “Maurice Barrès y España”, *Historia contemporánea*, n. 34, *La política exterior de España 1834-1931*, Bilbao, UPV/EHU, 2007, p. 201-224, http://revista-hc.com/inCLudes/pdf/34_09.pdf, último acceso 1/3/16.

⁶⁸ José Pedro Muñoz Herrera, “Toledo o El Greco. Reconocimiento y efusión del escenario”, *Archivo Secreto* n. 3, Toledo, 2006, p. 89-108, disponible en http://www.academia.edu/3024239/Toledo_o_El_Greco_Reconocimiento_y_efusion_del_escenario, último acceso 15/03/16.

⁶⁹ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁰ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 110 y 288.

romanticismo del tema, aceptó gustoso que Zuloaga lo retratase delante de la ciudad de Toledo.⁷¹ Así recordaba el pintor su amistad con el francés y las “ocho o nueve sesiones” de pose que compartieron aquel año:

Es ante el cuadro del *Entierro del conde Orgaz*, en Santo Tomé de Toledo, que Barrès descubrió al Greco. Quedó impresionado, lleno de emoción, y quiso conocer a todo lo relativo al maestro. Se fue a Toledo. Volví a encontrarlo en casa de Larreta, en París. Hablamos del Greco, de Toledo, del Greco otra vez... Hicimos amistad. Leyó a nuestros autores. Paul Lafond le instruyó sobre todo lo que decían los historiadores sobre Theotocopuli. Con los años, lejos de disminuir su entusiasmo, se fue disciplinando. Un día recibí un libro suyo con una emotiva dedicatoria. A mi vez quedé entusiasmado. Repentinamente resolví hacer su retrato frente a Toledo, cuyo secreto dijo con tanta sabiduría. Aceptó con júbilo. Era en 1912 o en 1913, no recuerdo bien. Hacía por entonces yo el retrato de Mme. de Noailles. Posaban por turno y el autor de *La gloria de don Ramiro*, Larreta, cuya efigie había pintado ya, asistía a las sesiones. ¡Imaginaos el espectáculo! ¡Esos tres grandes cerebros, sus conversaciones infinitas y prodigiosas!⁷²

La participación de Larreta en la génesis de ambas obras daba cuenta de las relaciones que se tejieron en torno a aquella generación de artistas e intelectuales. Además lo convertía en testigo preferencial del proceso creativo del maestro. Era claro, que en el retrato de Barrès, Zuloaga había aplicado el mismo tópico de incluir al personaje principal con un fondo que lo referenciaba, y el escritor era consciente de que su retrato había sido el modelo. Ese gesto, satisfizo el historial que Larreta reconstruyó a partir de sus memorias. Por eso había sido importante destacar la fecha: ser el primero, el equiparable, el original. De hecho, en una carta enviada por Unamuno a Ramón Zubiarre en mayo de 1916, el entonces destituido rector de la Universidad de Salamanca le comentaba a Zubiarre: “Quien quedó en hacerme un retrato fue Zuloaga y estoy esperando su visita de un día para otro. Cuando el verano pasado estuve con él en Zumaya me dijo su proyecto. Quiere hacer una vista de Salamanca, como la de Toledo para Barrès y la de Ávila para Larreta, y ponerme allí [...]”⁷³ La mención de este proyecto ya había aparecía en una carta enviada por Unamuno a Zuloaga unos meses antes: “Le espero pues para primavera a la obra de ese retrato que tanto y no solo por razones personales me interesa”. En ella, el filósofo español agregaba: “Supongo que verá a Larreta y a Barrès. Salúdelos con todo afecto. A ambos me gustaría verlos aquí”.⁷⁴ Las palabras de Unamuno, además de dar cuenta de la serie de retratos pintados por Zuloaga, ilustraban de qué manera se constituyó la red de amistades que giró en torno a Larreta durante su estancia europea.

⁷¹ Andre Jansen, *Enrique Larreta, Novelista hispano-argentino (1873-1961)*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1967, p. 62.

⁷² La nota reproduce declaraciones del pintor publicadas anteriormente en la *Revue de l'art*: Ignacio Zuloaga *apud* [Nota de la Redacción] “Ignacio Zuloaga”, *Atlántida*, septiembre de 1942, RP 01105, Libro de recortes IV “1941-1944”, AMEL.

⁷³ Finalmente Zuloaga pintó el retrato de Unamuno en 1925, representado sobre un fondo casi neutro. Anna Ma. Paredes Arnáiz, *Unamuno y las artes 1888-1936*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, p. 194, disponible en http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110575/AMPA_TESIS.pdf;jsessionid=3F9A755ECF6CFEAD8FF8887D5119E370.tdx1?sequence=1, último acceso 15/03/2016.

⁷⁴ Miguel de Unamuno, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Salamanca, 22 de diciembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

Los retratos fueron una parte importante en la obra de Zuloaga. Lafuente Ferrari considera que el vasco llegó “sin abdicar de su fuerte personalidad [...] a lograr en el retrato fórmulas propias [...] Los espectadores o los modelos de Zuloaga sentían siempre que, de una manera misteriosa, el artista transfundía en sus efigies una vida poderosa e imperativa, en la que se insertaba algo de la fuerte personalidad y de la intensa energía del propio artista.” Carácter y vigor expresivos eran las notas que más le interesaban en un retrato. El pintor había realizado centenares de cuadros de este género a lo largo de su carrera, pero la captación de lo individual, en un sentido interpretativo más que de mera transcripción analítica, sumado a la “monumentalidad de forma” que le había otorgado especialmente a los retratos de Larreta y Barrès,⁷⁵ los transformaron en retratos icónicos.

Pintor y amigo. Los años en París: cartas y encuentros

De aquel encuentro inicial en los salones de Madame Bulteau, Zuloaga y Larreta quedaron ligados por una gran amistad. El vínculo entre ambos se fue consolidando durante la estancia del escritor argentino en París. Juntos compartieron tertulias, paseos, anécdotas y amigos en común. Con el regreso de Larreta a la Argentina, la relación siguió presente a través de la correspondencia y de los sucesivos viajes que el escritor realizó al viejo mundo.

Los primeros contactos mantenidos en el mismo año en que se conocieron fueron los habituales saludos de cortesía típicos en una relación que recién se iniciaba. En unas de sus cartas, Zuloaga manifestaba su admiración al escritor y aprovechaba para preguntarle acerca de su reciente designación como ministro. La confianza entre ambos comenzaba a consolidarse: “Mi distinguido amigo. Que 1911, sea para Ud. y todos los suyos un año, de mucha salud, mucha alegría, y de toda la gloria que la colosalmente hermosa *Gloria de Don Ramiro* se merece. Me dicen que ha sido Ud. nombrado ministro de la República Argentina. Felicito a la Argentina, y felicito a Ud. Créame siempre un amigo, y un entusiasta admirador”⁷⁶ La noticia evidentemente acababa de conocerse ya que el decreto de nombramiento había sido publicado el día 10 de noviembre de ese año.⁷⁷

Ya desde su rol de diplomático, como *Le Ministre de la République Argentine*, Larreta, le cursó invitaciones oficiales para asistir a la residencia de la Rue de la Faisanderie, donde participaban figuras notables del ámbito político y social parisino. Una estrecha relación que incluyó los clásicos

⁷⁵ Enrique Lafuente Ferrari, “Los retratos de Zuloaga”, Príncipe de Viana, *op. cit.*, 41-45.

⁷⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 30 de diciembre de 1910”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁷⁷ [Roque Sáenz Peña y Julián Epifanio Portela], “Decreto nombrando E. E. y Ministro Plenipotenciario en Francia al Señor Doctor Enrique Rodríguez Larreta”, *Anexo I. Convenios internacionales*, en República Argentina, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, *Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1910 -1911*, Buenos Aires, Imprenta y Casa editora “Juan A. Alsina”, 1911, s.p., Archivo de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina en adelante ARECC.

saludos navideños, o almuerzos y cenas, que daban cuenta de cómo pintor y escritor se relacionaron incluso desde antes de la realización del retrato: “El Señor Ministro muy agradecido sus amables votos hubiera querido ir personalmente a tributarle un admirativo y cariñoso abrazo pero abrumado por las muchas obligaciones oficiales de estos días se ve limitado a pedirle por mi mediación tenga U. la diferencia de venir a almorzar con él en esta casa, mañana miércoles 3 a las 12 y media”.⁷⁸ O invitaciones más personalizadas: “A propósito el ministro que tiene gran deseo de charla agradable con U., me encarga le ruegue venga a comer a eso de las 8, mañana lunes a esta su casa, en toda intimidad solo con él y su Señora y en *costume de ville* es decir de americano o como U. deseé.”⁷⁹

La amistad entre ambos se extendió a otros amigos comunes pertenecientes a un círculo artístico y literario en el cual solían incluirse mutuamente. Además de los ya mencionados Barrès y Noailles, otros nombres coincidieron con los amigos del pintor, los cuales aparecieron en sus recuerdos familiares de las tertulias en Zumaya o en los álbumes fotográficos de Santiago-Echea. Por intermedio de Zuloaga, el argentino conoció a figuras del ambiente político, periodístico e intelectual y viceversa: “Mi querido amigo ¿quisiera y puede Ud. venir a comer conmigo mañana lunes, a casa, “de saco”, que decimos nosotros e invitar en mi nombre al Sr. Bonafoux, a quien deseo tanto conocer?”⁸⁰ Era evidente el interés de Larreta por vincularse a estos personajes, en este caso uno de los más influyentes periodistas de la época, y la fama de Zuloaga era un reaseguro para lograrlo. Ese mundo del París anterior a la guerra puede reconstruirse a partir de las memorias de Larreta, incluso Lafuente Ferrari, afirmaba que en el hogar de los Zuloaga había oído, como transmitidas por don Ignacio, algunas anécdotas de cenas y lecturas compartidas que Larreta no había incluido en ellas. Nombres de poetas, pintores y escritores coincidían en sendas memorias Jacques Emile Blanche, Jules Lemaitre, Gabriel D’Annunzio, Vielé Griffin, Jean Richepin, Mme. Rachilde, Antonio de La Gandara, Albert Gleizes, entre otros.⁸¹

Durante los años en París, muchos de los momentos de ocio que Larreta destinó por fuera de sus obligaciones diplomáticas, estuvieron signados por la presencia de Zuloaga. Fue una época de gran confianza entre ellos. De ese tiempo surgió una anécdota mencionada en numerosa bibliografía que involucraba a Zuloaga, Larreta y Edmond Rostand. El autor de *Cyrano de Bergerac*, amigo de ambos veraneaba en su casa de Arnaga. Larreta y Zuloaga lo habían visitado allí y al despedirse le

⁷⁸ Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 2 de Enero de 1911”, CA, n. 2352, AMIZ. Luis Velasco, probablemente era uno de los secretarios de Larreta. Por el tono de las cartas inferimos que también pudo haber sido amigo de Zuloaga.

⁷⁹ Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París 1º de diciembre de 1912”, CA, n. 2076, AMIZ.

⁸⁰ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, domingo c. 1912-1916”, CA, s.n., AMIZ. Luis Bonafoux y Quintero (Burdeos, 1855-Londres, 1918) fue un escritor y periodista hispano francés.

⁸¹ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 174.

comunicaron que al día siguiente partirían hacia Mondragón, una localidad del país vascofrancés. Rostand entusiasmado quiso ir con ellos. La excursión tenía como destino conocer una taberna recomendada por Zuloaga en la cual servían una merluza especial. Desafortunadamente, Rostand no resistió ni los aromas, ni el sabor tan fuerte del plato y en el camino de regreso cayó desvanecido. La escena fue recordada por el argentino en sus memorias, entremezclada con imágenes literarias:

A los pocos bocados Rostand palideció. Cuando emprendimos el regreso se arrellanó en el fondo del automóvil y sacando de su bolsillo dos perlas de éter las rompió entre sus dientes. Un momento después perdía el sentido. Tuvimos que parar, bajarle, extenderle en el suelo. Felizmente todo pasó en seguida, como en la escena del bálsamo de fierabrás. ¡cuán grande el poder de la poesía! La ilusión barrió muy pronto con todo el sanchismo de la aventura. Al inclinarme sobre aquella hermosa cabeza aguileña de trovador, apoyada en la tierra enjuta, en la tierra alucinante y heroica de Alonso Quijano, me pareció que Rostand se transmutaba en su propia estatua yacente, en la alegoría de toda su obra.⁸²

Zuloaga y Larreta compartieron también el espectáculo del toreo. El pintor era fanático y aunque Josefina Anchorena lo detestara, solían asistir a las corridas de su gran amigo Juan Belmonte en San Sebastián, plaza que frecuentaban los residentes de Biarritz, lugar de veraneo de la familia Larreta.⁸³

Estando en Europa, los encuentros tuvieron cita en distintas ciudades. Zumaya se transformó en una villa con atmósfera cultural, centro de las tertulias y lugar de reunión entre los que allí pasaban su reposo de verano, también Larreta fue uno de sus huéspedes. El pintor nucleaba a su alrededor numerosas figuras vinculadas al mundo de la cultura. Sus amigos íntimos fueron sobre todo los intelectuales españoles de la Generación del 98: Maeztu, Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Julio Camba, Manuel de Falla, Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, algunos de ellos retratados en el cuadro *Mis amigos* y también coincidentes con los de Larreta. A menudo, sus nombres aparecieron en las cartas que el escritor le enviaba a Zuloaga: “Mi querido amigo [...] No he vuelto a tener noticias de Pérez de Ayala. Viene? He hablado mucho de él y Ortega –Ese no necesita de mi en mi tierra. Acá se le venera sobre todo donde más importa, en los altares de Afrodita.”⁸⁴

Otro de los amigos en común, como ya mencionamos, fue Miguel de Unamuno (1864-1936). Escritor y filósofo nacido en Bilbao, fue uno de los principales referentes de la Generación del 98. Su obra exaltó los valores de Castilla y del ser español. Fue rector de la Universidad de Salamanca en tres períodos, la primera vez en 1901 y la última de 1931 a 1936, cuando fue destituido por

⁸² Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, *op. cit.*, p. 154.

⁸³ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.* p.69.

⁸⁴ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Acelain, 9 de febrero de 1922”, CA, s.n., AMIZ.

Franco. El filósofo destacaba a Zuloaga entre sus grandes amistades y a su obra como “un espejo del alma de la patria”.⁸⁵ Vasco al igual que el pintor, solía referirse a ello con frecuencia: “Soy de los que creen que nosotros, los vascos, somos los que mejor comprendemos y sentimos lo castellano y por mi parte no pararé hasta restaurar lo que hay de eterno en su mística.” Así le decía a Zuloaga en una de sus cartas, en la que también le anunciaba un próximo viaje a la Argentina en ocasión del Centenario del país.⁸⁶ Por su parte, Larreta y Unamuno tuvieron una relación personal, que se inició teniendo a Zuloaga como nexo en común: “No le he contestado antes, mi querido amigo, porque deseaba hacer gestiones a ver si aparecía algo que se pareciese a la *rara avis* que busca nuestro amigo Larreta. Por fin, creo haber dado con una aproximación. Nuestro buen amigo quiere “un hombre maduro, virtuoso y sabio, de buenas maneras y de apacible condición”. [...] si el amigo Larreta lo quiere le pondré en relación epistolar con él, y por el tono de sus cartas juzgará del hombre y si luego desea mayor y más honda cata y cala le puede tantear tomándole a prueba. Él lo verá.”⁸⁷ Así le escribía Unamuno a Zuloaga refiriéndose a un sacerdote, llamado Amador Almeida, que según su criterio reunía las condiciones requeridas por Larreta. Posiblemente el escritor necesitara algún tipo de preceptor para sus hijos o bien una persona que cumpliera servicios especiales en su residencia, puesto que para esa fecha, en plena guerra, aún cumplía funciones diplomáticas en Francia. Evidentemente ese pedido a Unamuno había sido reciente ya que en esa misma carta el escritor vasco señalaba: “No olvido el delicioso día que pasamos en esa su casa y lo que en ella vi. Y encima, miel sobre hojuelas! Conocí directamente a nuestro Larreta, que lo deseaba vivamente. Me habían hablado mucho de él pero no se es amigo de uno hasta que no se le mira con los ojos a los ojos y aun sin darse cuenta de ello, se ve uno en ellos. Yo me vi en sus ojos y ahora sí que le tengo por amigo.”⁸⁸ Un año antes de la fecha de esa carta, en 1914, Unamuno había sido obligado a dimitir de su cargo académico en la Universidad de Salamanca, por sus ataques a la monarquía de Alfonso XIII. Luego de ese encuentro inicial en casa de Zuloaga, Unamuno y Larreta continuaron su relación aunque el nombre del pintor solía estar presente: “Pasé últimamente un mes, en comisión de un servicio académico, en Madrid donde me encontré un buen día con Zuloaga. Y charlamos,

⁸⁵ Miguel de Unamuno, “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes*, Bilbao, agosto de 1917, citado en Anna Ma. Paredes Arnáiz, Unamuno y las artes 1888-1936, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, www.tdx.cat/bitstream/10803/110575/1/AMPA_TESIS.pdf, último acceso 15/03/16.

⁸⁶ “El año 1910 me voy a la Argentina llevado por las sociedades españolas de allí con motivo de las fiestas del Centenario de la independencia. Permaneceré allí unos meses visitando el Uruguay y Chile. Son nuestro porvenir aquellos países. Me parece haber oído que también pensaba dar una vuelta por América pero supuse sería por los Estados Unidos. No creo que perdiera tampoco el viaje a la Argentina”, Mariano Gómez de Caso Estrada, “Cinco cartas de Miguel de Unamuno para Ignacio Zuloaga”, disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>, último acceso 1/03/2016. Nota: El viaje, finalmente no se llevó a cabo. Unamuno también fue colaborador del diario *La Nación*.

⁸⁷ Miguel de Unamuno, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Salamanca, 15 de octubre de 1915”, CL, AMEL, s.c. [copia].

⁸⁸ *Ibidem*.

charlamos paseándonos por el Retiro y algo se habló de usted, a quien ambos recordamos con afecto. Pero en cuanto pude me volví a este mi rinconcito de Salamanca a proseguir mi batalla de hace años.”⁸⁹ De igual modo, era habitual que en los encuentros que los vascos programaban, estuviera presente el nombre del argentino: “Mi estimado amigo: Tenemos el propósito de ir a visitarle a esa Juan Echevarría y yo el día 16, jueves, y le escribo con anticipación, según me advirtió, primero para saber si está en casa –en caso de no recibir contestación a tiempo deduciré su ausencia– y segundo porque me dijo que quería avisar a Larreta para que ahí nos viéramos.”⁹⁰

El propio Larreta, aprovechaba su correspondencia con el pintor para enviarle su demostración de afecto al escritor vasco: “Si lo ve a Unamuno pídale permiso para darle un abrazo de mi parte. Había que llevarlo a la Argentina para que nos de allí algunas conferencias. El éxito sería grandioso. Uds. debían venirse conmigo cuando yo regrese a Buenos Aires, en abril o marzo.”⁹¹ Por otra parte, el período de la Guerra que les tocó vivir en París afectó a todos los que allí residían. Unamuno alarmado por la germanofilia de algunos de sus compatriotas, se lamentaba de la situación y así se los expresaba a Zuloaga. En esta circunstancia, los nombres de Barrès y Larreta, dado su cargo de diplomático y amigo, también estaban presentes.⁹² Pero tal vez, uno de los datos más interesantes en relación con nuestro trabajo fue que Unamuno junto a Zuloaga y por indicación del pintor, también se ocupó de ver qué obras podían interesarle a Larreta para formar su colección de arte.

A medida que se iba afianzando la amistad y aún antes de haber realizado el retrato, Zuloaga compartió con Larreta reflexiones acerca de lo que para él significaba el arte, su trabajo de pintor y sus deseos: “Aquí sigo en la soledad y el silencio; trabajando y soñando. Sufriendo terriblemente por no poder realizar lo que uno sueña. No pudiendo definir lo que es arte. Dándome cuenta que; en la perfección, y en lo completo está la decadencia. Buscando el grito sano y primitivo. [...] Soy su amigo de verdad...”⁹³ Sumado a estos pensamientos intercaló numerosos comentarios de la vida cotidiana artística entre ellos, las repercusiones de alguna exhibición en el salón de París: “Me traen loco con el jaleo que mis tres cuadros del salón han armado. No me dejan vivir. A mí que me gusta tanto la soledad y la tranquilidad! Mi exposición ha levantado; una nube de entusiastas locos; y

⁸⁹ Miguel de Unamuno, carta a Enrique Larreta, “Salamanca, 3 de enero de 1916”, CL, n. 1857, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁹⁰ Juan de Echevarría (1875-1931) fue un pintor español, nacido en Bilbao. Miguel de Unamuno, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 12 de septiembre de 1915”, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, “Cinco cartas de Miguel de Unamuno para Ignacio Zuloaga” *op. cit.*

⁹¹ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 14 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

⁹² “Me consuelan las noticias que del estado de ánimo de París me da [...] Y digo consuelo porque me tiene exasperado el bárbaro germanofilismo de aquí. [...] Supongo que verá a Larreta y a Barrès. Salúdelos con todo afecto. A ambos me gustaría verlos aquí”, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, “Cinco cartas de Miguel de Unamuno para Ignacio Zuloaga” *op. cit.*

⁹³ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Segovia, 16 de octubre de 1911”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

también muchísimos enemigos.”⁹⁴ Incluyó asimismo los pormenores entre comitentes y encargos, sobre todo de los retratos sin *carácter* que detestaba, pero que sin embargo el ingreso económico que le producían no era para rechazar: “He estado en Pamplona para fiestas; fui a reponerme de los terribles sufrimientos que el parto del cuadro—retrato de la Señora Garrett me dio, y, allí, gracias a 4 corridas de toros, 4 corridas de esas, que huelen; y saben a Castilla entera; y buen vino de pellejo; he podido resucitar. Creí verdaderamente morir, pero dada la *grandísima* simpatía de dicha Señora, le juro, que hubiera muerto con gusto.”⁹⁵

La cálida relación que los unió también incluyó recuerdos familiares, comentarios sobre viajes y preocupaciones por los hijos. Zuloaga escribía a Larreta contándole acerca de los paisajes de sus giras destacando siempre la presencia de la tierra castellana: “El 30 salgo (si Dios quiere) carretera arriba para Segovia; en donde permaneceré hasta el 8 o 10 Noviembre. Castilla es la tierra soñada para Ud. y para mí, allí le espero...” Las impresiones y el código común compartido por el amor a esas ciudades estuvo siempre presente, sobre todo cuando en el itinerario aparecía la ciudad emblema de la novela del escritor: “Amigo Larreta. Esto está imponente. Frío, nieve, silencio y soledad -todo de color de momia-. Es imponentemente hermoso!!! Dentro de 3 ó 4 días me voy a su Ávila; y muy pronto espero verle en ésa”.⁹⁶ En el pensamiento de Zuloaga, *su* Ávila era el guiño que exhibía el sentido de pertenencia simbólica, ya presente en el retrato, entre Larreta y la ciudad.

En el intercambio epistolar también se incluyeron temas referidos a posibles pedidos de obra. Existe una carta referida a un encargo sobre un cuadro de *Don Ramiro*, personaje principal de la novela *La gloria*. Evidentemente Larreta le encomendó el trabajo a Zuloaga, pero desconocemos si finalmente se llevó a cabo. Además de este tema, la carta era interesante porque en ella se incluían menciones a otros cuadros que en ese momento estaba realizando el pintor:

Mi querido amigo [...] Ansioso estoy de oír la lectura de su obra pues seguramente que habrá hecho algo tremendo. Yo, por mi parte, acabo de concluir un cuadro muy grande. Lo titulo “Nuestros Ídolos” El asunto son Toreros y pasa en Turégano con el castillo por fondo. Ya lo verá en esa. Mañana voy [sic] a Madrid a descansar un par de días; pues he trabajado 9 horas diarias. Volbere [sic] aquí, y de aquí iré a Ávila, en donde haré su encargo; y tomaré las notas y apuntes necesarios para el cuadro de Don Ramiro (el cual pienso pintarlo en esa; pues así saldrá seguramente doble mejor) y, a mediados de Noviembre creo, iré a París; donde espero nos veremos muy amenudo [sic]; pues bien sabe lo grande y verdadera que es; la amistad que le profesó...”⁹⁷

⁹⁴ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, Domingo c.1915”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁹⁵ Zuloaga se refería a *Alice Warder Garrett* (1877–1952). Nacida en Washington e hija de un exitoso hombre de negocios, para la fecha del retrato, se hallaba en París junto a su esposo. Interesada en temas vinculados al arte, allí conoció a los artistas más destacados de la época. La sonrisa con la cual fue retratada coincide con la *grandísima* simpatía mencionada por el pintor. Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea Zumaya, 15 de Julio de 1915”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁹⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Segovia, 23 de noviembre de 1912”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁹⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Segovia, 28 de octubre de 1913?”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

Para ese entonces, Larreta y Zuloaga ya habían afianzado su amistad y aún no había habido una edición ilustrada de *La gloria* que se destacara. Teniendo en cuenta las ediciones que se hicieron *a posteriori*, era lógico que el escritor ya hubiera pensado en una imagen plástica de calidad para el personaje principal, sobre todo si ésta era plasmada por uno de los célebres pintores de la época.

Otro tema importante fueron las consultas referidas a cuestiones arquitectónicas. En ese momento Larreta estaba emprendiendo la construcción de su casa de Belgrano, enviando directivas a los arquitectos desde París a Buenos Aires y Zuloaga haciendo lo propio con su casa de Zumaya. Entre los encuentros que solían tener, fue frecuente el intercambio de opiniones y pedidos vinculados a estos temas: “Lamento muy de veras que mis innumerables ocupaciones no me hayan permitido deleitarme otra vez más con sus cuadros. Le adjunto las fotografías que me pide. Mi arquitecto las solicita también por su parte pero acabo de escribirle diciendo que esperen algunos días hasta que Ud. haya tomado nota de esas vistas.”⁹⁸

Amigos a la distancia

La amistad entre Zuloaga y Larreta se extendió por muchos años. Al regresar a la Argentina, separados por la distancia, el vínculo se alimentó a través del intercambio epistolar y de los viajes del escritor al continente europeo. Cada uno de ellos, fue una ocasión de reencuentro, de un nuevo “abrazo” en alguna ciudad francesa o española. Las cartas que se enviaron mutuamente abordaron diversos asuntos según iban pasando los años. Muchos de ellos fueron similares a los de la correspondencia que habían compartido durante los años vividos en París, pero ahora lo que se había agregado era la referencia al “maldito charco” que los separaba.

Zuloaga admiraba la figura del escritor. El éxito que Larreta había tenido a partir de *La gloria de don Ramiro* no había pasado desapercibido para ninguno de los intelectuales de su círculo. Por ello, cada vez que podía, no dudaba en pronunciar sus halagos: “Mi querido amigo: Encantado adjunto 10 palabras de cariño y admiración para el gran Larreta. ‘Arte eterno es, Enrique Larreta con su *Gloria de Don Ramiro*’.”⁹⁹ Al mismo tiempo, destacaba el aporte que Larreta había hecho a la cultura de su país: “Es Ud. quizás el hombre que más admiro porque en Ud. he encontrado todo el Españolismo que yo siento, y que ningún otro Español siente. Ud. nació en esa tierra como podía haber nacido en cualquiera otra; pero su sangre, su espíritu, su vibración artística nacieron en nuestra gran España, y a ella debe Ud. de volber [sic] lo más amenudo [sic] posible. Esa es nuestra

⁹⁸ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, s.d., CA, n., AMIZ. Nota: Nos referiremos a este tema en el capítulo 6 “Escenarios de la colección”.

⁹⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 28 de agosto de 1933”, CL, n. 1197, [Archivo E. Larreta], AMEL.

madre, nuestra fuente (fuente inagotable) Allí le espero este verano, los brazos y el corazón abiertos, es decir: que puede disponer de mí incondicionalmente.”¹⁰⁰

Otro de los temas que siguió presente en las cartas enviadas por Zuloaga, fue su trabajo de pintor con los proyectos y obras que estaba encarando. Los innumerables compromisos seguían abrumándolo: “Tengo encargos de todas partes. Retratos; los que me da la gana. (Y, yo que los aborrezco!!!). Figúrese que vienen hasta de Nueva York aquí a Zumaya, para que los pinte!”¹⁰¹ Eran años en los que fue sumamente requerido por importantes figuras de la nobleza aristocrática española: “Aquí me tiene atacado por encargo de retratos por todas partes! Yo que los aborrezco tanto. Tengo el del Rey, hoy ha venido el Duque de Alba a encargar uno, el de su futura esposa. Estoy pintando el del Marqués de Urquijo. Y otros 7 ó 8 que también desean. De todo esto haré 3 ó 4 (los que me interesen) Pues de lo contrario sería ‘el suicidio’.”¹⁰² En otra ocasión, el pintor le envió una imagen con el retrato de la hija del Duque de Alba, que realizaba en ese momento. Aprovechó además para comentarle acerca de los cambios en materias de color que su paleta estaba teniendo. Este tipo de conversación podía efectuarse, porque Zuloaga sabía que su interlocutor poseía la capacidad de comprender técnica y estéticamente a que se refería:

Adjunto una foto del retrato (de tamaño natural) que acabo de pintar (todo él, en tonos rosas, azules, violetas, verdes y blancos) de la hija del Duque de Alba. Estoy en plena transformación, aclarando y rarificando extrañamente mi paleta, simplificando y atreviéndome con todo aquello que antes me daba miedo. Trabajo mucho (lo más que puedo) pues creo que en eso está la salud. Supongo que Ud. hace lo mismo, y con el éxito que su gran talento se merece, y venga pronto por estas tierras de tónico sin igual. Deje de lado la terrible zozobra política; no abandone su arte...¹⁰³

Probablemente Zuloaga, al mencionar la palabra “talento” se refería a la visibilidad que el nombre de Larreta seguía teniendo en el campo de la cultura. Para esa fecha, hacía apenas un par de años que se había lanzado *La gloria de Don Ramiro*, ilustrada por Alejandro Sirio, la cual había obtenido excelentes críticas, además de la edición de *Zogoibi*, ilustrada por Pedro Figari en París en 1930, con similar repercusión. En septiembre de ese mismo año, se había producido el primer golpe de Estado en Argentina, poco después Larreta quien pertenecía a las filas del radicalismo, había

¹⁰⁰ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 6 de marzo de 1922”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰¹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 24 de agosto 1923”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰² Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea Zumaya, 12 de agosto 1920”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰³ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea Zumaya, 9 de febrero 1931”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

manifestado su deseo de alejarse de la política, preocupado porque sus opiniones no habían sido tenidas en cuenta por el Partido.¹⁰⁴ Por eso Zuloaga lo conminaba a alejarse de esas “zozobras”.

Las reflexiones sobre diversos asuntos políticos y especialmente sobre arte y literatura continuaron siendo tema de conversación a uno y otro lado del océano. La crítica, los artistas, la autonomía del arte, el agobio provocado por los encargos, fueron algunos de los tópicos que aparecieron recurrentemente:

Muchas ganas tengo de leer su nuevo libro, que no dudo será ‘un chef-d’oeuvre’. Mándemelo. Qué delicia el poder llegar un día, a escribir, ó pintar, en ‘je m’en foutiste’. Quiero decir sin importarle a uno ‘el qué dirán’ Ese ‘qué dirán’ es el que mata hoy en día toda la personalidad de los artistas. Hay detrás de él ‘la crítica’ que es la cosa más falsa y estúpida que nos rodea, y: hay también el resultado práctico-material (éste no es su caso) que levanta un monte lleno de imbecilidad muy penoso de traspasar. Vivimos en la época de la vulgarización, en la época de la duda, de la impotencia de la creación nebulosa de genios, de la moda y por consiguiente ‘de la decadencia’ [...] Pero enfin, [sic] basta de teorías, y vamos a mi viaje en perspectiva: Del cual, algo desanimado estoy; pues se me figura, que los Argentinos han de estar ya astiados [sic] de ver toda esa procesión de artistas que por ésa pasa. Y, naturalmente, no quisiera yo, hacer lo mismo. No le parece a Ud. que si un día boy [sic]; fuese únicamente, como cualquier vulgar turista que desea conocer ese país, y ver unos cuantos amigos a quien se quiere de verdad? Ir, sin un cuadro, y con la resolución inquebrantable de no pintar nada? Yo creo que eso sería más digno. Enfin, [sic] espero que antes que todo esto suceda, tendré el gusto de verle por mi tierra; para que un día juntos vayamos a pasar un par de días medioviales [sic] en mi castillo de Pedraza. Allí recibirá Ud. emociones que ya no existen. Es lugar hecho para Ud.; y para este amigo que sabe le quiere y le admira.”¹⁰⁵

En esa misma carta, el pintor había agregado su concepción acerca de los artistas “antiguos” y los “modernos”:

La personalidad insistente, es: la prueba más enorme de valentía que un artista puede hoy dar. Buscar originalidad donde no la hay!!! Ésa es la labor de los modernos. Vivan los Antiguos!!! Ésos, son, y serán; eternos, grandes y nobles: por su sinceridad. Hoy el arte, es como la ciencia. Qué horror!!! En la ciencia puede adelantarse. En el arte no. Únicamente puede haber personalidades (pero siempre, subyugadas a lo que fue, es, y será). Ejemplos ‘El Greco’ ése pintó lo de ayer, lo de hoy, y lo de mañana.”¹⁰⁶

Sin duda, Zuloaga veía con ojos muy críticos el avance de las vanguardias. ¿Cuál era su posición con respecto a la nueva pintura? En 1920, en una carta enviada a su tío Daniel y con un visible enojo, el vasco había vertido opiniones ostensiblemente radicales acerca del arte contemporáneo, en especial del dadaísmo:

De arte no quiero hablarte; pues ya hoy en día lo que aquí se hace; es algo que te caerías repentinamente al suelo, y con ataque fulminante. Rembrandt, Greco, Ticiano, Velázquez,

¹⁰⁴ [Nota de la redacción], “Don Enrique Larreta quiere estar alejado de la política”, *Crítica*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1931, RP 2493, Libro de recortes “Actuaciones políticas 1928-1945”, [Archivo E. Larreta], AMEL. Nota: Además de sus diferencias con el partido radical, Larreta transitaba por el duelo de la muerte de su hijo mayor, Enrique, quien falleció en 1930.

¹⁰⁵ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Bagnoles-de-l’Orne, 15 de junio de 1926”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Goya, Manet, Degas, Claude Monet, Renoir, Cezanne, Gauguin, Van Gogh Puvis de Chavannes y hasta los mismos cubistas, Picasso y demás son todos unos mierdas. Hay que quemar todo el arte que hasta ahora se ha hecho. Ahora no hay más que dada. Este es el nuevo arte. No me preguntes lo que es; porque no lo sé; ni los que lo hacen tampoco lo saben. Y este Dadaísmo va entrando por el mundo entero”¹⁰⁷

Años más tarde, en una carta enviada a su colega Utrillo, iba a manifestar una apreciación similar con respecto a Picasso: “De la exposición Picasso [...] es mejor que no te hable, pues se trata de un amigo a quien ambos queremos creo que es la gafe mayor que podría haber hecho, sobre todo haciéndola (la exposición) al mismo tiempo que la del coloso Manet. Picasso es hombre de gran talento, inquieto, febril, tras la rebusca de algo original. Tuvo aptitud extraordinaria para haber sido un grandísimo pintor hasta el momento en que se salió de la pintura y entró en lo que llamamos cubismo. ¡Qué lástima!”¹⁰⁸ No era extraño que habiendo sido tan amigos, Larreta y Zuloaga coincidieran en sus apreciaciones estéticas. Su veredicto, era similar al que Larreta le había dado a Manuel Gálvez oportunamente diciéndole que consideraba el arte y el éxito del malagueño como productos de la “mistificación y del esnobismo.”¹⁰⁹

La Guerra Civil (1936-1939) fue otro de los temas que ambos intercambiaron en su correspondencia. Si bien el dolor y la desazón por la dramática situación que atravesaba España se hacían presentes, también quedaba de manifiesto desde qué posición estaban hablando: “De nuestra tragedia no quiero hablarle, pues es espantosa. Es la guerra más cruel que hasta ahora ha habido. Guerra donde se juega el porvenir del mundo. La victoria se aproxima y yo creo que aunque muchas Naciones han querido y quieren dejarnos hechos polvo, no habrá poder ni egoísmo en el mundo que nos impida renacer y volver a ser la Gran España”¹¹⁰ Ya en 1938, Zuloaga había obtenido en la Bienal de Venecia el “Premio Mussolini”, hecho que fue destacado por el pintor como el “mayor triunfo” de su vida.¹¹¹ En relación con los años que siguieron a esta conflagración y ya con el franquismo establecido en el poder, hubo una carta muy interesante, escrita desde Madrid, en donde Zuloaga le comentaba a Larreta acerca de su trabajo. Pero lo que realmente se destacaba en ella, era el párrafo de la posdata: “Estoy pintando a Valdivia (para Chile) y luego tengo que hacer

¹⁰⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París 12 de marzo de 1920”, Documento 502, p. 620, en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html> último acceso 1/3/16.

¹⁰⁸ La carta fue escrita en 1932 y la exposición a la que se refería Zuloaga fue la retrospectiva de la obra de Manet celebrada aquel año en París, en el Musée de l’Orangerie. Carta reproducida en Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga, op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁹ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*, Buenos Aires, Colección El pasado argentino, Librería Hachette S.A., 1965, p. 339- 347.

¹¹⁰ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea Zumaya, 7 de julio de 1938”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹¹¹ *Ibidem*.

a Hernán Cortés, (para el Generalísimo). (Ca me passionne)”¹¹² ¿Qué era lo que le apasionaba a Zuloaga? ¿Hacer el retrato de Cortés o saber de quién provenía la comitencia? Estas obras representando a dos conquistadores españoles evidentemente habían sido un encargo oficial vinculados con la propaganda de exaltación nacional. Para el régimen franquista no sólo era importante el reconocimiento internacional que el pintor tenía, sino también que su obra se alejaba absolutamente de las experimentaciones formales de las vanguardias.¹¹³

Atravesar el océano

Los reencuentros, siempre tuvieron lugar en escenario europeo. París, Biarritz, Madrid, Segovia, San Sebastián o Zumaya fueron algunas de las ciudades donde volvieron a estar juntos. Por su parte, Zuloaga nunca dejó de manifestar su esperanza de conocer la tierra en donde el destino había hecho “nacer y vivir” al argentino, poder ver esa segunda “Patria Vasca”.¹¹⁴ Pero aunque lo deseara, jamás visitó Buenos Aires. Durante años, Larreta trató de convencerlo para que se embarcara a la ciudad porteña. Tampoco lo logró. El temor que Zuloaga sentía hacia el océano, fue una fobia que no logró superar. Infaltable en sus cartas, siempre aparecía una referencia al “maldito charco”.

Zuloaga había tenido una actuación destacada en la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires en 1910. Las obras del vasco tuvieron un espacio preferencial en las salas del evento. De hecho, el rumor de que el artista había fallecido, difundido poco antes de la inauguración, provocó que los precios de sus pinturas subieran la cotización. Si bien, el malentendido logró aclararse -el que había muerto era Plácido, su padre- y Zuloaga pidió a su agente que anulase las ventas producidas a causa de esa noticia, el éxito artístico del vasco fue igualmente rotundo. Tras su paso por la exposición, el MNBA compró *Vuelta de la vendimia*, *Las brujas de San Millán* y *Españolas y una inglesa en el balcón*. Varias de sus obras también quedaron en la Argentina en colecciones privadas como Santamarina; Semprún; Leloir, y Artal, entre otras. Precisamente José Artal había sido el responsable en Buenos Aires de organizar el Pabellón de España.¹¹⁵

A pesar de su aversión a cruzar el mar, Zuloaga estuvo tentado de viajar en más de una oportunidad. Así ocurrió en 1926, cuando por fin, parecía que la travesía estaba decidida. Por esta

¹¹² Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 21 de junio de 1941” CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹¹³ Javier Novo González, “Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 25, Donostia, 2006, p. 233-243, www.euskomedia.org/PDFAnlt/artes/25/25233243.pdf último acceso 1/3/16.

¹¹⁴ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea Zumaya, 24 Agosto 1923” CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹¹⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y proyección en la Argentina” en Ramón Gutiérrez *et al*, *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, p. 87-92, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/113.pdf>, último acceso 1/1/17.

razón, Larreta contactó a Francisco Grandmontagne (1866-1936), periodista y escritor español que era un amigo en común:

Cuando vendrá usted por estas tierras, cuando podré expresarle en un abrazo mudo y “tremendo”, como diría Zuloaga, toda mi gratitud [...] Y he aquí, amigo mío, que el objeto principal de esta carta es hablarle a usted de otro vasco, del mismo que acabo de nombrar, de Zuloaga y de su próximo viaje a la Argentina. Me ha escrito Zuloaga una muy graciosa carta, anunciándome por fin, su resolución de embarcarse. Usted ha de saber, sin duda, que ese probable descendiente de pescadores de ballenas le tiene a la mar un miedo fabuloso. Acaso conserva en su sangre oscuras memorias de naufragios. Lo que no puede sucederle a un castellano sino en casos rarísimos. De ahí tal vez que los de Ávila, -ahora lo pienso-, fuesen tan atrevidos navegantes.

Si Zuloaga se decide a cruzar el océano y llega hasta Buenos Aires, habrá que hacerle al genial artista (y al héroe) un recibimiento digno de su renombre. No a mí, sino a don Ezequiel, ocurriósele que lo mejor sería pedirle a usted un artículo sobre ese hombre y su obra, con fotografías de sus mejores cuadros, que se publicarían en el suplemento ilustrado de “La Prensa”

Le escribo pues, a fin de que me haga el gran favor de hablar con Zuloaga, al respecto, “en cuento se le ponga a tiro” como decimos acá, y le da el último empujón que acaso necesita. Usted debiera venirse con él: y así pasarían los dos una buena temporada en Acelain: en la casa de campo del “General Larreta”, que admira y quiere con fervor muy verdadero a don Francisco Grandmontagne, a más de su gran reconocimiento.¹¹⁶

Aunque en el fondo Zuloaga supiera lo difícil que sería animarse al viaje, no perdía ocasión de mencionarlo, como una forma de mantener viva la esperanza ante cierta desazón que lo embargaba. No obstante, introducía la variable artístico-comercial para aprovecharlo económicamente:

Qué le parecería a Ud. si algún día, pusiera manos a la obra; y me plantara en la Argentina? Con cuadros, o sin cuadros? La cosa interesante para mí, sería “ver a mis amigos, y conocer el país” Estoy madurando este proyecto (malgré la maudite traversée) Sigo siempre trabajando, y siempre bastante descorazonado; pues nunca se llega a realizar la miléssima [sic] parte, de lo que uno ha soñado. Ah! si se pudiera volver a vivir!!! Sabiendo lo que uno sabe. Y, qué terrible es la lucha hoy en día. Es el reino de la impotencia, de la destrucción.”¹¹⁷

Por su parte el escritor, quien continuaba esperando esa llegada de Zuloaga a la Argentina le ofrecía las comodidades de su casa para alojarlo. Al mismo tiempo y a pesar de la situación económica de Buenos Aires, le sugería la posibilidad de pintar algún asunto campestre, insinuación que se enlazaba con la cercana publicación de *Zogoibi*:

De vuelta del campo le he enviado a usted un telegrama a París, diciéndole que tendríamos placer grandísimo en alojarle en nuestra casa si se decidiera usted a poner en práctica su proyecto de viaje. Chica es nuestra casa, pero el deseo de tenerlo en ella excusa, creo, la audacia de la invitación. Podemos ofrecerle solo una pieza, pero, con cuarto de baño anexo, (prosa de hotelero) y, a pocos pasos, un taller de pintor con muy buena luz, a falta

¹¹⁶ Enrique Larreta, carta a Francisco Grandmontagne, datada “Buenos Aires, 12 de Julio de 1926”, [copia] CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL. Grandmontagne, emigrado a Buenos Aires en 1887, había dirigido la revista *La Vasconia*, dedicada a la colonia vasca en Argentina. Estuvo vinculado a la Generación del 98 y con los intelectuales que durante esos años actuaron en el país: Miguel Cané, Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Paul Groussac y Rubén Darío, entre otros.

¹¹⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 19 de febrero 1926” CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

de otras excelencias. Pero, ya sabe usted, que lo que en realidad le ofrecemos con esto, es nuestro gran afecto, invariable.

Dígale así mismo en el despacho, que su viaje es aquí muy deseado por sus innumerables admiradores. Se le espera, en efecto, con gran entusiasmo. Ahora, es de mi deber, pasando a otro plano, decirle, que la situación económica en Buenos Aires, es bastante mala en el año que corre. Ciertamente es, que su inmenso renombre constituye gran excepción y pudiera hacer milagros. He pensado, que a usted tal vez le interesara fijar uno que otro asunto, prodigiosamente pictórico, de la vida campesina en nuestra tierra y que eso, interesaría a los mismos poderes públicos, a los clubs y a otras instituciones capaces de comprender la insigne ocasión. Tal creo.

Lo que estoy seguro que sería para usted emoción muy grande, es pasar, siquiera fuera dos o tres meses, en la pampa. En Acelain, que no será como el castillo de Pedraza, pero que tiene también lo suyo.

Espero sus noticias y sus órdenes. Sé que le hace a usted vacilar el miedo al océano. Cosa incomprensible en descendientes como lo somos nosotros, de pescadores de ballenas.

La carta continuaba manifestando la pena que Larreta sentía a causa de la muerte de su hija Mercedes, ocurrida en un accidente de tránsito, pocos meses antes:

Deliberadamente, callo en esta carta, el terrible dolor en que está ahora sumergida mi vida y que ha sido la causa de ese largo silencio por el que usted tan cariñosamente me regaña. Debo solo decirle que para defenderme, he vuelto a los muñecos de mi retablo de novelista y que he terminado ya un libro que, aunque no tan suntuoso como Don Ramiro, le supera, a mi parecer, en la fuerza de la (dramática) pasión y en la unidad del engendro. He de darlo a la estampa muy pronto. El asunto es argentino y campestre...¹¹⁸

Tal como lo había insinuado en los párrafos precedentes, el libro de asunto “argentino y campestre” se refería a *Zogoibi*, novela cuya primera edición se publicó en ese mismo año.

Con el paso del tiempo, Larreta y Zuloaga siguieron compartiendo sus reflexiones. Algunas de ellas como el tema económico, los cambios, la guerra, la América hispana, el deseo de reencontrarse con amigos afligían al pintor que así las compartía con el escritor argentino:

La vida va pasando, y va empeorando a pasos terroríficos; sin que sepamos a dónde va todo esto a parar! La verdad, murió, todo es mentira. El ladrocinio [sic] domina a la humanidad; y no creo exista nada que pueda parar esta ola destructora. La guerra, y lo que se llama “civilización” son los causantes de esta ruina. Yo por mi parte, he perdido la mayoría de los que tenía y me veo a los 63 años obligado a empezar como si tuviese 30. Pero le juro que, los años que yo pueda vivir, serán totalmente diferentes de los anteriores. Se acabó aquello de guardar dinero, y comprar valores (es decir papeles que acreditan la suma que a uno le han robado) Ahora guardo el dinero en oro ó papel y lo gasto según las necesidades; siendo esto la causa por la que no tendría nada de extraño que el día menos pensado me viera Ud. llamar a su puerta. Advirtiéndole que de ir, iré sin un cuadro, sin paleta ni pinceles, sino con el único fin, de dar un último abrazo a los amigos que en ésa tengo; y no morirme sin haber visto esa antigua España. Iré contra viento y (sobre todo) marea y así no me moriré sin haber sentido la emoción histórica y actual de esas tierras

¹¹⁸ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, “Buenos Aires, 3 de mayo de 1926”, CL, n. 1269, copia mecanografiada, [Archivo E. Larreta], AMEL.

semi-hermanas. Buenos Aires!-Chile!-Perú!-Repúblicas centrales!, y concluir con Méjico!!!
En fin no soñemos demasiado. Olvido mi edad!”¹¹⁹

Si bien la principal razón de aquel anhelado viaje era la amistad que lo unía al escritor argentino, las razones comerciales –contradictoriamente con la carta anterior– no dejaban de estar presentes. Por eso consultaba con Larreta, quien tenía contactos con el mundo artístico porteño, cuál era su opinión acerca de la fecha y la obra que creía conveniente llevar:

Este viage [sic] será seguramente la proeza más grande de mi vida y como es natural desearía aprovecharlo para llevar conmigo, unos cuantos de mis últimos cuadros y para esto desearía me digera [sic] qué mes será el más adecuado. Echagüe (quien cariñosamente se interesa por mi proyecto) me dice que: Agosto o Setiembre; y en cambio otros dicen que Junio. Como ya no tengo 30 años, y que los 65 que boy [sic] a cumplir empiezan a pesar; lo probable, que mi mujer y mi hijo me acompañen lo cual ha de ser causa suficiente para que desgraciadamente yo no pueda aceptar su tan amable invitación, y créame que lo siento pues: dónde podría yo estar mejor que, al lado de un amigo a quien profundamente y fraternalmente admiro y quiero? Por consiguiente indíqueme un hotel modesto (es decir al alcance de los medios de un artista). Echagüe se ocupa de lo del barco; pero esto no me importa, pues como he de pasar toda la travesía en cama y sin comer; lo mismo me da que sea Español, Francés, Italiano, Alemán, o Chino...”¹²⁰

Los años le iban pesando, y aunque más no fuera a través de las palabras, seguía expresando el deseo de encontrarse con su amigo en Buenos Aires. Hacia el final de sus días, cercano a sus 68 años Zuloaga aún se lamentaba de la distancia que los separaba. Le hablaba de su pintura, de sus deseos y alentaba a Larreta para que se liberara de esa vida encerrada en un “marco tan nocivo”:

Y, añada Ud. a esto, la alegría que me ha causado su carta y comprenderá “mi bonheur” Arriba España!!! Qué lástima que una riqueza artística, como la que es Ud. viva atrofiada, y encerrada en un marco tan nocivo! Comprendo muy bien, los deberes creados, pero creo también que todo puede compaginarse. Qué lástima que la vida no nos haya obligado a vivir cerca el uno del otro, pues creo que no existen dos seres, que hubiesen podido exaltarse sus fiebres [sic] artísticas, como Ud. y yo. Sigo con visiones pictóricas irrealizables, sigo sufriendo terriblemente, por el descontento que me devora; y lo peor de todo es: que empiezo a sentir mis 68 años. El trabajo es la salud, y gracias a eso boy [sic] viviendo.”¹²¹

En realidad, Zuloaga nunca pudo realizar su tan anhelado viaje a la Argentina. No obstante su éxito artístico fue indiscutido y la comercialización de su obra en nuestro país, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX tuvo una activa presencia entre los coleccionistas locales, tema que abordaremos en el capítulo 7.

¹¹⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 29 de julio de 1933”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²⁰ Zuloaga se refería a Fernando Ortiz Echagüe (1893-1946) periodista y escritor español que llegó a Buenos Aires en 1911 y trabajó como corresponsal de *La Nación* entre 1918 y 1946. Ortiz Echagüe también tuvo un estrecho vínculo con Larreta. Sus hermanos José y Antonio, fueron destacados fotógrafo y pintor respectivamente. Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 9 de marzo de 1935”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²¹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 7 de julio de 1938” CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

Familia, amigos y recuerdos

Entre los asuntos cotidianos que figuraron en sus cartas, el tema de la familia fue uno de los más recurrentes. Cuando el hijo mayor del escritor quiso dedicarse a la pintura, éste le comentó a Zuloaga: “Estamos ahora en el campo. El viaje lo hago por mis chicos. Como me gustaría que a Ud. le interesara el mayor como artista y le contagiare su fervor incansable. Ud. me propuso en cierta ocasión ponerlo a su lado por uno o dos meses...”¹²² Ante este pedido, Zuloaga le ofreció algunas alternativas para su estancia allí, ya que la idea era que el vasco fuera su maestro:

Haré por su hijo cuanto pueda (como si se tratara de cosa mía) y con toda franqueza le diré, lo que pienso. No dudo que en él tiene que forzosamente existir, una sabia extraordinaria; algo quizás muy grande; un pintor de genio. Y qué de extraño tendría esto, habiendo sido él, engendrado por un gran pintor (como lo es Ud.) y por un pintor que nunca gastó sus fuerzas y por consiguiente concentró todo dentro? No titubee, no pierda tiempo! Déjele al muchacho, si verdaderamente ése es su camino.”¹²³

También los momentos difíciles, como el fallecimiento de una de sus hijas, fueron ocasión para que Zuloaga estuviera presente con sus palabras, intentando contentarlo, hablándole del castillo de Pedraza en Segovia: “Que 1926 amortigüe su herida. [...] Anímese a venir por aquí. Y sobre-todo ahora que he realizado el sueño, o la chifladura de comprar el Castillo de Pedraza de la Sierra.”¹²⁴

Cuando alguno de sus respectivos amigos o conocidos, cruzaban a uno u otro lado del océano, ambos se recomendaban mutuamente la asistencia o el recibimiento de estos viajeros. La condición de vasco, siempre era un atributo a destacar: “Al recibir la suya, estaba aquí en mi estudio, su semi pariente Sr. Larreta (el de Andoain). Ser extraño, interesante. Vasco hasta la médula. Hablamos de Ud. con gran cariño. Con el que se merece.”¹²⁵ Los lazos entre la intelectualidad vasca eran habituales. Pedro Jiménez Ilundaín. (1865-1943) quien tenía residencia en París y en Buenos Aires, le agradecía a Zuloaga el contacto que le había hecho con Larreta para visitarlo y tal vez pedirle alguna recomendación en la ciudad porteña.: “Si puedo hoy y si no mañana salgo de aquí para embarcar en Cádiz a buscar el verano en la Argentina donde las cosas parece que tienden a arreglarse pues por la primera vez después ocho o nueve años tenemos una cosecha francamente buena. ¿Cómo están arrendados los campos de Ud. actualmente pagan por el arriendo casi el doble del año pasado. Mil gracias por su amable carta y por la tarjeta para Larreta a quien probablemente

¹²² Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada, “Aclain, 9 de febrero de 1922”, CA, s.n., AMIZ.

¹²³ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 6 Marzo de 1922”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²⁴ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago–Echea, Zumaya, 31 de diciembre de 1925”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²⁵ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 24 de agosto 1923”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

veré, pero que no molestaré para nada, como no sea en un caso muy extremo [...]”¹²⁶ Si se trataba de algún amigo pintor, siempre la recomendación era especial. Fue así con Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997), un paisano vasco que viajó a Buenos Aires suponiendo que las cosas en Argentina estaban mejor que en Europa.¹²⁷ Kaperotxipi ya había expuesto una serie de pinturas inspirada en la tierra y costumbres vascongadas en el salón Witcomb en 1930, con buenas críticas por parte de la prensa.¹²⁸ Este pintor guipuzcoano, exiliado republicano tuvo una larga estadía en la ciudad de Mar del Plata donde residió hasta 1983. Otro de los recomendados fue el pintor Narciso Balenciaga (1905-1935). De origen vasco y formación autodidacta, Zuloaga fue quien lo orientó y guió en sus comienzos. En 1935, expuso en Buenos Aires junto a Jorge Oteiza en la galería Witcomb. Sobre esta exposición organizada por Rosendo Martínez, Balenciaga comentaba su experiencia:

[...] hablando entre nosotros. Estos no tienen la menor idea de lo que es Arte. Pero son muy buenos comerciantes. Todo lo que les puede aportar algunos pesos es bueno para ellos. Si no, no hay nada que hacer, como dicen aquí [...] mis cosas eran buenas. Luego llegó Vou [Justo Bou] con la pintura...ESPAÑOLA. Y entonces ya no les interesaba mi pintura, sino al contrario. En vez de hablarles bien a los posibles compradores lo han hecho lo contrario. Desprestigiarme [...] A Larreta nos ha sido imposible verle. Él sabrá porque... Santamarina? Jamás hubiese creído que un político podía tener tan poca delicadeza y tacto [...] Señor Gironde se ha portado muy bien con nosotros y nos da saludos para usted.”¹²⁹

Los años iban pasando y aquellos días en París y España volvían a la memoria de ambos. La melancolía, los recuerdos de las estancias compartidas, la añoranza por los momentos que pasaron juntos, una nostalgia comprensible para la edad que ya habían alcanzado los amigos:

Mi Querido Zuloaga [...] Gran placer y gran tristeza. Placer de pensar con cuanta fidelidad se acuerda Ud. de este amigo tan lejano y tristeza inevitable de tanto melancólico recuerdo. Ah aquellos días nuestros de España de Zumaya, de Pedraza y aún los muy recientes de Madrid, cuando Ud. me acompañaba en el estreno de *Santa María del buen Aire!* [...] Siempre recuerdo sus discusiones con Chinchilla en mi casa de París cuando él le hablaba con entusiasmo de mis recepciones! Y Ud. se indignaba y me aconsejaba que tirara por la ventana aquellos sabandijas diplomáticos y pusiera un taller de pintor “Me dará Ud. muchos disgustos” pues triunfó esta vez su idea. No es ya taller de pintor, pero sí caverna de poeta solitario. Si me resolviera dentro de poco a emprender viaje a esos truculentos países créame que una de las primeras razones sería la de volver a hablar con Ud. y verlo pintar!¹³⁰

¹²⁶ Pedro Jimenez Ilundáin, carta a Ignacio Zuloaga, datada “San Sebastián, 30 de diciembre de 1917”, CA, n. 1336, AMIZ.

¹²⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Zumaya, 24 de mayo de 1932” CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²⁸ Cayetano Donnis, “Bellas Artes. Flores-Kaperotxipi”, *Nosotros*, Buenos Aires, a. 24, v. 69, julio-agosto de 1930, p. 145, *apud* Patricia M. Artundo (organizadora), *El arte español en la Argentina 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 221.

¹²⁹ Narciso Balenciaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 19 de mayo de 1935”, CA s.n., AMIZ.

¹³⁰ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 6 de junio de 1938”, CA, s.n., AMIZ.

En el último lustro de su vida, Zuloaga seguía pintando, lamentándose de un presente teñido por la guerra y reprochando a su viejo amigo la ausencia de sus cartas: “Hace muchísimo tiempo que no me escribe, lo cual me hace pensar que ya no se acuerda de sus verdaderos amigos. Yo; con mis setenta años cumplidos, sigo trabajando como cuando tenía 30, y con cada vez más entusiasmo, (aunque este demonio de pintura me hace pasar las de Caín). Cuánto me alegraría que Ud. pudiera ver todo esto. Pero nous sommes en guerre. Et que’elle guerre! [sic] Se acabó aquella vida que conocimos. Cuasi prefiero no vivir la que viene. A, quoi bon?”¹³¹

Pintor y marchand

“En un rincón de la sala vemos un grupo escultórico rarísimo y que el Dr. Larreta nos dice haber adquirido por intervención amistosa del autor de ‘Las brujas de San Millán’, su grande y cordial amigo”.¹³² Así de habitual fue que Larreta mencionara la participación que Zuloaga había tenido en conseguir algunas de sus piezas. Por ello es importante destacar la actuación que tuvo el pintor como asesor e intermediario en la búsqueda de obras de arte españolas destinadas a la colección del argentino. Es decir un rol de *marchand* que le hizo establecer, además de la amistad, una relación comercial. En esta empresa Zuloaga le proporcionó a Larreta piezas del Renacimiento y del Barroco, en su mayoría, provenientes de monasterios e iglesias castellanas. Sobre este tema, es preciso señalar que la situación que se dio en España con respecto al mercado artístico entre fines del siglo XIX y principios del XX fue un momento de gran libertad y escasa legislación que protegiera a las obras frente a la exportación y el expolio. Durante esos años, la oferta de piezas artísticas fue muy amplia, sobre todo en un contexto de emergencia de nuevos coleccionistas deseosos de reunir tesoros que decoraran sus mansiones y sumaran prestigio a sus aspiraciones de distinción social.¹³³

Sobre la tarea de *marchand* de Zuloaga, ciertos biógrafos destacaron un antecedente de su temprana juventud en Sierra Morena, cuando trabajó en una Compañía minera que algunos amigos bilbaínos habían querido poner en marcha. Aparentemente el negocio duró muy poco y Zuloaga tuvo que recurrir a cierta actividad como anticuario para poder subsistir allí. Andalucía se presentaba como un lugar propicio donde encontrar obras de arte para revender y ofrecerle a los aficionados o coleccionistas.¹³⁴

¹³¹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 15 de septiembre de 1940”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹³² Eduardo Álvarez, “Una visita a Larreta”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1927, RP 00349, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹³³ Clara Beltrán Catalán, *Entre agentes, marchantes y traficantes anda el juego*, Universitat de Barcelona, disponible en http://www.eartdocuments.com/wp-content/uploads/2013/10/62013_Clara-Beltrán.pdf, último acceso 1/03/2016.

¹³⁴ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga, op. cit.* p. 70.

Las relaciones comerciales con Larreta aparecieron poco después de realizado el retrato. Inicialmente, fueron compras de cliente a pintor. Uno de los primeros contactos de este tipo tuvo lugar cuando el escritor quiso adquirir una “Manola” que otro coleccionista argentino había desestimado: “Dígame si posee todavía la *Manola* que Santamarina no compró y su precio.”¹³⁵ La obra iba a ser regalada a un cuñado que según Larreta, tenía un gusto “afrancesado”. Ese cuñado era Aarón Anchorena. En este punto, el escritor asumió el rol de negociador, tratando de que su decisión fuera la que primara: “Compradores cuadro serían mis cuñados para regalarlo otro cuñado siendo yo quien trata imponer su *Manola*. Confirme si puede aceptar 14,000”¹³⁶ Continuando con la negociación, le encargó a uno de sus secretarios que se comunicara con el pintor para gestionar los detalles de la compra:

El Sr. Larreta [...] me dice lo siguiente: Que después de haber mostrado en casa su hermoso cuadro a dos personas de su familia que contribuyen con el regalo que de él se hace, han opinado que dada la persona obsequiada y su temperamento y gusto artístico algo afrancesado sería seguramente preferible remitirle una *Manola* de Ud. dentro del gusto de la que pintó para el Sr. Santamarina, é est a dire plus plaivante. Si V. no tiene inconveniente en ello y puede V. pintar otra tenga la bondad de contestármelo para mi gobierno y para que así se lo comunique al Sr. Larreta. Pero pídame antes las dimensiones exactas de su bastidor porque como mandé hacer el marco ahora estamos al mismo supeditados.¹³⁷

Finalmente Larreta impuso su voluntad en la decisión de compra y el regalo para su cuñado fue la *Manola* que él había elegido. No sabemos a ciencia cierta cuál era el título de esta *Manola*, pero podríamos tener una aproximación. Mariano Gómez de Caso, ha hallado en el Archivo Museo Zuloaga, una hoja del “Álbum de fotografías de Vizzabona”, donde aparece una imagen identificada con el número 528, que se ajusta a la *Manola* en cuestión. Sucede que Zuloaga, estando en París solía encargarse al fotógrafo *François Antoine Vizzavona* (1876-1961) que le pasara a papel las imágenes de sus pinturas. Cada una de esas hojas tenía un número variado de cuadros, que podía ir de treinta a cuarenta, según encajaran por el tamaño de las fotos.¹³⁸ La fotografía reproduce el retrato de una mujer, sentada sobre una silla; ataviada con una gran mantilla blanca de flores desde la cabeza; su brazo derecho está doblado sobre el respaldo, con anillo en dedos anular y corazón; blusa malva, a la vista tres grandes botones; su mano sostiene un abanico semi abierto; postura forzada de la cabeza

¹³⁵ Enrique Larreta, telegrama a Ignacio Zuloaga, datado “París, 15 de julio de 1912”, CA, s.n., AMIZ.

¹³⁶ Enrique Larreta, telegrama a Ignacio Zuloaga, datado “París, 17 de julio de 1912”, CA, s.n., AMIZ.

¹³⁷ Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 16 de septiembre de 1912”, CA, s.n., AMIZ.

¹³⁸ “Yo he pintado unas seiscientas obras y casi todas se han fotografiado; pero muchísimas de las placas las tiene Vizzavona, en París, y hoy día resulta difícil conseguirlas. Ni aquí ni en mi casa de Zumaya tengo pruebas. Estas que le doy son las que en estos días me han sacado Moreno y Linker, de los clichés que ellos guardan.” Ignacio Zuloaga *apud* Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico, op. cit.*, p.168. Agradecemos esta información a Mariano Gómez de Caso Estrada.

hacia atrás. La modelo mira al artista sonriente. Era un óleo sobre tela de 100 x 75 cm. pintado en Segovia hacia 1912. Según Bernardino de Pantorba esa obra se llamaba *Cándida* y pertenecía a la colección particular de Selmira (sic) de Anchorena.¹³⁹ (35) Como sabemos que Aarón Anchorena, se casó en 1933 con Zelmira Rosa Paz Díaz, heredera del diario *La Prensa*, esto coincidiría con la procedencia que señala Pantorba.

Lo cierto es que la obra fue ponderada con grandes elogios por la familia, incluso tuvieron cierta desazón por verla partir hacia Buenos Aires: “Tengo el agrado de decirle que todo el mundo está encantado con su “Manola” que es una maravilla de [...] Españolismo. La Sra. de Larreta me decía con el sentimiento que la verá partir para Buenos Aires, en cuanto al Ministro me ha hecho de ello el más caluroso elogio.”¹⁴⁰ Seguramente existieron más compras de autoría del pintor, pero salvo el retrato, no hay registro o evidencia material que esas adquisiciones formaran parte de la colección. Sí aparecen menciones en la correspondencia: “Mañana cuando vengán a recoger el cuadro de V. [...] se los entregaran en debida forma. Tiene U. que barajar el que se queda el Señor Larreta para ser mandado a Buenos Aires! Porque en todo caso tendría U. que tener la gran bondad de venir a barnizarlo pronto.”¹⁴¹

En esa serie de cartas, también se le pedía información, acerca de un pintor, evidentemente ya mencionado por Zuloaga, que pudiera realizar retratos a partir de fotografías: “Me dijo que le había U. hablado de un pintor Uranga (?) capaz de hacer algún retrato de encargo mediante fotografías. Porque no me dará U. sus señas para que yo los vea en el interés del Sr. Larreta.”¹⁴² Efectivamente, unos días antes, el secretario de Larreta le había pedido la dirección de algún “pintor modesto, tal vez algo académico” que fuera capaz de hacer “algunos retratos de familia al óleo reproducción de antiguas fotografías.”¹⁴³ Los trabajos iban a ser encargados por Larreta y algunos otros. Se trataba

¹³⁹ Pantorba pudo entrevistar a Zuloaga y pedirle las fotografías que ilustraron su libro, por lo cual, creemos que este es el nombre que debió tener la obra. Hasta 1912 Zuloaga había realizado veintiún retratos de *Cándida*, su modelo o musa por excelencia. Desconocemos si alguna vez fue expuesta en Buenos Aires. Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico, op. cit.*, ilustración n° 29, p. 193. Por otra parte, Lafuente Ferrari menciona una pintura *Cándida con fondo rojo*, como perteneciente a colección Larreta y otra *Cándida con blusa malva*, como perteneciente a una Colección particular de Buenos Aires. Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Ed. Planeta, 1990, p. 509-510. Ana María Fernández García toma estos mismos datos para su catálogo de pintura española en Buenos Aires. Ana María Fernández García, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997, p. 212 y 214. En 2003, la obra se presentó en la exposición *La imagen de la mujer. Otra mirada* en el Museo de Bellas Artes de Álava, bajo el título *Retrato de Angustias*. Colección particular, Pamplona. Agradecemos a Cristina Armentia Alaña el envío de esta información. En realidad, existen otros ejemplos en el que un retrato de Zuloaga adquiere distintos títulos, tal el caso de *Angustias con mantilla blanca y abanico*, también conocido como *Mi prima Cándida con mantilla* o simplemente *Una manola*, disponible en <http://cultura.dpz.es/cultura-turismo-juventud-y-deporte/difusion-cultural/exposiciones/palacio-de-sastago/senderos-a-la-modernidad-la-pintura-espanyola-de-los-siglos-xix-y-xx-en-la-coleccion-gerstenmaier/id/1322>, último acceso 1/1/18.

¹⁴⁰ Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 21 de noviembre de 1912”, CA, n. 2299, AMIZ.

¹⁴¹ Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 1° de diciembre de 1912”, CA, n. 2076, AMIZ.

¹⁴² Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 21 de noviembre de 1912”, CA, n. 2299, AMIZ.

¹⁴³ Luis Velasco, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 8 de octubre de 1912”, CA, n. 2231, AMIZ.

del pintor Pablo Uranga, fiel amigo del vasco, que en ese momento residía en París y seguramente Zuloaga pensó en hacerle un favor y recomendarlo para que se ganara algún dinero. No sabemos si finalmente fue el elegido y de qué fotografías se trataba el encargo, pero es muy probable que fuesen de los ancestros del escritor.

Además de estas gestiones o compras que tuvieron que ver directamente con obras de autoría del propio Zuloaga, el lazo realmente importante a destacar fue aquel en el que el pintor actuó como *marchand*. Durante el período en el que vivió en París, Larreta se dedicó a buscar obras para su residencia de la Rue de la Faisanderie con la intención de que también formaran parte de la colección que en el futuro albergaría su casa porteña. La correspondencia entre ambos (1910-1945) evidenciaba el peso que Zuloaga tuvo en esas decisiones además de mostrar el grado de conocimiento de Larreta en la selección de cada pieza, con referencias muy precisas sobre tipología, materiales y procedencia:

Mi querido amigo. He visto ayer la fotografía de mis muebles muy hermosos que se encuentran en Marquina. Pertenece a la clase de los de concha y bronce; pero es muy bueno, muy fino. Es muy conocido, muy rico. Le llaman el mueble de Marquina y puede que algún día conozca a la ciudad por el mueble y lo llamen Marquina del mueble. Creo pues tienen los propietarios pretensiones quiméricas. Si Ud. lo ha visto y conoce a algún amigo del dichoso poseedor, quiero decir si la ocasión se presenta con el correr de los días podía Ud. ofrecer un precio que conversáramos y que variaría entre 5 y diez mil francos según la importancia del chisme. El miércoles me marché camino a París [...] No olvide mis antigüedades [...] No se ocupe Ud. en el asunto del mueble de Marquina sino en el caso de que la ocasión le viniera a buscarlo en forma de algún vecino de ese pueblo que llegara a Santiago Echea.¹⁴⁴

Durante esos años Zuloaga emprendió un exhaustivo relevamiento para satisfacer los requerimientos de Larreta. Claro que el pintor contaba en su haber con su propia afición por las antigüedades, su buen ojo para especializarse en maestros antiguos, una afinada agudeza comercial y el *training* de haber conseguido él mismo las piezas para su casa de Zumaya: “Querido Larreta: Santo Dios! Qué viaje acabo de hacer por la provincia de Teruel y Cuenca !!!! Qué cosas he visto! Aquello está hecho para Ud. y para mí...”¹⁴⁵ En esos recorridos, Zuloaga contaba con algunos amigos que aportaban parte de su tiempo para realizar las búsquedas por las diferentes regiones españolas:

Querido Don Enrique: Me voy [sic] a ocupar de indagar si verdaderamente existe el fenómeno que Ud. para su casa desea. Y si existe, le aseguro que se le toreará [...] para amansarlo, y hacerse con él. Desde hoy empiezo la faena. Unamuno por su parte se ocupará de la parte Salmanquina y Estremeña; otro amigo mío (chantre de la catedral de Burgos) le será confiada Castilla la vieja [sic]; y yo, indagaré las Vascongadas, Navarra y Aragón. No soy de opinión que ataquemos Cataluña, Valencia, ni Andalucía pues creo que

¹⁴⁴ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 14 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

¹⁴⁵ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 26 de octubre de 1921”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

los fenómenos que en esas tierras pudiéramos encontrar serían peligrosísimos bajo todos puntos de vista. A Santamarina le he escrito hoy; para invitarle a que venga un día a almorzar con su Señora; y qué alegría sería para nosotros si ese mismo día viniera Ud. también con su Señora! Aprovechen estos días que hace bueno. Además, luego, me voy yo a Aragón, Castilla; y Salamanca; para volber [sic] a París a mediados de Noviembre.¹⁴⁶

La búsqueda por tierras castellanas incluyó no sólo las piezas de su colección, sino también la de elementos decorativos e instalaciones arquitectónicas –puertas, ventanas, rejas, etc.- que finalmente fueron emplazados en su residencia de Belgrano. Los hallazgos se celebraban, considerando la cualidad estética, pero sobre todo, la autenticidad de los mismos:

Esta noche salgo para París [...] hablaremos mucho y visitaremos anticuarios. A propósito de anticuarios ya sabe Ud. que cuenta con su amistoso ofrecimiento. Guimón podía decirle si la verja de Segovia puede ir en el portal. Si es hermosa nadie como Ud. puede decirlo y si es auténtica también. No olvide el brasero y sobre todo la puerta de Zaragoza. También Guimón le dirá si la puerta conviene para el zaguán es decir para la que había que poner en lo alto de la escalera de piedra. Ya compré el gran cacharro mudéjar. Las medidas para el pie que Ud. me prometió encargarme las he tomado de esta suerte circunferencia mayor 2 m. 31, de ahí hasta la base 0,56.¹⁴⁷

Para ilustrar ese pie al que hacía mención, el propio escritor se ocupó de hacer un dibujo marcando forma y medidas. Fue un intercambio entusiasta que contempló hasta los más mínimos detalles:

Creo que con estos datos puede calcularse el pie de hierro. Si encuentra Ud. otra cosa en otras que puedan convenirme puedo en todo caso adquirir convincentemente el objeto. Hacerme mandar la fotografía si es que no se atreve Ud. a comprarlos sin consulta. Mil perdones por estos abusos de amistad, pero que quiere Ud., la ocasión es tan feliz!¹⁴⁸

Ese fue el grado de claridad con el que Larreta visualizó y planificó no solo la compra de piezas de su futura colección sino el espacio en el cual serían finalmente ubicadas. Zuloaga gozaba de absoluta confianza por parte de Larreta, no obstante a menudo las consultas se hacían a partir de fotografías para corroborar que el escritor estuviera de acuerdo con la compra.

Los encargos para sus casas de Argentina se intensificaron hacia 1920-23, período en el que Larreta emprendió la construcción de su estancia Acelain en la provincia de Tandil. Fue en esos años, cuando el escritor retornó a España y junto a Zuloaga recorrieron exposiciones y anticuarios para comprar obras. En ese viaje ambos visitaron la exposición de *Arte Antiguo Retrospectivo* en Burgos, excursión que fue recordada por Larreta durante mucho tiempo. La muestra se había montado en el Seminario de San José, entre el 20 de julio y el 30 de septiembre de 1921, en el marco del VII centenario de la Catedral de Burgos. Luego de esa visita, Ignacio, le contó a su tío todo lo

¹⁴⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, martes 1912-13?”, CL, s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁴⁷ Larreta se refería al arquitecto Pedro Guimón, figura sobre la cual nos ocuparemos en el capítulo 6, “Escenarios de la colección”. Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 10 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

¹⁴⁸ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 14 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

que allí había visto: “Acabo de llegar de Burgos. ¡Vaya una exposición! ¡Vaya telas! Qué cosas hay en España. Fui con Larreta y le hice comprar un estupendo Cristo. Está loco de contento, y qué frontal de Silos, qué emoción del gran arte.”¹⁴⁹ El Cristo al cual se refería se ubicó en la capilla de la estancia Acelain. En relación con esta pieza, Zuloaga se lamentaba por no haberla podido comprar él mismo y aprovechaba para comentarle a su tío las futuras gestiones que haría para favorecer su trabajo: “Tienes razón con lo del Cristo. Yo no lo compré porque también ando seco de fondos; éstas son cosas que pasan a todo el mundo. ¡Qué telas, Santo Dios! En cuanto vea a Larreta le hablaré de tu balcón; dime lo que he de pedir y mándame la fotografía con las dimensiones.”¹⁵⁰ Fue evidente que Zuloaga continuó con su labor de intermediario, visitando anticuarios para satisfacer los pedidos del escritor: “Iré a ver a los anticuarios de S. Sebastián y haré su encargo [...] Pronto pienso ir a Albarracín y Cuenca”.¹⁵¹

El nivel de detallismo que rodeó la formación de su colección, también incluyó completar las obras o piezas que se hallaban incompletas. En esta cuestión, Zuloaga lo asesoraba y lo asistía para llevar a cabo el trabajo: “Al escultor [...] se le puede preguntar si no prefiere hacer en lugar del Crucifijo, un Nazareno y una Dolorosa como para esas dos figuras no se necesitarían más que las cabezas las manos y los pies, acaso le convenga el cambio. No olvide contestarme. Se nos pasó lo del modelo de la corona para el crucifijo románico. Puede Ud. procurarme la fotografía? Yo la haré tallar en Bs. As...”¹⁵² Aquí se ve el procedimiento de pagos y envíos que tuvieron estas piezas para llegar a Buenos Aires: “[...] que le compre para mí a Tacarella el dentista anticuario los dos jarrones blancos y azules que tiene en el escaparate, la mesa aquella que a mí me gustó y el mueble con cajones para incrustar en pared que vimos juntos en el depósito. Todo ello se lo puede dar empaquetado (embalado) por 1200 pesetas. Si hay que dar algo más no importa. Yo así que lleguen las cosas se las haré pagar, por giro telegráfico por el Banco Español de ahí”.¹⁵³ Quedaba claro, que

¹⁴⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, 21 de agosto? de 1921”, Documento n. 518, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Taller Imagen, 2002, p. 98, consultado en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, p. 638, <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html> último acceso 15/3/16.

¹⁵⁰ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, 9 de octubre de 1921”, Documento n. 519, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, *op. cit.*, p.639.

¹⁵¹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago–Echea, Zumaya, 24 de agosto de 1923” CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵² Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 29 septiembre de 1922”, CA, s.n., AMIZ. Existe una carta enviada por el escultor Quintín de Torre a Ignacio Zuloaga en la que expresa: “Me dice el amigo Guimón que Ud. me encargó haga una Dolorosa completa como la suya para un señor de la Argentina; le doy las más expresivas gracias todo lo que por mí hace y por el interés que por mis trabajos se toma”, Quintín de Torre, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 10 de septiembre de 1917”, publicada en J. Ignacio Tellechea Idigoras, “Amigos de Zuloaga en Santiago-Etxea” en J. Ignacio Tellechea Idigoras y María Rosa Suárez Zuloaga (directores), *Cuadernos Ignacio Zuloaga* n. 2, Zumaia, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000, p. 92.

¹⁵³ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Lisboa, 16 de octubre de 1922”, CA, s.n., AMIZ.

el dinero no era un problema para Larreta, aunque a veces tuviera que hacer algún reclamo: “[...] vuelvo a agradecerle la molestia que se ha tomado con los muebles, tan, tan, preciosos! –Cruz no me mandó los clavos y Carabelli el dentista, anticuario tampoco la mesa y el mueble de incrustar en la pared. Podría Ud. recordárselos. Por intermedio del Banco Español del Río de la Plata de San Sebastián le hago remitir un giro por el precio de los muebles y los gastos [...]”¹⁵⁴

Algunos de los nombres de anticuarios aparecidos en la correspondencia de Zuloaga, figuraron también en facturas de compra realizadas por Larreta en París, tal el caso de la Armería de Ángel Pulido Legrand y del Anticuario Rafael Riquelme. Aunque existen pocos registros o documentación, inferimos que el pintor recibía algún tipo de comisión por las operaciones que gestionaba como intermediario. Entre estos temas, también se incluyeron cuestiones de fletes y embalajes. Consciente de las molestias, Larreta se disculpaba: “Le ruego muy encarecidamente quiera darle al portador una nota de mis deudas. Dígale Ud. por favor lo que costarán las cosas, aún no pagadas y sus fletes y Embalajes. Facilíteme Ud. esos pormenores para que en otra ocasión no tenga yo empacho en pedirle nuevos servicios. También quedan pendientes unas bochornosas 1000 pesetas. Mea culpa! Pronto iré a visitarlo pero antes Ayúdeme Ud. a descargar la conciencia”.¹⁵⁵

Entre las cartas, hay una particularmente interesante porque incluía comentarios referidos a la restauración de una de las pinturas de su colección y la consulta con profesionales del área:

Ayer hice venir al Hotel, a fin de saber si es ya tan tonto a efecto, en materia de chismes artísticos, hice venir digo a Mr. Benbum el famoso restaurador y copista que ya me arregló hace dos años un cuadro muy deteriorado. Me aseguró este señor después de un largo examen con la lente que el Coello en cuestión no tiene retoque alguno pues. De una grosera compostura al pliegue hacia la izquierda y de un agujero hacia la parte alta en el fondo. Que si hubiera algún toque sería en el cabello de la dama, pero que no lo cree tampoco. Amén.¹⁵⁶

La consulta se refería al retrato de *Juana de Austria*, realizado por Alonso Sánchez Coello (1531-1588). Evidentemente, el diagnóstico del restaurador lo dejó conforme, por eso había subrayado que la obra no tenía “retoque alguno”.

También el mobiliario de uso cotidiano, como sillas y camas destinadas a Acelain, fueron comprados a través de Zuloaga. La gestión incluía el servicio completo: Zuloaga miraba, compraba y enviaba a Larreta, quien luego las pagaba: “La presente tiene por objeto decirle que: los muebles que me dejó Ud. encargados están concluidos. Adjunto la cuenta de ellos, la cual he pagado yo, en su nombre, y pagaré también dentro de unos días, las cuentas de transporte, seguros, etc. hasta ésa.

¹⁵⁴ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 27 julio de 1923”, CA, s.n., AMIZ.

¹⁵⁵ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París? Madrid? s/P”, CA, n. 1938, AMIZ.

¹⁵⁶ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París? Madrid? s/P”, CA, n. 1938, AMIZ.

Le enviaré la nota, en cuanto la tenga. Creo que le entusiasmarán dichos muebles. Entre ellos, eran 6 sillas para Reyes. [...] Esta es la 3ª carta que le escribo, sin tener contestación de Ud. Como no sé sus señas se la remito al Jockey Club.”¹⁵⁷ Sobre esta cuestión en particular, Zuloaga se había inquietado por la falta de respuesta de Larreta, ocasión que motivó un contacto con el Jockey Club: “Hace poco escribí a Ud. al Jockey-Club (certificado) enviándole el precio de los muebles encargados por Ud., y hoy le mando los papeles de embarque portes, etc., etc. Supongo que habrá recibido todo, en perfecto estado...”¹⁵⁸ Ante la respuesta de Larreta, justificando su largo silencio, Zuloaga le respondió, con humor e ironía: “Ya sé querido Larreta, que no es Ud. un lechuguino, ni hombre de Clubs; pero como ignoraba sus señas; me vi obligado a profanar su nombre dirigiendo mis cartas a uno de esos centros inútiles. Pensé que alguien de los muchos que frecuentan esos lugares y los cuales generalmente, no hacen nada, se tomaría por una vez, el trabajo de avisarle lo de mis cartas. Y veo que así ha sucedido [...] Mucho me alegro de que los muebles le gustaran. Qué bien harán en el campo!”¹⁵⁹ Con esta justificación, Zuloaga había introducido el tema de la posible negociación en la venta de sus pinturas al Jockey Club. Para ello, le pedía a Larreta que actuara de intermediario: “Le mando estas 4 fotografías, por si pudieran interesar a ese Club. Son cuadros grandes [...]”¹⁶⁰

La función de *marchand* por parte de Zuloaga, incluyó a otros coleccionistas argentinos de la época. Además de Larreta, Zuloaga actuó como intermediario de antigüedades o vendedor directo de su obra con otros argentinos. Uno de los casos más significativos fue la relación que tuvo con José y Antonio Santamarina, punto sobre el que nos extenderemos en los párrafos siguientes.

Los temas económicos vinculados a cuestiones artísticas tampoco faltaron en la relación que el pintor y el escritor mantuvieron. En octubre de 1921, Zuloaga le comentó a Larreta que Rosendo Martínez, encargado de la galería Witcomb, había llegado a Madrid con el propósito de ofrecerle una muestra en Buenos Aires y que la decisión sería tomada según la opinión de Larreta: “Naturalmente que yo no haré absolutamente nada, sin antes contar con Ud., y sin que Ud. decida. Yo me pongo para esto en sus manos. No cree Ud. que sería interesante hacer mi exposición en el Museo? (como se ha hecho en todas las poblaciones de los Estados Unidos)”¹⁶¹ Larreta deseaba que

¹⁵⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 30 de abril de 1923”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵⁸ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 25 de mayo de 1923”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 24 de agosto de 1923”, CL, s. n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁶⁰ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, [s/d]”, CL, s. n., [Archivo E. Larreta], AMEL. Nota: Según la información relevada hasta el momento, no hay obras de Zuloaga en el Jockey Club de Buenos Aires.

¹⁶¹ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 26 de octubre de 1921”, CL, s. n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

el pintor viniera a la Argentina, pero la mala cosecha de esos años, hizo que le advirtiera que no era buen momento para un viaje. Con la franqueza digna de su “sangre vascongada” le sugería:

Quiero hablarle de su viaje [...] Lo que sería para mí y para todos nosotros la visita de ustedes! Y no sería solo cuestión de placer sino también de incomparable provecho: piense en sus hijos. Pero es gran deber mío presentarle las circunstancias en toda su verdad. Para su viaje de curiosidad y de descanso nunca mejor que ahora, pero para traer [...] cuadros de Zuloaga el momento es malísimo. La crisis ganadera es cada vez más intensa y aquí como Ud. sabe la aristocracia es ganadera. Años de vacas flacas, años de parsimonia. Hay quien piensa, sin embargo, que esto no registraría en el caso de Usted.

Yo no me atrevo a tomar la responsabilidad de mi consejo en fin [...] Acaso los profesionales de las exposiciones como Martínez o Müller puedan decirle a usted si conviene o no esperar. Yo tengo miedo mucho miedo y créame que tengo que poner en esta ocasión mucha honradez pues mi gran tentación es ahora adelantarle para darme el inmenso gusto egoísta de tenerlo por acá cuanto antes...¹⁶²

Larreta volvió a dar una explicación similar en 1922 cuando desaconsejó a Zuloaga hacer una muestra debido al recelo de los posibles compradores: “La situación económica no es muy mala pero hay mucha desconfianza y retraimiento. No sería sensato hacer ahora una exposición importante ni siquiera tratándose de un artista como usted. Es casi seguro que en Abril o Mayo próximos nos embarcamos para llegar a París en primavera. Allí charlaremos. Nuestro proyecto y por ahora regresar en Setiembre u Oct. Nuestra casa española en el campo estará terminada. Ud. podría venirse con nosotros...”¹⁶³ Estas palabras se enmarcaban dentro del contexto de la situación del país. A fines de la década de 1920 y comienzos de la década de 1930, la Depresión Mundial trajo una fuerte baja de las cotizaciones de la producción agropecuaria, lo que llevó a una profunda crisis en la pampa. Todos los productores se vieron afectados, lo que también provocó que las relaciones entre los terratenientes y el resto de la comunidad de productores se erosionaran. A partir de entonces, los grandes propietarios entendieron que sobrevenía una nueva era y que formaban parte de una clase dominante que ya no estaría en “la cima de la sociedad argentina”.¹⁶⁴ Este era el escenario en el cual la clase social a la que pertenecía Larreta, al igual que gran parte de los compradores de arte, se vio inmersa. La situación económica fue empeorando y evidentemente el año 1939, también resultó malo para la cosecha argentina:

No creo que nadie se atreva ahora, en este año de mala cosecha, a comprar un cuadro de alto valor, aunque sea de Zuloaga, que es de todos los pintores del mundo el más admirado en este país. Yo ya había hablado con Martínez. Él no es tan pesimista como yo, pero hay

¹⁶² Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 27 julio de 1923”, CA, s.n., AMIZ.

¹⁶³ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Acláin, 9 de febrero de 1922”, CA, s.n., AMIZ. En el encabezado de esta carta, Larreta agrega: “en Indias”

¹⁶⁴ Durante la década de 1930 la Gran Depresión trajo como consecuencia una severa baja de los precios de exportación, muchos terratenientes sufrieron fuertes pérdidas, algunos incluso cayeron en la ruina. Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa Argentina; una historia social y política, 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 2005, p. 277-280.

que tener presente (esto para nosotros) que acaba de inaugurarse una nueva galería. Si no hay guerra, el año 40 (siempre que Ceres nos sea propicia) podría ser el momento de una visita. Yo le tendré al corriente.¹⁶⁵

Larreta se refería al nuevo edificio de la Casa Witcomb, inaugurado en ocasión de su 70º aniversario y diseñado para cumplir la función de galería de arte. Durante las décadas del '20 y del '30 esta institución se había afianzado como organizadora y receptora de exposiciones especialmente de arte francés y español. La inauguración de las nuevas salas en el n° 760 de Florida, evento al cual Larreta había sido invitado, formaba parte de la estrategia de difusión cultural llevada adelante por Witcomb, además de convertirla en una de las galerías más grandes y mejor instaladas.¹⁶⁶ El escritor también intercedió para que la obra de Zuloaga pudiera ser expuesta en los salones de Viau y Zona. A él recurrió Alejandro Zona para pedirle que influyera en el pintor y así obtener una respuesta positiva:

Mucho sentiría molestarlo con la presente pero, abusando quizá de nuestra amistad y por indicación de Don Ramón Santamarina, quisiera pedirle a su bondad reconocida y a su influir ante el ilustre maestro Don Ignacio Zuloaga, a los fines de hacer su exposición en Buenos Aires en nuestra casa.

Es notorio y reconocido que los mejores salones de exposición que existen actualmente en Buenos Aires son los de esta su casa, razón por la cual creemos que Don Ignacio no vacilará en contestar afirmativamente, en cuyo caso nos sentiremos orgullosos de exponer obras de tan celebrado artista.

No dudo de que contaremos con su amable colaboración en ésta empresa, la que desde ya agradezco infinitamente y en retribución a la cual, y de común acuerdo con mis socios, le ofrezco nuestros salones sin recargo ni gasto alguno, cobrando solo una pequeña comisión en caso de venta.¹⁶⁷

El perfil mercantil que se advertía en el accionar de Zuloaga, había sido criticado por José Ramón de Uriarte, en su libro *Los baskos en la Nación argentina 1816-1916*, editado en 1916. Allí, el autor le dedicaba un apartado a los pintores y escultores vascos, donde el nombre del eibarrés fue expresamente mencionado: “Nuestro deseo sería hacer aquí una mención de la obra del pintor Zuloaga, cuya influencia y fama es mundial. Pero solo consideraremos su carácter de basko, que se reconoce en el vigor de su técnica y en su cara y en la disposición de los asuntos que representan su carácter sombrío y elegíaco. Estamos conformes con la técnica de Zuloaga, nos parece maravillosa, es el basko pintando; pero reprochamos su ética y el mercantilismo que ha dominado a Zuloaga durante su estancia en París.” Al mismo tiempo, el autor del texto mencionaba a Larreta como ejemplo del “buen artista” con todos los halagos hacia su persona: “El gran basko-criollo Larreta

¹⁶⁵ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 4 de abril de 1939”, CA, s.n., AMIZ.

¹⁶⁶ Patricia M. Artundo “La Galería Witcomb 1868-1971” en Marcelo E. Pacheco (Idea y Dirección), *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000, p. 12-57.

¹⁶⁷ Antonio y Ramón Santamarina habían formado parte de la sociedad de estos salones y librería junto a Domingo Viau y Alejandro Zona. Alejandro Zona, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 28 de mayo de 1935”, CL, n. 509, [Archivo E. Larreta], AMEL.

para quien todas las alabanzas son pocas, puede influir y de hecho influirá para que Zuloaga no se separe de la dirección que puede conducirle a ser el pintor de la raza. Larreta, que es un hombre sutil lleno de refinamientos de civilización y de humanidades clásicas, ha comprendido la grandeza moral e histórica de Baskonia a la que pertenece por entero”¹⁶⁸ Por otra parte, si bien la recepción de las obras de Zuloaga en la Exposición de 1910 en Argentina había sido elogiosa, las reseñas aparecidas en publicaciones de la comunidad vasca, señalaban que en sus cuadros no se advertía “traza de baskismo”.¹⁶⁹

Daniel Zuloaga, el tío del pintor

Entre los diversos actores que intervinieron en el armado de la colección Larreta, se encontraba Daniel, el tío del pintor. Hijo y nieto de artistas, Daniel Zuloaga Boneta (1852-1921) fue uno de los protagonistas destacados dentro de la historia de la cerámica española. Además de trabajar en la recuperación de las técnicas tradicionales introdujo en su país estilos de moda en Europa como el Neorrenacimiento, Neomedieval y el Modernismo. También desarrolló el suyo propio, enmarcado dentro del Regionalismo y la estética del 98. En 1893 se instaló en Segovia, ciudad en la que permaneció hasta su muerte ocurrida en 1921. Muy celoso de sus técnicas, entre sus discípulos estuvieron además de sus tres hijos, Fernando Arranz, quien las trajo a la Argentina. A lo largo de su carrera, ejecutó una gran variedad de piezas entre ellas, platos, jarrones, estatuillas, fragmentos arquitectónicos, zócalos, murales de azulejos, frisos y chimeneas. Muchos de sus clientes formaron parte de la burguesía industrial y durante sus años de mayor actividad recibió encargos de todos los puntos de la península.¹⁷⁰ No obstante su fama y prestigio, la situación económica que atravesó en la primera década del XX fue angustiante. Si bien había tenido pedidos oficiales que le aseguraban ingresos, el tono quejoso que se desprendía de su correspondencia era permanente: “Ayer tuve que ir a Madrid a mal vender lo poquito que tengo por no tener, ni querer pedir a nadie 40 duros, y mañana será probable pueda girar por 2800 pts., pues he terminado el friso de Bilbao y anteayer el señor de Gijón cerraba trato con él en otras 4 o 6 de encargo, vino a verme a Segovia, lo convidé a almorzar en el taller, salió entusiasmado y yo avergonzado de no haber en casa nada más que 10 ptas. Todo esto hace que mi trabajo no sea lo que yo puedo hacer y te lo cuento a ti, no para pedirte nada, sino como desahogo.”¹⁷¹ Estos comentarios, sensibilizaban al sobrino, quien seguramente

¹⁶⁸ José Ramón de Uriarte, *Los baskos en la Nación argentina 1816-1916*, Buenos Aires, Editado por José R. de Uriarte, impreso en La Baskonia, 1916, p., disponible en <http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/24784>, último acceso 1/9/15.

¹⁶⁹ Ángeles de Dios Altuna de Martina, *El arte y la construcción de una identidad vasca. La Baskonia (1893-1920) (I/II)*, disponible en <http://www.euskonews.com/0386zbc/kosmo38601.html>, último acceso 1/4/18.

¹⁷⁰ M. Jesús Quesada Martín, *Daniel Zuloaga: ceramista y pintor*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981.

¹⁷¹ Daniel Zuloaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 6 de febrero de 1909”, n. I 377, Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, Segovia, 2015, disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>, último acceso 15/03/16.

tomaba nota para ayudarlo y como el pintor seguía con sus éxitos, el tío insistía para que lo recomendara a alguno de sus clientes: “Estuvieron unas americanas que habían visto tu exposición en Nueva York y decían les gustaba más lo tuyo. El embajador y la embajadora de los Estados Unidos me ha comprado cerámica y antigüedades, y me han dicho exponga donde sabéis, pues así que cuando tenga me recomiendas al señor ese entusiasta de España.”¹⁷²

Con Larreta se conocieron durante el período en el que el argentino fue ministro en Francia. Es a partir de esos años cuando comenzaron los contactos para comisionarle obra cerámica que serían utilizados en los revestimientos arquitectónicos de su casa. Pedro Guimón también tuvo un rol importante porque como arquitecto decidía qué tipo de decoración ofrecer a sus clientes. Zuloaga obviamente insistía tratando de provocar el interés para que los encargos a su tío se hicieran efectivos. Amistad y negocios se entremezclaban. Fue notable el fervor con el que le contaba cómo estos “millonarios sudamericanos y argentinos” podían comprarle algo “gordo” para sus residencias: “Ayer estuvieron aquí Larreta y otros argentinos que salieron locos de tu chimenea; creo que se sacará algo gordo para América; ya te lo estoy preparando bien [...]”¹⁷³ Por eso, llevaba a sus clientes a Segovia con el fin de que conocieran el trabajo de su tío, preparando todo para agradar e impresionar a los potenciales compradores: “El miércoles por la mañana, a las 7, pienso llegar a esa con una porción de argentinos, lo más gordo de allí: Larreta, Anchorena, etc. Quieren ir también a Segovia y veremos a ver si les hago que te compren o encarguen algo gordo. Les daremos una comida en el estudio [...] con que dile a Emilia que vaya echándole por allí el ojo a los buenos carniceros para la cuestión gravísima de las tripas callos.”¹⁷⁴ En 1915, el tío le había enviado a su sobrino una chimenea de su autoría para emplazarla en el salón principal de su casa de Zumaya. La pieza generó una gran admiración en el pintor, por eso la mostró a todas las personas que pudo para conseguir algún trabajo para su tío: “Creo que de aquí te van a salir chimeneas por docenas. Se van a reproducir hasta en China. Esto es lo bastante para que in ‘secula seculorum’ quedes como el gran cerámico del siglo XIX y XX”¹⁷⁵ Zuloaga sentía orgullo por la obra que Daniel había realizado. Entre los visitantes que fueron a Zumaya y se interesaron por ella estuvo Larreta: “Me he pasado tres días enteros patinando tu chimenea y creo que cuando la veas te caerás de espalda. Yo mismo estoy asustado del resultado que he obtenido. Es una chimenea del siglo XI ¡! Ayer estuvieron aquí

¹⁷² Daniel Zuloaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 9 de junio de 1909”, n. 382, *Ibidem*.

¹⁷³ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, 1 de noviembre de 1914”, Documento n. 377, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel, op. cit.* p. 472.

¹⁷⁴ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, jueves 1915?”, Documento n. 389, *ibidem*, p. 487.

¹⁷⁵ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, 4 de agosto de 1914”, Documento n. 361, *ibidem*, p. 452.

Larreta, Le Bargy (el famoso actor de París), Alvear, Guimón y otros y quedaron sin habla. Lo más seguro que Larreta te encargará una (más importante) para Buenos Aires. [...] Es probable que la semana esta te visite, y que vaya con Larreta y otros argentinos de lo más gordo de allí.” Este término, que aludía a la gran fortuna de sus potenciales clientes, era un adjetivo que seguía repitiéndose. Acaudalados señores que podían gastar su dinero comprándole obra. Para Zuloaga, la vinculación que tenía con los argentinos, y no solo con el escritor, también era una oportunidad de conseguir encargos para su tío: “Anteayer vi a Santamarina con quien hablé de la chimenea de la cual te mandaré las medidas en cuanto yo vaya a París. También le aconsejé que te encargara una acuarela grande, a lo cual accedió, así es que, desde luego, puedes hacérsela. También Larreta ha de hacerte un encargo”¹⁷⁶ Según Mariano Gómez de Caso, Larreta encargó a Daniel Zuloaga una chimenea semejante a la que realizó para Santiago-Echea, con el fin de instalarla en su casa de Argentina.¹⁷⁷ Pero no creemos que el trabajo haya llegado a concretarse puesto que la chimenea de su casa de Belgrano no concuerda con el modelo de Zumaya y para la época de la construcción de Acelain, Daniel Zuloaga ya había muerto.

Los tiempos de la Gran Guerra coincidieron con la construcción de la casa de Larreta en Buenos Aires. Aún no concluida y tal vez en la etapa de los revestimientos, el pintor le comentaba a su tío las intenciones del escritor argentino: “He recibido tu carta y mucho me alegra saber que tienes trabajo, pues en estos tiempos es un verdadero milagro. Aquí nadie hace nada. Los artistas viven de miedo de no gastar ni en colores ni en modelos [...] Los modelos andan por ahí queriendo exponer hasta por 6 reales diarios [...] Ayer vi a Larreta que me dijo que pensaba siempre encargarte algo gordo para el palacio que va a construir en Argentina.”¹⁷⁸ Zuloaga ya había recurrido a su tío para las compras de su casa en Zumaya y junto a él ya tenía la experiencia de haber salido a conseguir piezas para esa construcción. No solo se trató de antigüedades sino también de objetos de herrería, especialmente verjas, puertas, ventanas, etc.: “Dime si en Madrid conoces a alguien que haga un par de verjas para Zumaya, sencillas, en el estilo de las que vimos en Ávila con los remates aquellos el tamaño de las ventanas es 120 de alto por 100 de ancho. Tú seguramente tendrás fotografías de verjas como las que yo quiero.”¹⁷⁹ Con esta experiencia en los recorridos por anticuarios y herrerías fue lógico que volviera a recurrir a su tío para pedirle ayuda en los encargos de Larreta y al mismo tiempo, aprovechar la relación con el escritor para tratar de convencerlo de

¹⁷⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, 29 de agosto de 1916”, Documento n. 418, *ibidem*, p. 523.

¹⁷⁷ Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, *op. cit.* p. 486.

¹⁷⁸ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, 8 de mayo de 1915”, Documento n. 400, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, *op. cit.* p. 499.

¹⁷⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, 16 de febrero de 1914”, Documento n. 335, *ibidem*, p. 424.

que comprara obra del ceramista y hacerle ganar dinero. Entre esos encargos, Larreta le pidió al ceramista una fuente, cuya referencia se remitía a un modelo histórico español particular: “He recibido hoy carta del Sr. Larreta encargándome una fuente como la de los Venerables, de Sevilla de 4.50 ms., hoy mismo le remito un croquis.” La obra pedida por Larreta se vinculaba a una fuente de estilo barroco ejecutada por el arquitecto Leonardo de Figueroa en el Hospital de los Venerables Sacerdotes, en el barrio de Santa Cruz de Sevilla.¹⁸⁰ Pocos días después, el ceramista le escribió al escritor comentándole detalles acerca de la técnica, colores y matices del encargo:

Mi distinguido amigo recibo su carta hoy y en un momento he hecho el apunte baturro que le remito de la fuente de los venerables de Sevilla, tengo un apunte de ella que hice en Sevilla últimamente, no sé si habré acertado su deseo [...] Ese ligero apunte para que U. me diga lo que quiere corregir no sé si convendría achicar o agrandar la taza mexicana o si los peldaños sean menos, donde es la proporción que yo recuerdo de la de los Venerables, todo ello azul pero como procedimiento la (cuerda seca) que le dibujo, es un estilo más macho que el pintado y como efecto decorativo superior en lo pintado estilo Talavera, en fin Sr. Larreta U. me ordena cuanto quiera, estoy a su disposición y le ejecutaría la fuente en el menor tiempo posible dígame en que tiempo la quiere, los peldaños se componen de la pieza de cando y superficie blanca de azulejería y el fondo del pilón azul intenso con unos pescados blancos como una fuente persa estupenda. En fin estas son proposiciones. [...] Repito espero sus ordenes...¹⁸¹

Al no recibir respuesta, el ceramista se preocupó y escribió a su sobrino comentándole el hecho: “Escribí al Sr. Larreta remitiéndole un croquis de la fuente y como me decía que tenía prisa y no tengo contestación, si tú lo ves, dí a ver si ha recibido mi carta y croquis da Biarritz, a su villa; me choca a pesar de que la censura es cada vez más grande con lo de la guerra.”¹⁸² El pintor sabía que Larreta había recibido el boceto y que si bien le había gustado, aún no estaba decidido. Por eso trató de calmar a su tío diciéndole que pronto recibiría respuesta, aconsejándole que con esos clientes tenía que tener “mucho paciencia”.¹⁸³

El rol de *marchand* de Ignacio Zuloaga también pudo observarse a través de su actividad como coleccionista de arte. Cada una de las operaciones que realizó junto a su tío, fue más allá del valor simbólico que significaba poseer esas obras. Tuvo una faceta comercial que incluyó la búsqueda de un negocio rentable que generara ganancias en la reventa a los coleccionistas. Resulta sumamente interesante apreciar este perfil a partir de la correspondencia que ambos intercambiaron. En ella se

¹⁸⁰ Daniel Zuloaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 16 de septiembre de 1916”, n. I 920, Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio, op. cit.*

¹⁸¹ Daniel Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Segovia, 16 de septiembre de 1916”, CL, n. 1803 [Archivo E. Larreta], AMEL. Nota: La carta contiene dibujos alusivos a la fuente.

¹⁸² Daniel Zuloaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 29 de septiembre de 1916”, n. I 791, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio, op. cit.*

¹⁸³ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Santiago-Echea. Zumaya, 27 de septiembre? de 1916”, Documento n. 420, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel, op. cit.* p. 527.

ve claramente el rol de intermediarios que tanto Ignacio cómo Daniel asumieron. Si bien estas cartas no siempre se refieren de manera directa a la colección Larreta, las mismas permiten ver detalladamente los procesos de compra y venta de la época:

Querido Daniel: Lo de los Goyas me parece un asunto muy importante, y es menester no dejarlo de la mano. Ahora lo que hace falta es: que esos Señores te digan, lo último que por ellos quieren o me indiquen tú la manera como se podrá hacer el negocio; pues en eso nos tenemos que ganar cada uno de nosotros dos unos 3.000 duros, o más. La cosa es, saber ahora cómo se hace el asunto, pues *ahora* es la mejor época aquí, por ser cuando llegan los Americanos. En fin eso lo arreglas tú como mejor creas. Ahora lo primero de todo sería, el tener un par de buenas fotografías. Haber [*sic*] hombre si de esta vez, te hago ganar 3 o 4.000 duros. Ya sabes que me alegraría tanto como tú. Además, tengo encargo de buscar un patio renacimiento, de esos hermosos de mármol (como el que había en Zaragoza) y vidrieras esmaltadas antiguas. Pero sobre todo, el patio. Y yo creo que a este Sr. le podremos vender los dos Goyas. En caso de que no pidan caro por ellos, yo buscaría enseguida el dinero aquí, y los compraríamos a medias es decir, que luego las ganancias, las habríamos de partir a medias [...]"¹⁸⁴

En estas cuestiones Zuloaga debió estar atento a varios temas: los valores del mercado, las oportunidades de compra, la reventa, el regateo de los precios, la autenticidad, el estado de conservación, las restauraciones, los marcos, las aduanas, el reparto de las comisiones o ganancias:

Llegó el cuadro de El Greco y resultó lo que me temía, es decir, que la mitad de la cabeza está restaurada, tanto que ayer, al quererle dar un poquito de barniz, se me quedó en el pincel toda la mala restauración de la dicha cabeza. Yo ya había visto esto por las fotografías pero al asegurarme tú lo contrario se me figuró que el defecto estaba en la dicha fotografía; la firma también la he tenido que borrar pues el Greco jamás firmó "El Grecus", sino Domenico Teotocópulis, y también en letras griegas.

El cuadro es bastante endeble y te aseguro que no sé cómo atacar a Bernheim.¹⁸⁵ Tengo 80 probabilidades sobre 100 de que no lo quiera, pues en 10.000 francos resulta carísimo y jamás podría él venderlo más caro y, como es natural, querría él ganar lo menos 2 ó 3.000 francos. Lo has pagado muy caro. Envíame el recibo para que se quede Bernheim con él y vea que efectivamente hemos pagado las 6.000 pesetas.

Voy a ver si encuentro aquí un marco antiguo, que el que tiene es moderno y horroroso.¹⁸⁶

Lo interesante de estas cartas es la mención de anticuarios y marchantes parisinos con los cuales Zuloaga tuvo trato como intermediario, ya que es probable que también estuvieran vinculados a algunas de las compras que Larreta realizó estando en París: “Acabas de perderte, como quien dice, una fortuna. Cuántas veces no te dije que le hablaras al marqués del Arco (el viejo de Segovia) si quería vender sus Grecos. Bueno, pues los ha vendido por intermediación de R. Madrazo a Durand-

¹⁸⁴ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, c.1909”, Documento n. 192, Mariano Gómez de Caso Estrada, *ibidem*, p. 252.

¹⁸⁵ Bernheim-Jeune fue una familia de anticuarios y marchantes. Para el momento en que se escribió esta carta (1911) el local se hallaba en el n° 25 del Boulevard de la Madeleine y el n° 15 de la Rue Richepanse en París, dirigido por los hermanos Josse Bernheim-Jeune (1870-1941) y Gaston Bernheim-Jeune (1870-1953). El crecimiento más significativo que tuvo la galería fue durante esta época.

¹⁸⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, 25 de febrero de 1911”, Documento n. 253, *ibidem*, p. 330.

Ruel.”¹⁸⁷ Otro de los anticuarios con el que Zuloaga se relacionó fue Juan Lafora, quien también tuvo a Larreta entre sus clientes según se deduce de las facturas de compras. Evidentemente, Zuloaga fue intermediario en estas cuestiones. Hay cartas sin fechar enviadas por Lafora, que presumimos lo fueron en torno a los años en que compró los Goya. Allí se nota la puja por poseer esas obras y la dinámica de compra y venta de antigüedades: “Después que nos hemos separado he visto la exposición de cuadros españoles y entre otros los Goyas que yo le vendí, es decir parte de ellos. Lo pienso pujar varias cosas, entre ellas esos cuadritos y como U. me dijo que también pensaba hacer lo mismo, creo lo más oportuno que lo hagamos de acuerdo y no nos perjudicamos y después los podemos repartir o sortear. Le parece? Yo espero su contestación y además acudiré a primera hora a la sala.”¹⁸⁸

Como intermediario, Ignacio controló de cerca cada gestión: los pagos, el valor de cada pieza, las comisiones y el circuito que seguía la obra desde el vendedor hasta el nuevo comprador:

Adjunto te remito un cheque de 6.000 pesetas; creo que el señor Adrados [banquero de Segovia] podrá pagártela en esa. Cuando el médico te entregue el cuadro, le pides un recibo en el cual haga constar que te vende por 6.000 pesetas un cuadro de El Greco, asunto, dimensiones, etc. Dicho recibo me lo mandas a mí pues ha de exigirlo seguramente el Sr. Bernheim. Embalas muy bien el cuadro, precintas el cajón y lo llevas tú mismo hasta Venta de Baños o Valladolid y de uno de esos dos puntos lo remites al señor Lapeyre, Hendaya, escribiéndole que es para mí, y que me lo remita sin perder tiempo, por gran velocidad asegurado en 6.000 francos, y gastos a pagar en esta [...]

En definitiva, lo que más importaba al final de las gestiones, eran las ganancias o los buenos precios obtenidos por las obras. Ignacio no solo era un gran artista, sino un buen comerciante.

Zuloaga, el coleccionista

Además de pintor, Ignacio Zuloaga fue un coleccionista con pasión de anticuario. Desde niño convivió en un ambiente en el cual era habitual ver el trabajo de pequeñas fábricas y de la artesanía local. En su casa, el aspecto era el de un desordenado museo, con piezas artísticas con las que el joven se fue familiarizando: tapices, pinturas, esculturas, grabados fueron obras que dejaron su marca en la formación del futuro artista.¹⁹⁰ No es un dato menor que los años en que Larreta comenzó a formar su propia colección, coincidieron con el inicio de la amistad que ambos tuvieron. Seguramente ese fervor que el vasco sintió por las antigüedades y las pinturas de su colección fue

¹⁸⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, 7 de febrero de 1912”, Documento n. 283, *ibidem*, p. 365. Durand Ruel marchante y galerista de París.

¹⁸⁸ Juan Lafora, carta a Ignacio Zuloaga, datada “18 de junio de 19?”, CA, n. 1443, AMIZ.

¹⁸⁹ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “París, 12 de febrero de 1911”, Documento n. 249, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, *op. cit.* p. 325.

¹⁹⁰ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 37.

transmitido al argentino, quien se hallaba en los primeros momentos de gestación de la suya. Vale la pena preguntar si esta circunstancia repercutió en las elecciones del escritor. ¿Qué vio Larreta en la colección que el pintor tenía en su casa de Zumaya? ¿Hay similitud entre ambas? Por otra parte, al haber tenido una amistad que perduró a lo largo de tantos años, se plantea el interrogante ¿por qué Larreta, salvo su retrato, no tuvo o no conservó obra de Zuloaga?

El Greco y Goya

Uno de los temas que apasionó a Zuloaga a lo largo de su vida fue la obra de El Greco. De hecho, fue uno de los primeros coleccionistas en interesarse por este pintor. Ya desde sus primeros años en París, había transmitido a sus compañeros la gran pasión que sentía por el griego. En 1894, antes de su viaje a Italia, compró dos obras del maestro en un negocio de segunda mano: el *San Pedro arrepentido* y *La Magdalena penitente*. El dato le había llegado a través de un artista español quien le había dicho que tenía dos Grecos para vender a mil francos, cantidad que para ese momento era una suma muy difícil de alcanzar. Luego de la compra, expresó a sus compañeros: “Mis amigos, este es el día más feliz de mi vida. Una vez fui expresamente a Toledo para ver ‘El entierro del conde de Orgaz’, de El Greco y ahora él me está devolviendo la visita.”¹⁹¹ Durante esos años se dedicó fervientemente a buscar otras obras, ayudado por su tío Daniel. Para Ignacio, El Greco era “el pintor más grande” que había existido: “Todo fue arte en él. No hubo más que espíritu, estilización, emoción y alma. Se burló del natural y se fue más allá. Comprendió muy bien que el querer copiar la naturaleza tal cual es no es sino labor de esclavo pobre de espíritu. Prueba de ello es que con la ciencia han venido las máquinas fotográficas a hacerlo y hasta los colores. ¿Acaso el sueño del artista tiene que ser el llegar a convertirse en un buen objetivo? No, y mil veces no, el arte es otra cosa”.¹⁹² Los cuadros del Greco fueron colgados en su taller de la Rue Caulaincourt. Este espacio, amplio y austero también tenía en sus paredes dos retratos femeninos del siglo XVII de Carreño de Miranda, un pequeño retrato de mujer, original de Goya y un aguafuerte de Rembrandt. Sobre el tablero de la chimenea algunas antiguas tallas coloridas; *Virgenes Dolorosas* de escuela española, de los siglos XIII y XIV, junto a un pequeño grupo en bronce de Rodin. Entre los anticuarios que le vendieron obra del pintor griego se hallaba Rafael Riquelme, quien también tuvo entre sus clientes a Enrique Larreta. Tenía su local en la ciudad de Biarritz, en el número 5 de la Place de la Liberté y en Madrid, sobre la calle Prado, 4, una tienda que ofrecía mobiliario, sillerías, tapices, joyas, abanicos, esmaltes, hierros, telas, tallas, marcos, cuadros, relojes, bronce y marfiles entre otras piezas. Compraba, vendía y trabajaba a “comisión”. Las operaciones que realizaban aparecían reflejadas en

¹⁹¹ *Ibidem*, p 63-75.

¹⁹² Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Zumaya, jueves s.f.”, Documento n. 389, Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, op. cit. p. 487.

la correspondencia intercambiada con Zuloaga, la cual ilustraba la manera en que se comercializaba la obra de arte por aquellos años:

En contestación a su grata del 11 actual debo manifestarle que el último precio del *San Pedro* de Greco que poseo es de tres mil francos debiendo manifestarle que este precio es el que fijo para Ud. solo considerando las circunstancias de compatriota y también que Ud. debe adquirirlo para poder siempre hallar un beneficio razonable. Siendo pues Ud. mismo el comprador del cuadro se lo dejo en ese precio ultimo pero si fuese para otra persona no lo daré menos de cinco mil pues en mi casa a cualquier cliente siempre pedí de 5 a 6000! De Londres tengo peticiones hechas en estos momentos y habiendo ya escrito pidiendo 5000 f. le ruego me conteste caso de no convenirle.¹⁹³

Evidentemente Zuloaga le respondió ofreciéndole algún tipo de regateo por la obra, la cual originó una nueva respuesta por parte de Riquelme:

En mi poder su grata del 14 actual me apresuro a contestarle. El precio de 2000 f. que me ofrece por el Greco no puede convenirme considerándole de un valor comercial superior como indique a Ud. en mi última.

Me extraña mucho me diga que podía Ud. adquirir este cuadro en Madrid por 6000 reales, pues dicho cuadro no podía ser vendido por que su dueño tenia pedida cierta cantidad sobre él y a un plazo fijo de modo que hasta vencer dicha época no podía venderse el cuadro. Yo me encontré en Madrid el mismo día de el vencimiento, y haciendo un lote de objetos sumando ya una cantidad pude hacerme con el cuadro por ese precio pero nadie que no hubiese pagado por el mucho más (y esto encontrándose ese mismo día en Madrid) hubiese podido adquirirlo.

De el 20 al 29 del actual pienso estar en París de paso para Londres, llevaré el cuadro y prevendré a Ud. de mi llegada inmediatamente para que sea Ud. el primero en valuar o ver y examinar el cuadro. Si entonces se decide Ud. a dar el precio que le pedí (precio en que nadie lo adquirirá de mi) será de Ud. si no- tan amigos. Tendré pues según espero el gusto de ver de Ud. dentro de muy poco tiempo.¹⁹⁴

Entre las obras de El Greco que formaron parte de la colección Zuloaga, además de los mencionados, se hallaban: *El Quinto Sello del Apocalipsis*, *La estigmatización de San Francisco*, *La Anunciación*, *San Andrés*, *San Francisco meditando de rodillas*, *Santa María Magdalena* y dos *Jesús crucificado* de distinto tamaño.

Otro de los artistas admirados por Zuloaga fue Francisco de Goya. Desde los inicios de su colección intentó tener obra del maestro de Fuendetodos, incluso en 1916 llevó a cabo la misión de comprar su casa natal. Durante el año 1909 el pintor intercambió una extensa cadena de cartas referidas a este tema con su tío Daniel: “Ayer vi a la familia de los Goyas es de importancia, los 3 que tienen [...] son excelentes personas, rarísimas, no queriendo, se conoce, entregar a nadie la venta de los retratos de la familia. Son 2 hermanas y el hermano, y nietos de los retratados y creo

¹⁹³ Rafael Riquelme, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 13 de junio de 1901”, CA, n. 1760, AMIZ.

¹⁹⁴ Rafael Riquelme, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 17 de junio de 1901”, CA, n. 1759, AMIZ.

podremos hacer negocio, ha sido un error no ir antes, tú verás...¹⁹⁵ La compra y venta de estas obras, más allá de la admiración que pudieran sentir por estos pintores, eran vistas como un negocio. Precisamente, los años de esas adquisiciones habían coincidido con la exposición de Zuloaga en la Hispanic Society, cuyo éxito seguramente le había dejado dinero para seguir invirtiendo en su colección. La correspondencia es muy ilustrativa de las búsquedas, transacciones, regateos, comisiones e itinerarios surgidos a partir de esas operaciones:

Entro en la casa de mi amigo, una casita baja. “No están, vendrán de misa enseguida” me dice un hijo de mi amigo. “Pase Vd. y verá Vd. los cuadros”; y veo una sala Luis XVI con las mismas mesas y sillones que los que puso Goya en sus dos fondos. Veo enseguida que estoy delante de dos originales de don Francisco, y estremezco; son de cuerpo entero, tamaño natural 1,10 x 1,90 los dos con marcos imperio de cartón piedra sobre madera. Miro primero el de la mujer, contrahecha, es decir el escote debajo de la barba pero veo que tiene una mano apoyada sobre la mesa que existe, que es divina junto a una rosa; su carita es bonita de cerca, rara de lejos; el traje es imperio con toques de adorno oro, pero me inclino a ver enseguida y veo el caballero y me asusto; ¡caramba, qué bueno es esto, si parece que cuando tú me dijiste hablando de esto en el museo, si estos fueran como este de ¿Urbina? y me veo algo que recuerda; lo escudriño, lo mal dibujo, porque los nervios no me dejan hacer un reflejo, pero voy viendo que es fino, sencillo, goyesco en toda la extensión de la palabra, pero me canso y va a salir el tren y me marchó, familia deliciosa, rubias como el del mismo color que el padre, la misma nariz ¿...?¿única? hija (de 16 celestial), ojos azules esmalte, con la misma tez de su bisabuelo. Quedo tan amigo; nos dejan a nuestro gusto aunque tiene el encargo un tal Florez, de París. R. Madrazo les dijo que ella era mejor retrato que él, yo digo lo contrario, se ríen de la mala pintura de Goya y les dice “¡No sé cómo les gusta a Vds. estos mamarrachos!” Parés los ha visto y el padre de mi amigo de Segovia, desde verano veremos los dos el asunto. Hablan de 15.000 duros como de 20 pts., así que esto es lo que hay 2 Zurbaranes los dos divinos, dos sibilas, pero ideales, se las desacredité diciendo que eso no se vende.¹⁹⁶

Zumaya

“Todo cuanto poseo con un valor o interés artístico lo tengo a puerta abierta en mi Museo de Zumaya”. Así había denominado al espacio creado, contiguo a su taller, para albergar la colección de arte que formó a lo largo de su vida. Allí convivían sus propias obras con pinturas, tallas, muebles y objetos que databan desde la época medieval hasta sus propios días. Zuloaga sentía placer en compartir esta colección con amigos y figuras del mundo artístico. Cuando la visita era especial abría su colección privada incluyendo las piezas destacadas.¹⁹⁷ No se trataba de una galería de arte en una vivienda particular a la manera de las grandes residencias decimonónicas, sino de un continente donde las piezas tenían un significado especial artístico y personal.

¹⁹⁵ Daniel Zuloaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Madrid, 5 de enero de 1909”, n. I 376, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, op. cit.

¹⁹⁶ Daniel Zuloaga, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Madrid, 11 de abril de 1909”, s.n., *ibidem*.

¹⁹⁷ Matías Díaz Padrón, “Ignacio Zuloaga. El Coleccionista”, *Ignacio Zuloaga (1870 -1945) Exhibition*, op. cit., p. 99-101.

El pintor, siempre había deseado tener un lugar donde pasar las temporadas de verano, descansando de su trabajo en París por eso cuando el estado puso en subasta pública esos terrenos pudo cumplir su deseo. En diciembre de 1910 firmó los papeles que confirmaban la compra. La construcción comenzó dos años después, y las obras fueron encomendadas al contratista José María Alcorta y a Pedro Guimón, arquitecto de gran prestigio en el Bilbao de aquellos años, que también trabajó en los proyectos de la casa de Larreta en Buenos Aires. En una carta enviada al escritor, Zuloaga hacía referencia a esta compra y aprovechaba la ocasión para pedirle datos e imágenes del tipo de construcción que el pintor imaginaba para su casa y que seguramente coincidía con el gusto de Larreta: “Siento no haya podido venir a ver mis cuadros; pero lo comprendo; por las mil ocupaciones que deben agobiarle. Dentro de 8 días salgo para Roma donde hago mi exposición, y de allí iré a Provincias Vascongadas, donde he comprado un pequeño archipiélago, en el cual pienso construir una casa (estilo caserío). Podría Ud. mandarme los datos que sobre esta clase de construcciones ha coleccionado Ud.? Se lo agradecería muchísimo y se los devolviera [sic] muy pronto...”¹⁹⁸

El 14 de julio de 1914 la gran casona de estilo vasco fue inaugurada bajo el nombre de Santiago-Etxea. Con los años, Zuloaga emprendió una ampliación para instalar allí su museo. En ese espacio dejó su impronta de coleccionista montando un valioso conjunto de piezas artísticas reunidas a lo largo de su vida. Según Matías Díaz Padrón, historiador que abordó el rol de Ignacio Zuloaga como coleccionista de arte, su colección no fue profundamente estudiada, en todo caso sólo se destacaron ocasionalmente las obras de El Greco o Goya.¹⁹⁹ Hacia 1944, Bernardino de Pantorba se refería al “museo” de Zuloaga llamándolo así porque en ese recinto, el pintor había sabido cuidar con “amor de anticuario inteligente y tesón de artista sensible” cuadros, hierros, muebles, tallas, armas y “objetos mil de una riqueza envidiable.”²⁰⁰ Resulta interesante ver la manera en que Zuloaga la fue organizando, dado que las visitas a Zumaya o Segovia por parte de Larreta, lo pusieron en contacto con una tipología de colección, que sin duda estuvo presente a la hora de pensar la suya, incluso en este aspecto de distribuirla por varias residencias teniendo en cuenta el carácter de los espacios.

La colección Zuloaga incluyó pintura, escultura y artes decorativas. Entre las pinturas además de los mencionados El Greco y Goya, se hallaban obras de primitivos castellanos, Zurbarán, Vicente López, Eugenio Lucas, Valdés Leal, Sorolla, Picasso, Utrillo, Uranga, Dethomas y otros.

¹⁹⁸ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 28 de febrero de 1911” s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁹Matías Díaz Padrón, “Ignacio Zuloaga. El Coleccionista”, *Ignacio Zuloaga (1870 -1945) Exhibition, op. cit.*, p. 99.

²⁰⁰ Bernardino de Pantorba, *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico, op. cit.*, p. 124.

Las esculturas antiguas abarcaron un período desde el siglo XIII al XVIII, es decir, similar al que le interesó a Larreta para su colección. Entre las obras del período Gótico, se destacaba un panel de *San Andrés* que provenía de una puerta de una iglesia parisina de Añastro en el antiguo pueblo de Treviño. Otras obras valiosas de ese período fueron una *Piedad*, una *Virgen y Niño* y crucifijos de escuela aragonesa con relieves de oro. Entre los paneles de retablo se hallaban los nombres de un maestro cercano al pintor anónimo de la capilla de Santo Domingo de Almudevar, un seguidor de Miguel Ximenes y el Maestro de Alfajarin. En las vitrinas del museo se exhibían arcos de talla popular vasca, un ánfora romana, un Pantócrator del siglo XIII, una colección de valiosas porcelanas, piezas de orfebrería, damasquinados y obras de metalistería ejecutadas por su padre Don Plácido, entre ellas el reloj que hizo por encargo de Napoleón III. La colección incluyó bargeños, mesas y sillones fraileros, al igual que la de Larreta. Zuloaga tenía además ciento veinte grabados de Rembrandt, litografías, dibujos y acuarelas de Manet, óleos de Picasso y esculturas de Rodin. También la capilla alledaña estaba enriquecida con viejas y nuevas imágenes de talla policroma, entre ellas un retablo gótico de un maestro anónimo aragonés del siglo XV. En el altar principal había un *Cristo*, tallado en madera por su amigo Julio Beobide y una virgen *Dolorosa* cuya cara y manos habían sido realizadas por el escultor Quintín de Torre y pintadas por Zuloaga.²⁰¹

Otros de los períodos en el que Zuloaga se mostró interesado fue el del Renacimiento español de principios de siglo XVI. Díaz Padrón, observa que, con respecto al gótico y el prerrenacimiento, hay que tener en cuenta que los gustos de estos períodos “estaban dominados por lo clásico, la comprensión del arte medieval transformó la norma solo después de los escritos del crítico Alois Riegl, quien clarificó los principios de lo artístico en un tiempo cuando los críticos estaban condicionados por ideas de lo histórico y el determinismo social.” Según Díaz Padrón antes de 1900 no había demasiado interés hacia el arte primitivo español, casi carecían de alguna crítica positiva: “Berteaux produjo la primera síntesis de la pintura gótica española en Michel’s Historia del arte, editada en Francia en 1908. Zuloaga debió haber conocido este estudio, tanto como los escritos de Gómez Moreno, quien trabajó en el mismo tema alrededor de este tiempo.” Fue un pionero en la lucha por el rescate del patrimonio medieval de su país, a menudo olvidado por la negligencia de los funcionarios oficiales españoles. Si bien deseaba poseer esas piezas, y en lo posible a buen precio, fue sensible a las pinturas del pasado español y además sintió una responsabilidad especial con respecto a antiguos paneles castellanos que no muchos hombres de su tiempo se preocuparon por cuidar.²⁰² El hecho de que Zuloaga estuviera liderando esta recuperación del olvidado período del arte español, permite inferir el peso que el vasco pudo haber ejercido en el gusto de Larreta. Como

²⁰¹ *Ibidem.*, p. 103.

²⁰² *Ibidem.*, p. 127.

coleccionista de arte, tuvo una profunda visión y conocimiento del estilo del pasado medieval y del renacimiento en Castilla. Esa era la tierra que más admiraba y en este sentido tenemos que considerar, cómo esa conducta pudo incidir en la apreciación de Larreta a la hora de seleccionar sus piezas. Por un lado el gusto por el estilo, la belleza estética, la oportunidad de compra, pero también la representación material y simbólica de un tiempo histórico que fue muy caro a los intereses del escritor argentino.

También Valentine Dethomas, la esposa del pintor, fue una entusiasta coleccionista, sobre todo de libros ilustrados con tiradas y papeles especiales de ediciones limitadas. Solía asistir a las subastas de París e incluso competir allí con afamados bibliófilos como Gustavo Gili, gran editor de Barcelona. Valentine además se ocupó de conservar los álbumes de fotografías familiares, con datos precisos y llevó con mucho cuidado la crónica gráfica del archivo sobre su esposo, todas las notas que salían sobre el pintor.²⁰³ Recordemos que además de coleccionista de arte, Larreta fue bibliófilo y seguramente compartían estos temas durante las visitas familiares a la residencia del pintor.

Zuloaga y la Argentina

La presencia de Zuloaga en la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires, fue la ocasión para que el vasco se consagrara en la Argentina. En 1910, con una sala especial y treinta y seis cuadros exhibidos, se convirtió en uno de los artistas más representados del certamen. El encargado de organizar y seleccionar la sección española había sido el sevillano Gonzalo Bilbao, con un conjunto total de 260 obras se destacaron, además de Zuloaga, los nombres de Ramón Casas, Fernando Álvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, Anglada Camarasa, y Joaquín Mir.

Las muestras de pintura española en Buenos Aires, ya habían comenzado a tener lugar desde fines del siglo XIX, con *marchands* como José Artal y José Pinelo, quienes también eran coleccionistas, pero esta exposición con la sección especial dedicada a la pintura de la península, contribuyó a activar el mercado en el país.²⁰⁴ De hecho, Artal, fue uno de los gestores que llevó adelante el envío de obras de Zuloaga al evento. Además de tratar temas inherentes a la logística del traslado, le expresaba a su compatriota en tono convincente: “Vale la pena Zuloaga de conocer este inmenso país, y por caso Buenos Aires con sus 1.300.000 habitantes hablando español.”²⁰⁵

²⁰³ Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, *op. cit.*, p. 164.

²⁰⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”, en J. Ignacio Tellechea Idigoras y María Rosa Suárez Zuloaga (directores), *Cuadernos Ignacio Zuloaga* n. 2, *op. cit.*, p. 27-46.

²⁰⁵ José Artal, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 27 de enero de 1910, CA, s.n., AMIZ.

Luego del éxito obtenido en la Hispanic Society el año anterior, Zuloaga deslumbró a los porteños. Su presentación fue acompañada con un catálogo individual de reseñas internacionales y prólogo de Ramiro de Maeztu.²⁰⁶ Como mencionamos anteriormente, el fallecimiento del padre del pintor, provocó un equívoco que hizo que las ventas de sus cuadros se dispararan. Al tercer día el incidente se aclaró y Zuloaga cablegrafió a Buenos Aires para que su agente anulase cualquier venta que se hubiera producido a raíz de esa noticia.²⁰⁷ No obstante ese episodio, Zuloaga fue distinguido con un Gran Premio. El propio Artal le comunicó la noticia: “Jurado internacional acaba votarle Gran Premio Honor a pesar noticia errónea. Éxito artístico verdadero colosal constituye clou [sic] exposición considero ventas aseguradas ciento treinta mil sin contar museo Chile negocio aplazado clausura exposición noviembre pedido insistente precio retrato madame Picard. Llename de orgullo su nobleza amigos para siempre arte suyo me apasiona vivamos para querernos...”²⁰⁸

Es sabido que desde la segunda mitad del XIX y hasta bien entrado el XX, el tema de lo “español” había despertado un gran interés en París. La presencia de Zuloaga intensificó esa fascinación por lo hispano, lo cual se tradujo en mayores éxitos en el Salón Parisino y mejores beneficios al pintor. Su influjo también se extendió a otros artistas argentinos. Entre los visitantes que concurrían al taller de la Rue Caulaincourt, estaban Rogelio Yrurtia y Cesáreo Bernaldo de Quirós, quien –como ya mencionamos- fue amigo de Larreta. Quirós, que había sido honrado con un gran premio en la Exposición del Centenario se transformó en un asiduo visitante y en un gran admirador de Zuloaga. Al igual que el pintor entrerriano, Jorge Bermúdez y otros integrantes del Grupo Nexus, se vieron influidos por la estética del pintor. Precisamente fue en la capital francesa, donde el vínculo entre Zuloaga y el mundo cultural argentino tuvo su momento de mayor afluencia. Además de los diversos artistas que concurrían a las tertulias de la Rue Caulaincourt, el vasco tuvo estrechos lazos con sectores sociales que gozaban de gran poder adquisitivo. Los argentinos conocían sus cuadros, sobre todo a través del contacto directo durante sus estancias en esa ciudad. Interesados en la pintura del maestro eibarrés, adquirieron obra para sus pinacotecas de Buenos Aires. Además de Larreta otros argentinos igualmente terratenientes y coleccionistas, como Antonio y José Santamarina o Juan Gironde, tuvieron en su colección varios cuadros del pintor, además de sus respectivos retratos. Justamente, los años que giraron en torno al retrato de Larreta fueron una época de gran producción retratística. Con respecto a este tema es interesante el concepto que se tenía acerca de las argentinas que solían acudir a su taller para obtener un retrato del maestro:

²⁰⁶ Patricia M. Artundo (organizadora), *El arte español en la Argentina 1890-1960*, op. cit., p. 100-104.

²⁰⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”, *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, op. cit.

²⁰⁸ José Artal, telegrama de a Zuloaga, datado “Buenos Aires, 24 de junio de 1910”, CA, s.n. AMIZ.

[...] había hecho Zuloaga, antes de ahora, más de sesenta exposiciones en diferentes ciudades del mundo, casi todas en compañía del genial escultor Rodin, y en todas ellas obtuvo honra y provecho; pero ni el mismo maestro recuerda éxito parecido al logrado en las márgenes del Plata. Y ahora, las argentinas elegantes residentes en París quieren todas que las retrate Zuloaga, y, como vulgarmente se dice, forman cola a la puerta de su estudio; pero nuestro compatriota, el pintor de las brujas de Segovia, no hace retratos por hacerlos y cobrarlos, sino que necesita sentir un cuadro y que además, sea retrato.²⁰⁹

Si bien el de Larreta es uno de los más conocidos, este retrato no fue el primero de los que realizó a los argentinos y/o sudamericanos. En 1910, en París había pintado el de Adela Quintana de Moreno, hija del presidente argentino Manuel Quintana y sobrina del presidente argentino Roque Sáenz Peña, expuesto en un salón de otoño de París, hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El de Carlos Reyles, de 1910, había provocado el elogio de Larreta: “Muy, muy hermoso el retrato de Reyles.” Años más tarde, Reyles aludiría al pintor vasco cuando en su novela *El embrujo de Sevilla* (1922), el ficticio personaje de “Cuenca” fuera llamado el “pintor de la España negra.”²¹⁰ También de 1910 es el retrato de Lola A. de Santamarina, realizado en París, de medio cuerpo con mantilla blanca y abanico. El retrato de *Don Juan Gironde*, realizado en 1911, que junto a *Carmen la Gitana* fueron pagados 25000 francos. Especial es el caso de los Santamarina, familia argentina con la cual Zuloaga tuvo una estrecha relación, sobre todo con José Santamarina Alduncin (1862-1919) y Antonio Santamarina Irasusta (1880-1974), ambos hijos de Ramón Santamarina, un hacendado gallego que se estableció en la ciudad de Tandil en 1845. Con los dos hermanos, el pintor mantuvo un lazo muy cercano que involucró amistad, asuntos comerciales y por supuesto compra de obra no sólo de su autoría sino también de encargos especiales para sus colecciones. José, sobre todo, por haber residido en París, formó parte de los “buenos amigos del 54 Rue Caulaincourt”²¹¹. En 1911 Zuloaga realizó el retrato de Antonio, en París, típico retrato de aparato, de cuerpo entero de pie y mano apoyada en mesa; a su esposa Lola, además del de 1910 ya mencionado, la retrató varias veces. En 1911 realizó el de Sara Wilkinson de Santamarina, con un fondo versallesco y un par de perritos en cada brazo. El de su esposo José también lo pintó ese año. Los Santamarina solían organizar grandes banquetes en su residencia parisina. A ellas asistían millonarios, especialmente sudamericanos y miembros de la nobleza europea. Wilkinson ocupaba un lugar distinguido en la sociedad parisiense, además de ser una destacada dama de la colonia argentina. Gran entusiasta de la pintura del vasco reunió una amplia colección de su obra en su palacio de la calle Pauquet. El matrimonio compró varios cuadros de Zuloaga, patrimonio que se fue acrecentando por el contacto personal entre pintor y cliente durante los años en París. Algunas de ellos quedaron en la Argentina:

²⁰⁹ [Nota de la redacción] “Desde el boulevard. Zuloaga y las argentinas”, c. 1912, Álbum Recortes periodísticos, AMIZ.

²¹⁰ Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La gloria de Don Ramiro*, op. cit., p. 43.

²¹¹ José Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 13 de marzo, s.f.”, CA, n. 1251, AMIZ.

Paulette la cupletista, Mi prima Cándida, Mujer tendida con chal azul (Lolita), Mercedes, Najera y otras. Sobre Zuloaga y la colección de la viuda de José Santamarina, se decía en 1927:

La colección de cuadros de la señora doña Sara Wilkinson Santamarina es una de las más escogidas que encierra París, tan abundante en ellas. Empezada por el acaudalado propietario argentino D. José de Santamarina y continuada por su viuda, que es la figura más saliente de la colonia argentina de París, a la adquisición de los cuadros ha presidido un gusto seguro, delicadísimo y refinado, que no ha aceptado más que obras maestras. Dos escuelas de pintura predominan en esta colección: la española y la inglesa. [...] Me encuentro raramente en estas impresiones de arte con pintores que, por felicidad, aún se halla en el mundo de los vivos. [...] El encuentro de una obra admirable es siempre agradabilísimo, y estos tres retratos de D. Ignacio Zuloaga lo son en grado sumo. Zuloaga pudiera llamarse (al menos en España) el revolucionario a destiempo y a distancia. Resquemores y o malentendidos según creo alejaron a este eximio artista de la Patria, en la época en que su pintura era, o parecía, avanzada y casi anárquica. La vista de algunos cuadros suyos (muchos no bien escogidos); la exageración de un colorido y de un ambiente seudolocal, que repugnaban al verismo español; los chismes y cuentos que se ciernen alrededor de cuantos culminan crearon una leyenda de atrevimiento y desprecio a los cánones, que carecía de fundamento.[...] Véase el soberbio *autorretrato* con que Zuloaga obsequio a los señores de Santamarina, a quienes le unía sincera y agradecida amistad.²¹²

En la extensa correspondencia que el pintor mantuvo tanto con José como con Antonio Santamarina se dejaron traslucir cuestiones vinculadas a la política, a la compra de obras y a la amistad que los unía. Con Antonio, se agregó además un trato comercial referido a la adquisición y arrendamientos de campos en Argentina (Capitán Sarmiento y Santiago del Estero) y a la compra de pintura y escultura de maestros antiguos. El pintor fue el principal asesor en la elección de piezas de ese período, con su consejo había adquirido obras como *Santiago el Menor* de Van Dick, una *Aparición* de José Ribera, un *San Francisco* de El Greco, una *Sibila* de Zurbarán, un *Ecce Homo* de Luis Morales y un *San Bartolomé* de Pablo Vergos, estos últimos pertenecientes a su propia colección.²¹³ Refiriéndose a la obra de Ribera, Antonio manifestaba: “Ante todo le diré que recibí recién ayer los cuadros de Ribera y el de mi señora [...] ya sabe U. mi opinión en cuanto al Ribera le diré que estoy contentísimo. En estos días termino de arreglar la casa así que pronto tendré el placer de ver los cuadros colgados.”²¹⁴ En otra carta le recordaba su interés por Goya, al tiempo que le solicitaba datos sobre unas tallas y el envío de cuadros de su autoría: “No me olvide ya sabe que soy interesado por un Goya o cualesquier cuadro español antiguo –me lo manda y gira [...] No deje de decirme cuando me escriba de que escuela es la talla que me mandó como también la cruz y la otra

²¹² Mauricio López Roberts. Marqués de la Torrehermosa, “Algunos cuadros españoles de la galería Santamarina en París”, *ABC*, Madrid, 16 de octubre de 1927, p. 3-5.

²¹³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, El Ateneo, Buenos Aires, 2013, 1ª edición, p. 97. Muchas de estas obras formaron parte de la exposición de *Arte Religioso Retrospectivo* que se realizó en Buenos Aires en 1934 y en la muestra *De los Primitivos a Rosales* realizada en 1939.

²¹⁴ Antonio Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires?, 25 de junio? de 1912”, CA, n. 2637, AMIZ.

talla [...] Si Ud. quiere mandar tres o seis cuadros suyos se venden muy bien es grandísimo el interés que hay por cuadros suyos.”²¹⁵ Además de pintura, el coleccionista le encargó piezas de arte decorativo: “[...] espero que en su viaje a España me compre algunos muebles antiguos bargueños, platos en fin [...] que U. con su conocimientos podrá encontrar créame que se lo agradeceré y retribuiré.”²¹⁶ El propio José le expresaba su admiración por los cuadros que su hermano había comprado: “He quedado asombrado de los hermosos cuadros que Ud. le compró a Antonio, Greco, Ribera, Beato Angélico, Zurbarán...”²¹⁷ Con frecuencia, ambos hermanos jugaron un rol de intermediarios para ubicar cuadros de Zuloaga en Argentina. Entre esas acciones, Antonio intercedió para que el Jockey Club comprara obra aprovechando su designación como miembro de la comisión: “Tengo pues la seguridad que ya sea en el Jockey o en otra parte lo colocaré [al cuadro] naturalmente le enviaré el giro telegráfico.”²¹⁸ También José aconsejó a sus conocidos para que compraran obra del pintor. Su esposa, entusiasta admiradora de la obra del vasco, a menudo era quien decidía las compras: “Llegando aquí me dijo Sarah que como yo ella quiere el cuadro de *La diligencia*. Así que Dn. Ignacio póngale precio.”²¹⁹ Al poco tiempo de recibidas estas piezas se produjo el fallecimiento de José, por esa razón Sarah insistió en pagarlas: “Aunque Ud. se opone insisto en enviarle el cheque por 17.000 pesetas que debo a Ud. 12000 pesetas por el cuadro de *Diligencia* y 5500 pesetas del retrato de José y repito a Ud. las mismas palabras de mi pobre marido. Ud. no me debe nada...”²²⁰ Entre las cartas hay una ciertamente curiosa por la mención de un nombre, cuya referencia podría tener un sentido irónico. La misma carece de fecha, pero la adjetivación de días “bárbaros” probablemente la ubiquen hacia 1914, en los comienzos de la 1^o guerra Mundial:

Mucho hemos pensado en estos días bárbaros en ustedes. Yo estaba preocupado si Ud. estaría enfermo en alguna parte y por eso no venía? Hoy al venido de la carta de su cantina nos tranquilizamos. Yo iré antes de fin de mes por esa y siento no haberlo visto aquí para hablarle del dinero de los últimos dos retratos. Este señor que llevo de allá me dijo que quería comprar también el segundo, porque no le parecía bien quedarse en su poder. Pero me dio a entender que quería condiciones muy especiales.

Comprendí enseguida que venía tocado por el amigo de Dn. Ramiro y le dije que aquel no tenía derecho a decir nada respecto a precios por cuanto Ud. había siempre hecho lo que el quería. He de hablarle más sobre esto, Ud. sabe que yo soy ante todo un hombre derecho y no me gustan las medias tintas sino es pintura que es Zuloaguesca. Si mi carta no llega

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Antonio Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, s.f., CA, n. 2549, AMIZ.

²¹⁷ José Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 20 de septiembre? de 1912”, CA, n. 2242, AMIZ.

²¹⁸ Antonio Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires?, 25 Junio de 1915”, CA, n. 958, AMIZ.

²¹⁹ José Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 28 de noviembre de 1918”, CA, s.n., AMIZ.

²²⁰ Sarah W. de Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “París, 16 de diciembre de 1919”, CA, n.1193, AMIZ.

tarde, no se deje arrastrar por generosidades que no se las sabrán apreciar y al contrario le harán mal.²²¹

¿A quién se refería Santamarina al mencionar al “amigo de Dn. Ramiro”? ¿Tenía algo que ver acaso con Enrique Larreta, nombrándolo elípticamente a través del personaje de su famosa novela? No lo sabemos. La cuestión es que a partir de estas líneas es posible observar la red de contactos, intermediaciones y temas monetarios que involucraron al pintor y a sus amigos-clientes argentinos.

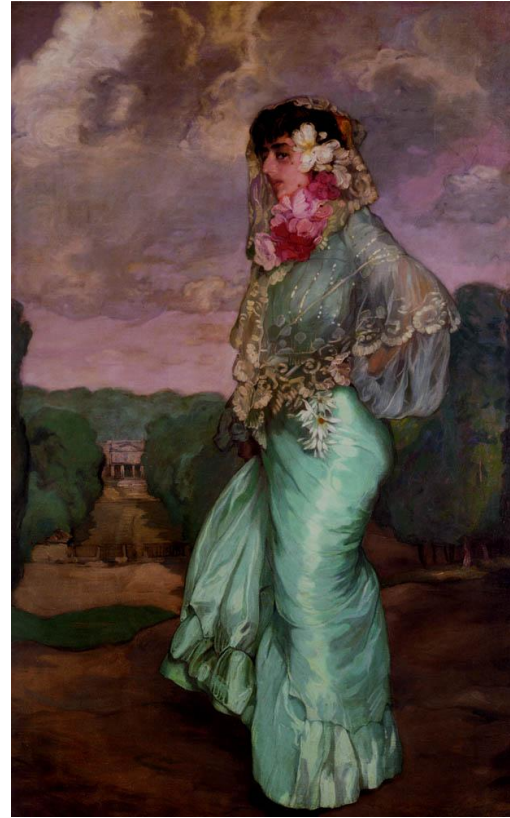
Además de los retratos mencionados, Zuloaga realizó el de Madame Diehl (1912) y el de María Teresa Llavallol de Atucha (1917). Entre las obras que estuvieron en diversas colecciones de argentinos se encontraban: *Carmen*, en la de Doña Filomena Crotto de Semprún, *El cómico Antonietti*, en la de Leloir, *Maja*, en la de Victoria Aguirre y *El juez de Zamarramala*, en la de José I. Gálvez. En la colección de la familia Paz, al menos hubo tres obras incluido el retrato de doña Zelmira Paz de Gainza. En la exposición organizada por la Asociación Amigos del Arte en junio de 1925 figuraron, además del retrato de Larreta, obras pertenecientes a las colecciones de María J. de Pradere, Juan Gironde, Filomena S. de Semprún, Jorge Atucha, José I. Gálvez, Diego Lezica Alvear y Alejo González Garaño.²²² Otras obras del pintor pertenecientes a colecciones particulares de Buenos Aires, fueron: *El piropo* o *El requiebro* (1902); *Esperanza* (1907), *La Trini* (1910); *Cabeza de mujer joven con fondo de paisaje* (1911), *Cabeza de muchacha con fondo amarillo* (1913), *Cándida con pañuelo rojo* (1913), *Cándida con blusa malva*, (1913), *Cándida sonriendo*, (1913), *Anita con mantilla negra* (1916), *Paisaje de Toledo* (1924), *Agustina riendo* (1926), *Teodora con mantilla negra*. Algunas de las obras que quedaron en el Museo Nacional de Bellas Artes fueron: *Retrato de la actriz Soler*, *Vuelta de la vendimia*, *Balcón con tres figuras* (o españolas y una inglesa en el balcón), *Gitanilla* y *Las brujas de San Millán*.

²²¹ José Santamarina, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 13 de marzo, c.1914?”, CA, n. 1251, AMIZ.

²²² Marcelo E. Pacheco, “Actividades Asociación Amigos del Arte” en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, [directores del Volumen] *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Malba, 2008, p. 226.



32. I. Zuloaga, *Autoretrato con fondo azul*, 1942, óleo sobre tela, 84 x 64 cm



33. I. Zuloaga, *Mercedes*, 1905, óleo sobre tela, 176 x 120 cm



34. I. Zuloaga, *Retrato de Carlos Reyles*, 1910, óleo sobre tela, 193 x 100 cm



35. I. Zuloaga, *Manola o Cándida*, 1912, óleo sobre tela, 100 x 75 cm. La obra perteneció a Zelmira Paz, quien estaba casada con Aarón Anchorena



36. I. Zuloaga, *Retrato de Enrique Larreta*, 1912, óleo sobre tela, 206 x 164 cm. La foto fue tomada, antes de que el pintor realizara la modificación, AGN



37. I. Zuloaga, *Retrato de Enrique Larreta*, 1912, óleo sobre tela, 206 x 164 cm. La foto fue tomada, luego de la modificación. Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, Argentina



38. I. Zuloaga, *Retrato de Maurice Barrès*, 1913, óleo sobre tela, 203 x 240 cm



39. I. Zuloaga, *Retrato de la Condesa de Noailles*, 1913, óleo sobre tela, 152 x 195,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao



40. I. Zuloaga y E. Larreta en el Castillo de Pedraza, Segovia, c. 1935, AMEL



*Zumaya
Larreta
1922
J. Larreta*

41. Familiares de Larreta visitando el taller de Zuloaga, Zumaya, 1922, AMEL.



42. Castillo de Pedraza, Segovia, 2015



43. Santiago Echea, Zumaya, Guipúzcoa



44. Museo de Zumaya, en época de I. Zuloaga, c. 1920

Capítulo 4

El coleccionista y su colección de arte español

Capítulo 4 El coleccionista y su colección de arte español

El objetivo principal de este capítulo es reconstruir y analizar la colección que Enrique Larreta formó a lo largo de su vida y que en la actualidad se encuentra dispersa en diferentes espacios: la residencia del barrio de Belgrano, hoy convertida en Museo de Arte Español; la estancia Acelain en Tandil (provincia de Buenos Aires); la casa de El Potrerillo en Alta Gracia (provincia de Córdoba); colecciones particulares y museos nacionales y extranjeros.

Una de las fuentes más relevantes para llevar a cabo esta tarea fue el Expediente Sucesorio de Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta, realizado en 1961. En él se enumeraban entre otras pertenencias las pinturas, esculturas, cerámicas, mobiliario, libros y otros objetos artísticos que conformaron la colección y que se hallaban en la residencia familiar de la calle Juramento en ese año. Vale la pena destacar que este expediente fue iniciado a la muerte de Josefina, momento en el cual se produjo la división de bienes entre sus herederos; es decir, el propio Enrique Larreta y sus tres hijos. El documento se realizó el 13 de junio de 1961, cuando el escribano Jorge Pocard y el martillero Victorio Solari se reunieron en la casa a efectos de practicar el inventario y la tasación de los bienes muebles que pertenecían a dicha sucesión. Durante ese acto estuvieron presentes el escritor y sus hijos Josefina, Agustín y Fernando, por lo que deducimos que el nombre de las obras fue indicado por el propio Larreta.¹

Otra fuente substancial fue el Inventario de los objetos de arte de la residencia de Belgrano confeccionado entre el 27 y 30 de octubre de 1961, es decir tres meses después de la muerte del escritor y previo a la fundación del Museo. Allí se mencionaban solo las obras que la familia decidió donar, con una breve descripción siguiendo el orden de cómo las piezas estaban ubicadas en la residencia: *Entrada, Hall, Salita azul, Sala Roja, Escritorio, Dormitorio de Enrique Larreta, Comedor*. Figuraban pinturas, esculturas, mobiliario, cerámicas y diversos objetos artísticos.² En estos documentos no se mencionaban ni la propiedad de Acelain, ni la de Potrerillo, ni las colecciones que allí había. Como no tuvimos acceso a los inventarios de estos espacios y no sabemos si efectivamente existieron, las fuentes visuales fueron muy útiles para esta reconstrucción: álbumes fotográficos que muestran los interiores de sus residencias, fotografías de todas las épocas que

¹ La sucesión se tramitó ante el Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Civil n. 17 de la Capital Federal a cargo del Dr. Marcelo Padilla, Secretaría n. 33 del Dr. Federico Gigena Iburguren. A este expediente se anexó el iniciado luego de la muerte del escritor ocurrida el 6 de julio de 1961, pero allí ya no figuraban las obras de arte. El monto total de la tasación ascendió a 1.435.980 pesos moneda nacional (equivalente a 17.095 dólares de la época). Fueron testigos del acto Julio Schilken Tarnassi y Víctor Julio Rodríguez. Aclaremos que con anterioridad, en 1948, Josefina había donado a sus tres hijos el inmueble de la calle Juramento, por eso no figuraba en el expediente. *Expediente Sucesorio Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta*, Sucesión n. 33760, a. 1961-1963, Archivo Poder Judicial de la Nación. Nota: Para tener dimensión de lo que significaba ese valor en la época, podemos decir que hacia 1964 el salario mínimo en Argentina era 14.000 pesos, equivalente a 82 dólares de ese año.

² [Anónimo], “Inventario de los muebles, cuadros y objetos de arte que se encuentran en la residencia del señor Enrique Larreta sita en la calle Juramento 2291 en esta capital.” 1961, s/catalogar, Biblioteca “Alfonso el Sabio”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

abarcan un extenso período de 1900 a 1961, incluyendo placas *Verascope* y anotaciones con nombres o lugares escritas por el propio Larreta, constituyeron un aporte esencial. También consideramos referencias e imágenes aparecidas en publicaciones gráficas, catálogos de exposiciones de arte y subastas, testimonios y entrevistas a familiares. El remate más importante fue el de Posadas, realizado entre el 29 y 30 de noviembre 1988. Varias de las piezas subastadas pasaron a integrar colecciones particulares y de museos de España.³

Entre las fuentes escritas ya hemos desarrollado la correspondencia que el escritor intercambió con Ignacio Zuloaga (capítulo 3). El relevamiento de la colección *in situ*, tanto en Belgrano, como en Acelain y El Potrerillo arrojó resultados enriquecedores puesto que tuvimos conocimiento de obras que no habían aparecido en fuente escrita o visual alguna. Mayormente hemos omitido el lugar de emplazamiento de las obras, por un lado, porque las piezas solían rotar de un espacio a otro lo cual es visible a partir de las propias imágenes y, por el otro, porque esto nos facilitó clasificar los objetos según su tipología.

Respecto a las cuestiones generales, hay que considerar que la formación de este patrimonio estuvo íntimamente ligada a los numerosos viajes que el escritor realizó al viejo continente, sobre todo a España y a París. Entre ellos debemos destacar el primero de 1902 junto a Josefina, recién casados en el que llevó un meticuloso registro de los sitios y obras artísticas que iba conociendo en su recorrido; el de 1907 que se prolongó hasta 1916 y que fue el período en el que adquirió la mayor parte de su colección, y el viaje de 1921, cuando compró obra destinada a su futura residencia de Acelain. Larreta regresó numerosas veces a la península ibérica, incluso hasta poco antes de fallecer.

En cuanto al contenido, la colección Larreta estuvo dedicada íntegramente al arte español. Allí no había arte francés, ni italiano, ni oriental, ni inglés, como sí tenían muchos de los coleccionistas contemporáneos, y si lo hubo, solo se dio en contadas excepciones. Respecto de las obras medievales, su presencia fue menor en cuanto al número, aunque hay que considerar que en España, los estilos medievales siguieron teniendo peso aún entrado el siglo XVI. Prácticamente no hubo piezas que superaran el siglo XVIII. Incluso aunque el origen fuera español, el arte moderno, contemporáneo o de vanguardia fue decididamente excluido de su patrimonio descontando, claro, su retrato pintado por Zuloaga. Sin embargo tenemos que destacar una faceta que no es muy conocida y que será considerada dentro de las particularidades que tuvo su colección: la obra hispanoamericana y la de Pedro Figari.

³ Guiomar de Urgell, “Colección Enrique Larreta”, *Catálogo IV^o Remate de obras de arte y antigüedades*, Buenos Aires, Posadas Remate S.A., Bullrich, Gaona y Guerrico, noviembre de 1988. En adelante nos referiremos a él como “El remate de Posadas”.

En relación con el marco temporal, la colección Larreta comprende dos contextos definidos: se trata de una colección formada en las primeras décadas del siglo XX sobre objetos y piezas artísticas de los siglos XVI y XVII. El escritor se interesó por ese tiempo lejano de manera integral, allí incluyó la historia, la literatura, la filosofía y todo testimonio artístico de la España de esa época. Las compras iniciales coincidieron con el momento de su mayor esplendor literario. En ese tiempo fue tan grande el éxito alcanzado, que su propio nombre, llegó a asimilarse al de *Don Ramiro*, aquel personaje del siglo XVI protagonista de su novela.⁴

Respecto al contexto de su formación, gran parte fue reunida en los años siguientes al Centenario de la Revolución de Mayo, momento en el que surge un movimiento de reivindicación nacionalista liderado por un grupo de intelectuales y artistas que se manifestaron en contra de la europeización de la generación anterior. Las ideas de estos pensadores trazaron un escenario en donde se produjo un cambio en la valoración de lo español: lo que antes era denostado, encontró un reconocimiento en los valores del hispanismo, rescatando las raíces e indagando sobre todo en Castilla como paradigma de lo español. Con un discurso afín a esos valores y tal como lo sostuvo desde el inicio, el sello de lo hispánico impregnó el carácter de este patrimonio. A través de su colección Larreta quiso no solo remitirse a ese pasado sino también revalorizarlo en una suerte de reconciliación con la “madre patria” acorde a las ideas generadas en torno a esos años. Si bien la génesis de su novela había tenido lugar en 1902, con un interés literario o histórico, al momento de decidir la compra de objetos artísticos tuvo claro que esa presencia física le garantizaría el recuerdo y la amigable relación con ese pasado antes tan denostado.⁵ Y aún cuando en los años siguientes, la inclinación por la estética hispánica hubiera sido reemplazada, Larreta continuó con sus compras de arte español.

En cuanto a la figura del coleccionista, debemos decir que la colección Larreta está definida ineludiblemente por su creador. En él confluyen las características de diversos tipos de coleccionistas: culto, selectivo, erudito, *connoisseur*.⁶ El criterio que lo guió fue definido desde los comienzos: no tuvo centenares de cuadros o esculturas, pero la calidad conceptual del conjunto le

⁴ “[Hallándose en Ávila] Don Enrique cruzaba por las calles envuelto en una capa española y con un gran chambergo y romántico. Al volver [...] se cruzó con dos jovencitas [...] las que al verlo pasar se dijeron a media voz: ‘Ese debe ser don Ramiro’”. Víctor Andrés [Belaúnde], “Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 17, septiembre de 1917, s. p.

⁵ “D. Enrique Larreta tiene la idea fija de que nada podemos ser substancialmente, nacionalmente en el porvenir, si perdemos la conexión con el pasado [...]” [Nota de la Redacción], “El gran baile de anoche”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1922, RP 00315, Libro I, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España de: 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁶ La figura del coleccionista fue abordada por pensadores contemporáneos como Walter Benjamin, Maurice Rheims, Ernst Bloch, Jean Baudrillard y Krzysztof Pomian, entre otros. Véase *ut supra* “Introducción y marco teórico”. Sobre el tema del coleccionismo cf. “El coleccionar y las cosas” [número monográfico], *Revista de Occidente*, Madrid, n. 141, Fundación José Ortega y Gasset, febrero de 1993; María Dolores Jiménez Blanco y Marck Cindy, *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ed. Ariel, 2007; Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

conferió una identidad no siempre vista en nuestro medio. Fueron sus motivaciones los rasgos precisos que la hicieron distinguir entre las colecciones de sus contemporáneos. No acumuló desordenadamente. Podemos afirmar que Larreta *conceptualizó* su colección en el sentido literal del término. En esencia la dotó de sentido formándola con un criterio específico, organizado y concreto. El punto de partida fue su pasión por una España en donde confluyeron lo histórico y lo artístico. No tuvo que ver con una cuestión de prestigio social especulativo que lo legitimara ante sus pares. Lo que le interesó fue que quedara manifiesto su capital intelectual. Como rasgo esencial priorizó la homogeneidad y la coherencia de un discurso definido. Independientemente del valor económico, los significados de aquellos objetos fueron más allá de su dimensión física o estética. Larreta los transformó a través de su mirada de historiador y de su sesgo artístico. Él había sido el artífice de esa *creación*.

Los inicios de la colección Larreta

Las primeras compras tuvieron lugar durante su largo viaje de bodas en Europa en 1902. El propio escritor relataba ese comienzo:

Antes de conocer a España [...] ya sentía yo esa necesidad de una atmósfera propicia a la evocación [...] empezaba a escribir mi novela... Así, pues, me hice un rinconcito, reuniendo las primeras obras que logré descubrir, a las que rodeaba de una luz, un color, hasta de un ligero perfume de leyenda... Esto, usted comprenderá, me era necesario en Buenos Aires... Luego, ya en el escenario real, mientras estudiaba el ambiente, fui reuniendo muebles, tapices, armas, con todo lo cual más tarde en París pude instalar una sala de gusto español. Esta fue mi primera tentativa realizada.⁷

Refiriéndose a las piezas iniciáticas Larreta decía: “Estas dos espadas fueron, con un bargueño, los objetos que sirvieron de base a mi colección actual. Contemplándolas, me di más de una vez a soñar, y las describo en el capítulo VI de la obra. Son las que el escudero muestra y enseña a manejar a Ramiro.”⁸ Se trataba de dos espadas tizonas exhibidas en uno de los muros de su residencia. Este relato daba cuenta de que mientras el escritor comenzaba la investigación para *La gloria de Don Ramiro* simultáneamente tenía lugar el nacimiento de su colección. Probablemente Larreta no supiera en qué iba a convertirse, pero era evidente que esta compra inaugural tendría un lugar destacado, no solo era la primera, sino que fue previa a la escritura de su novela. Con los años, fue sumando otras armas a su colección. El coleccionismo de estas piezas tenía su valor distintivo. Apreciadas por su pertenencia a antiguos héroes y por su alto valor artístico se convirtieron también

⁷ Ernesto M. Barreda, “El creador de una nueva sensibilidad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 28, n.1417, 28 de noviembre de 1925, p. 70-71.

⁸ Enrique Larreta *apud* Conrado E. Eggers-Lecour, “La tierra de Don Ramiro”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 36, n. 1828, 14 de octubre de 1933, p. 24-25 y 69.

en objetos dignos de exponerse y de ocupar un lugar destacado dentro de las colecciones.⁹ El propio Felipe II había decidido comprar la colección de armas de su padre, por razones afectivas y por el valor simbólico que poseían. Hay que recordar que el escritor había conocido al Conde de Valencia de Don Juan quien había confeccionado el catálogo histórico descriptivo de la Real Armería de Madrid donde estaban las armas de Felipe II y de Carlos V.

Larreta no era un turista improvisado. Como muchos viajeros de la época, había estudiado detalladamente las guías turísticas que lo acompañaron en sus recorridos europeos. La guía *Karl Baedeker*, en la que realizó anotaciones marginales según las ciudades visitadas¹⁰ o el recorrido por las imágenes que le ofrecían los volúmenes de *España artística y monumental*, le anticiparon cuál iba a ser y en qué contexto iba a enmarcarse su futura colección:

No había estado todavía, hay que puntualizarlo, en tierras hispanas, a pesar del gran amor y la honda admiración que ya les tenía, y entonces no se me ocurrió mejor expediente para seguir adelantando mi proyecto, que recorrer los volúmenes de una espléndida colección de fotograbados titulada “España monumental y artística”, y ante tanta maravilla como desplegaban sus páginas ante mi vista, me atrajo la atención desde el primer momento una ciudad a la que muchos viajeros y artistas habían concedido hasta entonces secundario valor, y que se me apareció como la más típicamente castellana, y por ende española, de todas. Era Ávila, con sus murallas y sus templos, encerrada en el silencioso culto de su tradición. Pues la tenía, y mucha, Ávila de los Caballeros, que había sabido luchar heroicamente con sus hombres y hasta con sus mujeres contra el moro invasor.¹¹

Además de estas guías que contenían una amplia información acerca de los sitios y monumentos más notables de España, Larreta fue sumamente metódico en las anotaciones que realizó en sus cuadernos de apuntes. Allí además de vislumbrarse datos y vivencias que utilizaría para su novela, existía una minuciosa descripción de cada lugar visitado: paisajes, iglesias, catedrales, arquitectura, esculturas, pinturas y estilos eran presentados con su propia mirada estética, a la cual se le sumaba un riquísimo vocabulario técnico. Allí hablaba de Gil de Siloé y su trabajo en la Cartuja de Miraflores, del gótico español y la Catedral de Burgos, de los cuadros de Ribera, de Zurbarán o Murillo; de los retablos de Martínez Montañés en Sevilla; del palacio de Carlos V en Granada; de los pasos de Juan de Juni; de los detalles churriguerescos de la Catedral de Salamanca, de los claustros románicos de Ávila o de *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco en Toledo. Esta fuente es

⁹ Fernando Checa Cremades, “Sobre distintas maneras de ver y poseer (la situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen)”, *Revista de Occidente*, Madrid, n. 141, Fundación José Ortega y Gasset, febrero de 1993, p. 54-59.

¹⁰ Según el escritor: “En un viaje heroico de nueve horas se sale de Madrid a las 7 y se cambia de tren en Aranjuez. Todo esto para ver una poblada que apenas mencionan las guías. Veremos si debemos fiar nuestras emociones a las *Baedeker* o a los hombres como Pidal y Mon que nos han incitado a hacer este viaje precioso.” Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902 que después utilicé en ‘La gloria de Don Ramiro’”, [*Libretas de viaje I y II*, manuscrito], 1902, s.p., sin catalogar, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹¹ Enrique Larreta, *apud*. Conrado E. Eggers-Lecour, “La tierra de Don Ramiro”, *op. cit.*

sumamente significativa puesto que aquí aparece la mención de la compra del cuadro de *San Isidro Labrador*, de su propio puño y letra en 1902.¹²

En 1907, luego de pasar más de cinco años escribiendo su novela, Larreta volvió a España con los originales manuscritos de *La gloria de Don Ramiro* cuya primera edición sería editada por Victoriano Suárez en 1908. El escritor pasó diez años en Europa, sobre todo en Francia donde desarrolló una misión diplomática como Ministro Plenipotenciario.¹³ Larreta regresó a Buenos Aires en noviembre de 1916 y en 1918 se instaló con su familia en la casona de la calle Juramento. Las piezas que compró durante esos años constituyeron el grueso de la colección armada pero aún inacabada de lo que sería su presentación como coleccionista de arte en Buenos Aires al inaugurar su mansión en el barrio de Belgrano. Según Marcelo E. Pacheco no sería apropiado realizar una lectura de la colección Larreta dentro del contexto de su creación, es decir de las dos primeras décadas del siglo XX, debido a que “sus singularidades la ponen en contacto con el coleccionismo por venir más que con sus contemporáneos.”¹⁴ Sin embargo hacia 1929, Larreta seguía con su valoración de España tanto o más que en aquel inicio. Así marcaba las diferencias con el resto de sus compatriotas:

El argentino se encuentra todavía en el período de franca juventud, y es natural que busque en Europa los países de cultura fácil. Los paisajes brillantes y los monumentos que se pueden comprender y admirar sin esfuerzo. Le gusta la civilización consagrada [...] Hasta hace poco a los norteamericanos les ocurría lo mismo. Pero hoy la América del norte empieza a producir espíritus que no se contentan con las formas fáciles o confortables del turismo [...] cuando el tiempo haga su obra de decantación, es indudable que surgirá una nueva especie de argentinos, los cuales ya no pasaran de largo frente a las costas de España, sino que se detendrán y buscarán en ella lo que solo ella puede otorgarles: la explicación y justificación de su propia alma [...] Solo que yo, en realidad, no busco en España la apoteosis: busco a España, vengo a meterme en la hondura de España y a recrearme en la contemplación de sus cosas y sus progresos. ¿No es bastante?¹⁵

Coincidimos con Pacheco cuando se refiere a la colección Larreta marcando sus *singularidades*. Porque si bien el escritor tuvo puntos de contacto con algunos contemporáneos que también se inclinaron por manifestaciones del hispanismo, su colección adquirió un valor claramente diferenciado. Larreta fue el representante más destacado del coleccionismo de arte español en Argentina precisamente porque el contenido de su colección fue reunido bajo una organización

¹² Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902 que después utilicé en ‘La gloria de Don Ramiro’”, *op. cit.*

¹³ Véase *ut supra*, capítulo 2.

¹⁴ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, 1º edición, p. 154.

¹⁵ Enrique Larreta *apud* [Corresponsal], “Argentinos en Madrid. Con Enrique Larreta”, Buenos Aires, *Plus Ultra*, n. 160, agosto 1929, s.p.

conceptual y porque en ella lo que estaba implícito era además el capital simbólico que el propio Larreta poseía.

Anticuarios. París y Madrid.

La estancia europea le permitió a Larreta entrar en contacto con anticuarios parisinos y españoles sobre todo durante el período comprendido entre 1910 y 1916 cuando adquirió algunas de las obras fundamentales de su colección. Dentro del contexto general de esos años debemos destacar el gusto por lo español que ya se había manifestado a lo largo del siglo XIX en Francia. Diversos eventos habían marcado la presencia y redescubrimiento del arte peninsular en el país galo: la invasión francesa; el *Dictionnaire des peintres espagnoles* de Frédéric Quilliet, publicado en 1816; la *Galerie espagnole* de Louis-Philippe abierta al público en el Louvre en 1838; la publicación en 1845 de *Voyage en Espagne* del crítico Théophile Gautier; la boda de Napoleón III con Eugenia de Montijo en 1860, la fama de Velázquez tras el redescubrimiento de Manet y la llegada de agentes extranjeros. Sin embargo, estas cuestiones, tuvieron su contracara en España cuando durante las primeras décadas del siglo XX surgió un nuevo interés por el arte español desde fuera de la península, sobre todo en París donde existía una gran circulación de obras de arte hispánicas. El progresivo auge del coleccionismo privado sumado a la entrada de capitales americanos y al poco cuidado por conservar el patrimonio, provocó la dispersión de numerosas piezas artísticas. Obras exentas pintadas sobre tabla o lienzo, esculturas de retablos, a menudo situados en pueblos pequeños y alejados, sufrieron el saqueo o el accionar de astutos comerciantes, sobre todo cuando los precios que se pagaban por ellas podían salvar de la pobreza a sus propietarios, ya sea la iglesia, burguesía o aristocracia. Ambición, engaños, falta de legislación, contrabando, silencios o familias en bancarrota que vendieron su patrimonio estuvieron presente en lo que constituyó la historia de emigración de las obras de arte españolas que a través de esa vía llegaban a los anticuarios españoles o franceses que luego pasaron a engrosar los fondos de coleccionistas extranjeros atraídos por el arte español.¹⁶

Este tráfico de obras de arte operado desde España fue en gran medida de carácter clandestino y era evidente que quienes estuvieran involucrados se cuidaran muy bien de que sus actividades conservaran un manto de opacidad, por eso no es casual que se hayan encontrado muy pocas facturas de compra. Muchas veces los propios coleccionistas como los agentes y marchantes, borraron concienzudamente sus huellas tras su paso por el mercado artístico. No obstante saber de estos recorridos contribuye a pensar cuál fue el *modus operandi* que los coleccionistas de la época

¹⁶ Sobre el tema de la salida del arte español fuera de España cf. Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1958; Manuela B. Mena Marqués, “Grandes colecciones de pintura española fuera de España” en Miguel Cabañas Bravo (coordinador), *El arte español fuera de España. Actas XI Jornadas de Arte*, Madrid, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003, p. 157-170; Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socías Batet (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicaciones Universidad de Barcelona, 2011; disponible en <http://www.museoimaginado.com/gaya2.htm>, último acceso 1/1/15,

tuvieron que desplegar. En líneas generales, las solicitudes llegaban a los obispados para vender diversas piezas de propiedad de la iglesia, luego cursadas por el párroco de algún pueblo o abadesa de un convento. La excusa solía ser la necesidad de realizar en la iglesia, convento o catedral arreglos o reformas que justificaban el ingreso de dinero a través de estas ventas. Las transacciones se realizaban generalmente en grandes o pequeños lotes.¹⁷ Viviendo en París y siendo coleccionista, esas cuestiones no habrán pasado desapercibidas para Larreta.¹⁸ El propio escritor admitía en una entrevista de qué manera había conseguido ciertas piezas de su colección, lo cual hacía evidente, sobre todo sin una legislación que lo prohibiera, cómo desde las iglesias se vendía el patrimonio artístico y religioso: “Esta imagen la compré en una iglesia muy pobre de Italia. Las paredes se caían de viejas. Para sostenerlas me vendieron esta imagen preciosa.”¹⁹ Ignorancia, desidia hacia el propio patrimonio, la debilidad económica española y la complicidad de la élite del país, fueron algunas de las causas que provocaron la salida de esas obras fuera de la península. Todo esto ayudado por autoridades de iglesias, políticos y funcionarios en momentos donde el límite entre historiadores, agentes o anticuarios era difuso.

Existen varios ejemplos de cómo la avidez de marchantes hizo que numerosas obras cruzaron la frontera española y propiciaran la construcción de grandes colecciones, muchas de ellas con destino a Estados Unidos.²⁰ Dentro de los traficantes activos en España se destacaba Arthur Byne, agente de William Randolph Hearst, editor de *Los Ángeles Examiner*, considerado como uno de los mayores compradores de arte español de su tiempo. Byne, hispanófilo e historiador del arte, en realidad fue un comerciante poco escrupuloso cuya distinción y conocimiento del mundo artístico social y cultural fueron una fachada para esconder su codicia y especulación. Bajo ese manto de entusiasta coleccionista fue autor de importantes estudios sobre arte, mobiliario y arquitectura española, que en realidad se traducían en una suerte de catálogo de piezas que pretendía vender. En esa época, viajar con una presentación de Hearst le facilitaba el acceso directo a edificios y espacios que contenían la obra de su interés operando sin dejar pistas con lo más alto de la sociedad

¹⁷ María José Martínez Ruiz, “Entre negocios y trapicheos, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz” en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX, op. cit.*, p. 152.

¹⁸ Salaverría recordaba a “Aquel Larreta que habíamos visto transitar por su casa, llena de reliquias artísticas, y que habíamos visto también recorriendo España en busca de un mueble o de una colección de azulejos (perseguidor infatigable y expertísimo de los taimados anticuarios)”, José María Salaverría, “Examen de obras. Una novela de Enrique Larreta”, *La Esfera*, Madrid, a. 14, n. 678, 1º de enero de 1927, p. 40.

¹⁹ Enrique Larreta *apud*, Juan José Soiza Reilly, “Enrique Larreta en la intimidad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 37, n.1850, 17 de marzo de 1934, s.p.

²⁰ Inmaculada Socias Batet, “El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX”, Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX, op. cit.*, p. 288.

madrileña.²¹ También Archer Milton Huntington contaba con una red de agentes y *art dealers*, los cuales operaban a sus órdenes. Algunos como Joseph Duveen, Bernard Berenson, Jacques Seligmann eran agentes profesionales; otros como Francis Lathrop, López Mezquita o Joaquín Sorolla eran artistas o críticos como Roger Fry. Su red también incluyó a miembros de las comisiones de monumentos históricos, como José Gestoso; arqueólogos como Jorge Bonsor, diplomáticos, como Juan Riaño o Guillermo de Osma y Scull,²² quien también tuvo vínculos con Larreta. Algunos de los agentes que actuaron por Castilla fueron José Domínguez y Francisco Simón Nieto. Los trabajos de campo encomendados por ejemplo por Huntington para la realización de publicaciones culturales, a menudo encubrían un relevamiento para detectar piezas que pudieran interesarle. Josep Pijoan, historiador del arte y arquitecto español, codirector y redactor de *Summa Artis. Historia general del Arte* colaboró en el asesoramiento de piezas que completarían la colección del fundador de la Hispanic Society. Raimundo y Ricardo Madrazo también ofrecieron a Huntington dibujos de Goya y algún manuscrito de Lope de Vega entre otras obras.²³ Recordemos que una de las piezas compradas por Larreta había pertenecido a los Madrazo.

Respecto de los anticuarios franceses que promocionaron arte español debemos ubicarnos en el contexto de aquellos años. Durante el primer tercio del siglo XX París era considerado el foco indiscutible del mercado artístico. Allí sobresalían grandes marchantes con negocios de alcance internacional entre ellos Bernard Berenson (1865-1959), Joseph Duveen (1869-1939) o Jacques Seligmann (1858-1923), quienes a su vez tenían una red de *art dealers* que les proporcionaban obras, tal el caso del agente francés Paul Tachard, quien desde Barcelona estaba en contacto con Seligmann. Raimundo Ruiz, fue otro de los anticuarios activos pionero en el comercio internacional de antigüedades españolas y uno de los primeros que tuvo contacto con el exterior.²⁴ Para sus compras en París algunos de los lugares elegidos por los coleccionistas de la época, incluido argentinos como el matrimonio Santamarina, eran Galerie Bernheim-Jeune, Forest, Jansen, Tedesco Frères, Bonjean, Héliot, Léon Helft, Bourdariat, Bensimon, Vermaut-Vernor, Saqué, Durand-Ruel, etc.²⁵ El local de los hermanos Gastón y Joseph Bernheim-Jeune estuvo ubicado en el 25 del

²¹ José Miguel Merino de Cáceres, “Arthur Byne, un espoliador de guante blanco” en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socías Batet (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, *op. cit.*, p. 241-249.

²² Inmaculada Socías Batet, *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington. El coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, Reial Acadèmia de les Bones Lletres, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2010, p. 97-127, disponible en http://www.boneslletres.cat/publicacions/altres_publicacions/b48064713.pdf, último acceso 1/4/18.

²³ Jesús García Calero, “Así fue posible el expolio de España”, *ABC*, Madrid, 2 de octubre de 2012, <http://www.abc.es/20121002/cultura-arte/abci-expolio-espana-huntington-hearst-201210011639.html>, último acceso 23/09 2016.

²⁴ Inmaculada Socías Batet, “El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX”, *op. cit.*, p. 285-302.

²⁵ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, Buenos Aires, s. n., 2011, p. 242-258.

Boulevard de la Madeleine y el 15 de la Rue Richepanse en París. La galería tuvo un crecimiento muy significativo durante esta época. Entre las exposiciones organizadas en su local, tenían en su haber la primera exposición de Van Gogh (1901), Bonnard y Vuillard (1906), Cézanne y Henri-Edmond Cross (1907), Seurat y Van Dongen (1908), Matisse (1910), Boudin, los futuristas italianos (1912), Rousseau (1916), Dufy y Vlaminck (1921), Modigliani (1922), Utrillo (1923), Marquet (1925), Gauguin (1930). Si bien su interés no se centró en estos artistas, seguramente viviendo en la capital francesa, Larreta no se privó de asistir a alguna de estas exposiciones.

El panorama de los anticuarios que estuvieron activos allí durante esos años, permite pensar que Larreta pudo haber recurrido a ellos para la adquisición de piezas artísticas que formaron parte del Salón Español de su residencia parisina. Las fotografías de este espacio donde aparecen una gran variedad de pinturas, esculturas y mobiliario son bastante ilustrativas. Afortunadamente al haber hallado ciertas facturas de compra, logramos tener constancia de quiénes fueron algunos de los anticuarios, tanto en Francia como en España, donde Larreta solía adquirir obra. Quizá esta documentación no fue demasiado significativa para el escritor, puesto que la dejó en la sede de la Embajada argentina en Francia. Entre los nombres de esos anticuarios se hallaban José de Arceche, A. Louis XIV, Juan Lafora, Luis Orlando, Rafael Riquelme, Maison du Pacha y Henry Bégué. De todos ellos existen facturas de compra, con estampilla fiscal, fechadas en noviembre de 1915, un año antes de su regreso a Buenos Aires.²⁶ En Maison du Pacha de J. Laugier, local ubicado en la 1 Rue Mazagran en Biarritz y dedicado a la compra y venta de *antiquités curiosités objets d'art bijouterie, joaillerie*, con fecha 12 de noviembre, una factura a nombre de *Monsieur Larreta*, indicaba que entre las piezas compradas por el escritor, había un brasero español, a “precio convenido doscientos setenta y cinco francos”; un lote compuesto por un trozo de terciopelo de Génova época Luis XIV; un lote franja y galón antiguos y un ánfora hispanomorisca. El conjunto ascendía a mil cien francos, más los gastos de embalaje que llevaban la compra a un total de mil trescientos setenta y cinco francos.²⁷ El señor J. Laugier agregaba al final de la boleta “El ánfora partirá mañana pero le ruego me recuerde la altura de la calle Faisanderie. Me siento apenado por enterarme el accidente ocurrido a su hijo. Le deseo un pronto restablecimiento. Siempre a su orden, le saluda muy atentamente”. Esta

²⁶ La referencia a las facturas de compra de los anticuarios franceses y españoles es en todos los casos la siguiente: Serie “Embajada en París”, Caja AH/0033 Caja AH/ 0031, a. 1915, ubicación topográfica cuerpo 68, anaquel 59/58., Archivo de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina. Nota: La traducción de las facturas escritas en francés es nuestra.

²⁷ Hacia 1913, un peso moneda nacional equivalía a dos francos. El sueldo de un embajador en París era de 15.000 pesos oro. (1 peso oro= 2,70 pesos papel en 1914). A modo de referencia podemos mencionar que un ejemplar de *Mundial Magazine*, revista editada en París, costaba 1 franco; un par de gemelos prismáticos “H. Morin”, costaba 135 francos. A Francisca Eizaguirre, personal del servicio de la familia Larreta se le pagaba en 1915, 140 francos mensuales. En adelante, para ver equivalencia monetaria de los valores que mencionemos, remitirse a esta nota. Cf. “Monedas de Argentina”, disponible en <https://www.monedanumismatica.com/argentina/>, último acceso 1/1/18.

familiaridad indicaba que Larreta era un cliente habitual. A. Louis XIV fue otro de los anticuarios parisinos en donde el escritor compró piezas de su colección. Ubicado en la 61 Rue Gambetta en París, el *Ministre de l' Argentine*, tal el nombre que figuraba en la factura del 3 de noviembre, había adquirido y pagado una *console dorée* por doscientos francos; dos *potences en fer forgé* por doscientos veinte francos y un *tenébrario en fer forgé* por trescientos francos.²⁸ En ese mismo local, otro documento de la misma fecha indicaba que además había comprado una *grande table renaissance sculptée* [sic] *à trois terairs* por setecientas pesetas. Henry Bégué, *représentant de l'orpèvrerie Christofle*, local ubicado en el 10, Avenue Victor-Hugo en Biarritz se especializaba en objetos de arte, cristales y porcelanas. Allí, el 26 de noviembre se emitió una factura a nombre de *Madame Larreta* por la compra de dos Talaveras a ciento treinta francos.

Muchos de esos anticuarios tenían sus negocios en ambos países. Es el caso de Rafael Riquelme, cuyo local francés estaba en el 5 Place de la Liberté en Biarritz y en el 4 del Prado en Madrid. Su comercio se dedicaba a la compra, venta, comisión y a la *importation d' Espagne*. Entre las obras que este anticuario tenía en su comercio se hallaban muebles, sillerías, tapices, joyas, abanicos, esmaltes, hierros telas, tallas, marcos botones, cuadros, relojes, bronce y marfiles. Riquelme tenía entre sus clientes a Paul Rosemberg, un comerciante de arte francés con galería de arte en París, conocido por representar a Pablo Picasso, Georges Braque y Henri Matisse. También Zuloaga había tenido trato comercial con su compatriota Riquelme y dado la amistad que lo unía a Larreta es probable que juntos hayan visitado la galería de arte de Rosemberg, aunque el argentino no se interesara por este tipo de pintura. La factura del 13 de noviembre incluía un *Cadre en bois sculpte* por noventa francos, un galón de oro por cincuenta francos y quince asientos completos de cuero rojo de época Luis XIV a veinticinco francos cada uno. El total de la factura ascendía a quinientos quince francos, de los cuales Larreta había pagado a cuenta una parte, restando abonar el saldo. También el anticuario José de Arteché realizó transacciones con el argentino. Arteché, junto a sus hijos Manuel y Enrique, tenía sus locales en el 5, rue D'Alger de París y en el 2, Plaza de Bilbao, San Sebastián. Con fecha 4 de noviembre se realizó la compra de una mesa tallada con hierros, por un total de seiscientos francos y otra con fecha 29 de noviembre, en donde aparece la compra de dos candeleros de madera plateados antiguos y dos maceteros de Talavera por doscientos francos, ambas a nombre de *Monsieur Larreta*. Juan Lafora, cuyo local de antigüedades y objetos de arte estaba ubicado en la conocida Carrera de San Jerónimo 51, también tuvo a Larreta entre sus clientes. En una factura del 5 de noviembre, figura la intermediación de un señor llamado Olazábal, probablemente porque en esa fecha Larreta se hallaba en Francia. Los ítems de ese documento eran: un banco forrado de terciopelo; un brasero estilo del siglo XVI; dos grandes candeleros; un crucifijo

²⁸ Equivalencia monetaria franco-pesos moneda nacional véase *ut supra*.

de madera y una gran mesa de cajones tallados. La suma total de esa compra ascendía a tres mil seiscientos francos. Otros anticuarios de la época que estaban en Madrid eran Fabriciano Pascual, E. Torres, Eugenio Terol, Pérez Gil, Raimundo Ruiz y Herraiz.

También hallamos menciones de anticuarios escritas por el propio Larreta. Es el caso de Bacri y Demotte. Bacri Frères fue una prestigiosa firma de anticuarios franceses, cuya tienda de arte estaba en el 141 del Boulevard Haussmann en París. Jacques Bacri fue un gran especialista en antigüedades, sobre todo en tapices medievales; sentía pasión por la investigación, fue amigo de coleccionistas y gran conocedor de la documentación y procedencia de los objetos que pasaban por sus manos.²⁹ Allí Larreta compró el *Repostero con las armas del Gran capitán Gonzalo de Córdoba*, según lo escrito por su puño y letra en el reverso de una fotografía que reproducía la imagen de la obra. (50) En el caso de Demotte, también dejó las pistas al escribir en el dorso de una foto de la iglesia de Sinovas de Burgos, que el retablo del oratorio, había sido comprado en el local de ese anticuario en París en 1912. Efectivamente, se trataba del *Retablo de Santa Ana*, una de las piezas más valiosas de su colección. Georges Joseph Demotte (1877-1923) y su hijo Lucien (1906-1934), fueron grandes anticuarios que estuvieron activos durante el primer tercio del siglo XX en galerías de París y Nueva York. En la capital francesa su negocio de antigüedades estaba ubicado en el 27, rue de Berri. Demotte se especializó sobre todo en artes del Islam y en escultura medieval. Por su negocio pasaron una gran variedad de piezas como marfiles, retablos, fragmentos arquitectónicos y esculturas. A lo largo de su historia como anticuario atravesó algunos juicios de demandas debido a que algunas de las piezas vendidas fueron cuestionadas por ser falsas o demasiados restauradas, entre ellas, una serie de esculturas medievales de Notre-Dame de la Couldre Parthenay vendidas al Louvre. Como muchos colegas de su tiempo, estos anticuarios pocas veces demostraban la procedencia de las piezas a sus compradores, máxime cuando la legislación de la época no impedía la exportación de elementos arquitectónicos de monumentos históricos. Museos de París, Londres y Nueva York poseen obras que pasaron por sus locales. Precisamente, un conjunto de placas de vidrio con imágenes de piezas del local de Demotte donadas al Louvre, permitieron encontrar la ubicación actual de un tercio de las esculturas que aparecen en ese fondo, en colecciones públicas y privadas francesas y extranjeras. El estudio de estos archivos permitió además ver qué obras de prestigio pasaron por el anticuario y conocer el gusto de aficionados que, como Larreta, compraron obras a principios del siglo XX en París.³⁰ El avance de esta investigación posibilitará contrastar si

²⁹ Sobre Jacques Bacri, cf. "Collection-Bacri", disponible en <http://www.sothebys.com/en/auctions/2017/collection-bacri-pf1719.html>, último acceso 1/1/17.

³⁰ En la década de 1980 el Departamento de Colección iconográfica de escultura del Museo del Louvre recibió alrededor de 2.500 negativos de placa de vidrio que documentaban obras vendidas por los anticuarios Georges-Joseph y Lucien Demotte a principios del siglo XX. En 2009 este Departamento creó una base de datos, que enumeraba, identificaba y localizaba las obras. Simultáneamente el Metropolitan Museum of Art de Nueva York creó un archivo similar, con el fin de proporcionar una base de datos que pueda ser

más trabajos comprados por el escritor fueron adquiridos también en Demotte. El hallazgo es bien interesante dado que estas imágenes permitieron observar en qué estado se hallaba el *Retablo de Santa Ana* poco antes de que pasara a manos de Larreta.

Como ya hemos mencionado, además de esos anticuarios franceses y españoles, muchas de las piezas de su colección fueron compradas a través de la intermediación o consejo de Zuloaga.³¹ Experto en el regateo y conseguir el mejor precio, el pintor vasco tenía una astucia natural que le permitió conseguir un gran número de obras, fruto de sus constantes incursiones por tierras castellanas, lo cual incidió en qué tipo de piezas se fueron incorporando al patrimonio del coleccionista, a veces por su consejo y otras simplemente por las oportunidades que fueron surgiendo a medida que indagaban las regiones.

Larreta continuó con la compra de obras, incluso hasta fechas muy tardías. Hacia 1948, una nota de la revista *Estampa* señalaba, que a su regreso de España el escritor sorprendería con “alguna bella obra de arte para agregar a las muchas existentes en su magnífica casa colonial”.³²

Larreta: el coleccionista y su colección. Capital simbólico y entramado conceptual.

¿Cuál fue la intención de Larreta a la hora de formar su colección de arte? Considerado por sus contemporáneos como un escritor erudito, podemos afirmar que su patrimonio artístico fue el producto de un proyecto intelectual, programático y conceptual. El escritor contaba con la formación, los intereses y un trabajo de profunda búsqueda en la historia del imperio español. El resultado fue una colección absolutamente hispanófila, con un perfil definido y homogéneo que no solo involucró a los objetos que la formaron sino el clima y la atmósfera de los espacios que la contuvieron. Identificada con lo esencial de la España castellana, en ella quedó plasmado lo artístico y lo espiritual de esa época. Larreta tenía claro que su colección tenía que tener un carácter orientado hacia la tradición y el pasado y ese pasado tenía que ver con un solo origen:

Aquí necesitamos [...] volver la mirada a la España de ayer, ya que por afinidad de origen todos somos sus hijos. Es en ella donde se guarda, como en cofre cerrado, la maravillosa labor artística de aquel pueblo, cuya fuerza y vigor intelectual hizo que en su época más

actualizada con información de otros museos que adquirieron obras a estos marchantes en París y Nueva York. En 2016, luego de la comunicación que habíamos iniciado con el Departamento de Colección iconográfica de escultura del Louvre, hallamos que además del *Retablo de Santa Ana*, una escultura de *San Martín de Tours*, actualmente en el Museo Larreta, había sido comprada por Paula de Koenigsberg a este anticuario. Agradecemos a Cristine Vivet-Péchet el envío de la imagen del *Retablo de Santa Ana* procedente de la colección Demotte. Christine Vivet-Péchet, “Le fonds photographique des antiquaire Georges-Joseph et Lucien Demotte”, Musée du Louvre, <http://www.louvre.fr/le-fonds-photographique-des-antiquaires-demotte>

³¹ Según declaraba Larreta al cronista, uno de sus óleos lo había comprado “con Zuloaga en un castillo de la tierra de María Santísima.” Juan José Soiza Reilly, “Enrique Larreta en la intimidad”, *Caras y Caretas*, *op. cit.*

³² “Y se recuerda así que, en un viaje anterior, el doctor Larreta, que a su condición de escritor ilustre agrega la de anticuario y verdadero ‘connaissanceur’, trajo entre otras piezas muy valiosas dos braseros antiguos, moriscos de madera y bronce [...]” [Nota de la redacción], “Se comentaba en una exposición”, *Estampa*, Buenos Aires, agosto de 1948, RP 00504, Libro n. 2, “Años 1912-1949”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

heroica y grande se colocara a la cabeza entre todas las naciones del mundo. En vez de vivir, como ha pasado hasta hace poco, en lamentable desconcierto espiritual con España; en vez de gastar nuestro dinero en recorrer países desligados completamente a nuestra tradición, debemos visitar el solar de la raza; recorriendo sus ciudades y monumentos, buscando enseñanzas en sus museos y estudiando sus más bellas industrias, sin duda se despertará en muchos el deseo de fomentar el arte y la edificación hispana, tan de acuerdo con nuestras costumbres y necesidades.

En materias artísticas, tenemos la fortuna de poseer una hermosa tradición; por eso, volviendo a la sensibilidad y a la inspiración de la raza, el estilo puede tomar formas nuevas de invención y de originalidad, que sirvan como base a una arquitectura puramente argentina”³³

Al abordar la colección Larreta se hace preciso tener en cuenta el vínculo establecido entre el poseedor y sus obras junto a los significados que generan: un beneficio de distinción y prestigio social que se traduce en un poder simbólico que va más allá del consumo artístico.³⁴ En este sentido la hipótesis que planteamos en nuestro trabajo se centra en que Larreta formó su colección de arte siguiendo una **organización conceptual** que respondía a su interés de conformarla bajo una mirada que integrara esas obras en un período determinado de la Historia de España, decisión que fue posible gracias a su competencia cultural. Así de firme fue lo que intentó traducir en ese montaje. Escena y representación en donde pinturas, esculturas y mobiliario se convirtieron en receptores de la ficción de un tiempo pretérito que fue decididamente el más admirado por el escritor. Objetos singulares, exóticos, antiguos o barrocos que no sólo tenían que ver con un sentido expositivo u ornamental, sino que respondieron a una significación iconográfica o al testimonio de una época pasada. Más allá del valor artístico se trataba del lazo que Larreta establecía con ellos. Sus compras tuvieron como fin consolidar el orden conceptual que tuvo su colección. Como fiel *representación* del estilo Renacimiento español, esos objetos recuperaban los signos culturales de aquella época, las “partículas nobiliarias”, el lazo entre el tiempo y la historia.³⁵ Desde el presente y desde la constatación física, real y cotidiana, Larreta trazaba el nexo con ese pasado, confiriéndoles el lugar que cada uno de esos objetos tenía dentro de su *master plan*. No era la ostentación ni el afán de sus contemporáneos de acaparar obras de arte atestando sus residencias. “Empiezo a desear lo inexplorado más que lo admirable. La belleza para mí comienza a ser lo distinto”, decía en 1902.³⁶ Lo que distinguió a la colección Larreta fue lo selectivo y singular de sus elecciones.

³³ Enrique Larreta, *apud* Víctor Andrés, “Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, *op. cit.*

³⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004, 1º edición en francés, 1968.

³⁵ Según Baudrillard al respecto de la antigüedad en los objetos, “No cabe duda que no es el tiempo real, sino que son los signos, o indicios culturales del tiempo, lo que se recupera en el objeto antiguo.” Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, *op. cit.*, p. 84 y 95.

³⁶ Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902 que después utilicé en ‘La gloria de Don Ramiro’”, *op. cit.*

¿Por qué fue posible esta organización conceptual en el planteo de su colección? Consideramos que tuvo lugar porque fue el resultado de la suma de tres componentes reunidos en la figura de Larreta: su *habitus*, su capital cultural y su proyecto creador.³⁷ Pierre Bourdieu define *habitus* como aquel principio generador de prácticas distintas y distintivas que establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, lo distinguido y lo vulgar; así cada clase y grupo social tiene su propia atmósfera cultural dentro de la cual vive. En las decisiones de Larreta estuvo implícito o directamente asociado su *habitus* y las instancias de legitimación que tuvo a partir de la consagración de su obra literaria. Su formación, la pertenencia a una familia acomodada, su vínculo con intelectuales, artistas e instituciones, le otorgaron una posición destacada dentro del campo de la cultura. Con un carácter polifacético, su figura concentró prácticas culturales, artísticas, ideológicas, políticas y sociales que conformaron el propio capital simbólico que Enrique Larreta reunió a lo largo de su vida. Para Bourdieu la apropiación de las obras culturales, supone unas competencias que no son distribuidas de manera general. Estas obras funcionan como un capital cultural y aseguran a quien las posee un beneficio de distinción, sumado a un “beneficio de legitimidad” que excede a la mera ostentación de la riqueza y que consiste en el hecho de “sentirse *justificado de existir* (como se existe), de *ser como es necesario* (ser). Poseer una colección artística se constituye en sí misma como una garantía de legitimidad.”³⁸ En el caso de Larreta ese atributo se duplicaba. A la otorgada por poseer ese patrimonio, se le sumaba la legitimidad de su propia figura: él no era un simple coleccionista adinerado. Él poseía un capital intelectual y un prestigio como escritor que lo distinguía del resto de los coleccionistas de arte. No importaba tanto la cantidad o calidad de sus piezas, sino su competencia y la manera en que él, como *creador*, había reunido ese conjunto. Ahora bien, Larreta perteneció siempre a una clase social alta que se potenció a partir de su unión con Josefina Anchorena; a esto se sumó el prestigio que le otorgó el éxito de su novela. Sin embargo, el dinero no lo era todo. Decenas de coleccionistas tuvieron quizás colecciones mucho más valiosas, sin embargo, la competencia cultural del escritor superaba ampliamente esa cuestión monetaria. Para Larreta el arte estaba hecho de símbolos.³⁹ Él era consciente del beneficio simbólico que le proporcionaba tener una colección de arte, que encima no era “una más”: esta colección era homogénea, tenía carácter y concepto. Por otro lado, se trataba de un escritor con la debida

³⁷ Bourdieu pone en el centro de su estudio la cultura y las producciones simbólicas y construye el concepto de campo intelectual vinculándolo con el de *habitus*, capital cultural y proyecto creador. El concepto de campo intelectual hace referencia a aquel espacio social diferenciado en que se insertan los productores y los productos de la cultura ilustrada en las sociedades modernas. Pierre Bourdieu, *Campo de poder, Campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2003.

³⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000, p. 226.

³⁹ En 1947, el escritor afirmaba: “Ante la complejidad y la multiplicidad del universo, nuestro espíritu siente que sólo puede coger el sentido de todo conocimiento en forma de símbolo o de alegoría [...] Mi manera de concebir el arte de la novela, del teatro, y hasta del mismo verso responde probablemente a esas razones.” Enrique Larreta, *La naranja*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1947, p. 50-53.

competencia intelectual y un conocimiento profundo de la época. Ambas condiciones le otorgaban un plus que legitimaban aún más su posición dentro del campo.

Si para lograr el clima de época en su novela, Larreta acudió a la referencia de hechos y figuras históricas; para trasladar esa historia a un ámbito *tridimensional*, recurrió a las obras y objetos de los siglos que tanto le habían apasionado yendo de la ficción de su obra literaria a la invención de su colección.⁴⁰ Seleccionó las unidades pensando en la conformación de un todo cuyo significado siempre incluyó un sentimiento de hispanidad y lo que ella había significado para América, tanto en su aspecto artístico como simbólico. Para Marcelo E. Pacheco “El autor de *La gloria de Don Ramiro* no encontró en el mapa del coleccionismo moderno porteño una posición singular que le permitiera interactuar. No la encontró o no la buscó.”⁴¹ Precisamente Larreta no buscó esa posición simplemente porque no le interesaba “el mapa del coleccionismo moderno”. Él tenía bien claro que dentro de este campo, su faceta de escritor e intelectual superaba a la de ser un mero coleccionista. No solo se trataba de refinamiento estético, jerarquías de la historia del arte, artistas de moda o valor de mercado. Para Larreta su colección no era definida como una posesión ostensible de lujo sino como la expresión material de una creación que tenía un concepto y una intención artística-intelectual de la que él era el principal artífice. Para él, lo más importante de su colección era el significado plasmado en ella. Por eso su patrimonio se concentró en los maestros antiguos, que fueron españoles en casi todos los casos. Pudo tener acceso a los demás pero eso no entraba dentro de su plan maestro. Lo que primó en su selección de obras fue el concepto que las aunaba.

Al aportar su reflexión sobre el coleccionismo, Walter Benjamin lo vincula con la “embriaguez burguesa” que transforma sus residencias en un “microcosmos del mundo”, conocido en el siglo XVI como gabinete de curiosidades.⁴² Para Larreta esa “embriaguez” de la que hablaba Benjamin estaba constituida por algo más que una acumulación que convirtiera sus ambientes en dispositivos de exhibición. Lo que él creó y recreó no fue una suma de objetos, sino una obra conceptual compuesta por centenares de piezas cohesionadas por el sentido asignado por el escritor. Para Maurice Rheims la afición a coleccionar es una suerte de “juego pasional” que puede ser llevada a

⁴⁰ La idea de la novela trasladada a un ámbito *tridimensional* fue planteada por Mariano Rodríguez Otero en la conferencia “Ficciones antiguas y modernas sobre la España del Siglo de Oro”, brindada en el marco del Seminario “*A cien años de La gloria de Don Ramiro*”, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, septiembre-octubre de 2008.

⁴¹ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, *op.cit.*, p. 155.

⁴² Dominik Finkelde, “Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamin: ‘Desembalando mi biblioteca’”. Un discurso sobre el coleccionismo”, *Curare*, México, n. 24, julio-diciembre 2004, p. 55.

los extremos.⁴³ En esta misma línea, Baudrillard sostiene que el coleccionista “no es sublime por la naturaleza de los objetos que colecciona”⁴⁴ sino por el fanatismo que siente por ellos, donde esos objetos se transforman en un espejo que le devuelve al poseedor, no las imágenes reales sino las deseadas. Para Larreta, ese apasionamiento y ese juego de imágenes deseadas tenían que ver con la herencia de España. Así lo expresaba en una entrevista en 1929:

[...] excelencia moral heredada de España, de aquella admirable fineza de raza que produjo en nuestras pampas el milagro del gaucho, el más señorial campesino que haya existido nunca. Y prueba también, dicho sea de pasada, de su ascendencia andaluza, pues nadie ignora que en esta tierra todo el mundo es señorial, en el buen sentido estético y espiritual del vocablo. Lo es el zagal. Lo es el obrero, lo es el mendigo. Fue solo ante el rigor de graves aprensiones que hace algunos años pedimos al objeto de arte, al mueble, al libro y a la misma vivienda española su virtud defensiva. Algunos, al principio, no cataron el intento. Sin embargo, todos sabemos que las cosas bellas y cordiales comprometen el pensar y el sentir, y que igualmente la vivienda castiza posee influencia mágica, acomoda nuestro genio a sus númenes y concentra y protege la esencia moral.⁴⁵

Cómo coleccionista, reconocemos en Larreta tres facetas: el *historiador*, el *anticuario* y el *esteta*.

El *historiador*: Según Benjamin, el coleccionista “sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día.”⁴⁶ Desde muy joven Larreta tuvo un profundo interés por los hechos históricos. Los reinados de Carlos V y de Felipe II, la vida de Santa Rosa de Lima, las crónicas de los españoles y los pintores del Renacimiento fueron temas presentes en el origen de la creación de su obra literaria y en las piezas artísticas que adquirió a lo largo de su vida. Para escribir *La gloria*, necesitó estudiar durante muchos años, familiarizarse con los sucesos de aquel tiempo y tornarse contemporáneo de sus propios personajes.⁴⁷ Siempre resaltó su condición de historiador. “Yo soy [...] un historiador descarriado. Mi arte aspira a trasegar al libro o la escena lo que surge de los documentos históricos.”⁴⁸ Para Baudrillard “el objeto puro, desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un status estrictamente subjetivo. Se convierte en objeto de colección. Deja de ser tapiz, mesa, brújula o chuchería para convertirse en “objeto”.⁴⁹ Sin embargo, el escritor utilizaba esas mesas,

⁴³ Maurice Rheims, *The strange life of objects. 35 centuries of art collecting & collectors*, New York, Atheneum Publishers, 1961, p. 28-29, disponible en <https://archive.org/details/strangelifeofobj00rhei>, último acceso 23/09/2016.

⁴⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵ Enrique Larreta *apud* Julio Romano, “Una entrevista con Larreta”, *Nuevo Mundo*, Madrid, a. 36, n. 1845, 31 de mayo de 1929, p. 23, disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002147065&search=&lang=es>, último acceso 1/1/17.

⁴⁶ Francisco Calvo Serraller, “Lo sublime a buen precio”, *Revista de Occidente*, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁷ Alberto Gerchunoff, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1909 en Rómulo Zabala *et al*, *La gloria de Don Ramiro en veinticinco años de crítica. Homenaje a Don Enrique Larreta 1908-1933. Tomo I*, Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1933, p. 53.

⁴⁸ Enrique Larreta, *apud* [Nota de la Redacción], “Grandes figuras. Autores americanos”, *La Tribuna*, Costa Rica, c. 1933, RP 03671, Caja n.4, Carpeta “Larreta sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁴⁹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, *op. cit.*, p. 98.

sillones fraileros o retablos que eran piezas de su colección artística, con una intención funcional dándole un doble sentido escénico, como teatro de su colección y cómo escenario de su vida cotidiana condensando imágenes del tiempo en el que habían sido elaborados.

Para Benjamin todo lo que es “memoria” se convierte en sello de la posesión del coleccionista: el tiempo, el lugar, la manufactura, los antiguos propietarios, todo ello se funde en cada una de las obras que posee, cuya síntesis se traduce en el destino de su objeto.⁵⁰ En la colección Larreta todas estas cuestiones derivaban inevitablemente en la España imperial. Entrar en su casa provocaba en sus contemporáneos la sensación de ingresar a otra época. El ámbito castellano, con los retablos, las imágenes, las armas, los muebles remitían a un pasado lejano y al mismo tiempo próximo para quienes venían desde la península.⁵¹ El clima de la “hidalga morada” evocadora del siglo XVI no pasaba desapercibido para quienes la visitaran.⁵² Para lograr aquel entramado histórico, Larreta volvió sus ojos a la España de Carlos V, de Felipe II, de Santa Teresa, de Cervantes, de El Greco. Del mismo modo que el subtítulo de la novela *Una vida en tiempos de Felipe II* ubicaba al lector en la época de este monarca, ese conjunto de obras que se veía al entrar a la residencia tenía como principal misión dar el marco del Siglo de Oro, cuando la península se encumbraba como potencia hegemónica.

Ante la disyuntiva de ver a la historia como ciencia o como arte, Larreta sostenía que el ideal consistía en unir una severa y sólida información –la historia como ciencia– a una colorida evocación –la historia como arte.⁵³ Precisamente uno de los puntos más evidentes en donde puede verse la faceta de Larreta historiador, probablemente sea la iconografía de los retratos. ¿Qué épocas y qué personajes representaron? ¿Cuál era el hilo conceptual que los unía? El escritor eligió personajes históricos que pertenecían a un espacio y tiempo determinados. Esta serie de retratos tenía una especial significación ya sea por lo que esas figuras representaban en la historia, por admiración o por algún lazo familiar que era preciso reforzar. Obviamente, esa ligazón se hizo más evidente con los retratos de Felipe II, de Juana de Austria o de Carlos V. No importaba tanto la autoría sino la pertenencia al mundo que él había creado, aún cuando fueran de inferior valor, la misión primordial de esos cuadros, era completar ese universo. Los orígenes de la dinastía de los

⁵⁰ Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” [c.1933], en Adriana Manzini, *Walter Benjamin. Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992, p. 107.

⁵¹ Cf. Arturo Domínguez, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 29 setiembre de 1958”, CL n. 2237, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁵² [Nota de la Redacción], “El gran baile de anoche”, *La Nación*, *op. cit.*

⁵³ Enrique Williams Álzaga, “Enrique Larreta, el historiador y el artista”, *La Nación*, Buenos Aires, 25 de agosto de 1974, RP 03828, Caja n. 2, Carpeta n. 9 “Larreta. Homenajes y opiniones después de su muerte”, AMEL.

Austrias españoles se remontaban a partir del matrimonio entre Juana de Aragón y Felipe de Borgoña, con esta unión arrancó la rama de los Habsburgo. En el montaje iconográfico de la colección, aparecían varias obras relacionadas con esta temática o regiones. Carlos V, primer hijo de Juana y Felipe se convirtió en el punto de arranque de la dinastía de los Austrias al frente de la monarquía hispánica con un poder excepcional extendido sobre muchísimos territorios. De su unión con Isabel de Portugal nacieron cinco hijos, sólo sobrevivieron tres, María, Juana y Felipe, el futuro monarca. Felipe II, quien fue proclamado rey de España en 1556, heredó los Países Bajos, Castilla, Aragón, Sicilia y los territorios americanos bajo dominio hispano. Durante su gobierno la defensa del Catolicismo contra la Reforma protestante y el Islam constituyó su principal programa político.⁵⁴

Esta breve reseña, nos ayuda a comprender quienes fueron los principales actores que Larreta tuvo presente a la hora de elegir los retratos de su colección. El género pictórico del retrato jugó un papel central dentro del mundo del poder, como propaganda, para dejar huella de su existencia y para marcar una presencia en los territorios gobernados alejados de la presencia del soberano. Dentro del contexto español, el retrato de los Austrias se distinguió por ser solemne, austero, contenido en sus expresiones y alejado del recargamiento francés. Lo fundamental era el verismo, condición *sine qua non* para ser considerado como un retrato de calidad. El nuevo imperio liderado por Carlos V fomentó el auge de los retratos de corte, imponiéndose en toda Europa. Entre los retratistas que inauguraron esta tipología en España se encontraba Antonio Moro, pintor flamenco que trabajó para los Habsburgo desde 1550. En sus retratos predominaban las figuras con trajes negros sobre un fondo oscuro, resaltando la cara del retratado. Esta tradición fue legada a su discípulo Alonso Sánchez Coello, quien generalizó este tipo de pintura al igual que lo hizo la pintora italiana Sofonisba Anguissola. Sánchez Coello llegó a convertirse en pintor de cámara de Felipe II, cuando Moro abandonó España. Carlos V y Felipe II también recurrieron a los servicios de Tiziano Veccellio, pintor italiano que durante el siglo XVI fue una de las figuras principales en el mundo del arte.⁵⁵ Entre los retratos de la colección Larreta se hallaban los de *Carlos V*, *Felipe II*, *Juana de Austria*, *Juan de Austria*, *Felipe IV*, *Santa Teresa* y otros personajes de época sin identificar. *Juana de Austria* y

⁵⁴ La dinastía de los Austrias se prolongó hasta el año 1700. En esos dos siglos se sucedieron cinco monarcas: Carlos I de España y V de Alemania, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Durante el reinado de Felipe II España y todos sus dominios gozaron de una posición hegemónica en el continente europeo y americano. Además de Juana y María, Felipe tuvo dos hermanastros hijos de Carlos V nacidos durante su soltería y viudez: Margarita de Parma y Juan de Austria, uno de los grandes capitanes de la época. Felipe II contrajo matrimonio en cuatro ocasiones: con María Manuela de Portugal de cuya unión nació un único hijo llamado Carlos, quien falleció con veintitrés años, con María I de Inglaterra, miembro de la familia Tudor e hija del rey Enrique VIII y Catalina de Aragón; con Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia y Catalina de Médicis, de cuya unión nacieron dos hijas: Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela y finalmente con Ana de Austria, unión de la que nacería el futuro rey, Felipe III. Tras algo más de cuarenta años de gobierno, Felipe se retiró en junio de 1598 al monasterio de El Escorial donde falleció el 13 de septiembre de ese año. Cf. Virginia Benítez Martín, *El retrato en España en la Época Moderna. Los Austrias*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2015, disponible en <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/964>, último acceso 1/03/2017.

⁵⁵ *Ibidem*.

Felipe II, eran dos de sus pinturas predilectas.⁵⁶ No siempre se trataba de obra de primeros autores, sino de copias de taller o réplicas, prácticas que fueron habituales en ese tiempo.⁵⁷

Otros sucesos históricos que estuvieron presentes en la iconografía de su colección fueron las luchas entre católicos y protestantes libradas en Flandes. Esos hechos del pasado glorioso de la península tenían sentido y razón de ser en España; en la Argentina del siglo XX eran completamente ajenos a su historia y por lo tanto, indiferentes para los coleccionistas porteños.⁵⁸ Pero esto era muy distinto en el caso de Larreta, precisamente porque estos acontecimientos sí eran de su máximo interés. El tema de esas pinturas narraba las batallas libradas por el general Alejandro Farnesio (1546-1592) contra los hugonotes o protestantes franceses en el marco de las continuas luchas religiosas. Se trataba de cinco obras, cada una con un recuadro explicativo y referencias que aludían a los diferentes eventos: la *Batalla de Lepanto* ocurrida en 1571 y tal vez la más significativa, la *Expugnación de Caudebec*, hecho ocurrido en 1592, *Célebre expugnación de Corbeil*, que describía la toma de la fortaleza de Corbeil permitiendo a Farnesio entrar luego victorioso en París, y la *Batalla de Mastrich* ocurrida en 1579. Estos sucesos históricos representados en esas pinturas tenían su correspondencia con otras piezas de la colección, como las armas y las banderas militares. Una panoplia con espadas, picas, un capacete, un peto de coraza, una rodela, ballesta y un arcabuz, dispuestas en uno de los salones de su residencia, representaban también las armas de la conquista. Las banderas de los tercios españoles con las aspas rojas borgoñesas y las imperiales con el águila bicéfala evocaban las victorias en Flandes, Italia y Francia. Como testimonio de la dinastía fundadora de la actual España, estaba el *Repostero del Gran Capitán Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, célebre general español, nacido en 1453 y muerto en 1515, que había actuado bajo los Reyes Católicos en la conquista de Granada.

Otras de las cuestiones que resulta interesante en el planteo de nuestra hipótesis, es que el propio Felipe II fue coleccionista de arte. Fruto de una esmerada educación, desde muy joven se rodeó de consejeros culturales, además de la influencia que recibió de su tía María de Hungría, gran coleccionista de Tiziano y antiguos maestros flamencos. Entre las aficiones del rey, se hallaba la astronomía. Heredero del gusto paterno, Felipe II recibió los objetos astronómicos más preciados

⁵⁶ Marta F. de Lynch, "Una tarde junto a Enrique Larreta", *Esto es*, Buenos Aires, mayo de 1956, RP 03709, Caja n. 4, Carpeta n. 4 "Larreta. Sus opiniones", [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁵⁷ Las réplicas solían ser ejecutadas por el propio pintor o por otros maestros. En los Inventarios Reales estas diferencias se reflejaban con claridad, pero en ningún momento se manifiestan como peyorativas. Sobre este punto cf. Juan Miguel Serrera, "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", *Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio-julio 1990, p. 59.

⁵⁸ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, p. 120.

de su padre a los que sumó astrolabios, esferas, mapas y globos terráneos.⁵⁹ Precisamente, en la colección Larreta había ya en 1918 un astrolabio y un reloj de tiempos de Felipe II. El escritor también tuvo en su estudio una serie de antiguos grabados de mapas coloreados a mano del Siglo XVII que representaban a la República de Génova, a Italia, Cerdeña y Córcega, los reinos cristianos de Fez y Marruecos.

Entre el resto de las piezas o referencias que tenían que ver con su propia historia o la de sus antepasados se destacaba un retrato de María Luisa de Parma (1751–1819) esposa de Carlos IV y reina consorte de España. María Luisa fue la madre de la reina de Portugal Carlota Joaquina de Borbón, casada con el rey Juan VI de Portugal y Brasil, quien en 1808 había enviado a Montevideo a Felipe Silva Telles Contucci para que preparara su coronación como reina del Río de la Plata. Una baraja de naipes de oro y plata del siglo XVII realizada en Flandes que había pertenecido a la Infanta Carlota Joaquina se exhibía bajo un vidrio en uno de los salones de la casa de Belgrano. Este objeto era especialmente valioso para Larreta porque había sido obsequiado por Doña Carlota Joaquina como regalo de bodas a Josefa Oribe y Viana de Contucci, bisabuela del escritor. Se sumaban así los retratos de sus antepasados más directos, como el de su bisabuelo materno, General Manuel Oribe y Viana, que más allá del valor estético constituían para el escritor un inestimable documento. También los escudos heráldicos de sendas familias, Anchorena y Larreta se podían apreciar en distintos espacios y objetos de las residencias de Aceláin y Buenos Aires, dando ese aire nobiliario de los antiguos palacios castellanos.

En líneas generales, si bien Larreta priorizó que sus adquisiciones tuvieran que ver con ese momento particular de la historia de España o con el contenido antes que al estilo, seguramente también estuvo atento al sentido de la oportunidad, es decir, si se le presentaba la ocasión no la desaprovechaba aun cuando la pieza o el motivo no perteneciera a dicho período histórico.

El *anticuario*: “Mientras tanto cultivo mis vicios. Recorro las tiendas de los anticuarios, examino pinturas antiguas, telas, hierros. Ya conoce usted mi debilidad por lo arqueológico. El pasado me encanta. ¿Por qué? Probablemente por ese poeta romántico que no hemos podido ahogar del todo dentro de nosotros.”⁶⁰ La mirada romántica, la nostalgia por lugares lejanos y el tiempo pretérito que eligió para los personajes de su historia estuvieron presentes en el espíritu con el cual formó su

⁵⁹ Isabel Moran Suárez, “El coleccionismo astronómico de Felipe II” en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.) *Actas del Simposium La ciencia en el Monasterio del Escorial (1/4-IX-1993)*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas n. 3, Simposium, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993, p. 501-511, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ciencia-en-el-monasterio-del-escorial-actas-del-simposium-14-ix-1993-tomo-i/>, último acceso 23/09/2016.

⁶⁰ Así respondía Larreta en una entrevista, luego de que el escritor pronunciara un discurso en el acto inaugural de la Exposición Hispanoamericana en Sevilla. *Apud.* [Corresponsal], “Argentinos en Madrid. Con Enrique Larreta”, *Plus Ultra* n. 160, Buenos Aires, agosto 1929.

colección. Es precisamente la admiración que Larreta sintió por ese período de la historia española lo que lo motivó a emprender una búsqueda casi íntima, hasta hallar obras y objetos que se vincularan a ese momento. Se trataba de condensar y representar ese tiempo de manera *tridimensional*. Como anticuario, buscó obsesivamente los testimonios artísticos de España adquiriendo en sus viajes por la península pinturas, tallas, retablos, tapices, bargueños, cerámicas, braseros, y tantos otros objetos para decorar los ambientes de sus residencias. En uno de los cuadernos que más tarde se convirtió en su libro de memorias *Tiempos iluminados*, el escritor dejaba una autorreferencia de cómo se percibía a sí mismo. De su puño y letra, en el dorso de la primera hoja en blanco, podía leerse una suerte de punteo por los temas en los que luego incursionaría: “Olvidar. Vida de estancia. La Pampa. Mme. de Beauregard (el asterisco). El artículo de Rubén Darío (el dinero). Saloncillo español. Faisanderie. Mis manías de anticuario. Mi españolismo artístico [...]”⁶¹ Claramente lo que nos interesó aquí fue la mención a su rol de “anticuario”, la cual no podía faltar en aquel texto que luego se transformó en la construcción de su propia imagen, escrita en primera persona. Por otra parte, la descripción de Martín Noel en su artículo de 1918 sobre los ambientes de la casa de Belgrano no dejaba lugar a dudas de la experiencia del escritor en el mundo de las antigüedades:

Es el relicario una pieza Barroca, digna de Tomé y Churriguera, sus columnas carolíticas, así como los tallos serpenteantes que las ladean, son de virtuosa factura y el todo de una policromía esplendente. Superpuesto a este mueble pende el escudo heráldico por frente a él una panoplia flanqueada por dos querubines portadores de haces y sustentados por tenantes de efecto milagrero. Alternan en los entrepaños cornucopias y pinturas en ellos sabiamente ajustados, rematan las golias y cimacios de las cornisas cerámicas y tallas de pinceles no ajenos a las escuelas de los imagineros realistas simbólicos: Machuca, Becerra, Pedro de Mena, Roldán, sobre doradas las unas y las más estopadas al gusto de los siglos XV y XVIII. Representan los cachorros, búcaros, ollas y patenas a las alfarerías levantinas de Murcia, Sevilla, Manises y Alcora de eugobes ferruginosos y blancos plomíferos exornados por grecas y lacerías en azul de cobalto o bien oros metálicos. Las hay también castellanas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo con sus emblemas nobiliarios e imágenes de montería.⁶²

Las palabras de Noel sobre los ambientes de su casa se transformaron en una suerte de catálogo descriptivo de la colección Larreta, que con los años fue retomado por el escritor y crítico literario guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien se desempeñó como corresponsal de importantes medios gráficos de España y Argentina. Para dar cuenta de la riqueza de ese patrimonio Gómez Carrillo señalaba: “[...] del valor de conjunto que convierte el palacio de Enrique Larreta en uno de los más puros relicarios del arte clásico español en todas sus manifestaciones me limitaré a

⁶¹ Con algunas de sus hojas arrancadas, podía leerse en una de las primeras páginas: “No publicar este cuaderno. Destruir este cuaderno”. [Enrique Larreta], *Cuaderno borrador de Tiempos Iluminados*, c. 1930, sin catalogar, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁶² Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 26, junio de 1918, s.p.

repetir que no hay en su recinto una imagen, un retablo, un lienzo, un mueble, una tela, un libro, un tapiz que no sea, además de perfecto, de una autenticidad indiscutible.”⁶³ No exenta de los más halagadores calificativos, el cronista exaltaba el “alma” con que Larreta había dotado a su vivienda destacando que lo que el escritor había creado allí, se diferenciaba claramente del resto de los coleccionistas de arte español contemporáneos, incluyendo a los internacionales:

Pero con todos esos tesoros antiguos otro hombre habría hecho sin quererlo, una casa muerta, un Museo como hay tantos en el mundo, una especie de mansión del arte durmiente. Hay hispanófilos en los Estados Unidos que poseen, en palacios copiados de Salamanca o de Sevilla, galerías llenas de cuadros y de esculturas castellanas y amuebladas por anticuarios madrileños, y que, sin embargo, no hayan logrado poner en el interior de sus viviendas el ambiente de la vieja España. Enrique Larreta, gracias a Dios Enrique Larreta no es un hispanófilo. Ni tampoco un coleccionista. No es más que un gran poeta, cuya más intensa vida está en sus creaciones, y que tuvo un día, la idea piadosa de ofrecer a su hijo D. Ramiro, para no sacarlo de su atmósfera, ni de su época, ni de su tierra, una casona segoviana en pleno Buenos Aires. Por eso, entre sus muros, nada carece de alma. Un ritmo de antaño, lleno de resonancias nostálgicas [...] Es un rincón del siglo XVI... que si Miguel de Cervantes entrase de pronto, no se hallaría muy lejos de creerse transportado, por arte de encantamiento, a un palacio del conde de Lemos que él no conocía aun.⁶⁴

El *esteta*: También la mirada estética estuvo presente en sus elecciones, incluso fue frecuente que su impronta quedara asociada al “prototipo” del artista del Renacimiento: “La excepcional agudeza de su espíritu [...] se detenía preferentemente en la belleza. Ningún arte le era ajeno o desconocido. La pintura, la escultura, la música y la poesía emocionaban, de semejante manera, su alma de esteta”⁶⁵. El propio escritor, se autorreferenciaba de este modo: “A pesar de todas las apariencias, he tenido siempre alma de bohemio o, quizás, de fraile; pero, eso sí, de fraile renacentista, enamorado de toda belleza. Casa, capilla, lienzo, imaginería dorada y estofada, todo eso era para mí, lo mismo que el libro y el verso, <vil metal> convertido en espíritu. Hombres vulgares sólo habrán visto en ello un torpe afán de lujo.”⁶⁶ Con estas palabras Larreta dejaba bien claro su distancia con aquellos otros que sólo pretendían ostentar a través de sus colecciones. Ese plus diferencial también era marcado por sus contemporáneos: “No tiene la casa un detalle en que no se advierta la mano del esteta. Y hay algo más. No se trata solo de la obra maestra. Esta allí también el sentido hondamente artístico, la remembranza que emerge de las piezas, vivas a fuerza de tantos siglos [...] Enrique Larreta es un artista integral. Nadie ignora que es escritor, comediógrafo, poeta; pero no todos

⁶³ Enrique Gómez Carrillo, “Un rincón de la España señorial en Buenos Aires” *Blanco y negro*, Madrid, 10 de julio de 1927, p. 59-64.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Rafael B. Esteban, “Un viejo palacio abandonado”, *Estampa*, Buenos Aires, noviembre de 1961, p. 30-32.

⁶⁶ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 54.

saben que es también pintor, escultor arquitecto.”⁶⁷ Esa mirada estética quedó plasmada en algún pasaje de *Las dos fundaciones de Buenos Aires*. En este caso, se trataba de su pensamiento acerca de la inmigración y la diversidad de estilos que ésta había provocado en la arquitectura porteña:

Hoy sería absurdo lamentarse ahora de que Buenos Aires no haya conservado el aspecto de otros tiempos. Sin embargo, se puede concebir una ciudad que hubiera sido como el desarrollo grandioso de la aldea de antaño. Se produjo la invasión ‘de todos los hombres del mundo’. Imposible que el inmigrante, al enriquecerse, renunciara a la arquitectura de su país. El mismo mal gusto, sostenido con unidad y firmeza de estilo, puede llegar a ofrecer interés estético. La peor de las fealdades: lo heterogéneo.⁶⁸

Con esta sentencia Larreta marcaba uno de los conceptos principales que giraban en torno a su acervo artístico: considerar a lo heterogéneo como la “peor de las fealdades”.

La casa de Larreta continuó siendo admirada mucho después de haber sido inaugurada. Luego de su muerte, la marca que había dejado como artífice de esta obra conceptual, fue destacada en todas las crónicas que del escritor hablaron:

Los que han corrido mucho mundo, con el ojo experto y sensible, en este medio siglo, no han encontrado en parte alguna una casa tan rica en arte y refinamientos como la que fuera de D. Enrique Larreta: señorío y magnificencia, un estilo antiguo y digno y alhajada con sensibilidad moderna. Pudo haber resultado un museo, la obra de un coleccionista, la reconstrucción de una señorial casona castellana del siglo XVI. Pero la salvaron de toda mediocridad imitativa el talento del escritor, la gracia del poeta y la visión del artista plástico, dimensiones que se dieron por igual en Larreta. [...] y si la casa es auténtica sin ser copia, es simplemente porque es una creación artística individualísima y original. Este es su verdadero valor además de los tesoros artísticos que contiene, de una significación inestimable.⁶⁹

También Martín Noel se sumaba a los elogios, señalando además los atributos que habían caracterizado al propietario de esta colección: “Difícil es el referirse a la egregia personalidad de Enrique Larreta contemplada desde el punto de vista del arte, sin evocar al gran humanista que informa a un tiempo al escritor y al poeta”. Firme voluntad creadora [...] que abarca los ilimitados contornos de la belleza [...] sus propios personajes literarios transformándose en vivientes imágenes de su manera de ver, reflejando en los más de los casos, el perfil de su plástico sentir. [...]”⁷⁰

La colección Larreta despertó el interés de estudiosos y académicos, tal el caso de Diego Angulo Iñiguez. (1901-1986) historiador y crítico de arte español, quien le solicitó al argentino

⁶⁷ Jacinta y Matilde Cordone, “Enrique Larreta. Artista integral”, *Lyra*, Buenos Aires, a.9, n. 104-106, julio de 1952, s.p.

⁶⁸ Enrique Larreta, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1943, p. 67-68.

⁶⁹ [Nota de la redacción], “La casa de Larreta”, *La Nación*, Buenos Aires, 7 de octubre de 1961, s.p., Carpeta “Casa Larreta”, AMEL.

⁷⁰ [Nota de la redacción], “Rindióse homenaje a Enrique Larreta”, *La Prensa*, Buenos Aires, c. 10 de octubre de 1961, p. 14, RP 04040, Caja n. 2, Carpeta n. 10 “Falleció Enrique Larreta”, AMEL.

fotografiar las obras, a fin de completar la fototeca de arte antiguo del laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Sevilla, instituto que había sido creado por su maestro Francisco Murillo Herrera en 1907.⁷¹ Las imágenes fueron utilizadas para los estudios o publicaciones que se desarrollaron allí entre 1925 y 1939. Angulo Iñiguez trabajó ligado al Museo del Prado desde 1922 en la comisión encargada de catalogar sus obras, fue además uno de los impulsores de los estudios de arte hispanoamericano originados en 1926 con la creación de la cátedra de Arte Hispano-Colonial en la Universidad de Sevilla.

La colección en las exposiciones de arte

La primera exposición en donde una obra de la colección Larreta participó fue la *Exposición Universal e internacional* celebrada en Gante en 1913. Se trataba del *Retablo de Santa Ana* realizado por el maestro de Sinovas en 1503. Tuvo lugar entre abril y noviembre de 1913 con un total de veintiséis países participantes, entre ellos Bélgica, Francia, Holanda, España, Inglaterra, Japón e incluso Argentina.⁷² El retablo, cuya imagen apareció en el *Libro de Oro* se expuso en el Museo de Bellas Artes en la sección de Arte antiguo en Flandes, espacio que reflejaba no solo las obras artísticas sino también el medio ambiente y la vida de esta región desde el período medieval hasta el fin del siglo XVIII.⁷³ Probablemente la obra fue enviada desde París, ciudad en donde se encontraba, para ser parte de la representación de España. Según Larreta la compra del retablo a Demotte había sido en 1912.⁷⁴ Tal vez, no faltaba tanto tiempo para el inicio y el anticuario lo envió directamente a Gante, o bien pudo haber estado embalado hasta la partida en la residencia parisina. Lo cierto es que no existen fotos del retablo emplazado allí, como sí las hubo de otras piezas compradas en Europa por el escritor, por lo que presumimos que luego de la exposición pudo haber quedado embalado en París para ser despachado a Buenos Aires oportunamente.

Ya de regreso al país Larreta manifestó en 1917 su intención de organizar exposiciones de muebles, antigüedades, cerámicas y otros objetos de industria española⁷⁵ Su reflexión acerca del gusto de los argentinos era bien optimista:

⁷¹ Diego Angulo Iñiguez, carta a Enrique Larreta, datada “Universidad Sevilla, c. 1918”, CL n. 432, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁷² Exposition universelle et internationale de Gand 1913. Liste des participations étrangères, Gand:Vandeweghe, 1913, disponible en <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:000375143>, último acceso 23/09/2016. Agradecemos a Alejandro Cappelletti por este dato.

⁷³ Gustave Drèze, *Le livre d'or de l'Exposition universelle et internationale de Gand en 1913*, Gand: Maison d'édition I. Vanderpoorten, 1913, p. 301-310, disponible en <http://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be:AE5A7B7A-BB62-11E1-8ECA-E376AAF23FF7#?c=0&m=0&s=0&cv=155&tr=0&xywh=-580%2C-215%2C6985%2C4194>, último acceso 23/09/2016.

⁷⁴ Es probable que se trate de un error y que en realidad fuera comprado en 1913. Esta información será ampliada en el apartado donde nos referimos al *Retablo de Santa Ana*.

⁷⁵ Larreta creía además, que siendo el Duque de Alba presidente de la agrupación de Amigos del Arte de Madrid podría venir a inaugurarlas. Víctor Andrés, “Enrique Larreta”, *Plus Ultra, op. cit.*

En la Argentina se nota, cada día más acentuado, el gusto, el entusiasmo, por las cosas españolas, en especial por lo que se refiere a las Bellas Artes. 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. Los artistas españoles debían aprovechar este momento en que la República Argentina siente tan vivo interés por España y por todo lo español.”⁷⁶

Si nos referimos al circuito de exposiciones de arte públicas en Buenos Aires, la colección Larreta tuvo una visibilidad limitada.⁷⁷ En realidad entre la década de 1920 y 1940, tampoco fueron numerosas las exposiciones de maestros antiguos que se hicieron con aportes de patrimonios privados. Según Marcelo E. Pacheco, en el panorama de obras de esta tipología, se destacaron, en especial unas pocas muestras de gran formato que abarcaron importantes períodos históricos y que dejaron catálogos ricos en información que permiten acercarse al perfil de sus coleccionistas. Los protagonistas reconocidos con este tipo de obra fueron, entre otros, Alfredo Hirsch, Alejandro Shaw, Juan Manuel Acevedo, Antonio Santamarina, Celedonio Vicente Pereda, León Fourvel Rigolleau, Mauro Herlitzka y Sarah Wilkinson que siguió la colección iniciada junto a José Santamarina. En líneas generales estos coleccionistas se dedicaron al arte internacional, con cierta especialización en el campo de los *old masters*, combinando piezas de distintos períodos y escuelas.⁷⁸ También Enrique Larreta se hallaba en este grupo, pero su colección se concentró en maestros antiguos de Escuela Española. Precisamente su participación fue sobre todo en exposiciones históricas dedicadas al arte español.

En 1934 obras de su patrimonio participaron en la *Exposición arte religioso retrospectivo* celebrada con motivo del 32º Congreso Eucarístico Internacional en Buenos Aires entre el 9 y 14 de octubre, evento que provocó una gran movilización de personas. Algunos allegados de Larreta participaron de la Comisión organizadora entre ellos Enrique Udaondo, Ricardo de Lafuente Machain, Pedro Nuñez Acuña, Alejo B. González Garaño, José Marcó del Pont y Ángel León Gallardo. La exposición tuvo dos secciones, una europea y otra americana que incluían pintura, platería mobiliario, acuarelas, grabados, litografías, impresos y manuscritos. El prólogo del catálogo resaltaba la labor de las instituciones religiosas que habían acompañado a los conquistadores en su

⁷⁶ Enrique Larreta, *apud* Alberto de Segovia, “Larreta y ‘La Gloria de D. Ramiro’”, *La Alhambra*, Granada, 2ª época, a. 24, n. 545, 30 de noviembre de 1921, p. 338, disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004370241&search=&lang=es>, último acceso 23/09/2016. Nota: Estos conceptos ya habían sido vertidos en octubre de 1921. Enrique Larreta, *apud* Alberto de Segovia, “España y la Argentina. Lo que dice don Enrique Larreta”, *La acción*, 17 de octubre de 1921, s.p., RP 00295, Libro I “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España de: 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁷⁷ Ya mencionamos la participación del retrato del escritor pintado por Zuloaga en la muestra organizada por la AAA en 1925. Véase *ut supra* capítulo 3.

⁷⁸ Marcelo E. Pacheco destaca la exposición de 1939, *Pintura española. De los primitivos a Rosales*, organizada por AAA y la exposición de *Arte religioso retrospectivo* presentada en 1934, en ocasión del Congreso Eucarístico internacional. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, *op.cit.*, p. 235.

“vasta empresa de civilización” quienes no sólo se habían preocupado de propagar la Fe, sino también de “implantar todos los elementos de la cultura española”. Para los organizadores la exposición mostraría la “inmensa labor de cultura artística que España”⁷⁹ había llevado a cabo en sus “Indias”. Con estos postulados, era lógico que la colección Larreta estuviera presente. De ella, se exhibieron en la sección de Esculturas, una talla de *San Francisco* de escuela española del siglo XVI y en la de Tejidos y Bordados una *Casulla* de terciopelo verde del Siglo XVI. Entre los coleccionistas e instituciones que habían presentado piezas de origen español o flamenco, además de Larreta se encontraban Oliverio Gironde, María Unzué de Alvear, Antonio Santamarina, Ricardo de Lafuente Machain, Alejo B. González Garaño, María T. Ayerza de González Garaño, Enrique Uriburu, Alejandro E. Shaw, Magdalena Murga de Peña, Alberto Gironde, Luis García Lawson, Clelia Noceti de Lagos, Miguel Pando, Antonio M. Barreto, Pedro Nuñez Acuña, Antonio Leloir, Carlos y Martín Noel, Celina González Garaño, María E. Holmberg de Ambrosetti y Mercedes Guerrico de Bunge, entre otros.⁸⁰

En 1939, obras de su acervo participaron en la *Exposición de Pintura Española. De los Primitivos a Rosales* organizada por la Asociación Amigos del Arte, entre ellas estaban *San Miguel Arcángel, pesando las obras buenas y malas de un alma* y el *Retrato de Santa Teresa de Jesús*. Otros coleccionistas expositores fueron Sara Larco de Palacio, Carlos Grether, Alfredo Hirsch, Oliverio Gironde, Antonio Santamarina, Ricardo Lafuente Machain, Alejandro Shaw, Matías Errazuriz, Jorge Atucha (sucesión), Carlos Casado (sucesión), Enrique Uriburu, Rosa T. de Castagnino, Magdalena Murga de Peña, Benjamin García Victorica, Luis García Lawson y la Colección del Jockey Club.⁸¹

En 1945 el grupo escultórico *Llanto sobre Cristo muerto* o *El descendimiento de la cruz* se expuso en los salones de la Galería Müller, ubicada sobre la calle Florida 935, auspiciando una obra benéfica a favor de la Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil, que presidía la señora Marta Ezcurra.⁸² Dos años más tarde, en 1947 tuvo lugar la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* en el Museo Nacional de Bellas Artes. En ese evento Juan Domingo Perón, presidente de la Nación, ocupó la presidencia de honor mientras que el comité de honor estuvo integrado por Juan Bramuglia, Ministro de Relaciones exteriores y culto de la República Argentina. José María de Areilza, Conde de Motrico, Embajador de España en Buenos Aires, Leopoldo Marechal, Director general de Cultura, Martín Noel, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, Ignacio

⁷⁹ *Exposición de Arte Religioso retrospectivo*, Buenos Aires, Comité organizador 32º Congreso Eucarístico internacional, octubre de 1934.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Exposición de Pintura Española. De los Primitivos a Rosales*, 2ª Edición, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1939.

⁸² [Nota de la redacción], “El descendimiento de la cruz”, *La Razón*, marzo de 1945, RP 0960, Libro de recortes III, “1934-1964”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Pirovano, director del Museo Nacional de Arte Decorativo, Benito Quinquela Martín, Director del Museo de Bellas Artes de la Boca, Luis Aquino, director del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, José León Pagano y Fernando Félix de Amador, entre otros. Para la realización de esta muestra se había solicitado al Gobierno Español el envío de obras, el cual fue organizado por Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado y por el director del Museo Nacional de Arte Moderno, entre otros. La exposición incluyó pinturas y esculturas de artistas de todas las regiones de España, entre ellos se hallaban José Aguiar, José Amat, Francisco Arias, Manuel Benedito, María Blanchard, Pedro Bueno, José Caballero, Juan Cabanas, Luis Cañadas, Ramón de Capmany, Eduardo Chicharro, Salvador Dalí, Álvaro Delgado, Francisco Domingo Segura, José Frau, Menchu Gal, Alfonso Grosso, José Gutiérrez Solana, Francisco Iturrino, José María López Mezquita, Rafael Llimona, Francisco Llorens, Gustavo de Maeztu, Luis Mosquera, Juan Antonio Morales, Vicente Viudes, Rafael Zabaleta, Valentín de Zubiaurre, Fernando Álvarez de Sotomayor entre muchos otros.⁸³ Si bien la exposición también contó con obras de Zuloaga, de hecho la cubierta del catálogo llevaba una de sus pinturas, allí no hubo obras de la colección Larreta, lo cual era lógico puesto que al escritor no le interesaron autores contemporáneos, aun cuando fueran de origen español. No obstante, su nombre tampoco figuró entre quienes integraron la comisión de honor a pesar de que varios de sus integrantes eran personas afines a sus intereses. Hay que recordar que esta muestra se dio poco antes del viaje de Eva Perón a España, momento en el cual las relaciones entre Franco y Perón eran más que cordiales.⁸⁴

Luego de su muerte, varias piezas de la colección fueron exhibidas en la *Exposición De los primitivos a Goya*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1966. Entre las pinturas, se hallaban *Retrato de Juana de Austria*, *La Conversión de San Pablo*, *Anunciación*, *San Miguel Arcángel*, *pesando las obras buenas y malas de un alma*, *La Conversión de San Ignacio de Loyola* y entre las esculturas *San Juan*, talla del siglo XV y *San Marcos* de Alonso de Berruguete del siglo XVI.⁸⁵ También participó en otras muestras organizadas en el Museo Larreta.

La colección y su obra literaria

Al plantear el nexo existente entre la colección Larreta y su obra literaria, debemos mencionar el contexto del Modernismo. Algunas de las características más destacadas de este movimiento son: un

⁸³ *Exposición de Arte Español Contemporáneo. Pintura y escultura*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1947.

⁸⁴ Cf. Patricia M. Artundo (organizadora), "La exposición de Arte Español contemporáneo", *Arte español en la Argentina (1890-1960)* Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 313-350.

⁸⁵ *Exposición De los Primitivos a Goya*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 12 de agosto a 11 de septiembre, 1966.

refinamiento de la sensibilidad, el culto a la belleza, la evocación de tiempos y lugares lejanos y una exaltación de la vida espiritual. Para Alfredo Rubione, la novela histórica argentina de comienzos del siglo XX, es característica, aunque no excluyente, de los autores formados en el modernismo literario. Según Rubione, allí podría hallarse en parte el origen del interés de Larreta por algo tan distanciado de su presente como era el pasado de domino español aunque también esto se vinculara por el giro pro hispanista del modernismo rubeniano a partir de 1898. Es una vuelta hacia el pasado español que más allá del modernismo literario, estuvo presente en la cultura de la élite argentina, como una reacción ante el inminente flujo inmigratorio de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.⁸⁶

Estas cuestiones fueron trasladadas a una colección que creaba y recreaba un ámbito del siglo XVI en pleno siglo XX. La descripción pictórica formaba parte del patrimonio poético modernista; ese mandato estético del estilo de la época asumido por el escritor, operaba como una suerte de *transposición* a su acervo. *La gloria de don Ramiro* centraba su relato en la España del Siglo de Oro. En él quedaron explícitas las luchas religiosas entre cristianos, judíos y musulmanes más los vínculos que la península tuvo con América. En este friso que ilustraba el mundo cultural, artístico, político y religioso en plena época de la Contrarreforma en una España donde convivían el mundo oriental del islamismo y el cristianismo, estaban las bases para conformar una colección de arte que operaría como un testimonio estético de su época admirada. El trabajo de recopilación que le ayudó a reconstruir de manera verosímil esa España de Felipe II, quedó impregnado en su memoria visual y materializada en los objetos de su patrimonio. Para Norma Carricaburo la novela histórica “reproduce una socioesfera de laboratorio” que recrea virtualmente manifestaciones culturales de otra época, las cuales son reinventadas por personalidades individuales que no pueden “escapar de su propio sistema semiótico cultural”. Por ello, si el autor quiere dotar de verosimilitud su relato, debe recurrir a los “restos arqueológicos”.⁸⁷ Así lo hizo Larreta, no solo con su novela sino con su colección. Su interés casi científico estuvo por encima del gusto, indagando permanentemente antes y después de sus compras. En sus elecciones intentó una salvaguarda, una recreación de aquel mundo y herencia cultural que admiraba. Se trataba de erigir una época a través de sus piezas. La pintura, la escultura, el mobiliario, la escenografía teatral situada en plena época renacentista española, funcionaba como un telón de fondo uniendo la ficción literaria con el espacio físico que alojó su colección: “Yo quise evocar [...] lo que pudo ser la existencia de aquellos hombres

⁸⁶ Alfredo Rubione, “Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica” en María Teresa Gramuglio (directora volumen), *El imperio realista* en Noé Jitrik (director de la obra) *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 6, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, p. 275.

⁸⁷ Norma Carricaburo, “Las remodelizaciones en *La gloria de don Ramiro*” en Pedro Luis Barcia (coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009, p. 51-52.

comunes, en una de las viejas ciudades de Castilla en el siglo XVI.”⁸⁸ Aun desde lo literario el espíritu selectivo de Larreta se hacía presente mediante una comparación con el acto de coleccionar:

Es cosa muy extraña lo que suele acontecer con las creaciones del arte. A veces, aunque esto parezca terrible paradoja, el artista no es el mejor intérprete de su obra, y ella toma a menudo, una vez salida de sus manos, sentidos que jamás estuvieron en su intención creadora. Yo, sin embargo, puedo decirle que no fue mi propósito aglomerar, a la manera de un coleccionista, antiguallas pintorescas, chismes de museo, sino mostrar modos profundos y externos del alma humana. Tracé un alma española en aquellos tiempos de conquistadores y de monjes, a fin de representar de manera más aguda y más fuerte las pasiones de mi héroe.⁸⁹

Larreta destacaba el espíritu de penetración de época que el héroe de su novela le había implicado, con estos postulados, era lógico que a la hora de continuar con las compras de su colección ese espíritu estuviera hartamente presente: el escritor había recorrido España en todos los sentidos y esa materialidad traducida en los objetos y obras que encontró a su paso, no le fue ajena. Esta densidad de información, experiencias y emociones quedó plasmada en su acervo. El camino por los pueblos españoles sedimentaron unívocamente sobre la decisión de cuál sería la tipología de su colección. Larreta compraba desde su presente, pero su mirada estaba puesta en un tiempo pretérito que a fuerza de bibliotecas y trabajo exhaustivo conoció profundamente. Cohabitaba con esos objetos desde un contexto en el que la élite argentina había retornado a España valorando aspectos de esa cultura, generando un relato de construcción nacional, lo cual incluía producciones historiográficas, musicales, estéticas, arquitectónicas y literarias.⁹⁰ Larreta redoblaba la apuesta: no solo se trataba de literatura, sino que esa puesta en valor incluía una colección artística y una arquitectura que se convirtió en el escenario adecuado para albergarla.

En una suerte de entramado intertextual, hechos y personajes fueron ilustrados a través de los objetos. *La gloria* había sido una historia literaria, la colección se constituía en una historia *visual*. La crueldad de la inquisición, las armas de la conquista, el sentido de la Contrarreforma, la religiosidad, el misticismo, las batallas, la lucha entre caballeros, el mobiliario de la nobleza, todo ese conjunto se plasmaba, mediante un proceso metonímico en las piezas de su residencia. En esta historia, Ávila tenía un lugar destacado. Cómo escenario principal, su imagen de ciudad detenida en el tiempo había quedado registrada en las decenas de fotografías tomadas por el propio Larreta: “Tiempo después, ya casado, hice el anhelado viaje a España, y una de las primeras ciudades que quise visitar fue Ávila [...] Pequeña y reducida como es, no creo que haya ciudad más interesante en España. En

⁸⁸ André Jansen, *Enrique Larreta: novelista hispano-argentino (1873-1961)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, p. 128.

⁸⁹ Javier Bueno, “La gloria de Don Ramiro. Historia de un libro”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 15, n. 734, 26 de octubre de 1912., s.p.

⁹⁰ Alfredo Rubione (director del volumen), “Recuperaciones. Retorno a España”, *La crisis de las formas* en Noé Jitrik (director de la obra) *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 5, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006, p. 19.

mi concepto –y que conste que soy vasco– España es Castilla, y nada representa a Castilla mejor que Ávila.”⁹¹ Esta ciudad castellana estaba tan indisolublemente unida a su libro, como lo estuvo al ámbito de su colección. Lo real y lo ficticio se fundían en palabras y objetos a coleccionar. Entre las numerosas piezas mencionadas se destacaban las armas, los retratos y los cuadros de batallas. A modo de ejemplo transcribimos algunos pasajes de la novela vinculados a su colección: “Ramiro dejó secretamente su casa [...] Había escogido su daga más fuerte y la espada que le diera Don Rodrigo del Águila [...] llevaba también una rodela toledana.”; “Cuatro valentones custodiaban la silla de don Enrique Dávila, tres de ellos con alabarda y rodela, el otro con hermosa ballesta incrustada de marfil”; “[esos retratos] valen para mí mucho más que todas las riquezas de la Indias” [dice Ramiro]; “Fuera del combate de Lepanto [...] no registraba en su vida otra acción memorable”; “Los que eran soldados de Flandes [...] comentaban la táctica de Farnesio y referían innumerables heroísmos de los soldados de España”.⁹²

Otro aspecto a destacar es cómo se traduce en su colección el vínculo, tan presente en su obra literaria, entre lo hispano y lo musulmán. Para Larreta lo árabe estaba imbricado profundamente en lo hispánico; hay una simbiosis que corre por debajo de las aparentes contradicciones. Su primer cuento publicado *La copa del emir* abordaba en la ficción “una época de convivencia mora y cristiana en tierras granadinas.”⁹³ “¿Sería verdad? ¿Sería, en efecto, hijo de moro? ¡Ah! Más le valiera entonces romperse las venas y dejar que toda su sangre se derramase sobre el lodo de la ignorada caverna.”⁹⁴ Estas fueron las palabras que Ramiro pronunció al descubrir que era hijo de un moro. Hay que recordar que el principal resorte dramático de la novela reside en la impureza de sangre. *Ramiro*, el protagonista, debe pasar de la falsa idea de sí mismo a descubrir su deshonroso origen. Hijo de un moro y de una cristiana española, representaba la convivencia y confrontación de dos mundos culturales. Entre los documentos que le ayudaron a dotar de realidad a sus personajes de ficción, Larreta adquirió las cartas ejecutorias de la familia de *Ramiro* del año 1585 y de la de su contrincante *Gonzalo de San Vicente* de 1624. La Carta ejecutoria de Hidalguía o Probanza de Limpieza de Sangre era un documento que certificaba que un linaje se había mantenido libre de sangre mora, judía o de conversos. Este complejo universo es uno de los ejes planteados en la novela. Era natural entonces, que para decorar los ambientes de su casa, sumara piezas de este origen a su colección. Esta

⁹¹ Enrique Larreta, *apud*. Conrado E. Eggers- Lecour, “La tierra de Don Ramiro”, *Caras y Caretas*, *op. cit.*

⁹² Los pasajes mencionados corresponden a los capítulos 5, 17, 21, 22, de la primera parte de la novela. Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, *op. cit.*, [1908].

⁹³ “La copa del emir. Cuento árabe” fue publicado en *La Nación*, lunes 3 de julio de 1893. Pedro Luis Barcia, “Los textos desconocidos de Larreta” en Pedro Luis Barcia, (coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, *op. cit.*, p. 85- 139.

⁹⁴ Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, *op. cit.*, p. 369.

sociedad diversa, en la que tres culturas –la cristiana, la musulmana y la judía–, convivían en relativa armonía, se reflejaba en algunos rincones de su residencia donde objetos de origen musulmán y judío compartían espacio junto a obras netamente castellanas.⁹⁵ Ejemplo de ello es uno de los sectores del patio central, con divanes arquitectónicos revestidos en cerámica, almohadones, mesitas con incrustaciones de nácar, marfil y dibujos geométricos de clara inspiración andalusí; alfombras orientales, braseros; arquetas-contadores con motivos geométricos, florales y de lacería típicos de la tradición árabe y brocales de pozo característicos de los patios hispanoárabes.

Las descripciones de los ambientes de *La gloria* fueron replicados en los revestimientos y muebles de su propia residencia: “[aquél salón] Era una cuadra larga y angosta, diversamente alhajada según el estilo flamenco, italiano y mudéjar de los tiempos del Emperador”; “Entapizaba sus muros viejo terciopelo azul [...] A uno y a otro lado se veían sillas de roble incrustadas de marfil, y bargueños, bufetes, contadores”; “Sus amplios salones, tapizados de cardenalcio damasco”; “adquirió numerosos braseros [...] nuevos velones y candelabros [...] Todo era fastuoso y señorial.”; “[...] a la luz de un velón de tres mechas, y con los pies apoyados en la tachonada tarima de un brasero, comenzó Ramiro a escuchar las lecciones del nuevo preceptor”; “Sentáronse los dos en un escaño de la sala capitular”. Ciertos pasajes, parecían transferidos literalmente: “[...] algunos crucifijos en las paredes y una que otra Virgen de talla sobre los bargueños, hacían pensar en una casa cristiana”.⁹⁶

Sin duda, una de las figuras donde más evidente se hace el vínculo entre su patrimonio artístico y su obra literaria es el coleccionista de arte *Don Alonso Blázquez Serrano*, quien aparecía retratado como un noble señor de cultura, enamorado de las antigüedades, rico pero de gusto exquisito y que había transformado su palacio en un museo con obras y objetos de arte traídos de sus viajes. En esta pintura del personaje era evidente la transferencia aspiracional que el autor enlazaba con su propia vida. El tópico del coleccionismo en relación con su obra literaria también aparece en otros libros, ejemplo de ello se hace evidente en *Don Telmo* (1958) o en *Alberta* (1961).

Otro hecho destacado, es el retrato de un Virrey del Perú portando un estandarte con la imagen de Santa Rosa de Lima. Si la novela de Larreta trae la presencia americana en el último capítulo, es a través de este cuadro donde América se hace presente en la colección: “Una noche Ramiro, metido en la cama, se fue quedando dormido, la llama sobredoraba sus visiones, estaba casado con Beatriz, y era capitán de corazas, en alguna tierra de América [...] salvaba al ejército de una terrible sorpresa,

⁹⁵ José Hinojosa Montalvo, “La ¿convivencia? de cristianos, mudéjares y judíos en la España medieval”, *Seminario “A cien años de La gloria de Don Ramiro”*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 3 de septiembre de 2008, [conferencia, en prensa].

⁹⁶ Los pasajes mencionados corresponden a los capítulos 9, 12, de la primera parte de la novela y al 3, de la segunda. Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, op. cit.

ganaba el mismo numerosas batallas, era hecho virrey”⁹⁷ Este pasaje se convertía, sin duda en el más fuerte a la hora de ejemplificar una relación entre la novela y este cuadro.

El ejercicio de documentarse antes de escribir una novela fue un hábito que mantuvo a lo largo de los años. En esa búsqueda, el objetivo era estar frente a frente con los objetos que iban a formar parte de su relato, así en 1935, cuando se encontraba promocionando su trabajo sobre Pedro de Mendoza el “primer fundador de Buenos Aires”, Larreta visitó la Real Armería para tomar algunos apuntes de las armas y los trajes del siglo XVI.⁹⁸ Cuando la historia fue el tema rector de sus escritos, él se ubicó en ese espacio y tiempo pasado para reconstruir verazmente su relato. Esa misma intención fue la que trasladó a su patrimonio.

La ambientación como obra

“Marañón me decía cierta vez que yo vivía en lo español. Tenía razón. Mi amor a España, el amor de toda mi familia por España, hizo una eclosión literaria dentro de mí. Créanme, cuando escribí ‘Don Ramiro’ viví sumergido en ese ambiente, viví lo español, me confundía con ello como un loco durante mucho tiempo hasta conseguirlo.”⁹⁹ Sin duda, la cita es elocuente e ilustra el porqué la ambientación de los espacios de su residencia de Belgrano tuvieron esa impronta. Para analizar este aspecto, debemos tener en cuenta el innegable valor artístico de las piezas, el fin utilitario de muchos de sus objetos y finalmente el resultado del conjunto: una réplica del estilo Renacimiento español. Si tuviéramos que definirlo en pocas palabras diríamos que se trata de un ambiente con *carácter*.

En este punto es interesante recurrir a los conceptos de Walter Benjamin vertidos en el *Libro de los pasajes*, donde el autor plantea los gestos del coleccionista, relacionado con el deseo de comprender y organizar el mundo como un cosmos, tomando el interior de su residencia como un espacio donde se refugia el arte en oposición al exterior. En ese ámbito, el morador imprime sus huellas convirtiendo en algo propio la idealización de los objetos. A ellos les suma todo su pasado, su origen, los detalles de su historia.¹⁰⁰ Larreta plasmó en su casa su defensa de la herencia hispánica en una Buenos Aires definida hasta ese momento como cosmopolita y de gustos afrancesados. Las modificaciones introducidas a partir de 1912 sobre la primitiva casona criolla, la convirtieron en un

⁹⁷ *Ibidem*, capítulo 3, segunda parte.

⁹⁸ Enrique Larreta *apud* José María Salaverría, “Enrique Larreta en España”, *Caras y Caretas* n. 1921, a. 37, Buenos Aires, 27 de Julio de 1935.

⁹⁹ Marta F. de Lynch, “Una tarde junto a Enrique Larreta”, *Esto es*, Buenos Aires, mayo de 1956, RP 03709, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, Vía Láctea 3, Edición de Rolf Tiedemann, 2005, p. 44-56, disponible en <https://archive.org/details/BenjaminWalterElLibroDeLosPasajes>, último acceso 1/5/18.

ambiente del llamado “Siglo de Oro” español es decir de los siglos XVI y XVII. Este había sido un momento de esplendor cultural surgido a partir de la incorporación de tres aportes artísticos fundamentales: el musulmán, el flamenco y el italiano. La distribución espacial de la planta baja mantuvo la estructura original. El patio central fue cerrado con una techumbre en la que se colocaron ventanas con rejas y plantas a la manera española, de allí se accedía a los salones rojo, azul, oratorio, comedor y escritorio. Los techos tenían artesonados, frisos de yeso y antiguos faroles de hierro forjado o lámparas de cobre batido, las paredes tapizadas en damasco de seda y zócalos de azulejos, las puertas originales fueron cambiadas por réplicas de madera tallada en cuarterones, los pisos del comedor eran de mármol en damero negro y blanco. El clima general de la casa era rico pero severo, lujoso y sobrio, oscuro con focos de claridad, lo cual le confería un carácter dramático y una sensación de íntima religiosidad característico del Renacimiento español.

También la impronta mudéjar, marcada por la influencia del pueblo árabe en su convivencia de ocho siglos junto a los cristianos podía verse en distintos elementos de la casa: paredes encaladas, frisos de yeserías, arrimaderos de azulejos, solados de cerámicas con olambrillas, alfombras de origen oriental, brocales de pozo, baños hispanomorisco con arcos de herradura y divanes revestidos en cerámica. Al respecto, Manuel Mujica Lainez recordaba: “En este hall me recibió a menudo. Me hacía sentar, delante de la chimenea que decoran las heráldicas alegorías de su estirpe vasca, en uno de los dos incómodos bancos, los poyos, de traza andaluza, que flanquean la sala, y él mismo arreglaba sus almohadones, para suavizar el asiento. ‘Hay una ciencia del almohadón’ —me decía, entre la burla y la seriedad—; ‘los árabes la dominaron.’”¹⁰¹ Muchos de estos elementos se repetían en la residencia de Acelain, todo en perfecta convivencia con la iconografía cristiana de las piezas de su colección.

Salvo las habitaciones privadas, el mobiliario emplazado en los salones respondía al típico mueble del Renacimiento español: de madera, fuerte estructura, oscuro y con un sistema de decoración mudéjar y plateresca. Entre la ironía y el humor, Alberto Gerchunoff (1883-1950) observaba críticamente lo que sucedía con el mobiliario que ofrecían los locales especializados de la época:

Las mueblerías de Buenos Aires (Buenos Aires es una ciudad de mueblerías y de conservatorios), ostentan en sus inmensos escaparates muebles de oscuro color, cuyo estilo explica invariablemente un letrero con grandes caracteres: pertenecen al genésico estilo antiguo. Para los ebanistas de la metrópoli, lo antiguo, de cualquier época o lugar, se resume en un estilo exclusivo que difunden con amplitud generosa. Desde la acera opuesta se advierte el alto respaldar de los sillones, la delgada columnita con torsión, la columnita

¹⁰¹ Este pasaje narrado por Mujica Lainez da cuenta de la función utilitaria que Larreta le otorgaba a ciertas piezas de su colección. Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, Ediciones Librería de la Ciudad, Buenos Aires, 1979, p. 91.

salomónica –y la bola que aprieta la garra de monstruo: es la pata de la mesa o del diván. Esos muebles están de moda”¹⁰²

¿Cuál era la razón que –según Gerchunoff– explicaba este fenómeno? Para el escritor y periodista la causa, tenía nombre y apellido “Y están de moda porque un día averiguó el público, que Enrique Larreta instaló en Belgrano una casa de tipo arcaico con ornamentos adecuados, lienzos viejos, vargueños clásicos y herrajes procedentes de nobles casonas de España. Una semana después, Buenos Aires despertó con sueños coloniales.”¹⁰³ Gerchunoff homologaba la casa de Larreta con el estilo colonial, porque para él, era andaluza, y como nuestro país había sido conquistado por españoles, era natural que nuestro sentido de lo antiguo tuviera que ver con las costumbres decorativas de ese primer burgo asentado en nuestras tierras hasta el fin del Virreinato.

La ambientación de la casa incluyó piezas u objetos artísticos transformados o adaptados en elementos arquitectónicos o utilitarios que en sí mismos pueden ser considerados como obras de su colección. A modo de ejemplo mencionamos la ventana toledana del siglo XV con postigos de madera, reja y el *pozo* hecho *ex profeso*; la rejería que separaba el salón azul del patio central; las cortinas bordadas con hilos de seda y metal, procedentes de la Catedral de Jaca de los siglos XVI y XVII sobre ventanas con vidrios recortados geométricamente y unidos por hilo de plomo a la manera medieval; la puerta de acceso al Oratorio formada por distintas escenas de la vida de san Juan Bautista del siglo XVI, un retablo barroco sevillano del siglo XVII utilizado como biblioteca, lámparas y candelabros del siglo XVII adaptados con electricidad. Las columnas salomónicas que dividían el Salón rojo o del escritorio sumadas a las que se usaron como marco de *La Sagrada Familia* debieron ser partes originales de algún retablo del siglo XVII compradas por el escritor y adaptadas por un ebanista. La casa se terminó en 1916, pero la modificación de abrir el escritorio continuando al Salón rojo, y enmarcarlo con estas columnas no fue inmediata, sino que fue realizada entre 1930 y 1940. La chimenea de piedra fue tallada con los escudos de las distintas ramas de sus antecesores lo cual ponía en evidencia su interés en remontarse hasta sus orígenes familiares españoles. Además del *Retablo de Santa Ana*, el Oratorio tenía una predela de los siglos XVI-XVII, utilizada como altar. Al igual que sucedía en otras familias de la élite porteña, fue un ambiente de pleno uso religioso en el que hubieron bautismos, misas y casamientos.¹⁰⁴ Por el contrario, otras

¹⁰² Alberto Gerchunoff, “Estética doméstica”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 4, n. 39, julio 1919, s.p. Nota: Alberto Gerchunoff había nacido en Proskurov, en el Imperio ruso. En 1895, se trasladó a Buenos Aires y luego accedió a la ciudadanía argentina. Escritor y periodista escribió numerosas obras, entre las que se destacó *Los gauchos judíos*. Su labor periodística la desarrolló especialmente desde las páginas de *La Nación*, *Caras y Caretas* y *El Mundo*, entre otras. Ocupó un papel relevante en los círculos culturales argentinos de la primera mitad del siglo XX. Fue nombrado director de la Academia Argentina de Letras en la década de 1930, cargo que no quiso asumir.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ En 1927, le solicitan a Larreta fotografiar el oratorio para publicar en el diario *La Prensa* junto con los de las Sras. María Unzué de Alvear, Adela Harilaos de Olmos, familia de Velar Irigoyen y Peña Zemborain, Magdalena Villegas de Martínez, entre otros.

piezas que sí tenían que cumplir un rol funcional, como la mesa escritorio de patas torneadas y fiador recto, las bibliotecas inspiradas en motivos renacentistas españoles con los escudos heráldicos de ambas familias o la gran mesa mostrador del comedor, réplica de una mesa castellana del XVII, fueron mandadas a hacer especialmente guardando un criterio con el resto de la colección.¹⁰⁵ También el gran baño hispanomorisco dividido funcionalmente por arcos de herradura sobre columnas de mármol, con paredes estucadas y recubiertas con vidrio inglés con la típica bañera musulmana, profunda y de mármol fue realizado especialmente a pedido del escritor.

A lo largo de los años, la percepción de innumerables visitantes y los testimonios que dejaron luego de la visita, coincidieron con la impresión evocadora de aquella España que la vivienda junto a la colección brindaban. Larreta gustaba de mostrarla a todo aquel que venía con interés de conocerla. Desde fechas muy tempranas, la casa recibió comentarios halagadores, a menudo descriptivos y al mismo tiempo calificativos, legitimando esta impronta que el dueño le había conferido. La homogeneidad con la que el escritor había armado la colección fue percibida como un espacio totalmente conceptual y con carácter: “[...] en cada uno de los detalles de su ornamentación, se observa un absoluto conocimiento de arte hasta el extremo que en aquella colección de maravillas no se nota un solo motivo que no responda al estilo que se ha seguido al instalar dicha mansión.”¹⁰⁶

Una de las primeras imágenes de la casa se publicó en septiembre de 1917.¹⁰⁷ Pero sin duda el mejor registro, como ya anticipamos, fue el publicado por Martín Noel en 1918 a poco de inaugurarse. Noel hacía un exhaustivo recorrido mencionando los ambientes, la arquitectura y las obras que en ese entonces había en la residencia: “Añadiremos que el comedor y las demás habitaciones son tabernáculos de preciosos ejemplos que completan la colección, no los enumeraremos; sólo la prolija clasificación de pinturas, tallas, bargueños, vidrierías, faroles y palomillas formaría un hacinamiento de abultado número de páginas, digno de un catálogo y como ya lo tenemos dicho, es trabajo que escapa al alcance del que redacta estas líneas; suponemos, pues, que este estudio analítico será la obra del futuro.”¹⁰⁸ Al arquitecto, el número de piezas, la calidad y

Consuelo Moreno de Dupuy de Lôme carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 20 de diciembre de 1927”, CL. n. 501, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁵ Según datos que aportó el Señor Holm, carpintero y ebanista inglés que colaboró en la reforma de la casa en 1916 y que trabajó durante mucho tiempo para Larreta, él mismo hizo esta mesa usando como modelo la mesa mostrador, original de Castilla, del siglo XVII. Cf. Gloria A. Agid, Legajo 0242, AMEL.

¹⁰⁶ [Nota de la Redacción], “Notas sociales. El gran baile de anoche en la residencia del doctor Enrique Larreta y señora”, *La Razón*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1922, RP 00316, Libro de recortes I, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁷ Víctor Andrés, “Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, *op. cit.*

¹⁰⁸ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

la impresión que ellas causaban todas juntas emplazadas en esos ambientes, le remitía directamente a la imagen de un catálogo de obras. Es a través de sus palabras, donde inferimos el perfecto juego preconcebido por el escritor. Noel continuaba su recorrido textual y visual, dando pistas acerca de cómo Larreta había ido armando este escenario:

No reinaba aún el ritmo del acomodo; una parte del moblaje era tan sólo llegado; sin embargo, amplio atrio evocóme dentro de su nueva hechura, antepasados venerables: Alcalá de Henares, Monterrey, Guadalajara, Salamanca; universidades, palacios, infantados, casas consistoriales, arzobispados que por el pregón de los críticos modernos no tardarán en sumarse al léxico de los clásicos europeos. Sí, el atrio cercado de columnas rematadas por esbeltas zapatas; la hermosa estufa en piedra de cantería ornada de blasones, sustentando prodigioso retablo, obra presunta del Montañés: las puertas de acceso, pequeñas, comedidas, claustrales; cuadros de pátinas bituminosas, tapicerías; solera de olambrillas; rejas de voluptuosa forja, en fin la selección inteligente de los elementos más genuinos, congregados en una composición severa no exenta de matices imprevistos, digno todo ello de la prosapia espiritualista de su origen. Día a día acrecentóse el caos que la llegada de nuevas joyas de arte suntuario ponían en la casa; pero aconteció que, el amo, luego de haber soportado en silencio los consejos mudos de tanta reliquia suya, se echó a poner orden, y como por arte angélica todas las cosas hallaron cabida y merecimiento en uno y otro aposento.¹⁰⁹

La descripción de Noel era categórica, no dejaba lugar a dudas de que el visitante se hallaba ante un ámbito netamente español y que el artífice de esa creación había sido Enrique Larreta. Por aquellos años también Elías Tormo y Monzo, un destacado crítico e historiador de arte español, se refería a la casa:

Larreta, en su obra por tantos conceptos definitiva, no agotó su ideal español de legítimo noble abolengo colonial. Sigue enamorado de la vieja España, unas veces más de la castellana Ávila, otras veces más de la andaluza Córdoba, y siempre y cada año más, y ahora y siempre con un singular amor, a la casa española, a los viejos muebles españoles, al ambiente vivo de los años generados de la gran raza de que es hijo: que ya es en Larreta una obsesión el ansia de hacer rebrotar en la gran urbe del Plata, y más en los campos argentinos, hecho vivo de nuevo (no en pura imitación retrospectiva), el ideal artístico de la casa solariega de España.¹¹⁰

Otro momento importante fue la inauguración oficial en 1922 con la fiesta de presentación de su hija Josefina adonde había asistido “lo más selecto de la sociedad porteña”. La nota destacaba el magnífico marco de la fiesta y el conjunto de obras de arte seleccionado por sus propietarios durante su larga estadía en España comparándolo con un “verdadero museo, que sería el orgullo de cualquier país del mundo.” Para el cronista de *La Razón* Larreta había construido una casa solariega,

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Elías Tormo y Monzó, “Álbum de lo inédito para la Historia del Arte español”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, v. 24, n. 3, Madrid, tercer trimestre, 1º de septiembre de 1916, p. 220-224, disponible en http://ddd.uab.cat/pub/bolsocespec/bolsocespec_a1916m9v24t3.pdf, último acceso 23/10/16.

evocadora del siglo XVI, en donde una vez que se atravesaba el umbral, “quedaba transpuesto, repentinamente, la época.”¹¹¹

En 1927 Enrique Gómez Carrillo, marcaba la diferencia entre las mansiones coloniales típicas de México o Lima con lo que era el verdadero esplendor de un palacio castellano del pasado. Según Carrillo, no existía en ninguna otra parte “una reconstitución hecha con tanta exactitud, tanta pureza y tanto gusto como la de Larreta”. Para el cronista era perfectamente entendible que quien había podido resucitar aquella época de esplendor supiera “asimismo, formar, a fuerza de millones bien empleados y de tiempo bien gastado, un santuario de la antigua hidalguía española.”¹¹² Otra crónica de la época, ponderaba las elecciones del argentino, contraponiéndolas al mal gusto de ese tiempo. Sucede que a poco de haberse inaugurado la casa de Belgrano, su impacto efectista había logrado traspasar las fronteras. Refiriéndose a José Mariano, un ilustrado crítico brasileño que había construido una casa siguiendo el estilo colonial lusitano, con muebles y objetos de arte auténticos de estilo manuelino, el periodista concluía: “Será un museo notable del arte manuelino, que es tan espiritual, tan sutil y, sobre todo, tan típico. En resumen, esta casa-museo vendrá a ser para el arte lusitano lo que el palacio del doctor Enrique Larreta es para el arte colonial entre nosotros.”¹¹³

También José María Salaverría transmitía la admiración por las obras de arte que se hallaban en la residencia y la percepción de cercanía a su tierra española que la visita le había provocado:

Más allá del barrio de Belgrano [...] tiene su casa D. Enrique Larreta. La generosidad del dueño hace que la casa se haya convertido en una especie de museo privado que toda persona de buen gusto visita. Yo también, como es justo, acepto la amable invitación [...] Conservo viva la sensación de asombro y de regocijo que me produjo la contemplación de tantas curiosidades artísticas allí amontonadas. Asombro por el valor real de los muebles, telas, hierros, cerámicas y cuadros, y regocijo porque la mayor parte de los caros objetos procedían y me hablaban de mi patria española.¹¹⁴

Al mismo tiempo, esa imagen de la época gloriosa de España también le servía a un cronista de *El Diario Español* para comparar con aquel ambiente de “ruina y desprestigio” en el cual se hallaba sumido el gobierno de España a poco de haber salido del desastre de Annual y poco antes de que el General Miguel Primo de Rivera diera el golpe de estado.¹¹⁵ Fundado en 1905, *El Diario Español* fue

¹¹¹ [Nota de la Redacción], “Notas sociales. El gran baile de anoche en la residencia del doctor Enrique Larreta y señora”, *op. cit.*

¹¹² Enrique Gómez Carrillo, “Un rincón de la España señorial en Buenos Aires”, *Blanco y negro, op. cit.*

¹¹³ [Nota de la Redacción], “El arte Lusitano en el Brasil”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 5, n.56, diciembre 1920, s.p.

¹¹⁴ José María Salaverría, “Examen de obras. Una novela de Enrique Larreta”, *La Esfera*, Madrid, a. 14, n. 678, 1º de enero de 1927, p. 40.

¹¹⁵ Antonio Ma. Poveda, “El solar ancestral en la Argentina. Una casa de los siglos XVI y XVII, propiedad del Sr. Enrique Larreta. Riquezas artísticas que reúne y espíritu que la informa”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1923, RP 00319, Libro I, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España de: 1900-1927”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

uno de los medios más importantes dirigido principalmente a los emigrantes españoles asentados en Buenos Aires. Sus páginas informaban sobre conflictos y personajes más relevantes de la vida política española. Si bien su tirada era inferior a la de los principales periódicos de la ciudad, su presencia formó parte del debate público porteño.¹¹⁶ La nota referida a Larreta y su residencia, destacaba el carácter de la “señorial mansión” frente a la babélica impronta en que se había sumido Buenos Aires: “la pureza de su estilo, su ambiente castellano y los tesoros de arte que [recordaban fielmente] no como reproducción acertada, sino como creación perfecta, las viejas y hermosas casas españolas de los siglos XVI y XVII”. El recorrido por los distintos ambientes daba pie para las comparaciones con las obras artísticas de la península: “Recorriendo los salones de la casa y especialmente el Oratorio vienen a la memoria todos los históricos monumentos que España encierra en Toledo y Burgos, en Valladolid y Salamanca, en León y Oviedo, con sus piedras labradas como por ángeles orífices, sus edificios de platerescas portadas”. El cronista señalaba la armonía en la cual convivían los diversos “temas góticos y bizantinos, árabes y griegos, romanos y platerescos sin la menor disonancia ni estridencia”.¹¹⁷ En esa entrevista, el escritor anticipaba el proyecto de la nueva construcción de “estilo mozárabe” que se proyectaba en Tandil: “Será esta nueva casa del señor Larreta un severo alarde más de su gusto artístico [...] y en ella acentuará decisivo y robustamente la perpetuación de su veto ancestral, con la que puede tallarse junto con los esfuerzos de otros hispanistas y en gran gigante bloque, para la admiración del mañana, el monumento del progreso argentino.”¹¹⁸ Era obvio que se trataba de la residencia de Acelain. Precisamente, otras crónicas periodísticas también se referían a ella con comentarios tanto o más halagadores que la de Belgrano:

Las casas solariegas le encantan a don Enrique [...] En la provincia de Buenos Aires tiene una casa, que él mismo diseñó, con una gran cocina al estilo de las que se usa en Guadix, la tierra de Alarcón. Allí tiene hierros españoles, armaduras y cuadros a los que el tiempo ha oscurecido, pero que él contempla con mucha luz, como si acabaran de ser pintados. Todo lo llevó de España y vive entre sus objetos como en un gran escenario en el que representa el drama anacrónico de sus figuraciones.¹¹⁹

Mucho tiempo después de haberse inaugurado la casa de Belgrano, los visitantes y las notas continuaron resaltando el valor de las obras de arte y la original impronta de aquella España del

¹¹⁶ Marcela García Sebastiani “Crear identidades y proyectar políticas de España en la Argentina en tiempos de transformación del liberalismo. *El Diario Español* de Buenos Aires (1905-1912)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Madrid, n.55, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, diciembre de 2004, p. 525-554, disponible en historiapolitica.com/datos/biblioteca/garciam.pdf, último acceso 1/4/16.

¹¹⁷ Antonio Ma. Poveda, “El solar ancestral en la Argentina. Una casa de los siglos XVI y XVII, propiedad del Sr. Enrique Larreta. Riquezas artísticas que reúne y espíritu que la informa”, *El Diario Español*, *op. cit.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ Pablo Corbalán, “Don Enrique en su casa solariega”, *Noticiero Universal*, Barcelona, 1 de junio de 1950, s.p., Carpeta “Casa Larreta”, AMEL.

Siglo de Oro que los ambientes de su residencia seguían transmitiendo: “[...] estamos en la antigua Castilla imperial y guerrera, teológica y literaria de los siglos XVI y XVII [...]. Nada hay, entre todo esto, de ese pastiche rastacueril del que es tan pródigo el mal gusto de nuestro tiempo. Todo es allí noble y auténtico.”¹²⁰ Los halagos se repitieron a lo largo de los años: “Hemos cruzado siglos. Nos hallamos en otro mundo. Tan estéticamente perfecta es la reproducción de la España del Renacimiento.”¹²¹ Se hablaba de una selección realizada con inteligencia y gusto “exquisito” con el habitual calificativo de referirse a la vivienda como “un museo de sobrecogedora belleza”.¹²² Para Arturo Capdevila, Larreta había sido “un sacerdote de la belleza” que había creado su casa del barrio Belgrano adornándola con piezas valiosísimas “convirtiéndola en un auténtico museo, por obra y gracia de su fervor hispanista.”¹²³ Esta era la percepción generalizada. Luego de una visita a la residencia, entre la crítica mordaz y la admiración, Francisco Ayala recordaba:

La casa de Larreta estaba alhajada con profusión de cuadros y otros objetos de arte que el anfitrión me mostró con demorado deleite, uno por uno, y eran muchísimos, no todos de primera calidad y algunos evidentemente falsificados, aunque el ufano propietario no lo sospechara. Predominaba en su palaciega vivienda ese estilo “Renacimiento español” tan del gusto de la generación modernista a que el prócer pertenecía, estilo cuyos últimos residuos son esos bargueños y panoplias, esas armas y esos estuches taraceados de artesanía toledana que los turistas se han llevado y siguen llevándose a Norteamérica, a Australia y a Nueva Zelanda. Tras el repaso minucioso de sus colecciones nos sentamos por fin a la mesa, una mesa elegantemente frugal, aunque —eso sí— servida por criados de calzón corto y media blanca, el en una punta y yo en la otra; y durante la ceremoniosa y parsimoniosa comida aquel príncipe de las letras continuó hablándome con generosa abundancia de sus cosas y de sí mismo. Era claro que me había invitado para ofrecerme el espectáculo de sus grandezas y concitar mi asombro, como en efecto lo consiguió.”¹²⁴

Es muy factible que Larreta supiera que no todas sus obras fueran de primera calidad. Tal vez, lo que Ayala no había entendido era que al escritor lo que realmente le importaba era la reconstrucción iconográfica y el significado que adquiriría el conjunto, más allá del valor artístico que sus piezas tenían de manera individual.

¹²⁰ Jesús Evaristo Casariego, “Con don Enrique Larreta, en su Museo Teresiano de Buenos Aires”, *ABC*, Madrid, 23 de febrero de 1956, p. 7, Carpeta “Casa Larreta”, AMEL.

¹²¹ Jacinta y Matilde Cordone, “Enrique Larreta. Artista integral”, *Lyra*, *op. cit.*

¹²² H. de Hervás, “La señorial residencia de Larreta”, *Vea y lea*, Buenos Aires, n. 154, 15 de enero de 1953, S.P., Carpeta “Casa Larreta”, AMEL.

¹²³ [Nota de la redacción], “Enrique Larreta: Un sacerdote de la Belleza, (Arturo Capdevila)”, *El Diario*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1961, p. 14, RP 04033, Caja n. 2, Carpeta n. 10 “Falleció Enrique Larreta”, AMEL.

¹²⁴ Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos 2: El exilio*, Madrid, Alianza, 1982, p. 56. Francisco Ayala García-Duarte (1906-2009) fue un narrador y crítico español que se exilió en Argentina al finalizar la Guerra Civil. Precisamente, *El exilio*, repasa el período en el que vivió en Argentina, Brasil y Puerto Rico, hasta su llegada a Nueva York. Entre las figuras que aparecen en *Recuerdos y olvidos* (1906-2006), además de Larreta, se hallan Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, García Lorca, Victoria Ocampo, Borges, Mallea, y muchos otros. Algunos de los rasgos fundamentales de su obra son el intelectualismo y la ironía. Instituto Cervantes, “Francisco Ayala. Biografía”, disponible en http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/estocolmo_francisco_ayala.htm, último acceso 1/1/17.

Las obras: pintura, escultura y artes decorativas

Además de las pinturas y esculturas, la colección Larreta incluyó retablos, bargueños, mesas, bancos, cómodas, arcones, sillones fraileros, sillas, arcones, faroles, tinajas rejas, armas, tapices, braseros, escribanías, alfombras, cortinas, crucifijos, relojes, cerámica, íconos, crucifijos, vasos, jarras, candeleros, atriles, facistoles, espejos y antifonarios. La mayor parte de las obras perteneció a los siglos XVI y XVII, sobre todo al Renacimiento y Barroco español, también las hay medievales y del siglo XVIII pero son más escasas. El origen fue principalmente castellano, aunque también hubo obras que ilustran las diferencias regionales como Andalucía, Aragón y Cataluña. Hubo excepciones tanto en lo que se refiere al arco temporal como geográfico, a las que nos referiremos oportunamente. Entre los artistas que figuran, muchos son anónimos y varios son maestros primitivos, los nombres más relevantes son Alonso de Berruguete, Alonso Sánchez Coello, el Maestro de Sinovas, Tomás Yepes, Sebastián Ducete (discípulo de Juan de Juni), Juan Correa de Vivar, Juan González e Ignacio Zuloaga. En pintura, los géneros que se abordan son retrato, histórico, naturaleza muerta, vista de ciudades y religioso. Larreta solía colocarle una placa de bronce con el nombre del artista o personaje representado. En escultura sobresalen las tallas en madera policromada pertenecientes a los siglos XVI y XVII. El mobiliario presenta las características propias del mueble peninsular y los ambientes de sus residencias la impronta del estilo Renacimiento español. En líneas generales podemos decir que Larreta no dejó documentadas las obras de su acervo artístico. A continuación, nos detendremos en aquellas piezas que tengan una significación especial dentro de la colección, ya sea por su historia, recorrido, tipología, iconografía, o bien se destaquen por su valor.¹²⁵

Pinturas y retablos pictóricos

El *Retablo en honor a Santa Ana* fue concluido en 1503 por el Maestro de Sinovas y es un magnífico ejemplo del estilo gótico tardío que floreció en España en la época de los Reyes Católicos. El tema narrado en esta obra se refiere a la vida de Santa Ana y proviene de los Evangelios apócrifos, tópico que surge como consecuencia de las disputas teológicas de aquellos años sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen María.¹²⁶

¹²⁵ La bibliografía general utilizada para este apartado fue José Pijoán, (director), *Summa Artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1967; *Ars hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1954-58; Luis María Feduchi, *Historia del mueble*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1946; Antonio Saló Marco, *Enciclopedia de los estilos decorativos. El estilo Renacimiento español*, Barcelona, Casa editorial Feliú y Susanna, [c. 1920]; J. A. Gaya Nuño, *Historia del arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1957; Antonio, Igual Ubeda, *El Imperio español*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1954; Antonio Igual Ubeda, *El Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1951; Diego Ángulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Madrid, Salvat Editores, 1955; *Carpetas de Investigación y Legajos de obras* de AMEL. Nota: Para el resto de la colección véase Apéndice documental.

¹²⁶ Para ampliar estudios sobre el *Retablo de Santa Ana* cf. Francisco Corti, *El Retablo de Santa Ana del Museo de Arte Español de Buenos Aires y otras pinturas del Maestro de Sinovas*, Serie Monográfica n. 1, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Este retablo es uno de los más completos de arte medieval de origen europeo que se encuentra en Argentina y presidió el oratorio de la residencia Larreta desde su llegada a Buenos Aires en 1916. Procede de la iglesia de San Nicolás de Bari de Sinovas en Aranda del Duero en la provincia de Burgos.¹²⁷ Es evidente que en sus constantes retornos a España, el escritor se propuso hacer recorridos que le fueran significativos. Fue así como volvió a Burgos para dirigirse al pueblo de Aranda del Duero y constatar con su mirada el templo que había alojado el retablo que él poseía. En esa visita, Larreta tomó varias fotografías de la iglesia de San Nicolás de Bari, en una de ellas se lo ve posando delante del edificio junto a su hijo y su suegra. Más tarde de puño y letra escribió en el reverso: “Iglesia de Sinovas, barrio de Aranda de Duero (Provincia de Burgos), de donde proviene el retablo del oratorio, comprado en París, en 1912, al anticuario Demotte”. (52) De lo que no tenemos constancia es si el escritor argentino tenía conocimiento de los incidentes que se produjeron poco después de que la obra dejara aquel pequeño poblado español. En 1913 una noticia publicada en una revista de tirada nacional anunciaba la salida del retablo: “Adquirida esta joya artística por dos anticuarios de Madrid y Valladolid, ha sido enviado a Francia para ser vendida a don Emilio Pares. Se hacen gestiones para que el gobierno logre repatriar el antiguo retablo, por cuya ilícita venta ha sido encarcelado el párroco de Sinovas, entendiéndose en la causa el Juzgado de primera instancia de Aranda de Duero.”¹²⁸ La nota se acompañaba de una fotografía en la cual el retablo aparecía en su emplazamiento original ubicado en el altar mayor y con dos puertas a modo de tríptico. (53) Pero el hecho que había dado lugar a esa noticia había ocurrido poco antes, cuando el párroco de Sinovas anotó en el libro de fábrica de la parroquia lo siguiente: “En el día 19 de marzo de 1913 se vendió un retablo viejo con el fin de reparar, arreglar y poner decente la iglesia, en la cantidad de 10.000 pesetas, a presencia y con instigación del vecindario, cuya cantidad se empleó en 11.000 pesetas nominales de la Deuda Perpetua Interior, quedando 500 en efectivo para las obras más urgentes. Sinovas, 31 de marzo de mil *ut supra*”.¹²⁹ Ese dinero había quedado en poder del juzgado de instrucción de Aranda de Duero debido al delito de estafa que había cometido el párroco. Al año siguiente la sentencia número 94 de 27 de junio establecía como hecho probado

¹²⁷ La iglesia tiene períodos de construcción de diversas épocas, los más antiguos pueden datarse desde finales del siglo XI. Fue declarada Monumento histórico-artístico en 1964. [Universidad de Burgos], “Iglesia de San Nicolás de Bari de Sinovas”, *Oficina de Turismo virtual de Provincia de Burgos*, http://www.turismoburgos.org/sites/default/files/culture_art/files/17.pdf, último acceso 20 de julio de 2016.

¹²⁸ La noticia se publicó en 1913 en *La Actualidad*, una revista española de información general. En el epígrafe de la fotografía, hasta la fecha la única tomada en su ubicación original, figura “Foto Meléndez”. Máximo López Vilaboa, “Iconografía Inmaculista en el Retablo de Santa Ana de Sinovas”, *Biblioteca: estudio e investigación*, Aranda de Duero, Burgos, n. 27, p. 109-129, 2012, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4601182>, último acceso 23/09/2017. Agradecemos a Máximo López Vilaboa el envío de este dato. Emilio Pares era un anticuario de Madrid quien en 1904 se había visto envuelto en una venta muy criticada de cuadros de El Greco al Museo de Boston. [R.] “Una gran vergüenza. Joyas artísticas vendidas a los yanquis”, *El Imparcial*, Madrid, 9 de julio de 1904, disponible en [http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0000862543+type%3Apress%2Fpage&name=El+Imparcial+\(Madrid.+1867\).+9-7-1904](http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0000862543+type%3Apress%2Fpage&name=El+Imparcial+(Madrid.+1867).+9-7-1904), último acceso 1/1/17.

¹²⁹ Máximo López Vilaboa, “Iconografía Inmaculista en el Retablo de Santa Ana de Sinovas”, *op. cit.*

que el 19 de marzo de 1913 el párroco, sin autorización canónica concedida, había vendido a Joaquín Cobrejo Moreno un retablo de la iglesia que estaba a su cargo, recibiendo del comprador la cantidad de 10.000 pesetas, más otras 2.000 pesetas que entregó para repartirse entre los vecinos, reparto que hizo el procesado, quedándose con la parte que a él mismo le correspondía como vecino. En realidad, la sentencia no enfocaba el hecho considerando si se trataba de un objeto de valor histórico-artístico, sino que señalaba que el retablo podría haberse vendido a un precio muy superior.¹³⁰ La partida de este retablo fuera de España debe ponerse en el contexto de aquellos años cuando sin una legislación oficial que lo impidiera, las condiciones resultaban propicias ante la demanda de obras artísticas por parte de un mercado internacional interesado en el arte español.

Ahora bien, Larreta había escrito en el dorso de aquella fotografía que reproducía la Iglesia de Sinovas –varios años después y apelando a su memoria– que la compra en Demotte había sido en 1912. Pero si el retablo fue vendido en marzo de 1913 –según lo que aparecía en el libro de fábrica de la iglesia– ese dato escrito por el argentino era incorrecto. Por otra parte en abril de 1913 la obra había viajado a Gante para participar de la Exposición Universal. (54) ¿Habría ido directamente embalada desde Burgos? o ¿Podría haber tenido una breve estancia en París, ya sea en el anticuario Demotte o en la residencia de la rue de la Faisanderie? La noticia aparecida en *La Actualidad* mencionaba a Emilio Pares, mientras que la sentencia decía que había sido vendido a un tal Joaquín Cobrejo Moreno. ¿Era Demotte un simple intermediario o el comprador original? No tenemos esas respuestas, pero lo cierto es que el *Retablo de Santa Ana* había estado en su local parisino en algún mes del año 1913 y allí lo había adquirido Larreta. (55) En 1916 Elías Tormo y Monzó se refería por primera vez a esta obra en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*:

Está el retablo en la Argentina, en la casa del de hace muchos años Ministro plenipotenciario de la Argentina en París, D. Enrique Rodríguez Larreta, destinado para el oratorio particular. Pero es seguro que procede del pueblo de Sinobas, junto a Aranda de Duero, y su venta (hace pocos años) fue causa de un escándalo soberano; hasta creo recordar que llegó a estar preso el encargado del templo. El Sr. Larreta lo compró de tercera mano años después. [...]

El comprador definitivo del retablo de Sinobas es el mismo Enrique Larreta, conocido de cuantos en la América española, en España y en Francia leen libros amenos; es él desde el primer momento famosísimo autor de la novela *La gloria de Don Ramiro*, subtitulada: *Una vida bajo Felipe Segundo*, admirable reconstitución poética de la ciudad de Ávila. Era Ávila la obsesión del casticísimo escritor, allá cuando, en 1905, tuve yo la satisfacción de conocerle, sirviéndole de *cicerone* en Salamanca.¹³¹

Tormo atestiguaba que la compra por parte de Larreta había sido de “tercera mano”, lo cual coincidiría con el itinerario que hemos mencionado. Según el crítico español, él y Larreta se habían

¹³⁰ El retablo se había tasado pericialmente en 25.000 pesetas y el juzgado consideró que con esa diferencia entre el valor de venta y el de tasación, el párroco perjudicó los intereses de su parroquia. *Ibidem*. En 1913, 1 dólar equivalía a 5,50 pesetas, y 100 francos equivalían a 107 pesetas.

¹³¹ Elías Tormo y Monzó, “Álbum de lo inédito para la Historia del Arte español”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, *op. cit.*

conocido en Salamanca en 1905, aunque seguramente se trataba de un desliz de su memoria porque el escritor argentino había regresado a España recién en 1907 y se había quedado en Europa hasta 1916, año en el que Larreta le mostró la imagen del retablo, poco antes de su retorno a la Argentina:

Once años después de nuestros inolvidables paseos de Salamanca, volviéndonos a ver en Madrid, de reciente, me mostró el Sr. Rodríguez Larreta la fotografía que por su bondad reproduce hoy la Revista. Tan fino apreciador de obras de Arte como es el dueño del retablo, cuenta y no acaba de los preciosos tonos del color en las tablas, pintadas al temple; más claras, gratísimas, con aspecto de acuarela.

Aun no viéndolo, sólo la fotografía basta para decirnos que el Arte de las Castillas (de la alta Castilla en este caso) no nos ha ofrecido todavía pieza que en su época y estilo valga más que esta. Cuando aun se creía en la existencia (hoy dudosísima) de Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, en Antonio del Rincón se habría de pensar ante esta obra de un pintor castellano, probablemente burgalés, que todavía tiene mucho del Arte de los flamencos, y que ya no quiere simular en sus tablas arquitecturas góticas, sino decoraciones del Renacimiento. [...] Y como yo no he visto el retablo, no puedo decir más a nuestros lectores. Al celebrar (eso sí) que, caso de salir de España las obras de arte, vayan a la América española [...]”¹³².

Este artículo se había publicado en septiembre de 1916 y según Tormo el retablo ya estaba en la Argentina. Como la familia llegó al país en noviembre de ese año, y dado la envergadura de su tamaño, seguramente la obra fue despachada antes de esa fecha. Larreta era diplomático y gozaba de franquicia aduanera, lo cual le facilitó el traslado de la pieza a su regreso a Buenos Aires. Lo que podemos dar constancia es que el Retablo fue adquirido en Demotte y que el mismo figuraba entre las obras que el anticuario tenía registradas fotográficamente en su local parisino, antes de ser comprado por el argentino.¹³³

A lo largo de los años, el retablo recibió los comentarios más halagadores. Martín Noel lo mencionaba como una obra de “Arte supremo de la mística castellana sintetizado por los Juan de Guas, Antón Egas, Gil de Hontañón, Siloe, Berruguete... nombres incrustados en piedras eternas[...]”¹³⁴ Jorge Larco se refería a él como “la obra capital de esa época, no solo en la colección Larreta sino en el país.”¹³⁵ También Mujica Lainez recordaba a Larreta hablando acerca de la compra del retablo: “Le interesaba referirme que el valioso retablo de la capilla había sido comprado por él a Demotte, en París, al mismo tiempo que mi suegro, Federico de Alvear, compró su espléndida chimenea del Renacimiento, en instantes en que, por anunciarse que quizás los

¹³² *Ibidem*, p. 224.

¹³³ Christine Vivet-Péclat, “Le fonds photographique des antiquaire Georges-Joseph et Lucien Demotte”, *op. cit.*

¹³⁴ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹³⁵ Jorge Larco, “La pintura española en la Argentina”. *Lyra*. Buenos Aires, a. 21, n. 192-194. Dedicado a España. Primer ejemplar de 1964, (s.p).

zeppelines bombardearían a la Ciudad Luz, los anticuarios se deshacían de sus piezas más fabulosas.”¹³⁶

Entre los **retratos** de la colección se hallaban el de Carlos V, Juana de Austria, Felipe II, Felipe IV, Juan de Austria, y Santa Teresa. La mayoría de ellos estuvieron ubicados en el comedor de la casa de Belgrano, como protagonistas de una historia que al mismo tiempo le conferían el clima de época a la sala.

Según la hija de Larreta el retrato de **Carlos V** atribuido a Tiziano fue comprado por su padre en Lisboa a “Oliveira Salazar”.¹³⁷ (58) Varias fueron las oportunidades en que Larreta visitó la capital portuguesa; tal vez fue en esa ocasión cuando tuvo el contacto con Antonio Oliveira Salazar, quien fue Primer ministro de Portugal. Esta obra no aparece en las fotos tempranas de la residencia de Belgrano, aunque en 1923 apareció en *Plus Ultra* con el epígrafe “Retrato del Emperador Carlos V, tabla de Hans Holbein (hijo) 1498-1554. De la colección de Don Enrique Larreta.”¹³⁸ Sin embargo, la placa de bronce dice: “Carlos V Cabeza del retrato pintado por Ticiano Munich”, por lo que suponemos que Larreta constató esta atribución poco después. Seguramente el escritor la destinó al Salón comedor de su casa porteña, ya que un cronista la menciona allí en 1927.¹³⁹ En 1548, nueve años antes de entregarle el poder a su hijo Felipe II (1527-1598), Carlos V (1500-1558) fue retratado por Tiziano sentado en un sillón, vestido de negro, portando la Orden del Toisón, actualmente en la Alte Pinakothek de Munich. En el retrato de la colección Larreta, el emperador, también viste de negro, porta el collar de dicha Orden y conserva las facciones propias de los Austrias, es decir una forma del rostro cuyo maxilar inferior denota el prognatismo hereditario de los Habsburgo. En este caso no es un retrato de cuerpo entero. Podría tratarse de un boceto o bien ser una copia de alguna de las imágenes que el pintor había realizado para el monarca. El tema de la copia de retratos de igual iconografía tiene que ver con una práctica habitual en la época en la cual un pintor al que llamaban retratador, se especializaba en este tipo de representaciones que luego se incluían en diversas colecciones dinásticas o formaban parte de la colección real para dar testimonio del soberano o los miembros de su familia fuera de la corte. Aún cuando se tratara de una copia, Larreta tenía sobrados motivos para que este retrato formara parte de su colección.

¹³⁶ Manuel Mujica Láinez, *Los porteños*, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁷ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, Buenos Aires, 1985, p. 54.

¹³⁸ “Retrato del emperador Carlos V”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 8, n. 85, mayo de 1923, [1° portada].

¹³⁹ Eduardo Álvarez, “Una visita a Larreta”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1927, RP 00349, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

El retrato de *Doña Juana de Austria* fue realizado por Alonso Sánchez Coello en una fecha cercana a 1557. Es un magnífico retrato de corte que ya desde 1918 presidía el comedor de la casa de Larreta en Belgrano. (59) Juana de Portugal (1535-1573), una de las mujeres más importantes de la familia de los Austrias, era la hija menor de Carlos V e Isabel de Portugal. Juana tuvo un rol destacado dentro de las estrategias geopolíticas de su padre. Casada con el heredero del trono portugués, su hijo Sebastián I llegó a ser rey de Portugal. En 1554, tras la marcha de su hermano Felipe II hacia Inglaterra, Juana asumió la regencia de España ocupándose de asuntos políticos, económicos y religiosos. Este protagonismo dentro de la historia de España, explica el interés de Larreta por comprar esta pieza. La obra, que actualmente pertenece al Museo de Bellas Artes de Bilbao es una de las imágenes más características de doña Juana. Para Stephanie Breuer-Hermann la alta calidad del retrato confirma la atribución a Sánchez Coello, siendo además una de las tres obras conservadas del pintor de los años 50, junto con la de *Don Carlos* del Museo del Prado y la de *Doña Juana* del Castillo de Ambrás.¹⁴⁰ Según Leticia Gómez Ruiz las primeras noticias acerca del lienzo se tuvieron en 1958, cuando lo dio a conocer Gaya Nuño. Para la historiadora, podría haber formado parte de una pequeña serie de cuatro retratos familiares realizados por Alonso Sánchez Coello que fueron regalados por Felipe II al embajador de Fernando I, Adam von Dietrichstein, que estuvo en España entre 1564 y 1571. El cuadro probablemente fuera vendido –según Mikel Urizar en carta de 2005 al jefe de archivo de Museo de Bilbao– en Buenos Aires a principios del siglo XX por un descendiente de Dietrichstein, pasando luego a la colección de Agustín Larreta Anchorena.¹⁴¹ Lo cierto es que Larreta ya tenía esta obra al menos desde 1918 y lo más probable era que hubiera llegado desde Europa en el cargamento que trajo cuando se embarcó hacia Argentina en 1916. También sería extraño que una referencia a la posible compra de un descendiente de Dietrichstein no aparezca en las memorias familiares de la hija de Larreta. Lo que sí sabemos es que cuatro retratos vinculados a esa familia fueron trasladados desde el Museo Isaac Fernández Blanco al Museo de Arte Español Enrique Larreta en 1977. La primera institución los había adquirido en un remate de obras pertenecientes a la Colección de Mercedes Dose, Princesa de Dietrichstein, subastado en Buenos Aires por la firma Ungaro & Barbará en 1948. Estas cuatro imágenes eran los retratos del Archiduque Ernesto (1553-1595), del Archiduque Rodolfo (1552-1612), ambos del

¹⁴⁰ Stephanie Breuer-Hermann, carta a Isabel Padilla y Borbón, datada “Munich, 5 de abril de 1982”, Legajo n. 613, 614, 643 y 644, AMEL. Stephanie Breuer-Hermann, “Doña Juana de Portugal. Estudio de la obra” en Juan Miguel Serrera, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, junio-julio 1990, disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/alonso-sanchez-coello-y-el-retrato-en-la-corte-de/66d7ac3f806b486f8b5a34d6cd9c1562>, último acceso 23/10/16.

¹⁴¹ Leticia Ruiz Gómez, “En nombre del rey. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *B’06 Boletín* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, n. 2, 2007, p. 85-123, disponible en https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-19.pdf último acceso 15/03/2016. En realidad Gaya Nuño ya en 1958 menciona que la procedencia de la obra era “Buenos Aires. Colección Rodríguez Larreta”. Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1958, p. 297.

Taller de Sánchez Coello y del Barón Adam de Dietrichstein (1527-1590) y de su esposa Margarita de Cardona (1540-1610), atribuidos a Pantoja de la Cruz.¹⁴²

El retrato de *Felipe II* ya se encontraba en la residencia parisina del escritor. Tras llegar a Buenos Aires en 1916 fue ubicado en el salón comedor de la casa del barrio de Belgrano. En la placa de bronce del marco se lee: “Felipe II Anónimo”. (60) El monarca aparenta unos sesenta años, viste una capa negra, lechuguilla blanca, gorra con toquilla española y porta guantes en sus manos. De su cuello pende la orden del Toisón. En el margen superior izquierdo hay un emblema y una filacteria donde se lee la inscripción “Fidei Catholicae defensio”, referencia explícita al papel de los monarcas españoles como defensores de la fe católica.¹⁴³ El modelo es una clara derivación del ejemplar del Palazzo Pitti (Florencia) de Sánchez Coello que representa al rey también de cuerpo entero, aunque el rostro se asemeja al retrato de Felipe II, atribuido a Sofonisba Anguissola. Probablemente se trate de una copia de algún retrato de época o de las muchas realizadas en el siglo XIX por copistas o restauradores. Es claro que conseguir un original de esa envergadura, era prácticamente imposible. Pero a Larreta lo que le importaba era a quien representaba esta imagen. Una figura tan importante dentro de su obra literaria no podía estar ausente de la colección.

El retrato de *Felipe IV* fue adquirido para su residencia de Acelain. (61) Se trata de una de las muchas versiones de los retratos del rey, difundidos a partir de los originales de Velázquez de los años treinta.¹⁴⁴ Es un óleo sobre tela del siglo XVII donde el rey Felipe IV (1605-1665), aparece de pie, con cabellera corta a la española, traje de gala, capa, golilla luciendo la Orden del Toisón. Hijo y sucesor de Felipe III, ascendió al trono en 1621 y fue el penúltimo rey Habsburgo de España. De su primer matrimonio con Isabel de Borbón, tuvieron dos hijos María Teresa de Austria y Baltasar Carlos. Luego de la muerte de su esposa (1644) y de su hijo (1646) decide contraer segundas nupcias con Mariana de Austria, con quien tuvo cuatro hijos; entre ellos, Margarita Teresa, la infanta retratada en *Las meninas*. Dotado de una gran cultura fue también un mecenas de las artes y las ciencias. Con esta obra, Larreta continuó completando su galería de retratos de la dinastía de los Austrias.

Sobre el retrato de *Juan de Austria* o *Caballero del siglo XVII* no hay muchas referencias. En los testimonios escritos se lo menciona como un “Caballero del siglo XVII” aunque por la

¹⁴² Nota n. 298-IFB-76 titulada *Traspaso de obras españolas al Museo de arte español Enrique Larreta*, firmada por el entonces director del Museo Isaac Fernández Blanco, Héctor Schenone. *Legajo n. 613, 614, 643 y 644*, AMEL.

¹⁴³ Esta información ha sido amablemente facilitada por Leticia Ruiz Gómez, Jefa del Departamento de Pintura española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado.

¹⁴⁴ Agradecemos este dato a Leticia Ruiz Gómez, Jefa del Departamento de Pintura española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado.

impronta militar, también podría tratarse de Juan de Austria. Es un óleo sobre tela de gran tamaño en el que aparece un caballero de barba y bigotes, vestido con calzas, faldellín, lechuguilla blanca de gran tamaño, peto de armadura y un yelmo con penacho apoyado sobre una base en el lateral derecho. No muchas imágenes han sobrevivido de Juan de Austria (1545-1578), hijo natural de Carlos V y la alemana Bárbara Blomberg y hermanastro de Felipe II. El emperador lo reconoció como hijo de manera oficial en su testamento. Felipe II, siguiendo las indicaciones de su padre, reconoció al niño como miembro de la familia real. Don Juan de Austria completó su educación en la Universidad de Alcalá de Henares, junto al príncipe Carlos y Alejandro Farnesio. Felipe II lo nombró Capitán General de la Mar y en 1571 fue el gran artífice de la Victoria de Lepanto. Este protagonismo dentro de los sucesos heroicos del siglo XVI y el hecho de ser parte de la dinastía de los Austrias, seguramente motivaron a Larreta a tenerlo dentro de su colección, aun cuando no tuviera la certeza de cuál era su iconografía.

El retrato de ***Santa Teresa de Jesús*** fue pintado por Fray Juan de la Miseria en Sevilla en 1576. Es un óleo sobre tabla donde la santa aparece en actitud orante. Sobre su cabeza tiene una filacteria con la leyenda *Misericordias Domini In aeternum Cantarbo*. (62) Juan Narducci, tal era su verdadero nombre antes de tomar los hábitos, había sido alumno de Alonso Sánchez Coello. Se dice que al ver el resultado, Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (1515-1582) exclamó: “Dios te perdone, fray Juan por haberme pintado tan fea y legañosa”.¹⁴⁵ En época de Larreta se decía que este era el retrato auténtico pintado en vida de la santa. La familia tenía además un sillón y el banquito donde se ponía el “barreñoncito para sangrar”, todos objetos que habían pertenecido al convento de San José en Ávila. Josefina Anchorena y su madre Mercedes Castellanos eran sumamente devotas de la santa, y habían realizado grandes donaciones a la institución, por eso es probable que en una de sus visitas al convento la obra pasara a manos de la familia del escritor. De hecho, el retrato aparecía exhibido en la residencia parisina hacia 1912. Larreta solía aclarar que el cuadro no era suyo sino de su mujer, quien lo había adquirido, o le había sido obsequiado en España: “¿Quién? ¿En dónde? No me pregunte nada que no sabría responderle a ciencia cierta. Opino como el historiador francés Lois Bertrand, que este es el primer original de Juan de la Miseria, y no el lienzo de Sevilla, que bien pudiera ser la primera réplica, que se hace de éste”. Así le respondía a un cronista, quien a la vez le comentaba: “Usted sabe perfectamente [...] que el padre Jerónimo Gracián, provincial de la orden carmelitana en tiempos de Santa Teresa, poseyó hasta su muerte, acaecida en 1614, un retrato de la Santa, que disputaba al de Sevilla el honor de ser el primero que pintara Fray Juan. Este retrato se pierde al morir el provincial, y ya no se vuelve a

¹⁴⁵ Joseph Pérez, *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, Madrid, Algaba ediciones, 2007, p. 168-169, disponible en <https://books.google.com.ar/books?id=6PM>, último acceso 23/04/2016.

encontrar rastro de él. ¿Será este el cuadro perdido?». ¹⁴⁶ Larreta no lo sabía a ciencia cierta, pero era evidente que poseer una obra con ese contenido histórico, más allá del valor estético representaba algo muy valioso dentro de su colección.

No tenemos muchas referencias sobre el retrato de la **Reina Margarita de Austria**, pero la descripción del inventario de 1961 menciona un óleo antiguo sobre tela de escuela española del siglo XVI, ubicado en el comedor de la casa de Belgrano, bajo esta denominación. Por otra parte, en el catálogo del remate de Posadas de 1988 figura con el n° 16, un retrato femenino del siglo XVI, sin imagen como “Anónimo valenciano, óleo sobre tela, con emblema heráldico en el margen superior derecho. Medidas: 101 x 80 cm.”¹⁴⁷ En realidad, hubo varias mujeres pertenecientes a la familia de los Austrias con ese nombre: Margarita de Austria (1522-1586), hija de Carlos V; Margarita de Austria (1584-1611), esposa de Felipe III y Margarita de Austria (1651-1673) hija del rey Felipe IV de España. En fotografías de la residencia de Acelain, aparece un retrato femenino de medio cuerpo de similar medida, poco visible, pero con un atuendo que se corresponde más con la moda del siglo XVII que la del XVI. Representa a una dama joven que lleva el pelo suelto y una valona escotada que deja sus hombros descubiertos. Creemos que se refiere a Margarita Teresa de Austria, hija de Felipe IV y su segunda esposa Mariana de Austria. La princesa tenía unos doce años cuando su padre el rey inició las negociaciones para casarla con el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Leopoldo I. Durante los tres años de espera de Margarita en la corte madrileña antes de viajar a Viena, su futuro esposo encargó varios retratos para conocer el aspecto de quien se convertiría en su esposa. Entre los pintores que trabajaron para esta misión se hallaban Juan Bautista Martínez del Mazo, Jan Thomas, Gérard Du Château y Diego Velázquez quien ya había inmortalizado a la infanta Margarita, rodeada de sus damas de compañía, a los cinco años, en el cuadro *Las Meninas*.¹⁴⁸

El retrato de la **Reina María Luisa de Parma** aparecía expuesto en la residencia de Belgrano ya en 1918. Es un óleo sobre lienzo, oval, realizado por Mariano Salvador Maella entre 1789 y 1792. (63) El cuadro conserva el marco original del siglo XVIII y una cartela con la inscripción “MA LUISA HISP. ETIND. REGA”. En esta obra la reina porta la banda de la Orden de las Damas Nobles y sobre el pecho la de la Cruz Estrellada. Por el peinado característico, la imagen se corresponde con la del año de su ascenso al trono, es decir 1789. La obra fue realizada en dos momentos diferentes; en las modificaciones se añadieron la banda y el tocado con la cinta azul y el

¹⁴⁶ J. E. Casariego, “Con don Enrique Larreta, en su Museo Teresiano de Buenos Aires”, *ABC*, *op. cit.*

¹⁴⁷ Guiomar de Urgell, *IVº Remate de obras de arte y antigüedades*, *op. cit.*

¹⁴⁸ Sandra Ferrer Valero, “La última española en la corte austriaca, Margarita Teresa de Austria”, *Mujeres en la historia*, 2013, disponible en <http://www.mujeresenlahistoria.com/2013/01/la-ultima-espanola-en-la-corte.html>, último acceso 1/3/17.

joyel. La calidad de esta pieza se revela en el trabajo de las manos, las telas, los encajes y la corona. Según el Museo del Prado, sitio en donde se encuentra localizada actualmente, la obra procede de la Colección de la viuda de Gutiérrez Galindo, Madrid, antes de 1936 y de la Galería José de la Mano de Madrid en 2011.¹⁴⁹ Por nuestra parte, sabemos que esta obra integró la subasta de Posadas de 1988 y que probablemente se vendiera en aquella ocasión.¹⁵⁰ Lo más seguro es que Larreta la haya comprado en algún anticuario o a Gutiérrez Galindo, durante su estancia europea, al menos antes de 1916. María Luisa de Parma (1751-1819) fue reina consorte de España como esposa de Carlos IV. Era nieta de Luis XV de Francia, hermana de Fernando I de Borbón y también prima carnal de los reyes franceses Luis XVI, Luis XVIII y Carlos X. La obra se torna relevante para nosotros, porque María Luisa fue la madre de la reina de Portugal Carlota Joaquina, mujer de Juan VI quien en 1808 había enviado a Montevideo a Felipe Silva Telles Contucci para que preparara su coronación como reina del Río de la Plata. Felipe Silva Telles Contucci fue el padre de la mujer del general Oribe, bisabuelo de Larreta. Contucci había nacido en Florencia y pertenecía por línea paterna a la familia de Andrea Contucci, llamado el "Sansovino", un famoso escultor del Renacimiento. Con esta red de relaciones genealógicas, era evidente el interés de Larreta por poseer esta pintura.

Con respecto a las pinturas de género histórico la serie de *Batallas de Alejandro Farnesio* en Flandes constituyen un buen ejemplo de las Guerras de Religión que tuvieron lugar durante el reinado de Felipe II. Este conjunto estaba dedicado a exaltar las hazañas de este héroe militar en los Países Bajos y Francia. Los cuadros eran una descripción pictórica de las luchas que se llevaron a cabo en el último tercio del siglo XVI. Alejandro Farnesio (1545-1592) era hijo de Octavio Farnesio y de Margarita de Parma y se había educado en España. En la Universidad de Alcalá fue compañero de Don Juan de Austria y del príncipe don Carlos. Intervino en la batalla de Lepanto. Al morir Don Juan de Austria quien era gobernador de Flandes fue nombrado su sucesor, ratificado por Felipe II. Concebidos a la manera flamenca, con un punto de vista alto y planos rebatidos, el artista realizó una minuciosa representación de las ciudades, combates y personajes. Todos tenían un recuadro con letras y referencias explicativas de los hechos que allí sucedieron. Originalmente se creía que pertenecían al siglo XVI, pero en realidad se trata de obras de fines del siglo XVII. La fuente de estas pinturas fue una serie de estampas prácticamente idénticas grabadas al aguafuerte por el grabador Romeyn de Hooghe (1645-1708) que fueron incluidas en la obra de Guglielmo Dondini, *De lo que hizo en Francia Alejandro Farnesio*, publicada en Colonia en 1681. (68) A su vez, el grabador

¹⁴⁹ Agradecemos al Área de Pintura del S. XVIII del Museo Nacional del Prado la confirmación de que la obra que ellos poseen es la misma que perteneció a la colección Larreta. Cf. "María Luisa de Parma", disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-luisa-de-parma-reina-de-espaa/5801d30c-0e1c-41d9-8338-61774e8d09a6>, último acceso 1/2/17.

¹⁵⁰ Guimar de Urgell, *IVº Remate de obras de arte y antigüedades*, op. cit.

se había basado en los diseños realizados por un capitán-ingeniero llamado Juan de Ledesma, dato que figura en los mismos grabados: “El cap[itá]n Ingeniero Ledesma dispuso”. En el inventario de la colección Larreta figuraban como antiguos óleos sobre tela, de Escuela Anónima Española. De esta serie, el escritor llegó a reunir un total de cinco cuadros con los siguientes títulos: *Celebre expugnación de Corbeil* (67), *Expugnación de Candebec*, *La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma*, *Victoria o Batalla de Lepanto*, *Expugnación de Maastricht*

La conversión de San Pablo y *La conversión de San Ignacio de Loyola* (74), obras firmadas por Juan González datan en la colección Larreta desde los días inaugurales de su residencia, ya en 1918 aparecían colgadas en el patio central enfrentadas. Se trata de dos óleos sobre tabla de grandes dimensiones, con incrustaciones de concha nácar realizado hacia 1697, ambas de un gran valor artístico. Como gran parte de las pinturas enconchadas se conservaron en España, existían dudas acerca de su procedencia, pero el hallazgo de pruebas documentales confirmó que se trataba de una producción específica de la Nueva España entre fines del siglo XVII y principios del XVIII.¹⁵¹ En su mayoría, las obras firmadas y fechadas de este autor datan de 1697 a 1703, aunque a menudo hubo trabajos sin firmar.¹⁵²

El *Acto de contrición*, obra del Barroco español es un buen ejemplo de los temas que le interesaron a Larreta. Es un óleo sobre tabla, de escuela de Toledo, realizado a fines del siglo XVI. Lo que aquí se plasma es uno de los postulados esenciales del Concilio de Trento o Contrarreforma religiosa: la fugacidad de nuestra vida material y la posibilidad de alcanzar la salvación del alma a través del perfeccionamiento de lo espiritual. El inventario de 1961 mencionaba esta pintura como “Antiguo cuadro al óleo [...] representado el acto de contrición del Emperador Felipe II” lo cual permite suponer que Larreta se refería a la obra de este modo.

Vista de las afueras de la ciudad con viajeros elegantes a lo largo de la costa de un río (69) es un óleo sobre tela de la primera mitad del siglo XVII realizado por el pintor flamenco Pieter Meulener (1602-1654) o su taller. La escena representa un grupo de damas y caballeros, ricamente ataviados según la moda española del siglo XVII. Los personajes viajan en carruajes y caballos atravesando un camino a la vera de un río. Aparecen también árboles, construcciones aisladas, pastores y animales. En el centro de la composición se destaca un puente de piedra sobre el río y en el horizonte se divisa una ciudad que emerge tras la perspectiva atmosférica, típica de la pintura

¹⁵¹ Marta Dujovne, “Comentario sobre *La Conquista de México. Tabla XVII*”, disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6330>, último acceso 23/03/2016.

¹⁵² Sonia I. Ocaña Ruiz, “Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. 35, n. 102, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 125-176, disponible <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2490/2524>, último acceso 23/06/2016.

flamenca. Se trata de una muy buena pintura, rica en detalles y probablemente adquirida por el interés de Larreta en esa época. Pieter Meulener fue un pintor que se especializó en episodios de batallas, acontecimientos históricos y escenas de caza. Con horizontes bajos y un punto de vista realista, sus obras presentan un ambiente atmosférico donde las figuras y el paisaje parecen fundirse. Algunas de sus primeros trabajos poseen cierto valor documental, como la *Entrada del cardenal infante don Fernando de Austria en Amberes el 17 de abril de 1635* o *Saco de un pueblo flamenco por los soldados españoles*.¹⁵³ Para Marcelo Pacheco, una obra como la de éste *old master*, podría considerarse una excepción dentro de las elecciones del escritor.¹⁵⁴ Nos permitimos disentir con Pacheco porque, como afirmamos en nuestra tesis, si la intención de Larreta fue constituir una colección que tuviera una organización conceptual, es decir, organizada bajo una mirada que fuera más allá del valor artístico o del nombre que el artista pudiera tener dentro de la historia del arte, esta pieza flamenca cuyo tema tenía que ver con los habitantes del imperio español en los Países Bajos, se constituía en una obra que recreaba de manera contextual el período que Larreta eligió para formar su colección. Con este ejemplo se hace más evidente lo selectivo de sus decisiones. La pintura estaba ubicada en el Salón Rojo de la residencia de Belgrano desde 1918 y fue subastada en Sotheby's en 2009.¹⁵⁵

Los Ramos es un óleo sobre tela del siglo XVII firmado por el valenciano Tomás Yepes (1610-1674) o Thomas Hiepes, latinizado. Representa a una mujer sentada bajo un duraznero con un canasto de flores entre sus piernas. A su lado, aparecen grandes maceteros de cerámica policromada y al fondo un paisaje con ciudad amurallada. Abajo a la derecha, aparece una serpiente y una filacteria que dice: “Como es verde no le come aunque le muerde” (70). La obra tenía un marco de madera policromada y dorada con decoración de aves, flores y rameados. La influencia flamenca se observa en el detallado tratamiento de la naturaleza muerta. Yepes se especializó en pintura de bodegones y floreros. La mayor parte de sus pinturas firmadas, están fechadas entre 1642 y 1674, muchas de ellas en el Museo Nacional del Prado.¹⁵⁶ La obra de Yepes podría considerarse como otra de las piezas singulares dentro de la colección Larreta. Como curiosidad podemos agregar que el último confesor de Felipe II se llamó Diego de Yepes. En el remate de Posadas de 1988, *Los ramos* obtuvo un precio de venta record, que luego se triplicó en la subasta de Sothebys de

¹⁵³ “Pieter Meulener”, disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/meulenerpieter/>, último acceso 1/2/17.

¹⁵⁴ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, *op.cit.*, p. 153.

¹⁵⁵ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.35.html/2009/old-master-paintings-european-sculpture-antiquities-n08560>

¹⁵⁶ Félix Scheffler, “Crónica ‘Thomas Yepes’ en Valencia”, *Archivo español de Arte*, n. 273, enero-marzo, 1996, disponible en archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/583/581, último acceso 1/9/16.

Nueva York, pasando a ser hasta ese momento, la pintura más cara vendida en un remate en Argentina.¹⁵⁷

Esculturas y retablos escultóricos

Entre las piezas valiosas escultóricas se destaca **San Marcos**, talla de madera estofada, policromada y dorada realizada en el siglo XVI por Alonso González Berruguete (h.1486-1561). Representa a San Marcos leyendo la Biblia con un pie sobre el león, su animal simbólico. Los paños de los ropajes se adhieren al cuerpo del evangelista exaltando las formas y el realismo, tan propio de la escultura española. Referente fundamental de la imaginería en España, esta obra es considerada una pieza de máxima calidad dentro de la producción del escultor castellano. Berruguete había viajado a Italia en 1507 para estudiar las creaciones de Miguel Ángel y las obras maestras de la Antigüedad clásica. Poco después de regresar a España en 1518 fue nombrado pintor de la corte de Carlos V, aunque mayormente trabajara como escultor. Seguramente este vínculo con la monarquía española no era desconocido para Larreta. Según la hija de Larreta, cuando Alejandro Bustillo miraba esta obra solía decir que parecía “un Miguel Ángel”. En 1966 la talla participó de la *Exposición De los primitivos a Goya* en el Museo Nacional de Bellas Artes, con el n° 2 de catálogo. En el remate de Posadas la obra cotizó a 31.610 dólares.¹⁵⁸

San Francisco es una talla en madera policromada de escuela española del siglo XVII que representa al Santo en éxtasis. El tema se refiere a un milagro acontecido en 1449, cuando según narra esta historia, al entrar a su tumba para rendirle homenaje, descubrieron que a pesar de que el santo había muerto hacía más de doscientos años, su cuerpo permanecía incorrupto, de pie y erguido, con los ojos alzados mirando al cielo. La talla de la colección Larreta coincide con esta descripción, con lo cual creemos que responde al modelo que Mena realizó para Toledo. Esta obra ya estaba en la residencia de París hacia 1912 y en 1918 se ubicaba en el oratorio de la casa de Belgrano sobre una ménsula cubierto por un prisma vidriado, lo cual indica el valor que esta pieza representaba para el coleccionista. La talla participó en la *Exposición de Arte religioso retrospectivo*, celebrada en el marco del 32° Congreso Eucarístico Internacional, en Buenos Aires en 1934 y figuraba con el n° 507 del catálogo.

El **Retablo arquitectónico** es una pieza que constituía la parte superior de un retablo relicario barroco sevillano del siglo XVII realizado en madera tallada, policromada y dorada. Tenía tres cuerpos flanqueados por cuatro columnas salomónicas con relieves y una hornacina central con

¹⁵⁷ “Está fresca la memoria del record alcanzado el pasado mes de noviembre por el óleo ‘Los Ramos’, del español Tomás Yepes: 335.000 dólares (algo más de treinta y nueve millones y medio de pesetas). Meses después, ese mismo cuadro era rematado por Sotheby’s en Nueva York por el triple de su precio original: 1.017.000 dólares (111 millones de pesetas)”. Francisco de André, “Argentina acusa a marchantes españoles a sacar ilegalmente del país pintura del XIX”, *ABC*, Madrid, 1989, p. 89.

¹⁵⁸ Ignacio Gutiérrez Zaldívar, “Un remate de excepción. En España esperan a Larreta”, *op. cit.*

arco de medio punto, y en la base, escenas religiosas que representaban la *Anunciación a San Joaquín*, el *Martirio de San Sebastián* y *San Antonio Abad* guiado por el arcángel Gabriel. Los relieves de motivos vegetales, animales y de figuras, todos realizados con gran factura. El Concilio de Trento había justificado el culto a las reliquias y una ornamentación tan recargada también servía para demostrar el Triunfo de la Iglesia. Este tipo de retablos con columnas torsas o salomónicas fue trasladado a América y sus colonias. Larreta ya lo tenía en su casa de Belgrano en 1918, adaptada como biblioteca y dispositivo para exhibir objetos en sus estantes y guardar los originales de sus obras.

La Sagrada familia es un altorrelieve en madera tallada, policromada y dorada realizado hacia 1600 por Sebastián Ducete (1568-1620). Este escultor perteneciente a la Escuela de Toro (Zamora, España) tuvo una marcada influencia de Juan de Juni. Los personajes que aparecen en la escena son Santa Ana, la Virgen, el Niño, San José y ángeles sobre fondo de arquitectura clásica. La pieza debe ubicarse entre el Manierismo y el Barroco. Seguramente formó parte de un retablo escultórico y fue tallada para un cliente prestigioso, ya que la calidad del relieve demuestra el virtuosismo de Ducete en el manejo de la gubia.¹⁵⁹ En realidad esta obra fue considerada durante muchos años como trabajo de Juan de Juni, de hecho Larreta le había colocado una placa de bronce con este nombre, incluso alguna de las primeras notas periodísticas se referían a ella como obra de Martínez Montañés. Larreta la tenía emplazada en la residencia de la Rue de la Faisanderie en París, allí se la podía ver simplemente con un marco, sin las columnas que luego la enmarcaron en la casa de Belgrano. Su ubicación sobre la chimenea del patio central data de la reforma hecha hacia 1916. Según el testimonio de un señor llamado Holm, artesano ebanista que trabajó en la refacción de la casa, esas columnas pertenecían a un retablo que tenía cuatro columnas, de las cuales dos se usaron para armar el arco que divide el Salón Rojo del Escritorio.¹⁶⁰

El retablo barroco dedicado a ***San Isidro Labrador***, escuela sevillana de 1629, representa escenas de la vida de este santo. Tallado, policromado y dorado, fue realizado en diversas maderas como limoncillo y cedro, con decoraciones de motivos vegetales. El nicho central tiene la imagen de San Isidro vestido con las ropas de labranza y portando una azada en su mano derecha. Las calles laterales están flanqueadas por columnas salomónicas decoradas con motivos de vid y ángeles en sus bases. Estas cuatro columnas enmarcan dos paneles tallados en alto relieve con momentos de la vida del santo. Una de las escenas representa un paisaje con cuatro ángeles y un buey arando el campo y la otra a María de Uceda entregando una imagen suya a San Isidro. El friso de la base

¹⁵⁹ Luis Vasallo Toranzo, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Zamora, Instituto de estudios zamoranos “Florián de Ocampo”, España, 2004.

¹⁶⁰ Gloria Agid, *Legajo n. 0401*, [Archivo E. Larreta], AMEL.

decorado con motivos vegetales, incluye un tabernáculo cuya puerta central presenta un cáliz tallado en bajorrelieve. La parte inferior del retablo también tiene columnas salomónicas con decoración de motivos de vid. Fue una de las piezas más valiosas de la colección y siempre estuvo en la capilla de Acelain, hasta su venta. El retablo fue subastado en el remate de Posadas en 1988 cotizando en 105.000 dólares.¹⁶¹

San Miguel Arcángel es una escultura del siglo XVII-XVIII de Escuela española realizada en madera tallada y policromada. Representa a San Miguel erguido y victorioso, en plena lucha con el demonio en el momento de atravesarlo con su lanza. El cuerpo idealizado, el modelado del volumen y las proporciones anatómicas responden a las formas introducidas por los artistas italianos que llegaron a España. El tema de San Miguel combatiendo al demonio proviene del libro del Apocalipsis 12:7. Esta pieza tiene una estampilla en la parte posterior con la inscripción: “Sello de la estación de salida 38. Hendaya”, lo cual indica el itinerario que pudieron haber seguido las obras adquiridas por Larreta. Hendaya es una comuna lindante entre España y Francia. Hasta 1936 las personas y las mercancías tenían que pagar un peaje para poder pasar el puente fronterizo que separaba las localidades de Irún y Hendaya. Es probable que la escultura haya sido comprada en anticuarios españoles y pasara por este puesto para llegar a su residencia parisina, si es que fue comprada antes de 1916. Pero también cabe la posibilidad de que haya sido adquirida en anticuarios franceses y pasara a España para finalmente ser embarcada a Buenos Aires.

El *Cristo románico* es un crucifijo de autor anónimo castellano, de grandes dimensiones de madera policromada realizado hacia 1300. Cristo se presenta clavado en la cruz con los brazos ligeramente por encima de la horizontal, un poco flexionados en los codos y con las manos abiertas. Con la cabeza inclinada hacia un lado, sus ojos y su boca permanecen cerrados. Los músculos pectorales y las costillas están marcados muy esquemáticamente pero en las piernas se aprecia un mayor estudio anatómico. Las carnaciones son de color ocre amarillento y los clavos son metálicos. La corona original fue reemplazada por otra moderna, mandada a tallar por Larreta en Buenos Aires.¹⁶² Esta pieza se hallaba en una de las paredes de la capilla de Acelain. Fue comprado en la exposición de Arte Antiguo Retrospectivo en Burgos, a la que Larreta asistió acompañado por Ignacio Zuloaga. Realizada, entre el 20 de julio y el 30 de septiembre de 1921, la exposición incluía cuatro salas que reunían objetos religiosos y profanos de un alto valor arqueológico, artístico e histórico. Allí Larreta pudo ver esculturas, pinturas, alfombras, vestiduras sagradas, tapices,

¹⁶¹ Ese valor equivalía a 1.650.000 australes. Mario Gilardoni, “Remate en Posadas. Un M de dólares por la colección Larreta”, *El cronista Comercial*, Buenos Aires, viernes 2 de diciembre de 1988, p. 24.

¹⁶² Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 29 septiembre de 1922”, CA, s.n., AMIZ.

banderas, cruces procesionales, custodias, armas, espadas, braseros, documentos, códices y libros.¹⁶³ Muchas de estas piezas, pertenecían a propietarios particulares, por eso la posibilidad de adquirirlas. El catálogo oficial se editó unos años más tarde en 1926. La obra comprada por Larreta figuraba allí con el número 1074 y la siguiente descripción: “Crucifijo grande de madera decorado, 1,75 m. siglo XIII. D. Evencio Luis López. Burgos. Obra con bastante carácter de época y correcta”¹⁶⁴ Aunque no tengamos constancia y dada la variedad que allí se exhibía, es probable que el escritor haya comprado otros objetos artísticos en esa ocasión. Al referirse a la imagen, Mujica Lainez recordaba una anécdota sucedida en la capilla de Acelain: “Larreta y yo estábamos en el primer banco. Hay a un costado un alto, excepcional Cristo románico, un tallado leño que Enrique adquirió en España por intermedio de Zuloaga. Comenzó el sermón del buen padre, modesto, adocenado, aburrido. De repente, Larreta llamó en voz baja a uno de los diminutos acólitos: ‘Monaguillo, ven aquí: ponte bajo el Cristo...Mire usted, Manucho, mire usted que bien queda...’ Y quedaba estupendamente el toque pictórico de la roja vestidura, del rostro infantil, junto al añoso crucifijo sobrio, terrible”¹⁶⁵

Entre las piezas curiosas existe un *Crucifijo con puñal*. Se trata de un crucifijo barroco, tallado en madera de boj con punteras y calavera de bronce de fines del siglo XVII. La cruz está forrada en pergamino y el reverso tiene un medallón oval de bronce. Es una pieza especial pues en el interior del crucifijo se oculta un puñal que al salir a la luz, transforma a un objeto de apariencia religiosa en un arma. En tiempos de la Inquisición, el crucifijo-puñal se utilizaba para la eliminación de infieles y herejes “salvando su alma”. Es probable que al decidir su compra y tal como había quedado reflejado en *La gloria de Don Ramiro*, Larreta viera una condensación de los conflictos acontecidos en esos siglos, en donde el tema de la religión, la violencia y el poder estuvieron indisolublemente unidos.

Artes Decorativas

Larreta, tuvo un importante conjunto de **bargueños** españoles distribuidos en todas sus residencias. La mayor parte databan del siglo XVI y XVII y habían sido comprados en España, alguno de ellos ya se veían en su residencia parisina. Hay que recordar que uno de estos muebles junto con una espada, fueron las piezas iniciáticas de su colección: “Al ponerme a escribir *La gloria de don Ramiro*, contaba yo con un gran acopio de autobiografías [...] de crónicas locales, de cartas particulares [...] y hasta de papelotes notariales, hallados, algunos, en los cajoncillos secretos de los

¹⁶³ Vicente Lamperez y Romea, “La exposición de arte retrospectivo de Burgos”, *ABC*, Madrid, 28 de agosto de 1921, p. 12.

¹⁶⁴ Juan Antonio Cortés [et al.], *Catálogo general de la exposición de arte retrospectivo (1921. Burgos)*, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1926, p. 12., disponible en <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=77>, último acceso 1/9/16.

¹⁶⁵Manuel Mujica Lainez, *Los porteños, op. cit.*, p. 96.

contadores o vargueños que me vendían los anticuarios”¹⁶⁶. De origen morisco, el bargueño fue uno de los muebles que se introdujo en España con el Renacimiento. Su nombre proviene de un pequeño pueblo toledano llamado Bargas donde se lo producía en gran cantidad. La estructura del bargueño consiste simplemente en una caja dividida en numerosos cajoncitos o gavetas de distintos tamaños, que se utilizan para guardar papeles, documentos y demás objetos personales. Tiene forma de cofre rectangular con asas en los costados que facilitaban su traslado. En la parte central de su frente suelen tener un pequeño nicho o cajón rodeado de una arquería, con cierre secreto. Por lo común está provisto de una tapa rebatible que gira sobre goznes, la que al ser bajada se coloca en posición horizontal, sirviendo de mesa para escribir, de ahí que también se lo denomina escritorio. Dentro de la diversidad de muebles que sostienen al bargueño se encuentra el denominado pie de puente y el taquillón, con cuatro cajones o puertas decoradas con tallas simples. Aún muy entrado el siglo XVIII, seguían fabricándose en España, especialmente en Granada, Sevilla y Salamanca, artísticos bargueños con ricas incrustaciones de nácar, marfil, hueso, carey o marquetería de bronce.

Entre la variedad de bargueños adquiridos por el coleccionista, vale la pena destacar uno muy valioso de fines del siglo XV, de ébano y taracea de marfil de procedencia **hispano-morisca** aunque también se consideró la posibilidad de que fuera portugués hecho en la India. De tapa rebatible, este bargueño tenía laterales, parte superior y frente decorados con hileras de lirios y plantas florales. El interior tenía dos puertas flanqueadas por dos tapas batientes que escondían cada una tres cajones secretos y un cajón con balaustillos. Los tiradores eran de marfil torneados. El bocallave era de bronce cincelado y calado en forma de águila bicéfala, el emblema de los Habsburgo. Seguramente, además de su belleza, esta fue la razón que motivó a Larreta a adquirirlo. La compra de este bargueño fue realizada durante su estancia europea. Existe una carta enviada a Zuloaga, donde Larreta hace referencia a un mueble: “He visto ayer la fotografía de mis muebles muy hermosos que se encuentran en Marquina. Pertenece a la clase de los de concha y bronce; pero es muy bueno, muy fino. Es muy conocido, muy rico. Le llaman el mueble de Marquina y puede que algún día conozca a la ciudad por el mueble y lo llamen Marquina del mueble” El escritor estaba dispuesto a pagar, si se presentaba la ocasión, entre cinco y diez mil francos. No sabemos si esta carta se relaciona con el bargueño, pero dada la semejanza entre la descripción y la riqueza del mueble, sumado al accionar de Zuloaga como intermedia, es probable que sea el mismo.¹⁶⁷ Al llegar a Buenos Aires fue emplazado en el Salón azul de su casa de Belgrano, debajo de su retrato pintado por Zuloaga. Fue vendido en 1988, en el remate de Posadas.

¹⁶⁶ El escritor tuvo aproximadamente veinte de estos muebles. Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁷ Marquina es un municipio cercano a la frontera con Guipúzcoa, sitio donde vivía Zuloaga. Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 14 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

Con respecto al mobiliario de asiento, el **sillón frailer** fue uno de los más destacados dentro de su colección. De gran arraigo en las celdas monásticas, este tipo de sillón de brazos fue uno de los muebles más útiles y elegantes del ajuar hispánico. Su asiento y respaldo solía ser de baqueta, cuero repujado o almohadillado, también de terciopelo brochado y galonado y la sujeción se hacía por medio de grandes clavos de bronce, es en esos elementos donde se veía el lujo del sillón. En los remates superiores de los dos pies posteriores llevaban unas aplicaciones de bronce en forma de bolas o jarrones. Larreta tuvo muchos sillones fraileros y sillas de época, sumando los que había en todas sus residencias, ascendían casi a cinco docenas. Entre ellos se destacaba el sillón frailer del locutorio del Convento de San José de Ávila de la época de Santa Teresa. Había también un sillón de cuero, con tachas de metal, brazos y chambranas de madera con relieves, de gran respaldo llamado “cogotero”, nombre con el que se lo conocía vulgarmente en España. Otros muebles de asiento fueron algunas sillas árabes, isabelinas y barrocas; sillerías de coro y escaños.

Entre las **mesas** de la colección Larreta, se destacaban las de patas torneadas, fiador recto, y tablero liso, que son las que solían construirse en España alrededor del siglo XVII. Dentro de la variedad de estos muebles de apoyo había: mesas tipo mostrador con cajones decorados con relieves de motivos abstracto-florales, una mesita de madera taraceada del siglo XVII con marquetería más clara que se usaba como tablero de ajedrez, una mesita hispanomorisca con cajoncitos, trabajada con taracea de marfil; una mesita árabe llamada *taule* con incrustaciones en nácar y una mesa de influencia portuguesa de la primera mitad del siglo XVII ejecutada en madera de jacarandá macizo con patas torneadas en forma de enormes galletas, superpuestas en pilas, llamada de “bolachas” con travesaños torneados y espiralados.

En el rubro de los textiles se destacaba un antiguo **tapiz repostero** del siglo XVI con el escudo de armas del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba (49). Realizado en lana y a mano por la Manufactura Real de España tenía el escudo en la parte central y la imagen de un moro encadenado en la parte inferior, con dos calaveras y veintidós estandartes alusivos a sus distintas conquistas. Tenía además guardas de elementos militares como cascos, armaduras, tambores, escudos, ballestas, arcos, carcajs con flechas, espadas y emblemas heráldicos en las esquinas. En la parte superior aparecía una filacteria con la inscripción “Sine Ipso, Factum Est, Nihil”, una frase del Evangelio de San Juan “Sin Él no se hizo nada”. Larreta había escrito al dorso de una fotografía que reproducía esta pieza: “Repostero con las armas del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Perteneció al pintor Madrazo. Lo compré en París, en el anticuario Bacri, en 1916.” En el remate de Posadas de 1988 el tapiz cotizó a catorce mil dólares y fue adquirido por el Jockey Club de Buenos Aires, sitio en donde se encuentra actualmente.

Otro objeto muy destacado fue una **baraja de naipes de oro y plata** del siglo XVII, una pieza del Tesoro real español realizada en Flandes (79). Se trataba de un juego de cincuenta y dos naipes, confeccionado en 1616 por el grabador alemán de Ausburgo Michael Frömmer. Artísticamente grabados, los personajes vestían a la italiana, algunos de los reyes con antiguas ropas romanas, otros, como el rey de bastos con ropa de sultán al estilo de Oriente medio. En los siglos XVI y XVII la fabricación de barajas de naipes elaboradas en plata era una manera de ostentar la riqueza. No eran hechas para jugar sino para ser expuestas por sus ricos propietarios en los gabinetes de curiosidades. Se sabe que en el siglo XIX esta obra, perteneció a la Familia Real Española, concretamente a la Infanta Carlota Joaquina de Borbón hija del rey Carlos IV de España casada con el rey Juan VI de Portugal y Brasil. El juego de naipes fue obsequiado por Doña Carlota Joaquina como regalo de bodas a Josefa Oribe y Viana de Contucci, bisabuela de Larreta quien había contraído matrimonio con Felipe Contucci, un enviado especial de la reina que había viajado a Brasil y al Río de la Plata con el proyecto de hacer un enorme imperio Iberolusitano. Un estudio reciente realizado por Timothy Schroder, dice que la baraja permaneció en la familia Oribe durante generaciones hasta que uno de sus descendientes decidió subastarla. Según Schroder cuando la baraja fue comprada se encontraba en un estuche de cuero de principios del siglo XIX en cuyo interior apareció una placa de cobre con la procedencia grabada en ella. Esta placa le da al historiador la certeza de que el itinerario de la procedencia podía ser cierto.¹⁶⁸ En realidad, al igual que hacía con otras obras, esa placa de cobre o bronce había sido colocada por Larreta, quien orgulloso exhibía los naipes bajo un vidrio en uno de los bargueños del hall de su casa de Belgrano.¹⁶⁹ Tampoco sabemos cómo llegó a manos de Larreta: si efectivamente fueron recibidas en herencia, si las adquirió a sus propios familiares o si fueron compradas en algún anticuario. Lo cierto es que Larreta había descubierto el parentesco lejano con Felipe Contucci, recién en 1941 y resultaría extraño que de tenerlas ya en esos años, no hubieran quedado mencionadas en sus memorias. Para 1952 ya estaban en su colección, puesto que aparecen en una entrevista realizada por la revista *Lyra*.¹⁷⁰ También figura en fotos del Archivo General de la Nación tomadas en 1961, poco antes de fallecer. Seguramente debió haber sido un objeto muypreciado para el escritor, puesto que en esos últimos días, el juego de naipes estuvo dentro de los elegidos para que el fotógrafo tomara con su cámara.¹⁷¹ Esta baraja de plata dorada en oro es una de las cinco que existen en el mundo. En 2010 fue subastada en la sede neoyorkina de Christie's por 554.000 dólares y adquirida por el empresario Selim Zilkha.

¹⁶⁸ Son 52 naipes, cada uno mide 8.6 x 5 cm y 1 mm de espesor. Timothy Schroder *Renaissance and Baroque Silver. Mounted Porcelain and Ruby Glass from the Zilkha Collection*, Londres, Editorial Paul Holberton, 2012, mencionado en <http://www.antoniovalero.com/index.php/la-baraja/curiosidades/377-barajas-de-plata-un-real-capricho>, último acceso 1/2/17.

¹⁶⁹ Jacinta y Matilde Cordone, "Enrique Larreta. Artista integral", [Fotos de Dinami] *op. cit.*

¹⁷¹ [Fotógrafo de la redacción] "Juego de naipes de plata y oro", Fotografía n. 280.108, n. de negativo B. 110.650, sobre 35, caja 2590, AGN, 11 de mayo de 1961.

Las piezas de **cerámica** se ubican mayormente entre los siglos XVI y XVII. Entre la gran variedad tipológica había orzas, platos, jarras, escribanías, bacías, escudillas, salvillas, confiteras, fuentes, etc. Las regiones principales fueron Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo, Muel, Teruel y Manises. Entre estas piezas se destacaba una orza con un águila bicéfala, símbolo de los Habsburgo.

Entre las piezas arqueológicas había un grupo que daba cuenta de la presencia morisca en la colección. Es el caso de dos **brocales** de los siglos XIV-XV de cerámica bizcochada. El brocal era un elemento constructivo que se colocaba alrededor de la boca de los pozos y servía como protección para arrimarse a sacar agua sin riesgo de caer. Es sabido que la cultura islámica siempre le ha concedido un rol importante al agua, no sólo como necesidad sino también como elemento ambiental y decorativo. La aparición de restos de brocales señala el hecho de que muchas casas buscaban tener seguro y a mano el agua, como un lujo necesario. Los diferentes materiales y variados tipos de decoración, se relacionaban con la condición social de quienes eran sus propietarios. En España se conservan algunos brocales árabes y mudéjares preciosos por sus relieves e inscripciones.¹⁷² En el caso del brocal de la colección Larreta, no hay duda de su puesta en uso, ya que conserva los surcos del desgaste producidos por el roce de la cuerda. Estas obras estuvieron en su residencia al menos desde 1918. Otra pieza interesante era una **tinaja** de terracota labrada del siglo XVI ubicada sobre un soporte de hierro forjado en el zaguán de la residencia de Belgrano (78). Decimos que es interesante, porque la referencia a esta obra aparecía en una carta a Zuloaga nombrada como “el gran cacharro mudéjar” donde el escritor había dibujado la forma de la tinaja con las medidas de la circunferencia para pedirle el soporte que necesitaba.¹⁷³ Este *amphore hispano-moresque* había sido comprada en 1915 en un anticuario de Biarritz, *Maison du Pacha* de J. Laugier, por mil cien francos (77). La factura de compra aclaraba que el ánfora partiría al día siguiente y le pedía que le recordara “le n° de la rue Faisanderie”.¹⁷⁴

Una diversidad de piezas complementaba las obras y objetos artísticos de su colección. En 1912 en el Salón español de la residencia de París, Larreta había dispuesto una panoplia con armas que luego colocó en el salón rojo de la casa de Belgrano. Allí había alabardas, pistolas, capacetes, morriones, rodela partisanas, picas, lanzas, ballesta, espadas y un arcabuz del siglo XVI. Otros muebles de guardar de la colección Larreta fueron cómodas, arcones y arcas, mayormente de los siglos XVI y XVII. Entre los artefactos de iluminación se incluyeron velones, hachones y

¹⁷² Emilio Alfonso F. Sotelo, *Brocal de Poço Hispanomusulmán*, Ceuta, Sala Municipal de Arqueología, 1979.

¹⁷³ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Biarritz, 14 de noviembre de 1915”, CA, s.n., AMIZ.

¹⁷⁴ Serie “Embajada en París”, Caja AH/0033 Caja AH/ 0031, a. 1915, *op. cit.*

candeleros, objetos habituales de la España de los siglos XVI y XVII. A menudo, el escritor adaptó estos elementos para iluminar su residencia con la tecnología del siglo XX. Había también copas de Mallorca, vasos de vidrio veneciano, jarritas de vidrio de La granja, espejos, astrolabio, reloj del tiempo de Felipe II, atriles, antifonario, platos limosneros, custodias y mapas de los siglos XVI y XVII. En cuanto a la herrería artística se destacó la rejería ornamentada de las ventanas y de puertas divisorias. Entre los textiles había también una amplia cantidad de alfombras orientales, banderas de seda del siglo XVI de los Tercios españoles, reposteros y cortinas de la Catedral de Jaca del siglo XVII. Dentro de la indumentaria religiosa había una casulla gótica del siglo XVI de terciopelo verde, que fue exhibida en la *Exposición de Arte Religioso retrospectivo* en Buenos Aires en 1934. Había además, un traje de Lagartera, típico de la provincia de Toledo. En suma, la colección del escritor tuvo una extensa variedad de objetos distribuidos en sus tres residencias.

Las particularidades

Las inquietudes históricas de Larreta se centraron en España precisamente en el período en el cual se fundaron las ciudades de Hispanoamérica. Una mirada desprevenida, podría hacernos pensar que las adquisiciones de arte virreinal fueron algo excepcional. Sin embargo, un estudio más detenido nos indica que algunas de estas piezas tuvieron un papel muy importante dentro de su colección.

Una de las obras destacadas es el retrato del **Conde de Lemos, Virrey del Perú** (64). En el caso de Hispanoamérica fue costumbre que durante los años virreinales, las casas de gobierno mostraran en sus muros los retratos de su máxima autoridad civil.¹⁷⁵ El personaje retratado en esta obra, Don Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade y Portugal, X Conde de Lemos nació en Monforte de Lemos el 20 de octubre de 1632 y gobernó el Virreinato del Perú durante cinco años hasta su muerte ocurrida en 1672. Es un óleo sobre tela de gran dimensión, de autor anónimo realizado hacia 1672. Entre su ascendencia más ilustre encontramos entre otros, a quien fuera el mecenas de Miguel de Cervantes Saavedra, Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, IX Conde de Lemos. Educado de acuerdo a su linaje y siguiendo las costumbres de las casas nobles, donde las uniones entre parientes permitían conservar los títulos y dominios territoriales, contrajo matrimonio con su prima Ana de Borja el 20 de julio de 1664. En el año 1666, debido a la muerte del Conde de Santisteban, la Reina regente Doña Mariana de Neuburg que gobernaba España por su hijo menor Carlos II decidió el envío de un nuevo virrey para que resolviera los problemas y se encargase de la pacificación del reino. En el mes de noviembre, Pedro Fernández de Castro fue nombrado Virrey, Gobernador y Capitán General del Perú y al año siguiente partió hacia América

¹⁷⁵ Ricardo Estabridis Cárdenas, "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", *El Barroco Peruano*, Colección Arte y Tesoro del Perú, Lima, Ed. Bco. de Crédito del Perú, 2003, p. 137.

junto a su familia. La entrada oficial a la ciudad de Lima fue el 21 de noviembre de 1667. En los primeros días de diciembre de 1672, cuando se preparaba a celebrar la canonización de Santa Rosa y la de San Francisco de Borja fue atacado por una grave enfermedad que finalmente le ocasionó la muerte cuando apenas contaba con treinta y ocho años de edad. El Conde había ordenado que no se interrumpiesen las celebraciones de la virgen Inmaculada por su fallecimiento, de manera que mientras su cadáver permanecía insepulto, las fiestas se efectuaron con el esplendor que siempre lo había caracterizado.¹⁷⁶

Si hablamos del retrato del Conde de Lemos, debemos mencionar que al igual que el resto de los virreyes este personaje simbolizaba la persona del rey fuera de su reino y era el mandatario máximo de la administración pública dentro del Virreinato. El virrey significaba la encarnación suprema del Estado español y tenía el poder de hacer y ordenar todo lo que el monarca hubiese hecho u ordenado en el Perú.¹⁷⁷ Durante los años virreinales se colgaban en las paredes los retratos de aquellos que representaban la principal autoridad fuera de España. Como una encarnación de lo ausente, a través de estas imágenes y teniendo en cuenta la distancia entre las ciudades, un virrey hacía pública su dignidad al tiempo que daba cuenta del dominio alcanzado por su persona.¹⁷⁸ En esta obra es evidente que la referencia iconográfica se corresponde con las fiestas que se realizaron durante la beatificación de la primera santa de América. Aquí el Conde aparece montado sobre un caballo blanco en posición de corveta portando un estandarte con la imagen de Santa Rosa de Lima. En cierto modo, el retrato se carga de significado constituyéndose en una metáfora en donde Lemos aparece como el gobernante que conduce el *buen gobierno* en el cual la primera santa americana es canonizada. Si bien su figura podría remitirnos a los grandes retratos ecuestres que tanto Diego Velázquez como Pedro Rubens realizaron para la familia real los aspectos compositivos y estilísticos de la figura del caballo y el tratamiento del traje que viste el Virrey, indicarían el trabajo o la intervención de algún pintor de la región andina. Ese atuendo, elaborado con gran cantidad de encajes y amplios vuelos se corresponde con el vestuario que generalmente se usaba para las celebraciones durante el siglo XVII. Aquí el Conde es presentado con cabello largo, bigote y barba, llevando una ropilla de amplias mangas del tipo *Spaniel* con aberturas que dejan entrever otras mangas. Este tipo de prenda de influencia francesa estuvo de moda en España con ligeras variaciones a mediados del siglo XVII. En sus piernas lleva calzón y las botas que porta son de estilo francés; un tahalí o cinta de encaje le cruza el pecho desde su hombro hasta la cintura donde

¹⁷⁶ Manuel de Mendiburu, *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, Tomo V, Lima, Librería e imprenta Gil S.A., 1933. p. 170-176.

¹⁷⁷ Guillermo Lohmann Villena, "El virrey" en *Historia general del Perú. El Virreinato. Tomo V*, Lima, Editorial Brasa S.A., 1994, pp. 52-53.

¹⁷⁸ AAVV., *Ser y parecer. Identidad y representación en el Mundo Colonial*, Buenos Aires, Museo de Arte Hispánicoamericano Isaac Fernández Blanco, 2001, p. 12-13.

iría sujetada su espada, al parecer lleva anudada una banda de color rojo con el extremo decorado en encaje.¹⁷⁹ El caballo en actitud de trote aparece contorsionado girando la cabeza hacia la derecha; sus crines están trenzadas y adornadas con cintas rojas, mientras que la montura está decorada con ricos bordados. Tanto la figura del conde como el caballo tienen gran tamaño que abarca casi toda la tela. En el borde inferior hay una leyenda en donde puede leerse “Excelentísimo señor conde de Lemos Virrey del Perú”. Sobre el estandarte sólo aparece el rostro de la santa con el típico coronamiento de rosas. Acostumbrado a ordenar pompas majestuosas en materia de culto era de suponer que la celebración de las fiestas de Santa Rosa fuera de las más espléndidas. Tras ser beatificada en 1668 Santa Rosa fue declarada patrona universal de toda la América y de los dominios de España. La noticia de la canonización llegó con gran alegría. El día 30 de enero de 1672 mientras el conde y la condesa de Lemos se encontraban en la misa en la cual se celebraba la construcción de la iglesia de los Desamparados, un soldado irrumpió con un correo llegado de España anunciando la canonización de Santa Rosa y de San Francisco de Borja.¹⁸⁰ El traslado de la Virgen de los Desamparados a su nuevo templo se realizó con gran fastuosidad. Para esas fiestas se elaboraron arcos, carros triunfales, colgaduras, además de los “retratos de santos y varones insignes, de los reyes, virreyes y arzobispos” que se veían en el patio del palacio y que podrían datar de tiempo atrás.¹⁸¹ ¿Estaría el retrato del Conde de Lemos presente en aquella ocasión? Es muy difícil saberlo con certeza. Pero sin duda quien haya sido el autor o comitente de la obra tuvo en cuenta las crónicas aparecidas en el diario de Lima de Joseph Mugaburu escrito durante esos años. Su relato nos dice: “Fiesta de Santa Rosa. 30 de Abril de 1669 [...] hubo misa pontifical y sermón en la Catedral con asistencia del señor Virrey [...] muy galán sobre un caballo blanco, caballero del hábito de Calatrava [...] y el Señor Virrey llevó el gion de la Santa y salió de color y en cuerpo, con su bastón y como capitán general. Y toda la ciudad estaba muy gustosa...” Y más adelante agregaba: “El pregón para la fiesta de la Santa Rosa. Domingo 18 de agosto de 1669. Salió el Sr. Virrey en cuerpo. Y lunes por la tarde hubo un escuadrón muy grande, y aquella misma tarde salió de Palacio el señor Virrey vestido de color y en cuerpo, y a caballo, y fue por las calles por donde había de andar la procesión, a caballo y con el estandarte de la Santa Rosa en su mano.”¹⁸²

¹⁷⁹ Guillermo Lohmann Villena, *El Conde de Lemos, Virrey del Perú*, Serie 2º, monografías n. 8, Madrid, Publicaciones de Estudios Hispano-americanos de la Universidad de Sevilla, 1946.

¹⁸⁰ Ramón Mújica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

¹⁸¹ Manuel de Mendiburu, *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, op. cit., p. 173.

¹⁸² En realidad hay cierta similitud en la descripción que gira tanto en torno a la beatificación como a la canonización. Joseph Mugaburu y Francisco Mugaburu (hijo), *Diario de Lima (1640-1694) Crónica de la Época Colonial. Tomo 7-8*. Horacio Urteaga y Carlos Romero (miembros del Instituto Histórico del Perú) Publicarlo por 1º vez, tomándolo del manuscrito original. Lima, Imprenta San Martín y Ca, 1917. p. 172-181. Manuel de Odriozola, *Documentos Literarios del Perú*, tomo 4, Lima, Imprenta del Estado, 1873, p.367-8.

Ante la ausencia de documentación, resulta difícil imaginar cual fue el recorrido que tuvo el cuadro. Lo cierto es Larreta compró la obra en la ciudad de Madrid, antes de regresar a Buenos Aires en 1916. Las fuentes orales, relatan el hecho de que habría disputado esa compra con el Duque de Alba. Teniendo en cuenta que el título de Conde de Lemos era poseído por el Duque de Berwick y de Alba, el relato de que hubiera existido esta disputa es muy probable.¹⁸³ Interesado en profundizar acerca de la historia del retrato ecuestre que había comprado, Larreta le pidió a José Marco del Pont que averigüe más datos acerca del mismo. Es así como en 1921 Marco del Pont le envía una carta respondiendo a su consulta:

Cumpliendo lo que le ofrecí le remito los datos relativos al Cuadro del Conde de Lemos, que menciona Domingo de Vivero en su obra “Gobernadores y Virreyes del Perú” Dice que ese respecto lo siguiente: “Dos retratos se conservan en Lima del Conde de Lemos: uno el que forma parte de la colección oficial, existente hoy en el Palacio de la Exposición, y otro hermosísimo en el presbiterio de la Iglesia de los Desamparados al lado del Evangelio que representa al Virrey de cuerpo entero, sentado cerca de su mesa de escribir y del que se ha tomado el que con estos apuntes se publica, por estimarlo muy superior a aquel. Se nos dice que en Cajamarca existía uno ecuestre en el convento de San Francisco el que hacia pareja el de la Virreyna rodeada de sus hijos ¿Existirán aun?” Como Ud. verá es muy probable que el ecuestre del convento de San Francisco sea el magnífico que Ud. posee. Aunque probablemente conocerá los datos biográficos de ese personaje, le adjunto copia de los que de el mismo autor se publica por si hubiera algunos que ignorara y puedan interesarle.¹⁸⁴

Años más tarde, el escritor continuó con su interés por saber algo más acerca de la obra. En 1949 Raúl Porras Barrenechea, le envió una carta con datos similares a los que le había enviado Marco del Pont, pero comentando que con respecto al retrato de Cajamarca poco había “oído hablar en esos días”.¹⁸⁵ Habían pasado más de treinta años de la compra de este retrato, sin embargo, el escritor no cesaba en la búsqueda de información. La placa de bronce que aparecía en el cuadro indicaba la pertenencia a la Escuela Cuzqueña, con fecha 1650. En realidad, pertenece a la Escuela limeña y el año es erróneo, puesto que el virrey gobernó entre 1666 y 1672. Seguramente esos datos fueron una atribución dada por Larreta.¹⁸⁶

Ya nos hemos referido ampliamente a la analogía que existe entre su colección y las descripciones que aparecen en el relato de *La Gloria de Don Ramiro*. De hecho, el libro era

¹⁸³ Según Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, su padre disputó esa compra con el entonces Duque de Alba Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (1878-1953), XXI Conde de Lemos, *Legajo n. 0610*, AMEL.

¹⁸⁴ José Marcó del Pont, carta a Enrique Larreta datada “Buenos Aires, 9 de octubre de 1921”, *Legajo n. 0610*, [Archivo E. Larreta] AMEL.

¹⁸⁵ Raúl Porras Barrenechea, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 20 de junio de 1949”, *Legajo n. 0610*, [Archivo E. Larreta] AMEL.

¹⁸⁶ La obra fue restaurada a mediados del año 2007 en el Centro de Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial (TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín, trabajo que arrojó resultados inesperados pero al mismo tiempo enriquecedores. Cf. TAREA, *Informe Restauración “Retrato del Conde de Lemos”*, Buenos Aires, 2007, *Legajo 0610*, AMEL.

considerado por los cultores del idioma castellano “tan español como americano”.¹⁸⁷ Además hay que recordar que su idea inicial era escribir una novela sobre Santa Rosa de Lima.¹⁸⁸ El personaje de Ramiro se embarcaba hacia el Perú en el año 1605. Vale la pena aclarar, que el hecho cronológico relatado en la novela no coincidía con el período en el cual el Conde de Lemos gobernó el Perú. No obstante creemos que existe una relación entre la *oportunidad* de compra de este cuadro y el deseo de Larreta de completar con esta obra, ese ámbito escenográfico en el cual se había transformado su casa. Habiéndose interesado mayormente por obras de origen español, ¿por qué habría de comprar esa pintura de Hispanoamérica? Después de todo, se trataba del Virrey que había sido testigo de la canonización de la primera santa americana. Tal es así, que la real *gloria* de Don Ramiro consiste en el momento del encuentro entre este personaje y Santa Rosa de Lima: “Rosa de Santa María arrodillóse piadosamente y murmuró una plegaria por el alma de aquel muerto. Y esta fue la gloria de don Ramiro...”¹⁸⁹ En este caso, el cuadro de un Virrey en América, con la imagen de Santa Rosa vendría a completar iconográficamente el itinerario que realizaba a lo largo de su novela, con la exhibición de esta obra recordaba la presencia de aquel personaje ausente que había alcanzado su gloria en el encuentro con la santa.

La pintura estuvo en la residencia de Enrique Larreta desde los días inaugurales: “Sóblanse pajes y escuderos en el rancio vestíbulo monacal a la lumbre de un farolón que agranda, en la semipenumbra del muro, un maravilloso retrato ecuestre del Conde de Lemos, virrey del Perú”¹⁹⁰ No son muchas las fotografías de la época donde a Larreta se lo pueda ver posando junto a sus obras, sin embargo en una de ellas, lucía muy orgulloso junto al cuadro del Virrey. Manuel Mujica Lainez al referirse a la obra señalaba: “Se detenía delante de la pintura del Virrey del Perú, que a la sazón colgaba en la entrada, donde está ahora el escudo de sus antecesores Viana, regalo del ayuntamiento de Lagrán, y me indicaba, con su invariable ironía, la gracia ingenua del caballo blanco, un caballo –subrayaba– de tiovivo, de calesita”¹⁹¹.

La colección de arte virreinal de Victoria Aguirre

¹⁸⁷ [Nota de la Redacción], “Enrique Larreta. La gloria de Don Ramiro”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 7, n.77, septiembre de 1922, s.p.

¹⁸⁸ Hablando del despertar de sus aficiones literarias, Larreta decía: “[...] después de ensayar algunas cosas que no llegaron a publicarse, empecé a madurar la idea de escribir una novela americana [...] Por tratarse de una novela de carácter, decidí localizar la acción en la capital del Perú, durante el virreinato del Conde de Monterrey. Buscando un personaje femenino que simbolizara el misticismo de las épocas, fijé mi atención en Santa Rosa de Lima, cuya vida es de un insuperable idealismo poético.” Víctor Andrés, “Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, *op. cit.*

¹⁸⁹ Enrique, Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, *op. cit.*, p. 421-26.

¹⁹⁰ [Nota de la Redacción] “El gran baile de anoche”, *La Nación*, *op. cit.*

¹⁹¹ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, *op. cit.*, p. 93.

Hasta aquí hemos mencionado algunas de las obras pertenecientes a Hispanoamérica que se conocían. También era sabido que en la estancia El Potrerillo de Alta Gracia, el escritor tenía una serie de pintura cuzqueña. Pero menos conocido era el hecho de que en Acelain había una gran cantidad de pintura y objetos virreinales que habían pertenecido a la colección de arte de Victoria Aguirre, la cual fue subastada en septiembre de 1927, luego de su muerte. Dicha colección se hallaba en su residencia particular, en donde actualmente se encuentra el edificio anexo del Palacio de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires. A esta subasta habrá asistido Larreta para comprar parte de su colección.

Victoria Aguirre Anchorena, había nacido en Buenos Aires en 1860 y fallecido en la misma ciudad en 1927. Era hija de Manuel Alejandro Aguirre Ituarte Lajarreta de la Quintana y Pueyrredón y María de las Mercedes Anchorena Ibáñez López de Anaya y de la Quintana, una terrateniente de la pampa. Mujer de gran cultura e inmensa fortuna, su nombre ocupó un lugar destacado dentro del coleccionismo argentino. Fue también una precursora en llevar adelante acciones para la conservación y difusión del patrimonio cultural, colaboró con un sinnúmero de instituciones religiosas, culturales, científicas y deportivas y donó además parte de su patrimonio. Entre los museos que recibieron su ayuda o sus donaciones se encuentran el Museo de Luján, el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires y el Museo arqueológico de Lima. Entre las coleccionistas, que fueron cercanas o amigas estuvieron, Mercedes Guerrico de Bunge, Adela Napp de Lumb y Elisa Peña.¹⁹² No sabemos si habían tenido un vínculo previo, seguramente sí, dado que la familia Anchorena, eran amigos y parientes de Victoria, con lo cual es sumamente probable que se conocieran e incluso se hayan frecuentado en alguna ocasión, y haya conocido el Museo, antes de comprar parte de su colección. Su patrimonio artístico estuvo repartido entre la residencia porteña y la quinta de San Isidro, propiedad que su familia había comprado a su primo Prilidiano Pueyrredón. La colección Aguirre fue ecléctica y estuvo entre las más importantes de Argentina, según sus contemporáneos, su casa tenía la impronta de un verdadero museo. En ella reunió mobiliario, tapices flamencos, platería de época rosista, antigüedades italianas, marfiles, joyas, abanicos, cristales de roca, porcelanas, pintura de los siglos XVIII al XX y una extensa variedad de objetos. Para 1912, Aguirre había formado una colección de cueros, collares, tejidos y piedras, pertenecientes a los araucanos de la pampa, matcos y tobas del Chaco y habitantes de Salta y Tierra del Fuego entre otros. En los años subsiguientes, sus constantes viajes a Perú y el lago Titicaca, le permitió armar una colección de las culturas del altiplano.¹⁹³ A pesar de esa diversidad, el conjunto

¹⁹² Ángel M. Navarro y Teresa Tedin Urriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Fadam, Buenos Aires, 2007, p. 97-105.

¹⁹³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, op. cit., 221-222.

lucía armonioso; luces, colores y decoraciones tenían un perfecto equilibrio entre lo antiguo y lo moderno. “No era propiamente museo en sentido genérico; era mansión habitable y habitada. Todo estaba formado para el bienestar [...] Su dueña no tenía la pasión del anticuario o coleccionista metódico; gustaba solamente el placer estético de rodearse de un ambiente propicio a las sutilezas de su espíritu.”¹⁹⁴

Luego de la muerte de Victoria el catálogo de la subasta fue elaborado por Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, crítico de arte y especialista en mobiliario artístico y platería colonial. Moctezuma calificó la colección como “Museo Victoria Aguirre”. Moctezuma ya se conocía con Larreta y seguramente lo alertó acerca del patrimonio que estaba próximo a subastarse. Según este catálogo que incluía más de mil trescientas piezas, la casa se organizaba en diversas salas: hall de entrada comedor; biblioteca, torre circular, sala del virreinato o salón colonial, hall del primer piso; salón estilo georgiano, aposento con muebles y adornos del siglo XVIII y salón circular del segundo piso, entre otras. En líneas generales la colección estaba compuesta por muebles portugueses, brasileños, españoles e hispanoamericanos; pintura y grabados ingleses con obras de Gainsborough, Turner, Constable, Dowman y Haig; pintura francesa con obras de Corot, Bail, Lhermitte y Tessaert, pintura holandesa, con cuadros de Jacomo Víctor, paisajes marítimos de Stoorck y Weenix y escenas de costumbres de Van Tol y pintura italiana. Dentro de los artistas argentinos había obras de Américo Panozzi, Carlos de la Torre, Jorge Bermúdez, Prilidiano Pueyrredón y Alberto Lagos. Había también una gran diversidad de objetos entre ellos peinetones realizados por Manuel Masculino, abanicos españoles y franceses, pastilleros de marfil, miniaturas, cristales de roca, figuras de jade y lapislázuli., camafeos, joyas antiguas, medallas, relojes, estandartes procesionales, gobelinos, casullas y tapices de Flandes.

Además de estas colecciones había obras y objetos de arte de España e Hispanoamérica. “El viejo arte de España, señorial, austero, suntuoso, tiene ambiente adecuado en los salones de la señorita de Aguirre.” decía Moctezuma al describir esta parte de la casa. Había allí: un tapiz historiado con escenas de cetrería; tinajas de Talavera y de Sevilla, fuentes con ornamentación hispano-árabe, sillones de baqueta, arcones, siales de terciopelo, mesas guarnecidas de hierro, grandes cómodas, braseros, etc. Al referirse a estos ambientes evocadores de los viejos palacios de la península, Moctezuma, en consonancia con el pensamiento de Larreta, exaltaba la tradición de la herencia hispánica:

Respeto para las cosas del pasado despierta este conjunto de objetos y muebles que nos hablan de tradición; que nos revelan el modo de vivir y sentir de otras generaciones [...]

¹⁹⁴ Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma, *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Companiet, septiembre 1927, p. 11.

una raza que practicó el heroísmo con elegancia varonil, que supo darnos gloriosos ejemplos de tenacidad en la conquista y descubrimiento de América legendaria y desconocida; que llevó sus creencias y modalidades a través de las impenetrables selvas del Continente; que paseó la gloria de su poderío desde el Imperio azteca hasta el estrecho magallánico [...] y estos objetos [...] tienen la virtud de substraernos a la realidad cotidiana, llevándonos por sortilegio de la evocación al laberinto lejano de la historia.¹⁹⁵

Dentro de la colección de origen español también había obras firmadas por artistas de diferentes escuelas y épocas: Ignacio Zuloaga, Eugenio Lucas, Mariano Fortuny, Salvador Sánchez Barbudo, Joaquín Sorolla y Bastida, Antonio Muñoz Degraín, Baldomero Galofre, Ramón de Zubiaurre, Francisco Domingo, Gonzalo Bilbao, José Benlliure y Gil, Mariano Benlliure. Larreta no demostró ningún interés en adquirir obra de esos artistas españoles. Un caso muy distinto fue el lote compuesto por los cuadros y espejos coloniales.

En la extensa lista que componía este grupo en el catálogo, pudimos probar que algunas de esas piezas fueron compradas por el escritor. Algunos de los cuadros que aparecían en las fotografías de los ambientes de la casa de Victoria Aguirre coincidían con parte de la colección de pintura cuzqueña de Larreta tenía en la residencia de Potrerillos. Al no poder acceder a un inventario, ni hallar ninguna mención por parte de Larreta, sólo podemos inferir cuáles de aquellas obras que vimos *in situ*, podrían coincidir con los títulos y descripción que figuran en el catálogo elaborado por Moctezuma. Las pinturas cuzqueñas que pudimos observar en ambas residencias, presentaban el característico brocateado dorado de las vestiduras y nimbos. Además de las obras de arte virreinal, también es factible que en esa subasta, Larreta haya adquirido algunas piezas de origen español, aunque no de pintores contemporáneos. Concretamente en la casa de Potrerillo en Alta Gracia, Córdoba, pudimos constatar la presencia de seis pinturas virreinales, mayormente cuzqueñas.¹⁹⁶ Un número similar de pinturas al que se sumaron otros objetos virreinales procedentes de la colección Aguirre, se encontró en la residencia de Acelain.

Entre ellas se hallaban una *Virgen con el niño*, óleo sobre tela donde aparece la virgen sosteniendo al niño, ambos miran hacia el espectador con suave expresión (72). La virgen viste un manto azul y abraza al niño quien se apoya contra su pecho envuelto en un paño blanco. El fondo de la escena es un paisaje. La pintura lleva un marco de madera dorada, profusamente tallado. Lo importante de esta pintura es que con ella se pudo confirmar la pertenencia a la colección de Victoria Aguirre, ya que su imagen aparecía en uno de los ambientes reproducidos en el catálogo confeccionado por Moctezuma (73). De este modo, comprobamos la certeza de la información

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁹⁶ Agradecemos al Profesor Héctor Schenone (1919-2014) la colaboración brindada para definir la iconografía de las imágenes virreinales presentes en la Colección de Enrique Larreta, el 13 de diciembre de 2011, en la Academia Nacional de Bellas Artes.

surgida a partir de las memorias de Josefina, hija del escritor. Efectivamente, la obra figuraba en dicho catálogo con el número 1254: “Virgen con el Niño. Óleo sobre tela y marco de madera tallada y dorada. Arte colonial peruano del siglo XVI. (114)” El 114 debió corresponder al número de inventario original. Si bien la datación la ubica en el siglo XVI, creemos que podría ser posterior. Para el Profesor Schenone esta imagen podría vincularse con algún pintor seguidor de Zurbarán.¹⁹⁷

Otras obras fueron: ***San José con el niño***, óleo sobre tela que representa al Santo sosteniendo al Niño Jesús en sus brazos, que es una de las más difundidas. En este caso el niño es muy pequeño y lleva una rosa en su mano. San José porta una vara florida que es uno de los atributos que más lo distinguen y una corona dorada como un halo en su cabeza. El Santo viste un manto rojo y una túnica azul, ambas brocateadas de oro al igual que la túnica del niño, típica decoración de la pintura cuzqueña; ***Virgen de la Candelaria***, óleo sobre tela que representa a la Virgen de la Candelaria, advocación Mariana originada en el episodio evangélico de la Purificación de María. La Virgen porta el cirio o candela con su mano derecha y la pequeña cesta con dos tórtolas que cuelga de su brazo. Tiene en sus brazos al niño Jesús, vestido como un caballero del siglo XVIII, con el sombrero tricornio. Debajo aparece una leyenda que no es del todo legible pero probablemente diga “Nuestra Señora de Surumi”, muy común en Copacabana, en Bolivia. El marco es dorado y tallado con motivos vegetales que terminan en forma irregular en el borde superior; ***Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nolasco***, óleo sobre tela del siglo XVIII que representa a la Virgen de la Merced y en la parte inferior a San Pedro Nolasco y a San Ramón Nonato vistiendo el hábito blanco de la orden mercedaria y la muceta roja de cardenal. La Orden de la Merced fue una Orden religiosa católica, fundada en 1218 por San Pedro Nolasco para la redención de los cristianos cautivos en manos de musulmanes. Tiene un marco de madera dorado y tallado. En el catálogo de la colección Aguirre aparecía con el número 1289, como procedente del templo de la Merced en Jujuy.

Perteneciente a la Colección Aguirre también se hallaban: ***Entierro de la Virgen con los apóstoles***, óleo sobre tela que representa el momento en que el cuerpo de María es llevado a la tumba por los apóstoles. La virgen está vestida con hábito blanco, manto azul de inmaculada y lleva una corona de rosas en su cabeza. El tema de los funerales de la virgen no ha sido tan representado en la pintura colonial. El marco es dorado y tallado con hojas estilizadas; ***San Francisco de Asís***, óleo sobre tela donde la figura del santo aparece representado con pómulos salientes y barba corta, vistiendo un hábito de color castaño amarronado. Porta un crucifijo y se le ven las llagas en sus manos. El marco es dorado y tallado con hojas estilizadas; ***Virgen con niño***, con la imagen de la Virgen sosteniendo al Niño, quien se abraza al cuello de su madre. Alrededor del marco de fondo

¹⁹⁷ *Ibidem*

azul y letras doradas, aparece la leyenda *Beata Virgo, cuius viscera meruerunt portare Dominum Christum*, que es parte del canto *O Magnum Mysterium* y significa “Oh bienaventurada Virgen, cuyas entrañas merecieron llevar a Cristo, el Señor”. Este canto responsorial formaba parte de los Maitines de Navidad y fue trabajado por muchos compositores entre ellos Tomás Luis de Victoria, el célebre polifonista español, nacido en la ciudad de Ávila en 1548, admirado por Larreta; ***La coronación de la Virgen por la santísima Trinidad***, óleo sobre tela del siglo XVIII de Escuela Cuzqueña que procede del Alto Perú colonial. La Santísima Trinidad está representada como tres personas iguales y sostiene la corona real sobre la cabeza de María. Este tipo de representación, generó recelos en las autoridades eclesiásticas y en muchos lugares la prohibieron para evitar confusiones entre los creyentes; ***Virgen con niño***, óleo sobre tela donde aparece la Virgen con el Niño en su regazo y un paisaje montañoso detrás. El manto tiene las aplicaciones doradas características del brocateado cuzqueño. Seguramente la imagen es deudora de un grabado europeo; ***Señor de los Temblores***, óleo sobre tela que representa a Jesús clavado en tres puntos de la cruz, con la cabeza inclinada hacia adelante y la herida del costado abierta, la escena se completa con dos jarrones con lirios y cuatro velas encendidas. La imagen original data del siglo XVI y es muy venerada en la ciudad de Cuzco. El nombre de *Señor de los Temblores* provino luego del terremoto de 1650 que destruyó la urbe andina, desde ese momento se convirtió en el centro de una devoción popular de multitudes. Larreta colocó esta pintura en la capilla de Acelain.¹⁹⁸

Otros temas de esta serie de pinturas virreinales provenientes de la colección Aguirre fueron: ***Divina Pastora, Virgen de las lágrimas, Santa con báculo y ángeles músicos***. Entre los objetos había también diversos espejos, mayormente de los siglos XVII-XVIII con motivos de carácter barroco de la época virreinal, con marco dorado y tallado, algunos de ellos con cabezas de ángeles y hojas estilizadas.

Dentro de las particularidades, hay otra cuestión vinculada a la obra de autores americanos. Concretamente nos referimos a la pintura del uruguayo **Pedro Figari** (1861-1938). Larreta había conocido a Figari través de su secretario; debido a esta relación de amistad le compró obras directamente al artista, por esa razón no figuraron en inventarios judiciales. Esos cuadros, tampoco participaron en exposiciones, resultando así inéditos para el campo del coleccionismo. Además de esas adquisiciones, Larreta fue el comitente de las ilustraciones que Figari realizó para la edición francesa de su novela *Zogoibi*.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 323.

¹⁹⁹ El tema de *Zogoibi* y la figura de Pedro Figari será retomado en el capítulo 7, “Larreta y los libros ilustrados”.

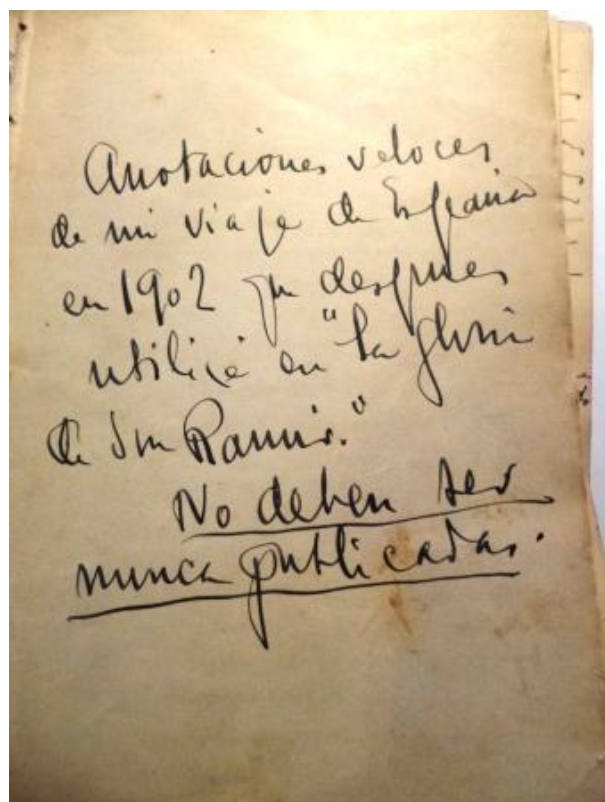
Al llegar a Buenos Aires, Figari se relacionó con el círculo de intelectuales que trabajaban en torno a la revista *Martín Fierro*. Sus primeros coleccionistas fueron Manuel J. Güiraldes y Alfredo González Garaño. Los años 1924 y 1925, fecha previa a su partida rumbo a Europa, fue un período de gran exposición pública, con colaboraciones en diversos medios gráficos y muestras en el Salón Witcomb y en la Asociación Amigos del Arte. Para Marcelo Pacheco, familias de la época como los González Garaño, Güiraldes o Gironde eran herederas de una mentalidad criolla del siglo XIX, que se veía reflejada en aquel paisaje de campo que el rioplatense creaba en sus pinturas recuperando la imagen de un pasado que ya no existía.²⁰⁰ Para los coleccionistas de arte, Figari era el modelo de la élite progresista, un pintor nacional y americano, con un tipo de representación acorde al nacionalismo democrático de la década de 1920, momento en el cual su obra ingresa a las colecciones porteñas.

Fue durante los años en París (1925-1934) cuando Figari realizó los cuadros para *Zogoibi* encargados por Larreta. Estas piezas junto a las demás compradas al artista, fueron ubicadas en la casa de Acelain y en la de Chaparro. Cuatro de ellas se vendieron en 1988 en el Remate de Posadas alcanzando un valor de 110.000 dólares. Otra fue regalada a Manuel Mujica Lainez.²⁰¹ Se trataba de las siguientes obras: *Rezando*, un óleo sobre cartón de pequeño formato que representaba a tres mujeres en un interior rezando el rosario, frente a una imagen de Cristo Crucificado (96); *La posta*, óleo sobre cartón representando una posta con un ombú al frente, personajes mateando y una galera cambiando caballos (95); *Rancho*, óleo sobre cartón con la imagen de un rancho con un caballo atado al frente, *El pericón*, óleo sobre tela fechado en 1921, con la imagen de varias parejas bailando esta danza tradicional argentina alrededor de un ombú, otras a caballo y un guitarrista sentado a la izquierda. Estas dos últimas junto con *Figuras en interior de vivienda*, *Carreta transportando al cura español*, y *Gaucho y china con guitarra*, fueron las cinco imágenes que aparecieron en *Zogoibi*.²⁰²

²⁰⁰ Marcelo E. Pacheco, "Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942" en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco (dir.), *Catálogo Asociación Amigos del Arte 1924-1942*, op. cit., p. 187.

²⁰¹ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, op. cit., p. 94.

²⁰² Los títulos en cursiva son nuestros



45. Portada de libreta de viaje de Larreta utilizada en 1902, AMEL.



46. Salón Azul en la residencia de Belgrano. Sobre una pared se observa el retrato de Larreta pintado por Zuloaga, c. 1918, AMEL.



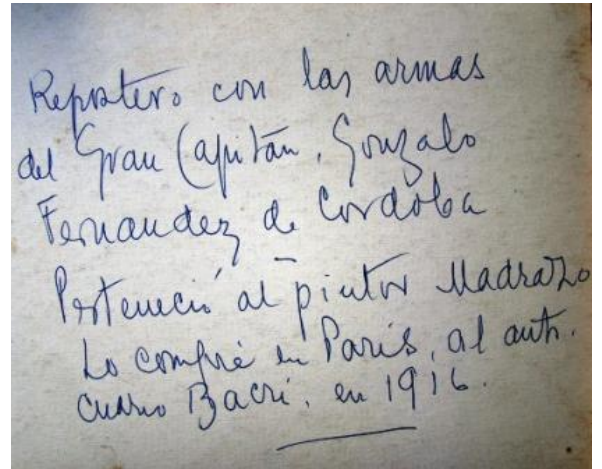
47. E. Larreta sentado sobre un sillón frailer. En el fondo aparece *La lamentación*, grupo escultórico hispanoflamenco, c. 1922, AMEL.



48. Aviso publicitario de Juan Lafora, casa de antigüedades de la cual Larreta era cliente. *Arte Español*, Madrid, a. 15, t. 8, n. 2, 2º trimestre 1926



49. Tapiz Repostero del Gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, s. XVI, lana 334 x 245 cm. Colección Jockey Club Buenos Aires



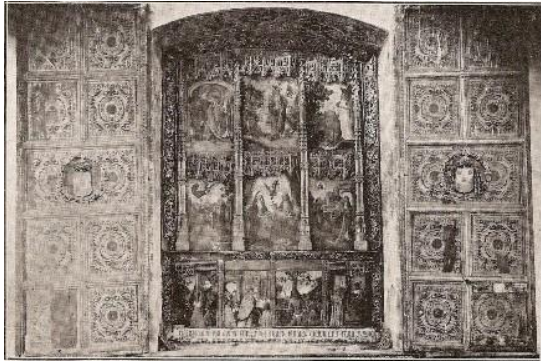
50. Dorso de una fotografía en cuyo frente está la imagen del *Repostero del Gran Capitán*, manuscrito por E. Larreta. Allí indica: “Lo compré en París, al anticuario Bacri en 1916”, AMEL



51. Página de *Plus Ultra* con fotos del Salón Rojo de Belgrano, artículo en el que aparecieron las primeras imágenes públicas de la casa. Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 26, junio de 1918, s.p.



52. Fotografía de la Iglesia de Sinovas en la que aparece el escritor acompañado de su hijo y su suegra. Una nota manuscrita por Larreta acompañaba esta imagen: “Iglesia de Sinovas, Barrio de Aranda de Duero (Provincia de Burgos) de donde proviene el retablo del oratorio, comprado en París, en 1912, al anticuario Demotte.”, AMEL



53. Retablo de Santa Ana en su ubicación original en la Iglesia de Sinovas. Foto Meléndez, publicada en *La Actualidad*, 1913



54. El retablo de Santa Ana en Gante. Postal de la Exposición universal e internacional de Gante de 1913. Arte antiguo en Flandes. Salón de la vida religiosa, Gante, Hélotype de Graever



55. Placa de vidrio con la imagen del Retablo de Santa Ana tomada cuando estuvo en el Anticuario Demotte, c. 1912. Departamento de Colección iconográfica de escultura del Museo del Louvre



56. Retablo de Santa Ana en el oratorio de la casa de Belgrano, c. 1922, AMEL



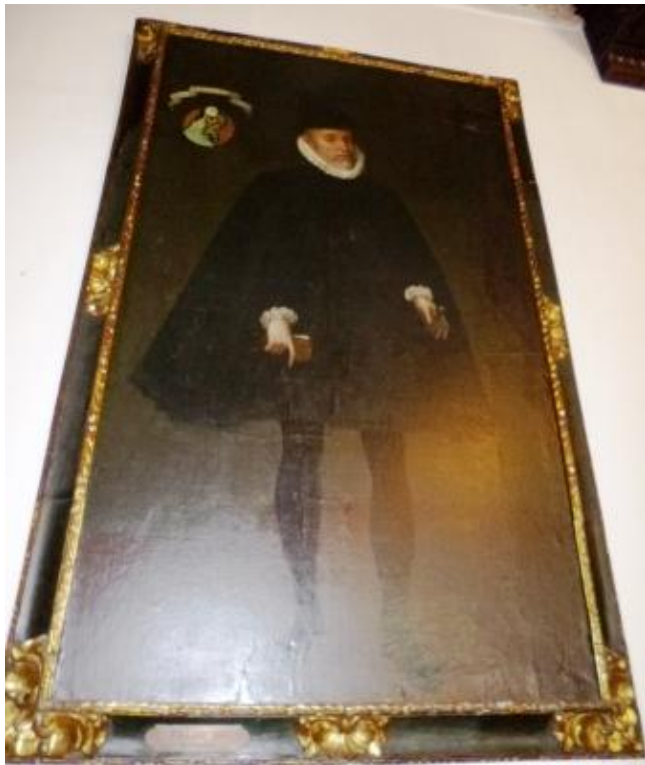
57. Maestro de Sinovas, *Retablo en honor de Santa Ana*, 1503, temple sobre madera, 300 x 425 cm. Museo Larreta. Foto Juan Marino, 2011



58. *Retrato de Carlos V*, atribuido a Tiziano, óleo sobre tabla, 82 x 70 cm



59. Alonso Sánchez Coello, *Retrato de Juana de Austria*, óleo sobre tela, 116 x 93,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao



60. Anónimo, *Retrato de Felipe II*, óleo sobre tela, [200 x 140 cm]



61. Anónimo, *Retrato de Felipe IV*, óleo sobre tela, [200 x 140 cm]



62. Fray Juan de la Miseria, *Retrato de Santa Teresa de Jesús*, óleo sobre tela, 71 x 47 cm



63. Mariano Salvador Maella, *Retrato de María Luisa de Parma*, óleo sobre tela, 110 x 82 cm. Museo Nacional del Prado



64. Escuela Limeña, *Retrato del Conde de Lemos, Virrey del Perú*, c. 1672, óleo sobre tela, 221 x 179 cm. Museo Larreta



65. Enrique Larreta posando junto a sus obras en la casa de Belgrano. Sobre la pared, el retrato del Conde de Lemos, c. 1956, AMEL



66. Comedor de la casa de Belgrano, c. 1918. Sobre la pared se observa el *Retrato de Felipe II* y sobre la puerta el cuadro *Célebre Expugnación de Corbeil*, de la serie de batallas de Alejandro Farnesio, AMEL.



67. Anónimo, *Célebre Expugnación de Corbeil*, s. XVII, óleo sobre tela, 97 x 135 cm



68. Grabado al aguafuerte de Romeyn de Hooghe, incluido en Guglielmo Dondini, *De lo que hizo en Francia Alejandro Farnesio*, 1681



69. Peter Meulener, *Vistas de las afueras de la ciudad con viajeros elegantes a lo largo de la costa de un río*, s. XVII, óleo sobre tabla, 63 x 116 cm



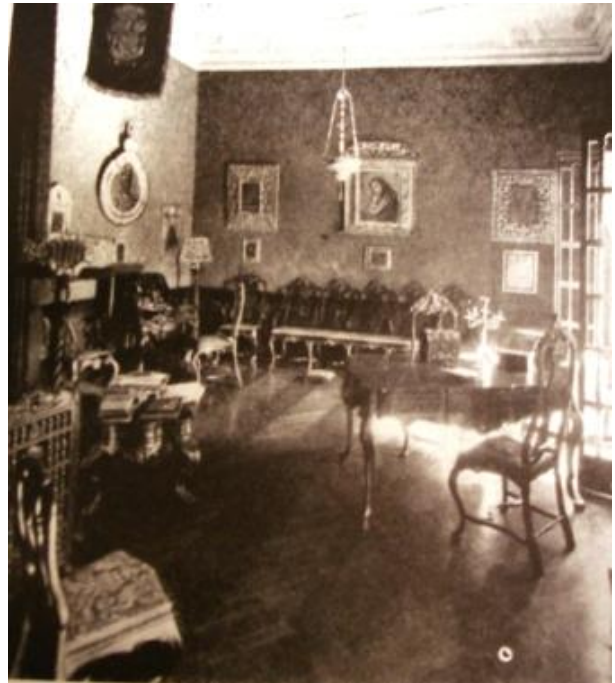
70. Tomás Yepes, *Los ramos*, siglo XVII, óleo sobre tela 102 x 160 cm



71. Salón rojo o Renacimiento de la casa de Belgrano, c. 1918. Sobre la pared del fondo, sobre la puerta, se observa el cuadro de Peter Meulener, AMEL.



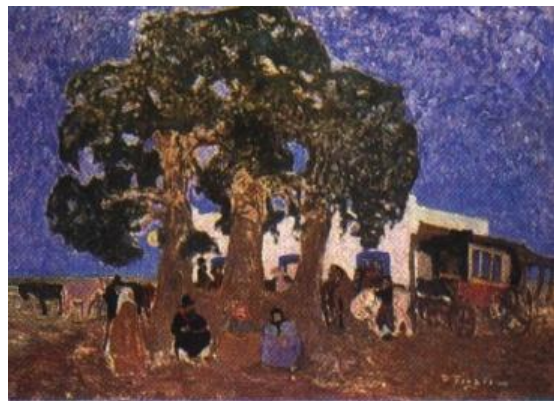
72. Escuela cuzqueña, *Virgen con el Niño*, s. XVI-XVII, óleo sobre tela, [110 x 90 cm]. Esta obra perteneció a la Colección Victoria Aguirre



73. Sala de la casa de Victoria Aguirre, c. 1927. Sobre la pared derecha, entre medio de dos cuadros se observa la *Virgen con el Niño*. Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma, *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Companiet, septiembre 1927, p. 17



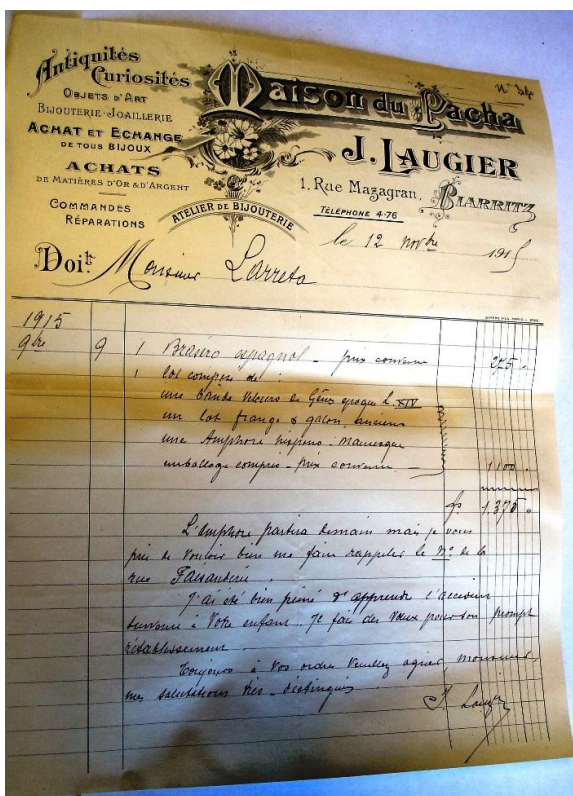
74. Juan González, *La conversión de San Ignacio de Loyola*, óleo sobre tabla con concha de nácar, c. 1697, 163 x 217 cm



75. Pedro Figari, *La posta*, c. 1923, óleo sobre cartón, 70 x 100 cm



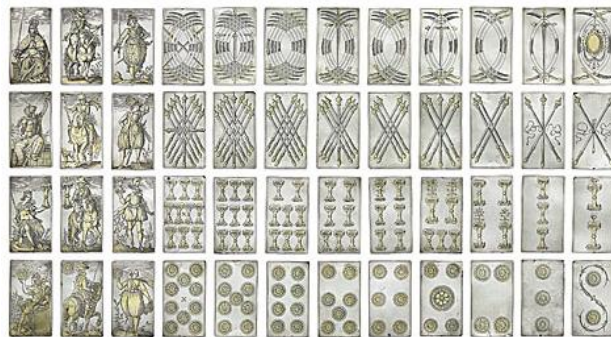
76. Pedro Figari, *Rezando* c. 1923, óleo sobre cartón, 56 x 79 cm



77. Factura de compra de Maison du Pacha, 12 de noviembre de 1915. Entre los ítems figura “un Amphore hispano-moresque”, ARECC



78. Tinaja o ánfora hispanomorisca, siglo XV, cerámica, alto 91 x 68 cm de diámetro. El soporte le fue pedido a Ignacio Zuloaga, probablemente para que lo encargara al rejero Ángel Pulido



79. Michael Frömmer, Baraja de naipes de oro y plata, 1616, total: 52 naipes, 12 x 7 cm cada una, AGN



80. Enrique Larreta contemplando el juego de naipes de oro y plata, regalo de la infanta Carlota Joaquina a Josefa Oribe de Contucci, antepasada del escritor. *Lyrn*, Buenos Aires, a. 9, n. 104-106, 1952

Capítulo 6

Coleccionistas contemporáneos a Larreta

Capítulo 5. Coleccionistas contemporáneos a Larreta

Para dar cuenta del valor diferencial que tuvo la colección Larreta resulta importante comparar y analizar las semejanzas y diferencias que ésta tuvo con la de los coleccionistas argentinos que le fueron contemporáneos.¹ En este análisis, también debemos considerar de qué manera funcionó el mercado del coleccionismo argentino dentro del contexto en el cual el escritor formó su patrimonio artístico.

Las primeras décadas del siglo XX fueron años de esplendor para la élite de Buenos Aires. Ese fue el período en el que Larreta reunió la mayor parte de su colección. Durante ese tiempo, la alta sociedad porteña funcionó como un actor colectivo donde sus miembros compartieron un estilo de vida con costumbres y pautas culturales que se convirtieron en marcas distintivas. Ritos de exclusividad que forjaban lazos de identidad entre sus integrantes y limitaban la admisión a nuevos miembros. Entre esas familias había diferencias, sin embargo, el conjunto siguió siendo una minoría escogida, con orígenes y referencias socioculturales genéricos que la identificaban como un personaje colectivo frente al resto de la sociedad. En este contexto, el coleccionismo fue también un elemento diferenciador que implicaba en sí mismo un afán de distinción y pertenencia, una expresión de la fortuna disponible que incluía compras directas de piezas artísticas en Europa o a través de marchands.² Pero ¿fue el tipo de coleccionismo elegido por Larreta el que lo identificaba con la riqueza o sofisticación de los integrantes de su clase?

En capítulos anteriores pudimos establecer de qué modo sus decisiones estuvieron marcadas por algo que iba más allá de la mera exhibición u ostentación: en esas compras se conjugaba la mirada de un hombre que al tiempo de ser un comprador, era también escritor, historiador y pintor. Si la generación precedente y la mayor parte de sus contemporáneos orientaron sus preferencias hacia retratos, naturalezas muertas, desnudos o pintura costumbrista, disponiendo esas obras en ambientes donde el *horror vacui* a menudo generaba el abarrotamiento de sus casas, Larreta marcó una clara diferencia. Retablos, pinturas, tallas, mobiliario de los siglos XVI, XVII y XVIII español fueron los principales exponentes de su colección. Al tener en cuenta que la colección Larreta se formó entre 1910 y 1930 debemos indagar acerca de cuál fue el contexto social, político y cultural, de qué manera se activó el mercado de arte español en nuestro país, quiénes fueron los principales marchantes y compradores, cuáles fueron los nombres propios de sus protagonistas, qué tipo de

¹ Para reconstruir el conjunto de coleccionistas argentinos contemporáneos a Larreta tuvimos en cuenta como fuente, catálogos de exposiciones de arte español en Buenos Aires donde se menciona la procedencia de las obras. Además consideramos los trabajos de Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, Buenos Aires, Edición del autor, 2011 y *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, 1ª edición; María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006 y Ana María Fernández García, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997.

² Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. XXII y 211.

colección conformó sus patrimonios artísticos, y sobre todo cuáles fueron las diferencias que planteó el modelo español en general y cuáles, la colección Larreta en particular.

Contexto nacional. El acercamiento hacia España

La colección de arte español reunida por Larreta fue formada mayormente en los años siguientes al primer Centenario de la Revolución de Mayo de la República Argentina. Con respecto a los debates e ideas ligados al consumo de obras de arte durante esos años, es importante señalar que en líneas generales existe dentro de la Historiografía del Arte en Argentina, una convención que marca un período aproximado entre 1910 y 1916, como un límite temporal en cuanto a la continuidad del gusto en materia de coleccionismo artístico. Estas cuestiones se vieron atravesadas por las relaciones entre el arte y las ideas que llevaron a cabo los agentes del campo cultural argentino.³ Como ya hemos visto, hasta ese momento las clases dominantes buscaban alejarse de su origen colonial endosando a España el peso histórico de un pasado conquistador, feudal y católico. El anti españolismo de la primera generación de liberales de la república independiente, había condenado la incapacidad hispana para el progreso material, aunque valoraba sin embargo, la lengua y la cultura heredadas.⁴ Por eso sus colecciones de arte europeo prácticamente excluyeron las obras de la Península y se inclinaron sobre todo por el arte francés. Esta situación se revirtió precisamente hacia el Centenario, en donde las nuevas predilecciones artísticas se justificaran endilgando al cosmopolitismo del período anterior las causas por la ausencia de una estética nacional. En este contexto la revalorización de España y su cultura alcanzó una posición de privilegio entre la intelectualidad hispanoamericana.

Fue hacia finales del siglo XIX, y como reacción a la fuerte corriente inmigratoria de aquellos años, que surgió un movimiento de reivindicación nacionalista, corriente ideológica que tuvo su origen básicamente entre los miembros de las familias tradicionales. De esta manera, contra “la generalizada europeización de la vida y la cultura” que había caracterizado a la generación anterior, se alzó un grupo de intelectuales y artistas encabezado por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, quienes condujeron una reacción conocida como el “nacionalismo cultural del Centenario”.⁵ Mientras la Generación del Ochenta procuró alcanzar una modernidad que imitaba parámetros europeos, pretendiendo olvidar todo lo que tuviera que ver con el pasado colonial, los

³ Cf. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, op. cit., p. 17. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, op. cit., p. 17.

⁴ Eduardo González Calleja, “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *Hispania. Revista española de Historia*, v. 67, n. 226, mayo-agosto 2007, p. 599-642, disponible en www.hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/55/55, último acceso 23/9/2014.

⁵ Margarita Gutman, “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición” en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, p. 42.

hombres del Centenario, liderados por esos pensadores, llevaron a cabo desde sus diferentes espacios de acción, la construcción de un proyecto nacionalista que incluía entre sus fundamentos, la condena al esnobismo cosmopolita y a la obsesión de progreso que había caracterizado a dicha generación.

De esta manera, comenzó una paulatina recuperación del prestigio cultural de España debilitando el anti hispanismo que había prevalecido entre esas clases, comenzando así un escenario en donde lo español alcanzó un nuevo grado de valoración. Esos intelectuales eran en su mayor parte hijos de grandes familias provincianas que reaccionaron contra el materialismo imperante en los círculos oficiales argentinos, a los que censuraban por su falta de identidad y personalidad nacionales.⁶

En este contexto, Rojas planteó el concepto de raza americana, cuya construcción se fundaba en relatos que proponían la recuperación de lo prehispánico y lo colonial. Su viaje a Europa en 1907 le sirvió para revalorizar las raíces hispánicas de nuestra cultura. En *La restauración nacionalista* (1909), Rojas realizó una despiadada crítica al cosmopolitismo que imperaba en la Argentina de entonces al tiempo que contenía una encendida reivindicación de España.⁷ Para Gálvez, España encarnaba la matriz cultural que deseaba trasladar a la Argentina. El éxito de ese proyecto nacional no consistía en retornar a la tradición, sino en amalgamar los nuevos elementos migratorios en torno a este núcleo cultural originario. Para ello el predominio de lo castizo, que en Argentina derivaba de la conjunción de elementos criollos y españoles, debía ser el factor básico de identificación nacional. Lugones, por su parte, consagraría el *Martín Fierro* como el poema épico nacional y el alma de la raza, exaltando la figura del gaucho y el retorno a un pasado mítico.⁸ Este nacionalismo cultural encarnado por Rojas, Gálvez o Lugones se caracterizaba por no ser “indigenista”, sino hispánico.

Así, al dejar atrás los rencores hacia la Madre Patria, se produjo con mayor intensidad el reencuentro entre España y Argentina. Ya mencionamos lo significativo que fue el año 1898 con la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas y todo el movimiento intelectual de la Generación del 98 que promovió el rescate de sus propias raíces hispanas tomando a Castilla como paradigma de lo español y a América como reservorio espiritual de lo hispano. Todo ello repercutió en la Argentina de esos años. Precisamente, ese fue el marco en el que Enrique Larreta publicó *La gloria de Don*

⁶ Eduardo González Calleja, “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *op. cit.*

⁷ Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2005, p. 67.

⁸ *Ibidem*, p. 109.

Ramiro en 1908 y otros intelectuales propusieron la búsqueda de una identidad nacional y una revalorización de la herencia hispánica.

Durante ese tiempo también tuvo lugar una “política de gestos” por parte de ambas naciones: la eliminación de estrofas del himno nacional que agraviaban a España en 1900; la visita a la Argentina durante los festejos del Centenario de la Infanta Isabel en 1910 y la declaración del 12 de octubre como Día de la Raza en 1917.⁹ Además, entre 1912 y 1914 se fundó la Institución Cultural Española de Buenos Aires, espacio que contribuyó al conocimiento y difusión del arte español y a afianzar lazos de unión entre ambos países. Por allí pasaron, entre otros, Ramón Menéndez Pidal, Ramiro de Maeztu y Claudio Sánchez Albornoz. Asimismo, fue creada la Cátedra Menéndez Pelayo de Cultura española en la Universidad de Buenos Aires. Por otra parte, escritores como Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala, José María Salaverría o Salvador de Madariaga trabajaron en revistas culturales argentinas. Varias de estas figuras tuvieron asiduos vínculos con Larreta.

El arte español en la Argentina

La activación del mercado del arte español se debió en parte a los movimientos migratorios. Entre 1850 y 1930, la entrada masiva de casi dos millones de españoles impactó también en la presencia de redes sociales e institucionales formadas por la amplia presencia de sus colectividades. A comienzos del siglo XX ya se habían fundado las principales entidades que nucleaban a la comunidad española: Asociación de Socorros Mutuos, Sociedad Española de Beneficencia, Club Español y las asociaciones regionales Laurak Bat, Centros Gallego, Catalán, Asturiano y Aragonés. También en 1905 los españoles fundaron *El Diario Español*, publicación que formaba parte del escenario porteño e informaba sobre los conflictos y los personajes más relevantes de la vida política de España.¹⁰ Esta presencia incidió en el gusto hacia el arte español, consumo que también se vio incrementado a través de las importaciones y exposiciones realizadas por marchantes de pintura que dirigieron sus primeras muestras a estos inmigrantes sabiendo que la temática que se presentaba les recordaba su lugar de origen. Estos españoles inmigrantes, en ascenso social y económico llegaron a constituirse en un sector diferenciado y de alta visibilidad en la comunidad.¹¹

⁹ Andrés Cisneros y Carlos Escudé (directores), “Las relaciones entre la Argentina y España. El período 1880-1914: el intento español de acercamiento y sus limitaciones. La ‘política de gestos’”, *Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas*, Buenos Aires, 2000, disponible en <http://www.argentina-rree.com/8/8-065.htm>, último acceso 3/03/2016.

¹⁰ Marcela García Sebastiani, “Crear identidades y proyectar políticas de España en la Argentina en tiempos de transformación del liberalismo. *El Diario Español* de Buenos Aires (1905-1912)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Madrid, n.55, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, diciembre de 2004, p. 525-554, disponible en historiapolitica.com/datos/biblioteca/garciam.pdf, último acceso 1/4/16.

¹¹ Marcelo E. Pacheco, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, *Revista de artes visuales Ramona*, Buenos Aires, n. 53, 2005, p. 6-19. disponible en: http://www.ramona.org.ar/files/r53_0.pdf, último acceso 01/04/08.

Otro factor que hay que tener en cuenta en la afirmación del arte español en Argentina, es el gusto pictórico francés en la “moda de la españolada” y su incidencia en los modos de consumo de las clases acomodadas porteñas. Los argentinos que en el siglo XIX visitaban París encontraron allí un renovado interés por lo español. Los círculos artísticos e intelectuales parisinos, con todo su cosmopolitismo, se vieron atraídos hacia el exotismo que mostraban esas pinturas. Las majas, las corridas de toros, el flamenco, las escenas de género y los temas inspirados en la literatura tradicional, es decir todo lo que ya durante el romanticismo había fascinado en Francia. Además, pintores como Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y Bastida o Hermenegildo Anglada Camarasa gozaban de éxito en los salones parisinos. Ese manifiesto gusto por lo español no pasaba desapercibido para los argentinos que por esos años visitaron el país galo.¹² Por eso debemos considerar que el coleccionismo de arte español en Argentina, no solo tuvo que ver con motivaciones de “afirmación de lo nacional”, sino también con la incidencia de lo francés dentro de las clases acomodadas porteñas.¹³

Dentro de este panorama el arte español se desarrolló con mayor fuerza compitiendo con el segmento dedicado al arte francés, que hasta ese momento era el más numeroso debido en parte a la europeización de las clases altas que tenían en la cultura francesa sus referentes aspiracionales.¹⁴ Por su lado Larreta, que siempre tuvo en alta consideración a Francia, nunca se interesó por la pintura francesa o esos temas tradicionales españoles, ni durante su estadía europea, ni tampoco en Buenos Aires. No se vio atraído por las escenas de costumbres del regionalismo español en ninguna de sus variantes. Ni majos, ni majas, ni paisajes de bosques y ríos, o de aldeanas, ni los efectos lumínicos de Sorolla o las pinturas de Anglada. Nada de eso formó parte de su colección.

La Exposición del Centenario

Sin duda la Exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires, jugó un papel fundamental en la inserción del arte español en el mercado argentino. A partir de este evento, el público se fue ampliando y así grandes coleccionistas argentinos fueron inclinándose por las modernas expresiones de la escuela peninsular. La exposición fue un disparador para la visibilidad de cuadros y artistas españoles más allá de la apreciación que pudieran tener dentro de

¹² Ana María Fernández García, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, op. cit., p. 9.

¹³ Según entiende Marcelo E. Pacheco, el mercado de arte español en nuestro país se organizó de manera local, con tiempos propios sin seguir una cronología francesa o ser una mera transferencia parisina. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, op. cit., p. 181.

¹⁴ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, op. cit.

los círculos regionales. Las adquisiciones de los coleccionistas marcaron de este modo una diferencia con los ejemplos que existían hasta entonces dentro de las colecciones locales.¹⁵

A nivel estatal, el Gobierno Español había asumido oficialmente la responsabilidad de enviar a la muestra una gran cantidad de obras de maestros de su país. El comisario general fue Gonzalo Bilbao, profesor académico de San Fernando y Sevilla, acompañado por Mariano Benlliure, José Villegas, Alejandro Ferrant y Antonio Muñoz de Grain, artistas y académicos de San Fernando. José Artal fue el delegado representante de España. La selección de obras fue amplia y de calidad, con conjuntos de pintura y escultura de primera categoría. La sala española, considerada como una de las más valiosas del evento ocupó algo más de cinco salas, desde la número 20 a la 25, allí fueron ubicadas un promedio de trescientas obras. De ellas, Zuloaga expuso treinta y seis cuadros incluyendo *Las brujas de San Millán* y *La vuelta de la vendimia* que posteriormente pasaron a integrar el acervo del MNBA. También Anglada Camarasa tuvo una importante representación con un total de dieciocho obras entre pinturas y dibujos. Además de estos artistas se presentaron trabajos de Aureliano de Beruete, Ramón Casas, José María López Mezquita, Eliseo Meifrén, Anselmo Miguel Nieto, José Moreno Carbonero, Ignacio Pinazo, Darío de Regoyos, Julio Romero de Torres, Julio Vila y Prades, Santiago Rusiñol, Elías Salaverría, Valentín de Zubiaurre, entre los pintores; y Mariano Benlliure y Gil, Miguel Blay y Fábregas, Jacinto Higuera, Dionisio Renart y Rafael Segura entre los escultores.¹⁶

La excelencia de los trabajos presentados en esta exposición provocó que muchos coleccionistas que anteriormente habían comprado obras españolas, advirtieran la diferencia de calidad entre lo que veían en esos salones con cuadros de primera línea y sus adquisiciones previas que a menudo eran remanentes de talleres de artistas o bien no habían tenido compradores en España. A partir de ese momento fue ineludible que los marchantes tuvieran que presentar cuadros de verdadero mérito y mayor calidad o bajar el precio de aquellos que no reunían esas condiciones para evitar el riesgo de ser rechazados por la crítica y por los coleccionistas.¹⁷

El mercado de arte español en la Argentina

¹⁵ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997, p. 184-192.

¹⁶ Catálogo de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, p. 95-116, disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Arte_del_Centenario_Buenos_Aires_1910.pdf, último acceso 1/3/18.

¹⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas”, *Sedes Sapientiae*, Santa Fe, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, n. 6, agosto de 2003, p. 53-61, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/066.pdf>, último acceso 1/1/17.

A finales del siglo XIX el consumo de arte español se vio incrementado a través de las importaciones y las exposiciones realizadas por marchantes provenientes de España como José Artal, José Pinelo y Justo Bou.¹⁸ Entre ellos se destacó Artal, quien en 1897 había iniciado una serie de muestras anuales en el Salón Witcomb. Desde allí abasteció durante años a la clientela local con productos traídos directamente desde España: paisajes, retratos, pintura de costumbres, interiores, episodios históricos y desnudos realizados por artistas que luego pasaron a formar parte del acervo de los principales coleccionistas. Alentados por el éxito de ventas que la pintura española había conseguido en el mercado argentino, hacia la segunda y tercera década del siglo XX, Pinelo y Bou siguieron trayendo al público de Buenos Aires obras de pequeño formato con pinturas costumbrista o paisajes. Ocasionalmente alguna pieza antigua de segundo orden o bien una copia moderna. No obstante, no era lo mismo haber adquirido una obra en galerías o anticuarios de Madrid o París, que hacerlo en aquellos salones.¹⁹

Las salas de exhibición estaban ubicadas mayormente sobre la calle Florida, centro del comercio de arte en la ciudad. Sobre esta arteria se localizó el salón Witcomb, espacio que desde 1896 se convirtió en el escenario de la mayor parte de las exposiciones de pintura española. Otros centros expositivos utilizados por marchantes y pintores españoles fueron el Salón Costa, el Salón Castillo, la galería Müller, Van Riel y otras salas del interior del país en Rosario o Mar del Plata. Buenos Aires se convirtió así en un importante mercado para artistas españoles cuyas obras ingresaron a patrimonios públicos y privados. Entre los nombres presentes en colecciones porteñas había obras de Meifrén, Pradilla, Benlliure, Benedito, Casado del Alisal, Domingo Marqués, Pinazo, Villegas, Cubells, Moreno Carbonero, Mongrell, Anglada Camarasa, Miguel Nieto, Álvarez Sotomayor, Zubiaurre, Genaro Pérez de Villamil, Francisco Iturrino, Eugenio Lucas, Carlos Haes, Fortuny, Checa, García Ramos, López Mezquita, Madrazo, Rusiñol, Regoyos, Romero de Torres, Gutiérrez Solana, Zuloaga y Sorolla²⁰ Algunos tuvieron tanto éxito que incluso se radicaron o viajaron para acompañar sus exposiciones individuales. Julio Vila y Prades, valenciano, uno de los más importantes discípulos de Sorolla vino en 1905 y prácticamente vendió toda su exposición, además de ser contratado por familias de la clase alta, realizar decoraciones murales para el Tigre Club, y luego de su retorno a Europa en 1914, seguir ejecutando otras obras por encargo. Antonio Ortiz Echagüe, hermano del fotógrafo José Ortiz Echagüe, llegó al país en busca de un mayor reconocimiento y se instaló en la provincia de La Pampa. Los andaluces Gustavo Bacarisas, José de

¹⁸ Sobre el mercado de arte español en Argentina cf. Patricia M Artundo. (organizadora), *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*, Buenos Aires, CEE, 2006 y Marcelo E. Pacheco, (Ed.) *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

¹⁹ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 207-219.

²⁰ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, *op. cit.*, p. 69-89.

Larrocha, Ernesto Valls, Miguel Viladrich, José de Bikandi, Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto, también tuvieron su paso por Buenos Aires en algún momento de su carrera artística.²¹

Las exposiciones de estos marchantes españoles se fueron sucediendo año tras año. En líneas generales apostaron por una línea conservadora, los mismos temas y artistas afines al gusto porteño, sin arriesgarse demasiado con nuevas firmas.²² Nada de esto le interesará a Larreta, cuya colección tuvo un “vector mandante” absolutamente homogéneo y alejado del gusto de sus contemporáneos, aun cuando éstos también consumieran arte español.²³

Exposiciones de arte español producidas por Artal, Pinelo y Bou

Nacido en 1862 en Tarragona, José Artal y Mayoral vivió desde 1886 en Montevideo, trabajando como gerente de la Banca Reus. Luego de la quiebra de esta empresa emigró a Buenos Aires donde fue contador de la casa Monsegur, gerente del Banco Río de la Plata, presidente de la Sindicatura de la Bolsa Argentina y de la Cámara de Comercio Española. En 1896 publicó el primer número de su colección “Cuadernos de Arte Moderno” dedicado a Francisco Domingo Marqués. La labor desarrollada por Artal fue clave en la difusión del gusto de la pintura española en Argentina. Entre 1897 y 1913, presentó veinticuatro salones de artistas españoles, la mayoría de ellos en el Salón Witcomb.²⁴

Artal conocía perfectamente cuáles eran los gustos y las tendencias estéticas que podían adecuarse a la sociedad porteña. Logró imponer las prácticas del mercado artístico con la edición de catálogos, libros, tarjetas postales e incluso cuadernos de arte especiales dedicados al estudio de un artista determinado. El catálogo se distribuía entre los periodistas antes de la inauguración y también era enviado a coleccionistas y miembros de la comunidad intelectual de la ciudad. Artal supo relacionarse con la prensa, conseguir nuevos clientes, vender a coleccionistas y lograr que su tarea adquiriera un valor simbólico para la comunidad española.²⁵ En 1910 el marchand se vio abocado a

²¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Pintores y dibujantes españoles en la Argentina”, *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, p. 57-62, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/112.pdf>, último acceso 1/1/16.

²² Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, *op. cit.*, p. 84.

²³ Al referirse al vector mandante, Pacheco considera que detectarlo, resulta complejo en medio de los eclecticismos que caracterizaron a las colecciones de esta época. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942*, *op. cit.*, p. 129-131.

²⁴ Para desarrollar este punto fueron relevados los catálogos de exposiciones de Artal, Archivo Espigas [CEE]. Sobre este tema *cf.* Florencio de Santa Ana, “Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida” en *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 29-53; Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, *op. cit.*; Patricia M. Artundo (organizadora), *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*, *op. cit.*

²⁵ Patricia M. Artundo (organizadora), *El arte español en la Argentina 1890-1960*, *op. cit.*, p. 28.

organizar el Pabellón de España en la Exposición Internacional del Centenario Argentino inaugurada el 12 de junio de ese año. Artal atendió personalmente a la infanta Isabel de Borbón y según testimonios familiares, corrió con casi todos los gastos del Pabellón, que ascendieron a medio millón de francos.²⁶

Los artistas promocionados en América por Artal fueron Raimundo de Madrazo, Domingo Marqués, Pradilla, Villegas Cordero, Benlliure, Sánchez Barbudo, Casto Plasencia, Román Ribera, Pinazo, Emilio Sala, Navarro Llorens, Sorolla, Rusiñol, Casas, Utrillo y tantos otros. Entre los más innovadores, incluyó obras de Mir, Anglada Camarasa y Picasso aunque fuera solo en pocas ocasiones.²⁷ De todos ellos, fue con Sorolla con quien tuvo una estrecha relación. Algunos párrafos de las cartas que intercambiaron durante aquellos años resultan útiles para ilustrar el panorama del mercado de arte español en Buenos Aires: “[...] aquí no existen grandes galerías, las colecciones son contadas y poco numerosas, de modo que el comprador que surge para una obra aislada, elige siempre motivos alegres y pinturas que podríamos llamar decorativas. Trabajé al Museo pero el Director [Eduardo Schiaffino] que es hispanóphobo para todo y en pintura solo respeta a Sorolla, Zuloaga, Rusiñol, Casas, Mir y algún otro, los escasos recursos que le da el Gobierno los dedica a la adquisición de obras de artistas argentinos”.²⁸ Artal tuvo vínculos con Zuloaga y con Larreta, aunque el argentino no haya comprado ninguna de las obras que el tarraconense llevara a sus exposiciones, al menos para su propia colección.²⁹

El primer “Salón Artal” se inauguró el 7 de octubre de 1897 bajo el título “Arte Moderno. Escuela Española. Exposición de Pinturas y Dibujos organizada por Don José Artal” en el Salón Witcomb de la calle Florida. Pocos días después de la apertura, una crónica de *El Correo Español* señalaba “[...] hemos de limitarnos a recomendar a nuestros compatriotas que vayan a ver esa exposición, que está abierta al público todo el día y es gratuita, y que les hará pasar un momento delicioso, porque en ella podrán apreciar a la altura que se encuentra España hoy en el terreno del arte.”³⁰ Se presentaron sesenta y siete obras que fueron vendidas en su totalidad. Entre los nombres del catálogo se hallaban Sorolla, Villegas, Jiménez Aranda, Meifrén, Barbudo, Pinazo, Benlliure,

²⁶ Florencio de Santa Ana, “Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida”, *op. cit.*, p. 51.

²⁷ Francesc Fontbona, “El Conde de Artal y la ampliación del mercado del arte español en la Argentina” en *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ José Artal, carta a Joaquín Sorolla, datada “Buenos Aires, 6 de abril de 1905”, citada en Florencio de Santa Ana, “Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida”, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ La amistad entre Larreta y Artal queda refrendada en la correspondencia que éste último enviara a Zuloaga: “Supe por nuestro común amigo el Ministro Larreta su llegada a esa admirable [ciudad]”. José Artal, carta a Ignacio Zuloaga, datada “San Sebastián, 22 de abril de 1916”, n. 818, AMIZ. Archivo Pedraza

³⁰ [Anónimo] “Arte español”, *El Correo Español*, Buenos Aires, miércoles 10 de noviembre de 1897, p.1, citado en Patricia M. Artundo (organizadora), *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*, *op. cit.*, p. 62.

Ulpiano Checa, Domingo Marqués y otras prestigiosas firmas conocidas por los coleccionistas porteños. Ese año, Artal le escribía a Sorolla comentándole sus impresiones acerca de cómo veía el mercado en el país: “De esta exposición pueden derivar otras de mayor importancia y de resultados incalculables para los maestros españoles, pues esta república que hasta ahora solo adquiría las pinturas francesas e italianas baratas pero malas, ya empieza a seleccionar y pide y paga los buenos cuadros de nuestros maestros.”³¹

Al año siguiente, el 4 de julio de 1898 Artal inauguró la 2ª Exposición de Pinturas también en el Salón Witcomb y a partir de esa fecha se sucedieron sus siguientes salones, ya con la presencia en Buenos Aires de otros organizadores españoles como Pinelo y Bou que comenzaron a competir en el mismo segmento. Para Artal las Exposiciones en Buenos Aires debían inaugurarse el 1º de mayo y prolongarse hasta el 31 de agosto o sea todo el invierno, la verdadera *season* “para la gente de dinero de Buenos Aires”.³² La edición de 1905 constituyó la consagración definitiva a las exposiciones de arte español organizadas por Artal, quien se transformó en el marchante más escogido en lo que a selección de piezas se refiere. En 1913 tuvo lugar la Exposición n° 24, última organizada por Artal en Buenos Aires en la que presentó noventa obras de treinta y seis pintores. Lo cierto es que a partir de este tipo de exposiciones un gran caudal de arte español, sobre todo de pintura, comenzó a circular por Buenos Aires, con gran éxito económico y alta recepción por parte de la burguesía porteña. Probablemente Larreta haya asistido como espectador a alguno de los Salones Artal, al menos hasta 1907, año en que emprendió su nuevo viaje a Europa, pero ninguno de los pintores que allí se exhibieron formó parte de su colección, salvo el cuadro de Zuloaga que como ya dijimos, constituyó un caso excepcional.

A la labor iniciada por Artal se sumaron Pinelo y Bou. En 1901 el pintor gaditano José Pinelo Llull (1861-1922), viajó a Buenos Aires para desempeñarse como marchante de arte. Una vez arribado a la ciudad y considerando que el mercado de pintura española podía ser viable, se dedicó a promover a artistas, sobre todo andaluces. Ese mismo año, tuvo lugar la primera muestra realizada bajo su organización en los salones Freitas y Castillo de la calle Florida 356. Con un local tan cercano, Pinelo se convertía en una fuerte competencia de los Salones Artal. En vísperas de la inauguración, el tarraconense criticaba duramente la política que el nuevo marchante estaba llevando a cabo “que para facilitarse la venta de dos docenas de paisajes suyos torpes e ingratos” había traído 190 cuadros entre los cuales “‘basura todos’, habían caído también algunas firmas

³¹ José Artal, carta a Joaquín Sorolla, c. 1897 citada en Florencio de Santa Ana, “Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida”, *op. cit.*, p. 31.

³² José Artal, carta a Joaquín Sorolla, 27 de octubre de 1898, *ibidem*, p. 33.

apreciadas.”³³ Según Artal, la crítica iba a ser muy dura y los hispanóforos pegarían duro, y agregaba: “[...] por eso yo deseo prepararme bien para mantener el prestigio adquirido y no se confundan mis obras de arte serio y fuerte, con ese enjambre de pinturas de pandereta que desdican de la cultura española. Además las obras se presentan para la venta ‘hasta sin marcos’, en fin [...] un baratillo del rastro pero de último orden”.³⁴ No obstante esas críticas, Pinelo regresó a Buenos Aires y continuó presentando sus exposiciones durante las dos primeras décadas del siglo XX con bastante éxito. Al igual que Artal, editó catálogos con reproducciones fotográficas y procuró que en las inauguraciones asistieran personajes destacados de la sociedad porteña.³⁵

El 3 de julio de 1902 Pinelo inauguró su segunda Exposición de Pintura española Contemporánea, en el ahora llamado Salón Castillo. Entre los artistas participantes se hallaban Agrasot, Alperiz, Alcázar, Arizmendi, Bilbao, Brugada, Cortés, Cáceres, Castro, Ferrant, García Mencía, García Ramos, García Rodríguez, Gil Gallango, Jiménez Aranda, Jiménez Martín, López Cabrera, Llaverías, Megías, Pedraza, Pinazo, Pinelo, Pradilla, Ramos, Ruiz Luna, Turina, Villegas, Villalobos y Zuloaga. Los años siguientes tuvieron lugar las siguientes exposiciones organizadas por Pinelo alternando las salas del Salón Castillo, el Salón Costa, el Salón L’Aiglon o el Salón Moody de la calle Florida 356. Pinelo también organizó en 1919 la Primera Exposición de Arte Retrospectivo en el Salón Witcomb. Precisamente en ella se hallaban nombres de artistas españoles que podían llegar a interesarle a Larreta, como El Greco, Murillo, Ribera o Valdés Leal. Para ese año, el escritor argentino ya había retornado al país, no sabemos si concurrió o no a alguna de estas exposiciones, pero en su colección, según lo que hemos podido relevar, no figuraba ninguno de estos autores.

También Justo Bou Álvaro (1882-1959) organizó en Buenos Aires exposiciones de pintura española moderna de manera regular, la mayoría en el Salón Witcomb, al menos hasta 1935. Entre ellas incluyó algunas de carácter monográfico como la retrospectiva de Federico de Madrazo realizada en 1923, integrada fundamentalmente por retratos.

Las exposiciones de arte español continuaron durante la segunda y tercera década del siglo XX, Pinelo y Bou siguieron presentando pinturas costumbristas de majas, toreros, paisajes y eventualmente alguna pieza de pintura antigua. No obstante la extensa permanencia, estos salones no estuvieron exentas de críticas. Hacia 1920 los diarios porteños señalaban la monotonía, repetición y pobreza en la que habían caído estas muestras, que no condecía con los progresos que

³³ José Artal, carta a Joaquín Sorolla, 30 de junio de 1900, *ibidem*, p. 40-41.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ana María Fernández García, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, *op. cit.* p 87

en ese momento tenía la pintura española.³⁶ Larreta había retornado de Europa en 1916 y es probable que eventualmente concurriera a algunas de estas exposiciones como espectador, pero como mencionamos anteriormente, difícilmente haya comprado alguna de las obras que allí se expusieron.

El salón Witcomb y Amigos del Arte

Inaugurada en 1896, además de promover la fotografía, la casa Witcomb fue un referente de las exposiciones de arte en la capital porteña.³⁷ Entre sus responsables debemos resaltar el nombre de Rosendo Martínez (1871-1937) uno de los marchantes que trabajaron con arte español en estos salones. Gallego de nacimiento y llegado Buenos Aires a los 15 años de edad, Martínez comenzó a trabajar hacia 1887 con Alejandro Witcomb y tras varios años se transformó en socio de la firma. Entre las muestras vinculadas al arte español, aparte de las que realizó con Artal, podemos mencionar la Exposición de pintura española de Escuela sevillana (1900), Arte Moderno Escuela española y otras (1907, 1913); Exposición con copias del Museo del Prado, de Velázquez, Murillo, Goya y Rubens (1918), 1º Exposición de Arte Gallego en Buenos Aires (1919), exposición de Juan Carlos Alonso (1921); Miguel Viladrich, José Cruz Herrera, Jesús Corredoyra de Castro y Julio Romero de Torres, todas durante 1922, Ramón Zubiaurre (1926), Alejandro Sirio (1931), José Torre Revello (1935). También en Rosario, en la sucursal de la calle San Martín 874, Witcomb presentó exposiciones con artistas españoles modernos, eventos que nutrieron las colecciones públicas y privadas locales.

Como complemento de las exposiciones de arte, Witcomb se propuso como espacio para la realización de ventas especiales con obras de coleccionistas o como sede de remates y subastas. Así todavía en 1932, la galería Linares participó de este tipo de exposiciones. Esta casa de antigüedades, con sede en Madrid, Granada, Sevilla y Toledo, anunciaba en septiembre de ese año una muestra de arte español anticipando que con esa exhibición –que era la primera de la serie que se planteaban realizar en Buenos Aires anualmente– presentarían “un gran conjunto de pintura española de fines del siglo XIX” proponiéndose seguir en los años venideros con exposiciones de “pintura española contemporánea y antigua”.³⁸ Por otro lado, entre los anticuarios o marchantes que a menudo exponían su mercancía en los remates organizados en Witcomb, se hallaba Manuel Bustillo. Nos interesa mencionar una de sus exhibiciones organizadas en la Sala 3º en 1921, porque es una fecha cercana a la inauguración de Acelain en Tandil, momento en el que Larreta estaba armando parte de

³⁶ *Ibidem*, p. 193-195.

³⁷ Para un estudio más profundo sobre la Casa Witcomb cf. Patricia M. Artundo, “La galería Witcomb 1868-1971” en Marcelo E. Pacheco, (Ed.) *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb 1896-1971*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 12-57.

³⁸ [Galería Linares] *Exposición de arte español (Fin de siglo XIX)*, Buenos Aires 29 de agosto al 10 de septiembre de 1932, Galerías Witcomb, CEE.

la colección de esa residencia y los objetos presentes en aquella oportunidad respondían a la tipología de muchas de las piezas de su patrimonio. En esa ocasión Bustillo ofreció una serie de antigüedades integrada por mobiliario, tallas, cuadros, porcelanas, abanicos y otros objetos que estuvieron exhibidos antes de que se remataran. El lote estaba formado por una tinaja de cerámica verde esmaltada, alfombras de Alpujarra antigua tejida a mano, cuencos, platos y jarra de cerámica de Talavera, brasero de cobre con tarima de clavos de bronce, mesa de nogal tallada, mesa de caoba con marquetería, bargueño español, mesa de laca y nácar, cuadro antiguo de Escuela sevillana, cuadro antiguo con paisaje, figura de talla, bargueño con aplicaciones de marfil y mesa de nogal, brasero con tarima de bronce, sillón frailerero con cuero y clavos de bronce, mueble de laca rojo para escritorio, santo de talla, repisa de talla barroca, entre otros objetos.³⁹ Al no existir documentación o facturas de compra es difícil constatar si algunas de las obras de Larreta fueron compradas allí, no obstante nos parece interesante ver la similitud que la descripción de muchas de las piezas de su colección tenían con las que ahí se ofrecían.

También tenemos que mencionar las exposiciones de artistas españoles que tuvieron lugar en las salas de la Asociación Amigos del Arte, institución activa en la capital porteña desde 1924 hasta fines de 1942, sobre la cual ya hemos dado algunas referencias.⁴⁰ Entre sus miembros figuraban varios coleccionistas incluido el propio Larreta. Adelia Acevedo fue su primera presidenta y Elena Sansisena de Elizalde fue quien la sucedió en el cargo. A estos nombres se sumaban los de Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, Antonieta Silveyra de Lenhardson y Magdalena Bengolea de Sánchez Elia; también Julio Noé, Francisco Llobet, Manuel Güiraldes, Alejo y Alfredo González Garaño, Carlos Madariaga, Eduardo Bullrich, Matías Errázuriz, Carlos Ibarguren, Carlos Alberto Acevedo, Miguel Ángel Cárcano, Antonio Santamarina, algunos de ellos con una tradición más sólida en el campo del coleccionismo en tanto ya venían de más de una generación de coleccionistas.

Entre las actividades de Amigos, se incluyó un espacio destinado a exposiciones de arte que a lo largo de los años llegaron a sumar casi quinientas. Los que realizaban sus compras allí eran en principio, sus propios miembros, con sus amistades y relaciones. En julio de 1924 se inauguró el Primer Salón con obras de la colección Francisco Llobet, en especial pintura francesa del siglo XIX y pocas obras de artistas argentinos. En agosto de ese mismo año se presentó una muestra de Anglada Camarasa con piezas de la colección de Juan Girondo, Ricardo Güiraldes, Alfredo González Garaño y el Jockey Club entre otros. La secuencia de ambas exposiciones reflejaba en parte el debate que el país había tenido en la construcción de la identidad nacional y que había puesto a España y Francia como modelos enfrentados. En 1925 tuvo lugar la exposición

³⁹ [Manuel J. Bustillo] *Antigüedades en el Salón Witcomb*, Buenos Aires, septiembre de 1921, CEE.

⁴⁰ Para un estudio más profundo acerca de Asociación Amigos del Arte cf. Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco [directores del Volumen], *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Malba, 2008.

monográfica de Ignacio Zuloaga, ya mencionada, en la que Larreta prestó su retrato. En 1926, fue la de Miguel Viladrich. En 1929 se realizó la exposición de Arte Gallego con el auspicio del Centro Gallego. En 1937, organizada por Juan Maragall, se inauguró la Exposición *Diez Pintores catalanes*. En 1939 Amigos organizó la exposición *Pintura española. De los primitivos a Rosales*, en homenaje al 25º aniversario de la creación de la Institución Cultural Española (ICE) en Buenos Aires.

Las exposiciones de Arte Español antiguo

La exhibición de obras de arte español similares a las que había en el patrimonio del escritor argentino, pudo verse en diferentes muestras que tuvieron lugar en Buenos Aires. Una de ellas fue la de *Arte Religioso Retrospectivo*, en ocasión de celebrarse el XXXII Congreso Eucarístico Internacional en octubre de 1934, ya mencionado. En esa oportunidad, como ya mencionamos, Larreta participó en la sección de Esculturas, Tallas y Muebles con *San Francisco*, talla de escuela española del siglo XVI y en la de sección Tejidos y Bordados con una *Casulla* de terciopelo verde del siglo XVI. Entre los coleccionistas que participaron con muebles, pinturas y esculturas españolas o flamencas se hallaban Oliverio Gironde, María Unzué de Alvear, Antonio Santamarina, Ricardo de Lafuente Machain, Alejo B. González Garaño, María T. Ayerza de González Garaño, Enrique Urriburu, Alejandro E. Shaw, Magdalena Murga de Peña, Antonio Muniz Barreto, Carlos y Martín Noel, entre muchos otros. El listado de aquellos expositores da cuenta de la relevancia que adquiriría para ellos, “mostrar” que tanto las piezas de su colección como la mención de sus apellidos figuraban entre los protagonistas de un evento en el que por la importancia de los asistentes y la magnitud de la masiva concurrencia, se constituyó en uno de los hechos más destacados hasta esas fechas.

En 1939, como indicamos en párrafos anteriores, se realizó la Exposición *Pintura Española. De los Primitivos a Rosales* organizada por Amigos del Arte.⁴¹ Las obras de la colección Larreta presentes allí fueron el *Retrato de Santa Teresa de Jesús* óleo sobre tabla de Fray Juan de la Miseria, siglo XVI y *San Miguel Arcángel pesando las obras buenas y malas de un alma*, temple sobre tabla de Escuela Catalana del siglo XV. Del primer catálogo hubo una segunda edición con correcciones encargadas por A. González Garaño, creemos a Eduardo Eiriz Maglione (1901-1972). Precisamente en el ejemplar de la 1º edición que se halla en el Centro de Estudios Espigas, figuran notas manuscritas diversas y sobre esta obra en particular se dice: “valiosa pieza, fondo y piso muy decorativos [...] colorido: con grandes aplicaciones en volumen de oro”⁴² Entre las pinturas de colecciones particulares que formaron parte de esta exposición se hallaban numerosos apellidos de la élite, además de instituciones como el Jockey Club o el MNBA.⁴³

⁴¹ Catálogo *Exposición de Pintura Española. De los Primitivos a Rosales*, Buenos Aires, Amigos del Arte, Imprenta Busnelli, 1º y 2º Edición, 1939, CEE.

⁴² *Ibidem*, p. 5.

⁴³ Véase el listado de coleccionistas y obras presentadas en el Anexo.

En 1947 tuvo lugar la Exposición de *Arte Gótico* y cuatro años después, en 1951 se presentó la Exposición de *Obras Maestras, siglos XII al XVII*, ambas de la Colección Paula Köenigsberg realizadas en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Varias de las piezas exhibidas eran de origen español, algunas de ellas adquiridas en el anticuario parisino Demotte.⁴⁴ Es probable que Larreta concurre a visitar estas muestras ya que la temática podía ser de su interés.

En agosto de 1964 se realizó la Exposición *De El Greco a Tiepólo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero allí no hubo obras de la colección Larreta. En esa fecha el escritor había fallecido y su acervo había pasado a sus herederos y al Museo de Arte Español que lleva su nombre. En agosto de 1966 tuvo lugar la Exposición *De los Primitivos a Goya* en el Museo Nacional de Bellas Artes.⁴⁵ El prólogo del catálogo escrito por Samuel Oliver destacaba las obras de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII y la permanencia del arte español que, según su mirada, no existía en otras escuelas artísticas europeas. Como ya mencionamos, las piezas de Larreta que estuvieron expuestas en esa oportunidad fueron *San Marcos*, talla de Pedro Berruguete, *San Miguel Arcángel pesando las obras buenas y malas de un alma*, pintura del siglo XV, ya exhibida en la exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en 1939, *San Juan*, talla del siglo XV, *Anunciación*, pintura del siglo XVI, *La conversión de San Ignacio de Loyola* y *La conversión de San Pablo*, ambos óleos con enconchado de Juan González, siglo XVII y *Retrato de Juana de Austria*, pintura de Alonso Sánchez Coello, siglo XVI.

Además de Larreta, los nombres de los propietarios que aparecían en esos catálogos, sobre todo en las exposiciones de 1939 y 1966 consideradas históricas, permiten tener una aproximación del tipo de obras y perfil de los coleccionistas particulares que estuvieron interesados en este período del arte de España. En líneas generales se trata de figuras pertenecientes a familias tradicionales o de origen europeo, con fuerte solvencia económica y social. Dedicados al arte internacional con cierta especialización en el campo de los maestros antiguos, estuvieron interesados en pintura y escultura de los siglos XV al XVIII. Pero además de las obras de origen español, también tuvieron en su patrimonio pintura y escultura italiana, francesa, holandesa y flamenca,⁴⁶ un claro contraste si lo comparamos con la colección Larreta. Posteriormente a la muerte del escritor y una vez fundado el Museo se organizaron allí varias exposiciones relacionadas con una periodización y tipología similar a su colección, entre ellas, la muestra *Arte español en Buenos*

⁴⁴ Perteneciente a una familia de anticuarios europeos, Paula Köenigsberg había llegado a Buenos Aires en 1943. Al igual que Larreta, adquirió parte de su colección en el anticuario Demotte. En 1977 un conjunto de obras fue trasladado del Museo Fernández Blanco al Museo Larreta, entre ellas el *Retablo de la Infancia de Cristo*, del siglo XVI que había pertenecido a la colección Köenigsberg.

⁴⁵ Catálogo Exposición *De los Primitivos a Goya*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Ed. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 12 de agosto a 11 de septiembre, 1966.

⁴⁶ Marcelo E. Pacheco, "Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930", *op. cit.*, p. 14.

Aires. *Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta 1962-1972*, en 1972. Luego de varias décadas muchas colecciones que se habían iniciado en las primeras décadas del siglo, pasaron a otras manos, algunas a los descendientes, otras a nombres ya conocidos, y otras a apellidos que resultaban novedosos.

Coleccionistas en revistas ilustradas de la época. *Plus Ultra*

Las colecciones de arte y sus propietarios también se vieron reflejados en las páginas de las revistas ilustradas de la época.⁴⁷ Esta presencia quedó registrada en publicaciones que tomaron a los coleccionistas de arte como protagonistas de sus notas. Durante las tres primeras décadas del siglo XX, críticos y periodistas hicieron del coleccionismo una manifestación de la vida de la clase alta otorgándole un espacio en los medios. Se trataba de la exhibición social de un conocedor, que mostraba sus elecciones estéticas en este tipo de publicaciones. *Plus Ultra* fue una de ellas.

El marco cronológico en el cual se editó *Plus Ultra* estuvo centrado entre 1916-1930 fecha que coincidió con el triunfo de Hipólito Yrigoyen y la “celebración” del golpe militar encabezado por José Félix Uriburu.⁴⁸ Fue una época de crecimiento del mercado editorial y de amplio desarrollo para las artes y las letras. En este clima propicio para los medios gráficos, las galerías de los coleccionistas tuvieron un ámbito de difusión vinculado o bien a la crónica social o bien al análisis artístico.

La revista fue lanzada como un lujoso suplemento mensual de *Caras y Caretas*. El primer número se publicó en Buenos Aires en marzo de 1916. Dentro de su propuesta se destacaba un mundo “selecto” en donde el estilo de vida de las clases altas junto a sus residencias y consumos suntuarios quedó exhibido como símbolo distintivo de una élite que concentraba en sus manos las grandes fortunas de Argentina.⁴⁹

El tipo de notas indicaba explícitamente que gran parte de su orientación se dirigía al sector más privilegiado de la sociedad: artículos sobre heráldica dedicados a apellidos emblemáticos de la aristocracia argentina, comentarios sobre damas descendientes del patriciado; fotos de Van Riel y Witcomb con la imagen de niños y jóvenes representativas de la “alta sociedad” y secciones como

⁴⁷ Este apartado está basado en el trabajo inédito: Patricia Nobilia “Escenarios de colección. Aproximación a las notas sobre residencias y colecciones de arte en la revista *Plus Ultra* 1916–1930”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, realizado en el marco del Seminario de Doctorado a cargo de Patricia M. Artundo y Annick Louis “Las revistas de arte, letras y culturales como objeto de estudio: problemáticas teóricas y metodológicas para su abordaje”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

⁴⁸ A poco de producirse el Golpe de Estado, aparecía en la portada de la revista una exaltación de los hechos que habían acontecido: “Documento histórico de la Revolución del 6 de septiembre de 1930. ¡Viva la Patria!”, [Nota de la redacción] *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 174, octubre de 1930. Dos meses después, la revista dejaría de publicarse, siendo su último ejemplar el n° 176 de diciembre de 1930.

⁴⁹ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, op. cit., p. 13.

“Siluetas”, “Enlaces” o “Bodas aristocráticas”. Vinculadas al arte, aparecían noticias sobre el salón de París; el Salón anual, esculturas, monumentos, pintores españoles y argentinos, artistas, museos, etc. Las referencias a España y a Hispanoamérica fueron una constante: notas dedicadas al Día de la Raza, a la exposición en Sevilla, a ciudades de Bolivia, México y Perú, a la arquitectura y el arte colonial, a la preservación de sus obras y de los vestigios del pasado.⁵⁰ Muchos de sus cronistas y críticos eran referentes de la llamada Generación del Centenario, además su *staff* de dibujantes y diseñadores estaba conformado por un primer núcleo de artistas españoles que había llegado al país entre fines del siglo XIX y principios del XX.

Las páginas con reproducciones de pinturas ligaban a la revista con el mundo del arte y el coleccionismo. Se tomaban obras del Museo Nacional de Bellas Artes, de coleccionistas privados o de galerías que aprovechaban el espacio para la difusión de sus cuadros. Los nombres que aparecían con mayor frecuencia eran Lorenzo Pellerano, Francisco Llobet, Vicente Leveratto, Justo Bou, Federico Müller, entre otros. Con una selección heterogénea, a través de un repertorio de estilos, géneros y escuelas, *Plus Ultra* reflejaba y acercaba al lector las tendencias que se daban en el campo del coleccionismo de aquellos años.⁵¹

Al presentar a los coleccionistas junto a sus residencias, el despliegue visual de sus páginas se transformaba en un “muestrario de riqueza” que resaltaba la pertenencia social de quienes aparecían en ellas. Cercano a la *Belle Époque*, esas imágenes revelaban la riqueza y el estilo de vida de una minoría selecta. Si bien convivieron diversos modos de coleccionar, el denominador común que ligó a estas notas fue la pertenencia de clase: personajes elegidos entre lo más exclusivo de la sociedad compartieron un conjunto de pautas culturales y costumbres que se convirtieron en marcas de distinción y refinamiento. Esas páginas se tiñeron de halagos hacia la figura de dueños, residencia u objetos y fueron un espacio en donde la alta sociedad podía mirar y ser mirada. Aparecer allí reafirmaba a los miembros de la élite en su posicionamiento y legitimación social. Además, su relación con los objetos tenía un significado que superaba lo tangible porque el valor fundamental no era la utilidad sino el de la exhibición. Por eso el despliegue de las residencias y sus colecciones fue más allá de una ostentación económica, más bien se trató de una apropiación simbólica que les aseguraba un beneficio distintivo reflejado a través de esas páginas. El nombre de la familia Larreta junto a su colección, integró estas crónicas artísticas y sociales en numerosas ocasiones.

⁵⁰ Para ampliar toda esta variedad, *cf.* con el índice de *Plus Ultra* 1916–1930 elaborado por Julia Ariza en el marco del proyecto Ubacyt *Arte, tecnología, sociedad y política: la imagen impresa en la construcción de una cultura visual en Buenos Aires (1824-1943)*, dirigido por Laura Malosetti Costa. Agradecemos a Julia Ariza la facilitación de este material.

⁵¹ Diana Wechsler, “Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”, *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, n. 4, 1991, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 199-208.

Esta tradición o modalidad de entrar en las viviendas particulares ya había sido plasmada en los últimos años del siglo XIX por las célebres guías de viaje Baedeker. Estas guías, cuyo formato pequeño las hacían adecuadas para ser llevadas por los viajeros en los bolsillos de sus abrigos, daban información sobre medios de transportes, hotelería y otros servicios. El relato de sus páginas se acercaba al modelo de turismo “cultivado” mientras que los sitios recomendados, se transformaban en lugares “dignos” de ser visitados.⁵² La publicación de estas guías abarcó distintos países de Europa como Francia, Suiza o Italia y también países de América, entre ellos la República Argentina, cuya primera edición, inspirada en el modelo de las guías europeas, fue presentada en 1900. Las páginas dedicadas a la ciudad de Buenos Aires incluyeron en su recorrido ciertas casas de coleccionistas porteños, agrupadas bajo el título “Private galleries of paintings”. Su intención era dar una breve reseña de estas galerías, que aunque fueran privadas poseían una rica colección de cuadros y objetos de arte. Dichas residencias podían ser visitadas por *amateurs* y artistas, con el permiso de sus dueños. Para Alberto Martínez –quien había escrito la reseña– estas galerías, “*prove the existence of an artistic current, which high society increases each day more and more; thus proving that in the Argentine as much taste is cultivated with agricultural products as with the delicate flowers of art*”.⁵³ Entre las elegidas, aparecieron la colección de Antonio Santamarina, ubicada en la calle Santa Fe 958, la cual comprendía obras de los “más reconocidos pintores franceses y españoles”, entre ellos Corot, Delacroix, Sorolla y también Zuloaga, quien había realizado los retratos de los dueños de casa; la galería de los herederos de José Prudencio de Guerrico, en la calle Corrientes 537, considerada como un “verdadero museo” cuyas obras pertenecían principalmente a la Escuela Francesa; la colección de Lorenzo Perellano, en la calle Talcahuano 1138, donde “*one could organize quite well, one salon for classics, another international, and yet another national and local*”,⁵⁴ la galería de Jean Canter en la calle Bartolomé Mitre 51, que además de pinturas mayormente españolas, tenía esculturas, cerámica y grabados; y finalmente la colección de Pedro y Juan Moreno en la calle Victoria 1542 cuya particularidad era que sólo comprendía la obra del pintor Dionisio Fierros.⁵⁵ También otras publicaciones como *La Ilustración Sud-Americana* habían propuesto este tipo de notas, con diversas galerías como la de Guerrico en 1896⁵⁶, o por ejemplo en 1906 en su sección “Galería Particulares

⁵² Sobre el tema, cf. Miguel Khatchikian, *Historia del Turismo*, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2000, p. 154-156.

⁵³ Alberto Martínez, *Baedeker of the Argentine Republic*, Barcelona, Ed. Sopena, 4º Edición, 1914, p. 187-188.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 191.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 188-194.

⁵⁶ R. J. C. [Rafael J. Conteil], “La galería Guerrico”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 4, n. 90, 16 de septiembre de 1896, p. 391-394, citado en María Isabel Baldasarre, *Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910)*, Tesis doctoral v. 1 y 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1353>, último acceso 1/1/18.

Argentinas”, la colección de José Semprún⁵⁷ o la galería artística del Señor Pilades Soldaini, refiriéndose a los cuadros de firmas españolas de su colección.⁵⁸

Las notas de *Plus Ultra* mostraron la opulencia de la élite y un estilo de vida en el cual, el consumo artístico –más allá de sus variables– era un denominador común que revelaba el sentido de pertenencia y ascenso social que poseerlo implicaba. Estos artículos se convertían en un parámetro que marcaba cuál era el lugar que estos agentes ostentaban dentro del campo del coleccionismo. Su posición se hacía constatable a través de las páginas que permitían “entrar y disfrutar” de esos tesoros: a la manera de los antiguos cicerones, los cronistas invitaban a sus lectores a recorrer las residencias explicándoles diversos aspectos de interés artístico y resaltando el prestigio de sus propietarios. Señalar su estirpe, la vinculación con la aristocracia y la cuantiosa fortuna que poseían era un detalle indisociable. La mención de los apellidos junto a los escudos heráldicos, “garantizaba” que no se trataba de personajes anónimos sino que pertenecían al linaje más selecto. Se resaltaba la antigüedad de los bienes heredados equiparando a los actuales dueños con sus antepasados ilustres. Ese patrimonio, testimonio de un pasaje familiar que se transmitía de generación en generación, seguía siendo parte de la puesta en escena de la élite. Sobre este punto, Marcelo E. Pacheco considera necesario distinguir entre lo que significaban aquellos conjuntos que habían sido fruto de haber recibido un legado heredado y las colecciones de arte:

Cuando se trata de la élite, esta memoria familiar es estirpe y linaje, es antigüedad de clase. Los bienes heredados señalaban la posición en el campo social. El legado estaba constituido por ‘derechos’ que eran el acceso a privilegios y signos jerárquicos. En la red de sentidos, las mercancías de una familia ‘tradicional’ pueden travestirse en colección sin serlo. Es frecuente que este tipo de conjuntos intervengan en el coleccionismo por vía de sucesión, reforzando las disposiciones de los sectores dominantes. Pero la frontera es fuerte en sus diferencias. Los bienes heredados pueden simular adherencias, pero solo durante un recorrido limitado y transitorio, no lideran ni desafían compromisos en juego, no pueden imponer negociaciones o posibilidades. Son colecciones por acumulaciones heredadas, no por disposiciones propias, sino por transferencias en el tiempo. La tipología no es menor, ya que, junto con los consumos residenciales, vienen a completar la escena de la clase alta en sus modalidades de imposición y competencia. Consumos residenciales y heredades son paralelos al coleccionismo, acompañan y refuerzan sus intervenciones.⁵⁹

Larreta no recibía las heredades ni recogía el linaje de sus antepasados. Su unión con Josefina no era suficiente para contar con ese capital simbólico. Él tuvo que construirlo. Seguramente la

⁵⁷ Sabal, “Galerías Particulares Argentinas. La Galería del Dr. José R. Semprún”, *La Ilustración Sud-Americana*, a. 14, n. 313, 15 de enero de 1906, p. 4-5, citado en María Isabel Baldasarre, *Ibidem*.

⁵⁸ Sabal, “Galería Particulares Argentinas. La Galería artística del Señor Pilades Soldaini”, *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, t. 14, n. 318, p. 84-85, disponible en <http://www.archivopayro.org.ar/archivos/revistas/html/photo.php?photo=1562>, último acceso 1/1/17.

⁵⁹ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, op. cit., p. 267-268.

fortuna fue crucial, pero su gusto y distinción lo alejaban de las elecciones de clase en tanto actor colectivo. La densidad conceptual que tuvo su colección, era fruto de un conjunto de decisiones tomadas exclusivamente por el escritor, en tanto primera persona del singular.

Gran parte de los ambientes aparecidos en las páginas de *Plus Ultra* tenían un rasgo distintivo: la variedad. Reunir objetos y obras de diferente origen y tipología era una marca de clase. Las nuevas costumbres habían motivado el diseño de nuevos espacios: la manera de comer, el momento para fumar, la biblioteca. Esta diversidad hizo que la impronta de estas residencias se homologara con el término “casa-museo”, un binomio de uso constante, que años más tarde se cristalizaría en la donación de las obras de esos coleccionistas a varios de los museos de la ciudad. Precisamente, el rol de estos coleccionistas que abrían sus casas, según ya había sido mostrado en la *Baedeker* a principios del siglo XX, tenía que ver también con lo que se entendía como una ausencia de un museo afirmado en su patrimonio, como era el caso del MNBA. Por eso, abrir las puertas de sus residencias, en cierto modo, suplía esa carencia, que luego se vería compensada con la relación que los coleccionistas tuvieron a través de sus donaciones con la institución Museo.

Ese despliegue de piezas revelaba el gusto de los coleccionistas. La matriz de consumo no tuvo demasiadas variaciones: cuadros franceses, españoles, italianos, belgas e ingleses podían convivir dentro de una misma casa e incluso de un mismo ambiente con piezas de antiguos maestros, porcelanas, mobiliario francés, español, colonial, portugués, cristalería, tapices de Flandes, marfiles, mármoles, alfombras persas y tantos otros. Para Pacheco, ese tipo de consumos residenciales se ajusta a la noción de “mansiones arregladas artísticamente”, puesto que en esos casos, el coleccionismo no era una práctica que distinguía al propietario sino que el arte era algo circunstancial y funcionaba según el gusto con el cual estaba puesta la casa. Sobre este punto, el autor distingue tres modalidades: la *modalidad especializada*, la *modalidad ecléctica* y la *modalidad de las Bellas artes*. Al referirse a la primera, distingue tres modelos: el histórico, dedicado a la conservación y la investigación del pasado; el científico enfocado en el armado de conjuntos relacionados con saberes de las ciencias humanas como la etnografía y la arqueología; y el decorativo surgido sobre el desarrollo de grandes colecciones de artes aplicadas que cumplían una finalidad suntuaria, con bienes “dadores de estatutos diferenciales” como la cristalería, las porcelanas, el mobiliario, la tapicería o la platería. La *modalidad ecléctica*, es señalada como una “práctica propia de la clase alta y de la burguesía cercana al poder, a través de su actividad pública, producción intelectual y negocios” en la cual se distinguían dos ámbitos de consumo, “uno ligado al lujo y la opulencia de la burguesía internacional [...] y el otro determinado por el universalismo del conocimiento, la amplitud del saber, entre el testimonio histórico y los restos que reúne el expedicionario que busca evidencias de lo ocurrido”. Al referirse a la *modalidad de las Bellas artes*, el autor incluye las diversas direcciones en

que se movía el consumo de las artes plásticas, cuyo principal foco era la pintura y la escultura, pero que no era excluyente, sino que comprendía sectores dedicados a las artes decorativas, bibliotecas y antigüedades.⁶⁰ Muchas de las colecciones que aparecen en las notas seleccionadas se enmarcan dentro de estos parámetros.

De las notas que aparecieron podemos señalar breves observaciones generales. Ya hemos mencionado el extenso artículo sobre la residencia Larreta, además de que en varios números también figuraron piezas de su colección. En la casa de Carlos Reyles aparecía su retrato pintado por Zuloaga y otras obras del pintor vasco, arte y mobiliario español, un baño de gusto oriental y azulejos procedentes de Lima. Sobre la casa de los señores Pando Carabasa, la nota se refería al propietario como “un español que reinterpreta el espíritu francés del siglo XVIII”; en la descripción de las salas se exaltaba todo lo francés, y se mencionaban, entre otras piezas, un bargueño español del siglo XVII como el más antiguo de Buenos Aires y que era igual al de un “multimillonario yanqui de Nueva York”; una *Dolorosa*, talla de Pedro de Mena “adquirida por el propietario en 30000 pesetas”; jarrones chinos, cuadros de Sorolla, Barbazan, Mongrell, Moreno Carbonero, Federico Madrazo y tantas otras piezas que daban cuenta del eclecticismo de la colección. Sobre la casa de Lafuente Sáenz-Valiente, el cronista señalaba que sus dueños habían hecho de su morada “un pequeño museo”, mencionaba además muebles de la época de Felipe II y la convivencia de diferentes estilos, con tapices flamencos y un cuadro de Guido Reni. De la casa de los señores Escalier, se señalaba la conjugación de un estilo hispano del siglo XVII, con un estilo inglés y francés del XVIII. La nota sobre la residencia del Dr. Antonio Sojo, se titulaba “Renacimiento español en Buenos Aires”, destacando el carácter de su arquitectura, obra del arquitecto Pirovano.⁶¹ Otras residencias que salieron publicadas fueron la casa colonial de Antonio Muniz Barreto, la de Lorenzo Perellano, el Palacio de María Unzué de Alvear, la casa de Celedonio Pereda y la casa colonial de Martín S. Noel, entre otras.

Coleccionistas en la ciudad. Nombres propios

Fue a principios del siglo XX, con la aparición de salas y la continuidad de exposiciones dedicadas al arte, cuando la mayor parte de las colecciones argentinas empezaron a tener mayor visibilidad. Si bien ya existían colecciones privadas importantes, fue a partir del nuevo siglo cuando los nombres propios de estos coleccionistas comenzaron a resonar.⁶² Generalmente fueron apellidos

⁶⁰ *Ibidem* p. 264 y 178-179.

⁶¹ La nota de *Plus Ultra* se refiere al propietario como “Antonio Sojo”, creemos que se trata de un error y que debería decir “Ángel Sojo”. Raúl P. Osorio, “Renacimiento español en Buenos Aires. La casa del Dr. Antonio Sojo”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 4, n. 43, noviembre de 1919.

⁶² Rodrigo Gutiérrez Viñuales “Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo”. *Goya*, Madrid, n. 273, noviembre-diciembre de 1999, p. 353-360.

tradicionales y de la burguesía terrateniente, del comercio, de la incipiente industria, de la actividad política y de profesionales liberales. Muchos de ellos, descendientes de actores de fines del XIX y otros tantos, fruto de los matrimonios endogámicos típicos de la élite.

En líneas generales desde 1900 hasta la década del 40, la clase alta porteña fue proclive a un consumo que abarcaba cuadros del siglo XIX, franceses y españoles, algunos italianos, y en menor medida belgas, alemanes, ingleses y norteamericanos; *old masters*, mayormente solo atribuidas, y obras anónimas de las escuelas española, italiana, francesa y holandesa. Debemos mencionar también la presencia de pintores nacionales y rioplatenses como Quirós o Figari. Además, un sinnúmero de piezas que incluían mobiliario francés, inglés, colonial, español y portugués; cristalería y porcelanas europeas, tapicería flamenca y gobelinos del siglo XVIII; arañas antiguas, bronce, marfiles japoneses, mármoles de Carrara; alfombras persas y americanas; platería europea y virreinal; grabados alemanes, ingleses y holandeses; biombos, estampas japonesas, espejos venecianos, libros y tantas otras obras.⁶³

Si nos remontamos a mediados del siglo XIX, encontramos la colección de Manuel José de Guerrico, una de las pioneras en cuanto a patrimonio privado de cierta calidad, con una presencia destacada de arte español, mayormente de artistas modernos. Entre ellas se hallaba su retrato realizado por Antonio María Esquivel en 1842, y la adquisición, hacia 1845, de un conjunto de obras de Jenaro Pérez de Villaamil, que habría sido menospreciado por Juan M. de Rosas. Su hijo Prudencio José continuó la colección. Se destacaron las firmas de pintores franceses como Lefebvre, Roybet, Jacques Henner, Courbet, Corot, Boudin, Chaplin o Fantin-Latour y los españoles con obras de Carlos Haes; Fortuny; Goya; Sorolla, Villegas, Domingo Marqués, Federico de Madrazo, Francisco Vinea y algún cuadro anónimo español del XVII. Varias de estas firmas pasaron a la Colección María Salomé Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico a las que se sumaron pintores como Checa, Galofre, Ribera y Cirera, Román, Zurbarán o Emilio Sala Francés.⁶⁴

En 1893 tuvo lugar en el Palacio Hume una exposición con el objetivo de recaudar fondos para la ampliación de la Iglesia del Pilar. Entre los expositores se hallaba la colección Quintana con un Fragonard, Miguel Cané con el retrato de *Don Antonio Porcel* de Goya y Aristóbulo del Valle con un pastel de Degas. Otros nombres cuyas colecciones contribuyeron a formar el acervo fundacional del

⁶³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, *op. cit.*, p. 264.

⁶⁴ Cuando en julio de 1895 se fundó el Museo Nacional de Bellas Artes, 22 obras de la colección Guerrico integraron el lote fundacional; en 1936 la familia donó un nuevo conjunto aún mayor. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo", *op. cit.*

Museo Nacional de Bellas Artes fueron Juan Benito Sosa con obras de las escuelas flamenca e italiana y Adriano Rossi con obras de pintores españoles.⁶⁵

A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX los nombres propios de los coleccionistas comenzaron a tener cierto protagonismo dentro del campo artístico. Con biografías y patrimonios disímiles, pero con una posición social en común, estuvieron quienes coleccionaron con el objeto de adornar sus casas, otros, interesados en la pintura, la escultura o las artes decorativas o combinando todas esas tipologías. Obras antiguas, viejos maestros o modernos, origen francés, italiano, inglés o español. En general los coleccionistas más destacados presentes en la ciudad hacia 1924, tenían en sus colecciones pinturas y esculturas sobre todo francesas, como Renoir, Sisley, Pissarro, Monet, Degas, Lucien Simon o Rodin. Como señalamos anteriormente, un claro contraste si comparamos esas firmas con las de la colección Larreta, contemporánea por cierto.

En cuanto a los consumos tradicionales hubo dos modelos, por un lado el nacionalismo hispanoamericano y por el otro, un nacionalismo autóctono o acriollado, ambos con valoración de lo colonial y lo virreinal. Quienes optaron por el modelo nacional hispano, reconocían el valor de las raíces españolas en el arte surgido en tiempos de la colonia. En este grupo se hallaba Larreta, aunque la mayor parte de su colección era de origen netamente español.⁶⁶

Dentro de la variable de arte nacional criollo se destacaron colecciones que formaron parte del Museo Colonial e Histórico de Luján. Abierto en 1923, recibió una gran confluencia de donaciones procedentes de la élite. Enrique Udaondo, Elisa Peña, Adela Napp de Lumb, Gustavo Barreto y Victoria Aguirre fueron algunos de los nombres destacados, incluso Larreta, quien tuvo a su cargo uno de los discursos inaugurales, figuró entre los donantes.⁶⁷ Otros coleccionistas similares incluidos en este grupo fueron Ricardo Zemborain e Isaac Fernández Blanco quien en 1922 donó su colección a la ciudad de Buenos Aires para fundar un museo de arte colonial.⁶⁸

Respecto al coleccionismo de arte español en la Argentina, Pacheco establece al menos dos segmentos diferenciados que corresponden a distintas periodizaciones históricas: por un lado, los artistas activos entre el Siglo de Oro y Goya, y por el otro, los pintores identificados entre el Romanticismo y José Gutiérrez Solana. Para Pacheco el primer segmento incluye a las colecciones

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 145.

⁶⁷ En comunicación con Mariana Luchetti, Museóloga del Archivo del Complejo Museográfico “Enrique Udaondo” de Luján se nos informó que la documentación referida a la Donación Larreta, probablemente fuera dañada en la inundación de 1967 o 1985, puesto que carecen de documentos referidos a la misma. Correo electrónico del 12/3/2015.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 162-165.

particulares con pintura española producida entre el siglo XVI y principios del siglo XIX, entre el Divino Morales o El Greco y Francisco Goya.

Un relevamiento de los nombres de los propietarios a través de exposiciones en que participaron, muestra a coleccionistas dedicados al arte internacional en general, y con cierta especialización en el campo de los *old masters* o maestros antiguos. Entre aquellos que, al igual que Larreta, tuvieron en su colección a maestros antiguos se hallaban Antonio Santamarina, Alejandro Shaw, Alfredo Hirsch, Juan Manuel Acevedo, Celedonio Vicente Pereda, Lorenzo Pellerano, Mauro Herlitzka, León Rigolleau, y Sarah Wilkinson, que siguió la colección iniciada con su primer esposo José Santamarina. Pero estos coleccionistas no se dedicaron exclusivamente al arte español. Muchos incluían entre sus piezas obras pertenecientes a otras procedencias como la italiana, la francesa, holandesa o flamenca, lo que marcaría una clara distancia con las elecciones realizadas por Larreta. Generalmente combinaron obras de distintos períodos y escuelas por ejemplo Hirsch se enfocó en los pintores flamencos y holandeses, Acevedo en el arte francés, mientras que Perellano se dedicó a maestros antiguos italianos. Para adquirir sus obras, solían recurrir a expertos que estudiaban cuidadosamente la procedencia y documentación, de manera que las autorías y la calidad artística estuvieran garantizadas, un hábito que Larreta también tuvo en cuenta a la hora de decidir sus compras. Al igual que el escritor, las adquisiciones de Santamarina, tuvieron a Ignacio Zuloaga, como asesor y proveedor de piezas antiguas españolas, ambos confiaron en la autoridad del vasco como experto en estas obras. En líneas generales los artistas españoles más frecuentes fueron Luis Morales, El Greco, José Ribera, Juan Carreño de Miranda, Sánchez Coello, Francisco Zurbarán, Murillo, Valdez Leal y Goya.⁶⁹

Luego de 1924, los coleccionistas que marcaron tendencia, dejaron de tener a España como un espacio central de sus preferencias. No obstante, las muestras de pintores tradicionales españoles, incluyendo las que se realizaron en los salones de la Asociación Amigos del Arte tuvieron éxito, pero su público o sus consumidores pertenecían a la generación anterior.⁷⁰ No fue el caso de Larreta, puesto que por esos años, el escritor acababa de inaugurar su residencia de Acelain junto a una magnífica colección de pinturas, esculturas y mobiliario español.

Con respecto al segundo grupo, Pacheco observa que los coleccionistas de pintura española de los siglos XIX y XX con límite en artistas como Gutiérrez Solana y Vázquez Díaz, fueron personas de buena posición económica, de tradición criolla, de origen español lejano o inmigrantes más

⁶⁹ Este segmento de colecciones dedicadas a los maestros españoles antiguos quedó clausurado, casi por completo, a partir de los años 50. Marcelo E. Pacheco, "Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930", *op. cit.*

⁷⁰ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, *op. cit.*, p. 34.

recientes con fortuna.⁷¹ Es claro que este segmento nunca le interesó a Larreta. Entre estas colecciones se hallaban las colecciones Madariaga–Anchorena; Carlos Zuberbühler; Juan Gironde; Juan Coelho y Celedonia Etchegoyen de Coelho; Arturo Uriarte y Piñeiro; Jorge Atucha; Aristóbulo del Valle; César Cobo y Ricardo Zemborain, entre otros.

Varios de los coleccionistas más destacados que tuvieron arte español en sus colecciones, fueron próximos o amigos de Larreta. Acercarnos brevemente a la vida y colecciones de estas figuras contemporáneas, nos permite observar características generales, semejanzas o diferencias con el escritor. A continuación, mencionaremos algunos ejemplos.

Antonio Santamarina (1880-1974) Hacendado, coleccionista y bibliófilo, Santamarina fue un político del partido conservador que se desempeñó en diferentes cargos. Fue intendente de Tandil, senador y diputado en el Congreso Nacional y candidato a gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Fue además, Presidente de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires; miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes; miembro de la Asociación Amigos del Arte, Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes; socio fundador de editorial Sudamericana en 1938 y socio capitalista de Vial entre 1926 y 1936. Santamarina formó parte de la élite terrateniente argentina. Su padre, Ramón Santamarina, había emigrado de Galicia en 1840 y llegó a tener 300.000 hectáreas en la provincia de Buenos Aires. Diversos lazos matrimoniales hicieron que los Santamarina ampliaran sus relaciones con familias patricias y su cuantiosa fortuna. Con Larreta también fueron amigos.⁷²

Su colección de arte fue una de las más valiosas del país. En 1914, la guía *Baedeker* presentaba a la “*Collection of M. Santamarina*” como uno de los conjuntos de bellas artes privados recomendados entre las atracciones que debían visitar los turistas que llegaban al país. La colección se repartía entre la residencia porteña familiar y su casa parisina. Contenía numerosas pinturas de maestros franceses del siglo XIX, Gerard, Delacroix, Jules Dupré, Félix Ziem, Fantin Latour, Eugène Carrière, Sisley, Toulouse Lautrec, Courbet, Degas; pintura inglesa y holandesa de los siglos XV al XVIII. También tenía arte argentino del siglo XIX. Entre los pintores españoles se hallaban Zuloaga, con *Paulette bailando*, *Retrato de Lola de Santamarina*, *Mujer tendida con chal azul*, *Najera*, *Mi prima Cándida*, *Mercedes y Retrato de José de Santamarina*; Leonardo Alenza y Nieto, Manuel Benedito, José Benlliure y Gil; Antonio Casanova y Estorach; Francisco Domingo, Jiménez Aranda, Vicente López; Eugenio Lucas, Federico de Madrazo, Pradilla, Sorolla, Luis de Vargas, José Villegas, Luis Osorio. También

⁷¹ Marcelo E. Pacheco, “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, *op. cit.*

⁷² La amistad entre Larreta y Santamarina se puede constatar a través de la correspondencia que ambos mantuvieron: “Mi querido amigo: Acabo de recibir su libro. Me propongo leerlo con la complacencia con que siempre leo sus cosas. [...] *La calle de la vida y la muerte* tendrá entre mis libros el lugar de honor, —y de afecto— que ya ocupan otros libros suyos.” Antonio Santamarina carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 30 de junio de 1942”, CL n. 1051, [Archivo Enrique Larreta], AMEL.

obras de maestros primitivos y pintores de los siglos XV al XVII como El Greco, Zurbarán, Jaime Cabrera, Miguel Jiménez, Luis Morales. Además, estampas antiguas, cerámicas, porcelana, mobiliario, platería y otros objetos artísticos. Varias de esas obras fueron compradas en Witcomb, en los salones Artal, directamente a Zuloaga o en galerías de París como Bernheim-Jeune o Brunner. Según Pacheco, luego de sus viajes a Europa, aprendiendo e indagando, Santamarina tomó decisiones en base a su conocimiento, como señal de erudición y fortaleza, lo cual le otorgó una diferencia que lo distinguía de sus pares.⁷³ En este punto podemos ver cierta similitud en el concepto que plantea Pacheco sobre Santamarina, aplicable a Larreta, aunque existe una gran distancia en lo que respecta al eclecticismo exacerbado que tuvo la colección del hacendado. En 1955 la colección de Santamarina, se subastó en forma parcial, ofreciéndose a remate un total de doscientas once obras. Su colección y su biblioteca, fueron dispersadas en sucesivos remates y donaciones al Estado.

Por su parte, **Mercedes Santamarina** (1896-1972) tuvo en su colección obras de autores franceses como Juan Baptiste Camille Corot, Jean-Louis Forain, Manet, Monet, Renoir, Sisley, Toulouse Lautrec y ocho obras de Auguste Rodin.⁷⁴

Otra colección importante perteneció a **Sara Wilkinson** (1886-1962?) y **José Santamarina** (1862-1919), matrimonio que realizó gran parte de sus compras en anticuarios y galerías de París. Fue una colección ecléctica que incluyó porcelanas, mobiliario, bronce y pinturas. De los artistas contemporáneos se destacó Zuloaga, artista que el matrimonio frecuentó en la capital francesa, con obras como *Merceditas*, *Julieta o Mujer con mantilla blanca*, *Lolita*, *Autorretrato*, *El Segoviano* y los retratos de la pareja, el de José, de 1911 y el de Sara de 1917. Había también un *Retrato de Félix Colón de Larriategui* pintado por Goya, y obras inglesas de Lawrence, Reynolds y Romney.⁷⁵

Lorenzo Pellerano (c. 1857-1931) fue uno de los coleccionistas más importantes de Argentina. Fue banquero, financista, propietario de una estancia bonaerense y un *petit hôtel* en la calle Cuba en el barrio de Belgrano muy cerca de donde vivía Larreta. Compuesta por más de mil obras el inicio de su colección comenzó hacia la década de 1880, la cual se fue incrementando gracias a los sucesivos viajes que el coleccionista realizó a Europa. Al igual que la de Santamarina, la colección de Pellerano salió publicada en revistas ilustradas de la época, como *Plus Ultra* o *La Ilustración Sud Americana*, además de figurar en la guía de viajes *Baedeker*. Una de las características de su patrimonio artístico fue el eclecticismo y la diversidad de escuelas pictóricas, aunque hay que considerar que la

⁷³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 91-104.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 84-90.

⁷⁵ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario, expansiones del discurso*, op. cit., p. 251-262.

variedad era un gesto habitual en la clase alta. En cuanto a las firmas españolas, la colección contó con las habituales en el mercado porteño de aquellos años, sobre todo de artistas contemporáneos, aunque también hubo obra de Goya y de Murillo, También tuvo maestros antiguos, en especial italianos. La colección se subastó en 1933, dispersándose como otros conjuntos privados.⁷⁶

Considerada una de las mejores colecciones de la ciudad, gran parte del patrimonio artístico de **Parmenio Piñero** (1849–1907) estaba dirigido hacia la pintura española, muy pocas piezas pertenecían a otras escuelas europeas, lo cual quedó de manifiesto en la donación al MNBA. Los pintores españoles de su colección fueron Benedito Vives, Benlliure y Gil, Casado del Alisal, Casanova y Estorach, Checa y Sanz, Domingo Marqués, Fabres y Costa, Mariano Fortuny Marsal, Galofre, Goya, Jiménez Aranda, Jiménez Fernández, Arcadio Mas y Fondevilla, Francisco Masriera Manovens, Meifrén y Roig, Enrique Mélida y Alinari, Moreno Carbonero, Ignacio Pinazo Camarlench, Casto Plasencia y Maestre, Pradilla Ortiz, Martín Rico y Ortega, Eduardo Rosales Gallina, Sánchez Barbudo, Sánchez Perrier, Modesto Urgell e Inglada, José Villegas y Cordero, Sorolla, con tres obras, una de ellas había pertenecido a José Semprún.⁷⁷

Juana Josefa Blanco Casariego y Giraldez (¿-1935) tuvo una extensa pinacoteca con gran cantidad de españoles sobre todo del siglo XIX. Cuadros pintorescos, de anécdotas y costumbres. Se hallaban entre ellos Agrasot y Juan, Alperiz, Álvarez de Sotomayor, Bilbao Martínez, Benedito Vives, Brugada y Panizo, Clemente, Checa y Sanz, Néstor Fernández de la Torre, Martín Fernández González, Domingo Marqués, Garate y Clavero, Jiménez Aranda, López Cabrera, Federico de Madrazo Kuntz, Martínez Cubells, Menéndez Pidal, Mongrell y Torrent, Moreno Carbonero, Muñoz Lucena, Navarro Llorens, Pelayo Fernández, Pereda y Gil Machón, Pinazo Camarlench, Pinelo Llull, Pinelo Yánez, Pradilla Ortiz, Ribera y Cirera, Sala Francés, Sánchez Barbudo, Sánchez Perrier, Sorolla, Marcelino Unceta y López, Villegas y Cordero, etc. En 1936 se donaron ciento doce obras al MNBA.⁷⁸

José Semprún (1867-1918) médico, político y hacendado, su colección se destacó por la preeminencia de pintura española, aunque también la combinó con pintores franceses. Además de hacer las habituales compras en los salones de Artal o Pinelo, recorrió los estudios de los artistas durante sus viajes a Europa y así estableció un contacto personalizado. Entre las firmas que componían su pinacoteca se hallaban Jacque, Detaille, Pradilla, Benlliure, Domingo, Galofre, Cecilio Plá, Plasencia, Sorolla y Zuloaga.⁷⁹

⁷⁶ *Ibidem*, p. 247-251.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 192-194.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 239-194.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 200-201.

Ángel Roverano (1850-1921) era un inmigrante de origen italiano, que había hecho su fortuna a partir de emprendimientos comerciales e inmobiliarios. Sus compras fueron realizadas entre Buenos Aires y Europa, especialmente en París. En su colección había obras francesas y españolas, con un pequeño grupo de italianos y unos pocos antiguos. Hacia 1910 tenía en su colección los siguientes pintores españoles: Agrasot y Juan, Álvarez Dumont, Mariano Barbasan Lagueruela, Benlliure y Gil, Antonio Casanova y Estorach, Checa y Sanz, Domingo Marqués, Fabres I Costa, Mariano Fortuny Marsal, Galofre, García Ramos, Raimundo de Madrazo Garreta, Vicente Palmaroli González, Vicente Poveda y Juan, Pradilla Ortiz, Rusiñol y Sorolla, entre otros.⁸⁰

Heredera de una gran fortuna, hacia 1928 el nombre de **María Jáuregui de Pràdere** (¿-1934) figuraba entre los propietarios de más de treinta mil hectáreas en la provincia de Buenos Aires. Su colección estaba conformada por pinturas mayoritariamente francesas y españolas. Su apellido figuró entre los clientes de Witcomb desde sus inicios. Entre las firmas francesas se hallaban Jacque, Detaille, Corot y Fantin-Latour. Los autores españoles fueron Álvarez de Sotomayor, José García y Ramos, Julio Romero de Torres, Sorolla, Checa y Sanz, Domingo Marqués, López Mezquita y Pradilla Ortiz, entre otros. En 1934 fueron donados cuarenta y un cuadros al MNBA.⁸¹

Teodoro De Bary (1845-1929) fue un hombre exitoso en los negocios financieros y rurales. Su ecléctica colección formada por pintura, tapices, bronce, mobiliario, mármoles, porcelanas europeas y orientales fue célebre en el medio porteño. La mayor parte de sus compras fueron realizadas en circuitos de anticuarios parisinos y en galerías porteñas como Witcomb. Su residencia, ubicada sobre la avenida Alvear se destacaba por su elegancia y por las obras de arte, que según las páginas de *Plus Ultra* se comparaban con la de “un verdadero museo”. La pinacoteca incluía pintura holandesa, firmas francesas como Chaplin, Fantin-Latour, Courbet, Detaille y españolas como Pérez de Villaamil y Sánchez Barbudo.⁸²

Isaac Fernández Blanco y Suárez (1862-1928) pertenecía a una familia asentada en el país previo a la época del Virreinato. Reunió en su casa de la calle Victoria, hoy Hipólito Irigoyen, una colección de casi diez mil piezas armada durante veintisiete años. El conjunto incluía tallas, pinturas, muebles y orfebrería de los siglos XVI al XVIII, además de peinetones, abanicos y documentos del período federal. Desde 1910, su residencia se abrió al público, funcionando como un museo. En

⁸⁰ *Ibidem*, p. 194-197.

⁸¹ *Ibidem*, p. 237-239.

⁸² *Ibidem*, p. 241-242.

1923 su casa y patrimonio fueron legados a la ciudad de Buenos Aires y en 1947 se creó el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano que lleva su nombre.⁸³

Heredera de una gran fortuna, **Victoria Aguirre** (1858-1927) formó parte de las coleccionistas argentinas que tuvieron preferencia por el arte americano.⁸⁴ Su casa llegó a reunir miles de objetos y una importante biblioteca. La colección Aguirre estaba formada por numerosos cuadros europeos, esculturas, muebles, cristales, platería y variados objetos de arqueología. De las pinturas se destacaron artistas ingleses como Joseph Turner, Thomas Gainsborough y John Constable. También los franceses como Corot y Charles Jacque; y los españoles como Eugenio Lucas, Mariano Fortuny, Zuloaga y Sorolla, además de otras obras italianas, holandesas y argentinas. Victoria donó al Museo Histórico de Luján parte de su colección la cual fue emplazada en una Sala con su nombre. Allí se exhibieron piezas criollas, testimonios de lo autóctono y símbolo de un pasado en común y nacional. El Museo Saavedra, el Etnográfico de la UBA y el Museo de La Plata también recibieron obras.⁸⁵ Su colección fue clasificada y estudiada por **Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma** (1895-1980) en 1927.⁸⁶ Escritor, crítico de arte y experto coleccionista, fue uno de los principales especialistas en Argentina sobre temas de mobiliario artístico y platería colonial. Su propia colección estuvo formada por mobiliario, tapices, cerámicas hispano-moriscas, primitivos flamencos, cristales, porcelanas, platería labrada, pinturas y grabados. Moctezuma se vinculó a los coleccionistas más importantes, entre ellos el propio Enrique Larreta, quien a principios de la década del veinte, había propuesto su nombre al ministro sueco, para desempeñarse como nexo entre los directivos de la Casa Nordiska, recientemente inaugurada.⁸⁷

Francisco Llobet (1882-1939) fue doctor en medicina, Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Director General de Bellas Artes y miembro permanente de la Comisión directiva de la Asociación Amigos del Arte. El vínculo con estas instituciones lo ubicaron con una actuación destacada en el medio artístico. Llobet se centró principalmente en pintura francesa, de hecho escribió los textos incluidos en el catálogo de su propia colección para la exposición de Amigos del Arte en 1924, además de otros artículos sobre arte. Entre las firmas francesas se hallaban Corot, Monet, Sisley, Pissarro, Cassat, Gauguin, Laparra, Cassiers, Pierre y Cottet.

⁸³ *Ibidem*, p. 212-213.

⁸⁴ Parte de la colección de arte virreinal de Victoria Aguirre fue comprada por Enrique Larreta. Véase capítulo 4.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 221-222.

⁸⁶ Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma, *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Companiet, septiembre 1927.

⁸⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "España y Argentina, entre la tradición y la modernidad" en Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor*, Granada, Editorial Comares, 2000, p. 9-73 disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/053.pdf, último acceso 23/09/2015.

Prácticamente las únicas piezas españolas fueron una pintura de Eugenio Lucas Velázquez, *Corrida de toros* y una de Joaquín Sorolla, *Sacando la barca*.⁸⁸

Vicente Leveratto (1877-1946) comenzó sus compras artísticas durante el Centenario. En el inventario publicado en 1946, figuraban treinta y seis obras de pintores españoles entre ellos López Mezquita, Pedro Antonio, Pradilla, Benlliure, Benedito, Casado de Alisal, Pinazo, Villegas, Pinelo, Ricardo Madrazo, Cubells, Moreno Carbonero, Mongrell, Sorolla, Anglada, Nieto, Álvarez Sotomayor, Romero de Torres y Zubiaurre. Su colección también tuvo pintores franceses como Ménard, Jacque, Le Sidaner, Boudin y Courbet. Entre los italianos se hallaban Palizzi, Morelli, Grosso, Belloni, Michetti y Sartorelli. Su patrimonio también incluyó pintores nacionales.⁸⁹

De origen español, **Juan Gregorio Molina** (1854[?]-1926[?]) se radicó en Argentina hacia 1874. Fue uno de los mayores coleccionistas de obras hispanas en la Argentina. En su colección había más de cien obras con pinturas de Lucas Velázquez, Pradilla, Mariano Fortuny, Sorolla, Álvarez de Sotomayor, Romero de Torres, Miguel Nieto y los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre. De José Gutiérrez Solana había dos obras *Posada* o *Trasiego de Vino* y *Cristo en brazos de Juan de Arimatea* ambas obras estuvieron en su colección al menos hasta 1928; en 1972 ingresaron al Museo de Arte Español Enrique Larreta, como adquisición de la Municipalidad de Buenos Aires. La colección fue rematada en 1946.⁹⁰

En la década de 1920 la colección de **Alejo González Garaño** (1877-1946) llegó a reunir más de dos mil piezas. Miembro de las Sociedad Argentina de Bibliófilos, Director del Museo Histórico Nacional, vocal de la Comisión Directiva de Asociación Amigos del Arte, miembro de Número del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, entre otros cargos, su colección estuvo compuesta por grabados, litografías, acuarelas, mapas y monedas mayormente referidos a costumbres y hechos históricos del pasado nacional. Fue uno de los primeros coleccionistas de la obra de Pedro Figari. Luego de su muerte, la colección fue paulatinamente ofrecida en el mercado.⁹¹

Alfredo González Garaño (1886-1969), casado con María Teresa Ayerza, fue bibliófilo, miembro de Amigos del Libro de Arte, Miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes; redactor de la revista *Sur*. Además de su tarea institucional fue pintor y un activo productor de exposiciones de arte. Entre las obras de su colección hubo piezas de arte francés, español, además de arte

⁸⁸ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 105-115.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 129.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 135.

⁹¹ *Ibidem*, p. 165-166.

colonial, precolombino, oriental, africano y de artistas argentinos y rioplatenses como Figari. Entre los españoles se hallaban pinturas de Anglada Camarasa, Gutiérrez Solana, y Regoyos.⁹²

La colección artística de **Alejandro E. Shaw** (1893-1970) fue una de las más célebres de la época. Se especializó en pintura y escultura antigua, sobre todo española de los siglos XVI y XVII. Entre estas firmas se hallaban Sánchez Coello, Valdés Leal, Claudio Coello, Francisco Herrera, Pantoja de la Cruz, José Ribera, El Greco, Goya y Zurbarán. En cuanto a la escultura, tuvo obras de Alonso de Berruguete, Alonso Cano y Pedro de Mena. Además de estas piezas Shaw tuvo un paisaje pintado por Sorolla. También incluyó artistas rioplatenses como Fader y Figari, modernos como Rodin, alfarería y orfebrería precolombina, dibujos y pinturas de Palliere, platería colonial, numismática y libros.⁹³

Descendiente de coleccionistas activos en la élite ruralista **Carlos Agustín Zemborain** (1890-?) se interesó por el arte colonial criollo, y por el arte gótico y del Renacimiento especialmente español, aunque también tuvo piezas italianas, francesas e inglesas de los siglos XIII al XVI. Su colección incluyó también tallas de madera policromada, tapices, esmaltes de Limoges, medallas, baldosas góticas y azulejos españoles.⁹⁴

La colección de **Jorge Larco** (1897-1968) tuvo obras francesas, italianas y españolas, incluyendo piezas de maestros primitivos. De los pintores españoles modernos se hallaban Checa y Sanz, Alejandro Ferrant y Fischermans, Pedro Flores, Gutiérrez Solana, Isidro Novell Monturiol, Eduardo Rosales Gallina, Joaquín Sunyer I Miró, Vázquez Díaz, José Mompou, entre otros. En 1968 su colección pasó al MNBA.⁹⁵

Benjamín Muniz Barreto (1876-1933) y **Gustavo Muniz Barreto** (1875-?) tuvieron en su colecciones piezas de arte precolombino y de arte colonial respectivamente. Parte de la colección del segundo se halla en el Museo Histórico de Luján. La colección de **Celina González Garaño** (1880-1962) se especializó en arte colonial y virreinal. **Elisa Peña** (1877-c.1968) formó parte de una familia de hacendados y coleccionistas que se remontaban a la colonia. Su patrimonio incluía una extensa biblioteca colonial, tallas, pinturas, mobiliario y objetos de misiones jesuíticas. Fue bibliófila y colaboró con Victoria Aguirre para arreglar su casa y formar su colección. **José Marcó del Pont** (h) Heredero de una gran fortuna, pertenecía a una segunda generación de coleccionistas. En 1934,

⁹² *Ibidem*, p. 198-204

⁹³ *Ibidem*, p. 245-246.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 262.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 186-187.

fue uno de los organizadores de la Primera Exposición Argentina de Numismática realizada en la Asociación Amigos del Arte.⁹⁶ También fue miembro de número del Instituto de Numismática, del cual formaba parte Enrique Larreta. Precisamente, el escritor le encargó en uno de sus viajes a Lima, recabar información acerca del retrato ecuestre de *Pedro Fernández de Castro, virrey del Perú y X Conde de Lemos*, pintura limeña perteneciente a la colección Larreta.

Colecciones rosarinas

Las colecciones más importantes de la ciudad de Rosario fueron las de Castagnino, Marc y Estévez.⁹⁷ **Juan Bautista Castagnino** (1884-1925) se inclinó por el arte americano. Mobiliario, platería, marcos y tallas de estilo colonial tuvieron una buena representación en su patrimonio, también los maestros antiguos fueron un segmento destacado dentro de su colección. En todos los casos, fue muy selectivo a la hora de elegir estas piezas. En la colección de Rosa T. Castagnino se destacaron las firmas de El Greco, Valdez Leal, Alonso Cano, Goya, Esquivel y José Ribera. **Julio Marc** (1884-1965) se dedicó especialmente a objetos americanos y nacionales, tuvo entre las obras de su colección mobiliario, pintura, imaginería, platería y numismática del período virreinal. Su colección de mates fue una de las más completas del país. Entre las piezas de numismática figuraban una serie de medallas con algunas destacadas como la de la Jura de proclamación real de los reyes de España en América. **Odilo Estévez Yañez** (1870-1944) y **Firma Mayor de Estévez** (1874-1964) fueron un matrimonio cuya colección artística tuvo una clara impronta de arte español. De origen gallego, Odilo Estévez había llegado al país en la década de 1880 destacándose como empresario vinculado a la explotación de la yerba mate y de la actividad agropecuaria. Para formar su colección, recurrieron a asesores, subastas, galerías y viajes a Europa. Parte de sus búsquedas de piezas artísticas, documentos y material bibliográfico fueron hechas en antiguas instituciones eclesiásticas. Con el asesoramiento de Moctezuma compraron una valiosa serie de obras y platería colonial del siglo XVIII proveniente de selectas colecciones porteñas. Sus adquisiciones artísticas ocuparon un lugar de jerarquía en su nueva residencia familiar en 1921. Fue a partir de esos años cuando la pareja comenzó a tener visibilidad como coleccionistas con la circulación de su patrimonio en las exposiciones realizadas en Rosario. El matrimonio legó su casa y bienes personales a la ciudad bajo la condición de que se mantuviera el conjunto y de que el museo llevara su nombre.⁹⁸

⁹⁶ *Ibidem*, p. 158-168.

⁹⁷ Sobre coleccionismo en la ciudad de Rosario cf. Patricia Artundo, Carina Frid (editoras), *El Coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas-Cehipe, 2008; Pablo Montini, "El programa cultural de la burguesía" en *Ciudad de Rosario*, Museo de la Ciudad, Rosario, Editorial Municipalidad de Rosario, 2010; Pablo Montini (coordinador) *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc". I. Ángel Guido*, Rosario, octubre 2011; Pablo Montini, "Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960", María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (editoras), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, Tomo I, 2011.

⁹⁸ *Ibidem*.

Colecciones internacionales

Si tenemos en cuenta las motivaciones que llevaron a Larreta a conformar su colección de arte, podríamos hallar ciertas similitudes con la de la Hispanic Society of América concebida por **Archer Milton Huntington** (1870-1955) como una institución que aunó museo y biblioteca dedicada a la cultura, la historia y el arte de España.⁹⁹

Nacido en Nueva York Huntington fue el heredero de una familia inmensamente rica. Desde niño se interesó por los museos y el estudio del español. Su primer viaje a España fue en 1892, para ese entonces ya había leído todo lo que había podido sobre cultura, historia, arquitectura y literatura española. Incluso aprendió algo de árabe para entender más profundamente el pasado histórico de España. Si bien realizó algunas adquisiciones, ese primer viaje le sirvió para establecer contacto y realizar un relevamiento más profundo para conocer la verdadera esencia española. Los apuntes de ese viaje iniciático quedaron plasmados en el libro que Huntington publicó en 1898, titulado *A Note-book in Northern Spain*, con información sobre hechos históricos o culturales de los lugares que visitó. Sin duda, este deslumbramiento por el país podría compararse con la fascinación que el propio Larreta tuvo al llegar a tierras hispanas en aquel primer viaje de 1902. Al igual que el argentino, todos sus viajes le sirvieron para indagar más acerca de la historia de España. “Yo quiero conocer España tal como es y dejarla reflejada en un museo” le escribía Huntington a su madre.¹⁰⁰ Como era tradicional en esa época, muchas de las residencias de estos coleccionistas, además de ser habitadas por sus propietarios, tenían la impronta de una casa-museo.

En realidad las principales adquisiciones comenzaron en 1904, luego de que la Hispanic Society estuviera establecida legalmente, aunque fuera inaugurada oficialmente el 20 de enero de 1908. En 1906 Huntington compró la *Duquesa de Alba* de Goya, pieza emblemática (1797), en Gimpel y Wildenstein, en París. Huntington tenía un objetivo preciso y éste era el de crear un museo junto a una biblioteca abierta al público e investigadores académicos hispanista, que les diera la posibilidad de estudiar España en sus más diversos aspectos.¹⁰¹

La España que Huntington tenía en mente se orientó por un lado, hacia una España mitológica, épica y heroica, y por el otro, al igual que Larreta, a una España de esplendor, Imperial y del Siglo de Oro. También sintió admiración por Castilla y sus pueblos, gente y paisaje.¹⁰² Su

⁹⁹ María Dolores Jiménez Blanco y Cindy Marck, *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ed. Ariel, 2007, p. 129-147.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Inmaculada Socas Batet, *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington. El coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, Reial Acadèmia de les Bones Lletres, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2010, p. 82, disponible en http://www.boneslletres.cat/publicacions/altres_publicacions/b48064713.pdf, último acceso 1/4/18.

colección estuvo formada por obras y objetos representativos de casi todas las épocas: pinturas, esculturas, dibujos, grabados, fotografías, cerámica, mobiliario, mapas y artes decorativas en general abarcando diferentes épocas estilísticas. Del mismo modo que Larreta, Huntington nunca abogó por el arte de vanguardia, pero si consideró importante contar con obra de pintores contemporáneos para completar una visión general de la pintura española. Por eso reunió obra de Zuloaga y Sorolla como representantes de dos Españas opuestas. De los dos artistas, organizó sendas exposiciones, ambas exitosas. Tuvo además obra de Lluís Graner, Anglada Camarasa, Viladrich, Fortuny, Casas, Rusiñol, Nonell y otros.

Huntington también organizó una galería de personajes representativos de la cultura española de la época encomendándole una serie de retratos a Sorolla, y luego de la muerte del valenciano en 1922, al granadino José María López Mezquita (1883-1954). La galería reunió una colección iconográfica que incluyó personajes ilustres de la generación del 98, entre ellos Pío Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado, Azorín y a otras figuras como Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón, Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal. Como representante destacado de América, también Larreta formó parte de esa colección de hombres ilustres vinculados al hispanismo. Precisamente, hacia 1927 el pintor se comunicó con el argentino para proceder a pintar el retrato que Huntington había encargado.¹⁰³ (98) Por aquellos años, López Mezquita gozaba de una sólida reputación como retratista. Durante ocho meses, recorrió distintos países de Hispanoamérica para retratar a sus presidentes y personalidades salientes que fueran a la vez socios de la Hispanic Society. En la Argentina, además de Larreta, retrató al Presidente Marcelo T. de Alvear.¹⁰⁴

En la asamblea del 13 de noviembre de 1929, Larreta fue elegido unánimemente miembro de la Hispanic Society.¹⁰⁵ Como presidente de esta institución, Archer M. Huntington firmaba el diploma que validaba este nombramiento y que el escritor lucía enmarcado en su residencia de Belgrano. Sin duda, esta distinción que otras destacadas personalidades habían recibido, le confería a Larreta un apreciado valor simbólico.

Similitudes y diferencias

¹⁰³ José María López Mezquita, telegrama a Enrique Larreta, datado “Montevideo, 22 de octubre de 1927, CL s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁴ Fortunio, “Confidencias de artistas. López Mezquita habla de sus retratos en América”, *La esfera*, Madrid, a. 15, n. 762, 11 de agosto de 1928, p. 4-5.

¹⁰⁵ Archer M. Huntington, carta a Enrique Larreta, datada “Nueva York, 12 de diciembre de 1929”, CL n. 1472, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Para Marcelo Pacheco analizar a Larreta dentro del coleccionismo porteño, plantea cierto desfase temporal en cuanto al período de formación de su patrimonio y al de ingreso al circuito de visibilidad. Por diferentes motivos su figura se ubicaría como protagonista pleno recién entre 1924 y 1942. En su análisis Pacheco plantea una iniciación pública de la colección contemplada a partir de las exposiciones en las cuales participó.¹⁰⁶ Es una mirada posible, pero también debemos tener en cuenta que la casa del autor de *La gloria de Don Ramiro* fue públicamente destacada en decenas de referencias periodísticas y de escritores, como una colección artística sumamente valiosa. Para Pacheco, el contexto de las dos primeras décadas del XX, aún cuando haya sido el momento de su creación, no sería el apropiado para una lectura de la colección Larreta, puesto que “sus singularidades la ponen en contacto con el coleccionismo por venir más que con sus contemporáneos”.¹⁰⁷ Hay muy pocas similitudes: a contracorriente y junto a unos pocos Larreta fijó sus intereses en la España del pasado. Como hemos visto, en líneas generales los coleccionistas activos entre 1890 y 1916 centraron su interés en obras del siglo XIX y XX, con elecciones marcadas entre lo francés y lo español. Es claro que este segmento si bien contemplaba obras de arte español, nunca le interesó a Larreta. Según Pacheco, el escritor “no encontró en el mapa del coleccionismo moderno porteño una posición singular que le permitiera interactuar. No la encontró o no la buscó. [...] Se podía reconocer su colección actuando en el modelo nacional hispano, cercano a Martín Noel, pero el coleccionista se mantuvo aislado con respecto a los participantes del territorio y casi sin vínculos con los circuitos de exhibición de la época.”¹⁰⁸ Acordamos con Pacheco pero, precisamente, afirmamos que esto sucede porque la colección Larreta no se asemejaba a ninguna de las de sus contemporáneos, principalmente porque fue formada siguiendo una matriz o eje conceptual que no admitía desvíos.

En cierto modo, a Pacheco le cuesta ubicarlo porque sencillamente Larreta no se parecía a ninguno de ellos, fue tal su grado de distinción que por más esfuerzos que quisiéramos hacer, no encontraríamos en ninguno de los coleccionistas contemporáneos, una colección tan pensada, coherente y homogénea. “La lejanía pudo ser la ubicación elegida, quizás su respuesta a los proyectos que caracterizaban el terreno. Prescendencia dictada por una supuesta superioridad moral o simple repliegue ante un panorama que no era receptor de su propuesta.”, señala Pacheco.¹⁰⁹ Pero ¿es qué acaso al escritor le interesaba el ingreso a un circuito de exposición pública como en el que participaban sus contemporáneos? O ¿su elección prescindió de una ostentación con la cual no

¹⁰⁶ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 153-157.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 155.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

acordaba? Larreta no se interesó por la visibilidad pública de su colección, aun cuando ésta fuera una credencial de status o pertenencia, no tuvo un afán por la suntuosidad de una mansión, aun cuando la mayoría de sus visitantes así lo reconocieran. El esplendor respondía a méritos más simbólicos. El valor artístico y material que sus obras poseían, también eran dignatarias de una riqueza conceptual. Esa era su marca distintiva.

Errázuriz y Larreta: élite, diplomacia y coleccionismo

Comparar las colecciones de Matías Errázuriz (1866-1953) y Enrique Larreta resulta interesante tanto por sus semejanzas como por las diferencias. Uno y otro, partiendo de bases similares, llegaron a resultados muy distintos.

Matías Errázuriz, de origen vasco, al igual que Larreta, perteneció a una de las familias más influyentes chilenas. Ambos estuvieron casados con mujeres de gran fortuna pertenecientes a la élite argentina. Errázuriz contrajo matrimonio con Josefina de Alvear (1859-1935) nieta de Carlos María de Alvear y Larreta con Josefina Castellanos Anchorena, hija de uno de los terratenientes más ricos del país.

Errázuriz fue designado Ministro Plenipotenciario en Bélgica en 1912 y Larreta ostentó el mismo cargo en Francia entre 1910 y 1916. Sus consumos artísticos se habían iniciado alrededor de 1900 en sus estadías o viajes previos al viejo continente. Gran parte de sus respectivas colecciones fueron compradas cuando ambos estuvieron ejerciendo funciones diplomáticas. Los años que permanecieron en Europa fueron sustanciales para la formación de sus conjuntos artísticos.

Pero ¿qué pasó al llegar a Buenos Aires? Luego de su retorno al país, aproximadamente entre 1916 y 1917, ambos se dedicaron a seguir de cerca los tramos finales de la construcción de sus respectivas moradas. La presentación en sociedad de las residencias fue en 1918, con notas públicas, recepciones y decenas de invitados pertenecientes a lo más selecto de la sociedad porteña. La mansión palaciega de la Avenida Libertador, o Alvear como se llamaba entonces, y la casona de paredes blancas de la calle Juramento tuvieron a partir de entonces un espacio destacado en las páginas de revistas ilustradas de la época, con gran profusión de imágenes y halagos hacia la figura de sus propietarios.

El estilo arquitectónico y la imagen de ambas residencias fueron diametralmente opuestas.¹¹⁰ El palacio Errázuriz tuvo una imponente fachada de estilo académico francés, construcción emblemática de la *Belle Époque*. Suntuosidad exacerbada tanto en el exterior como en el interior. (102-103) El frente de la casa de Larreta emulaba una casona andaluza, austera sencillez con paredes

¹¹⁰ Sobre la arquitectura de ambas residencias ya nos hemos referido en el Capítulo 7, “Escenarios de la colección”.

blancas, ventanas enrejadas y techos de tejas rojas. El esplendor, se reservaba para el interior de la vivienda.

Al llegar a Buenos Aires, el patrimonio artístico que habían adquirido en anticuarios parisinos y españoles fue emplazado en cada una de sus residencias. Errázuriz tuvo una colección heterogénea que incluyó una gran variedad tipológica y de procedencia. Un eclecticismo vinculado al estilo de vida y opulencia de las clases altas argentinas. El chileno consideraba las piezas en un sentido decorativo. Larreta en un sentido de ambientación conceptual con un estilo histórico como el Renacimiento español, decididamente ideológico y justificado que además sumaba coherencia al patrimonio que iba a albergar. Mientras Larreta concentró sus elecciones en obras y objetos de arte español de los siglos XVI y XVII, Errázuriz optó por un eclecticismo que le permitió ostentar una diversidad de estilos, períodos, orígenes y tipologías. Pintura francesa, española e italiana, mobiliario francés Luis XV, Luis XVI y Regencia junto a muebles y piezas coloniales portuguesas, porcelanas y piedras chinas, incunables iluminados, marfiles góticos, piezas precolombinas, miniaturas del siglo XIX, todos esas obras fueron ubicadas en distintos ambientes, cada uno con su respectivo estilo.¹¹¹ Esa diversidad era algo impensado en el horizonte del escritor. Para Larreta la coherencia e identificación con lo español era esencial.

Ambas residencias se transformaron en museos: el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1938¹¹² y el Museo de Arte Español Enrique Larreta en 1962. Las respectivas colecciones que habían creado sus propietarios fueron emplazadas en un continente que había sido pensado para albergarla.

¹¹¹ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, op. cit., p. 241-243.

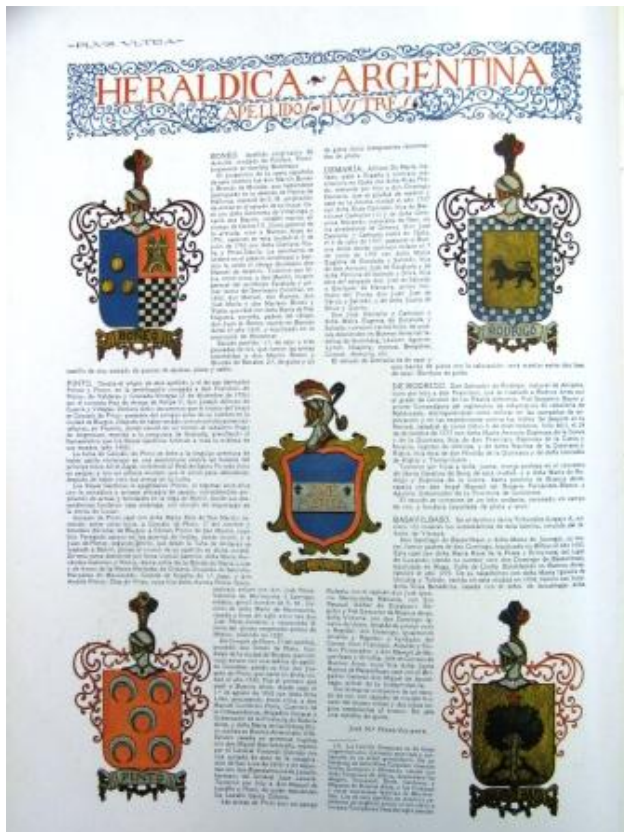
¹¹² Luego de su fundación recibió donaciones de diversas familias de coleccionistas, incluyendo a la familia Larreta-Anchorena quien en 1938 donó una *Santa Ana y la Virgen*, escultura de madera tallada y policromada de Escuela francesa, de fines del siglo XIV. Otros apellidos que figuraron entre los donantes fueron Miguel Pando, Magdalena Ocampo de Casares Lumb, Saturnino Unzué, Zelmira Paz de Anchorena, Luis M. Zuberbühler, Jorge Atucha, Juan Manuel Acevedo, Ernesto Bosch entre muchos otros. Ignacio Pirovano, Manuel Mujica Láinez et al, *Catálogo Museo Nacional de Arte Decorativo*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1947.



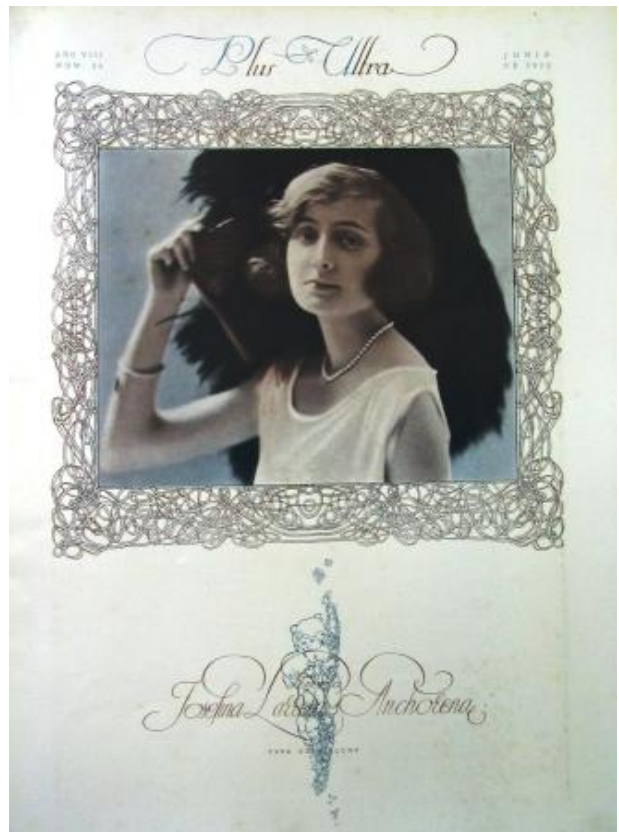
81. Josefina Anchorena de Larreta en las páginas de *Plus Ultra*. "La aristocracia porteña", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n.122, junio de 1926



82. Baile de presentación de Josefina Larreta Anchorena. "Un sarao en Belgrano", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n.80, diciembre de 1922



83. "Heraldica argentina. Apellidos ilustres", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n.23, diciembre de 1918



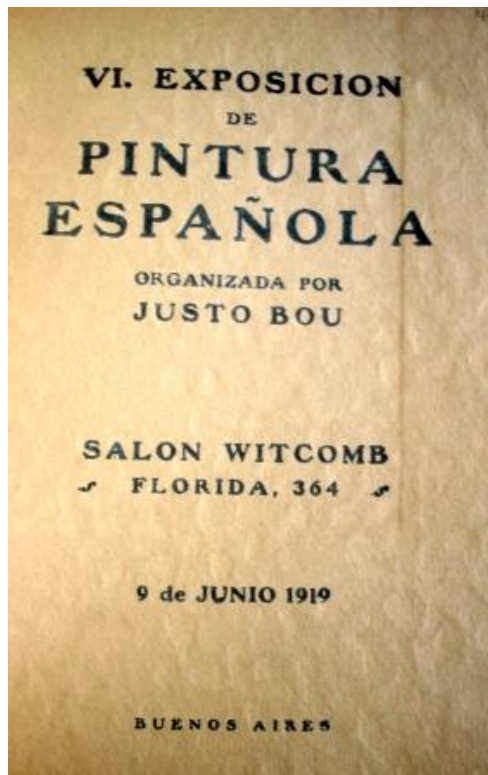
84. "Josefina Larreta Anchorena. Foto de Witcomb", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n.86, junio de 1923



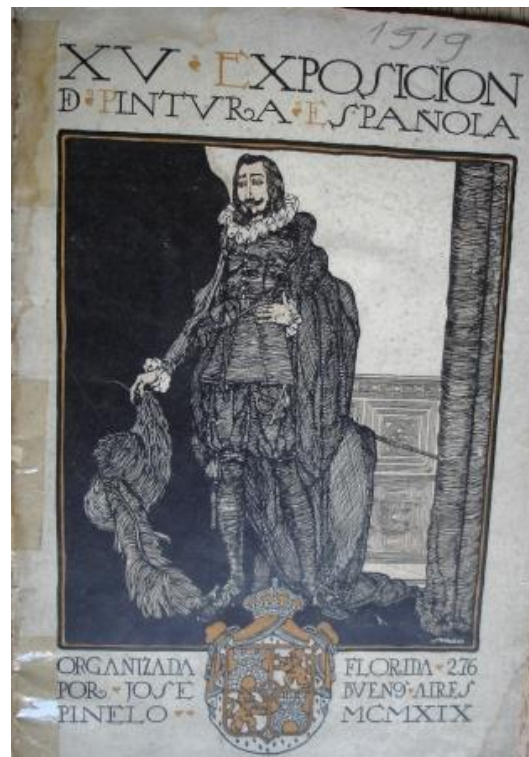
85. Catálogo Exposición de Arte Moderno Escuela Española, Buenos Aires, organizada por José Artal, 1897, CEE



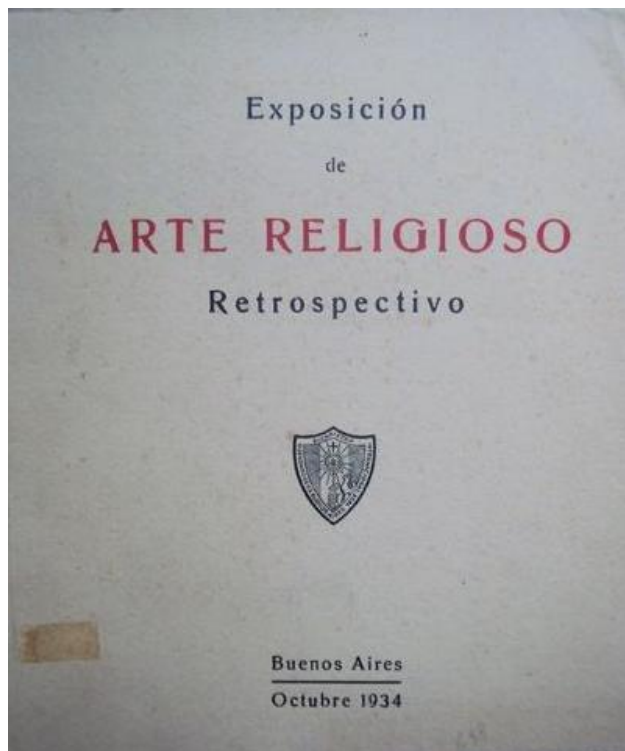
86. Catálogo IX Exposición de Arte Español, Buenos Aires, organizada por José Pinelo, 1910, CEE



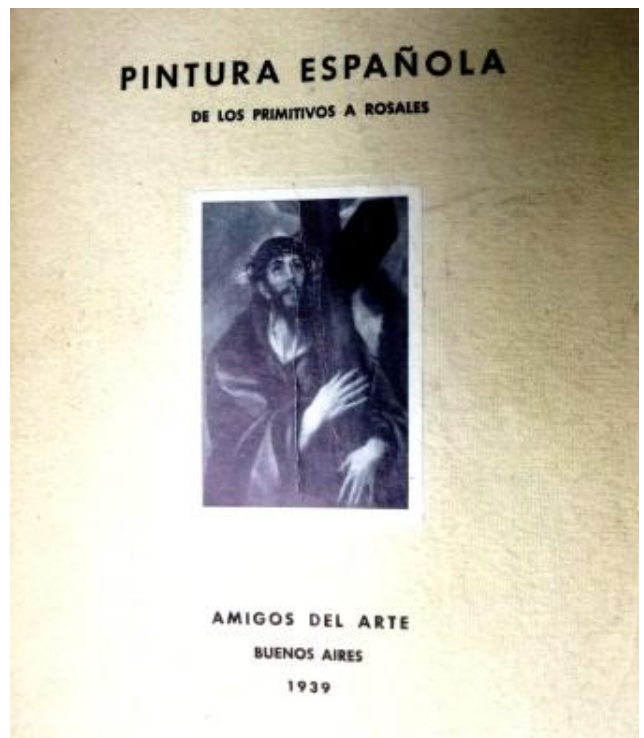
87. Catálogo VI Exposición de Pintura Española, Buenos Aires, organizada por Justo Bou, 1919, CEE



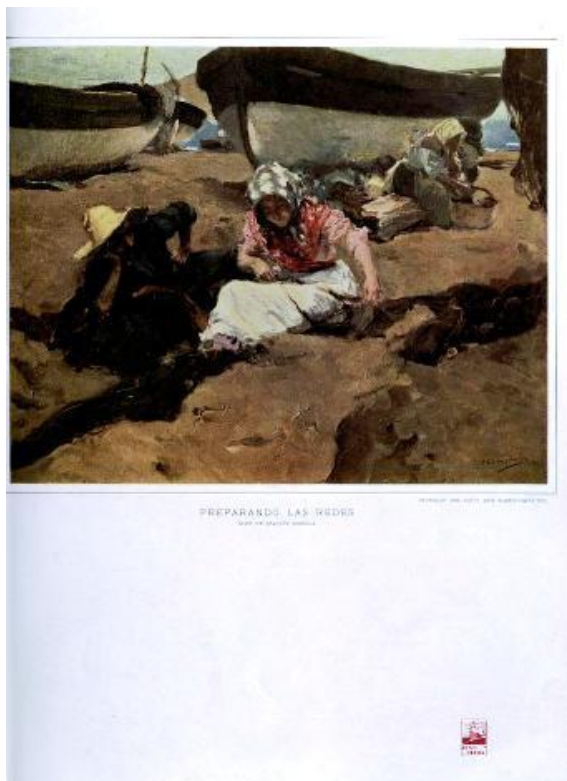
88. Catálogo XV Exposición de Pintura Española, Buenos Aires, organizada por José Pinelo, 1919, CEE. En la cubierta aparece un dibujo de Alejandro Sirio.



89. Catálogo Exposición de Arte Religioso retrospectivo, Buenos Aires, 1934



90. Catálogo Exposición Pintura Española. de los primitivos a Rosales, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1939



91. "Preparando las redes", óleo de Joaquín Sorolla. Propiedad del señor José Blanco Casariego", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 28, agosto de 1918



92. "Bretones", óleo de Lucien Simon. Propiedad del señor Francisco Llobet", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 36, abril de 1919



93. "Una gitana, óleo de Ignacio Zuloaga. De la galería del Sr. Antonio Santamarina", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 4, abril de 1916



94. "Gitana, óleo de H. Anglada Camarasa. Propiedad del Señor Alfredo González Garaño", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 23, abril de 1918



95. "Las dos amigas, óleo de Anselmo Miguel Nieto. Propiedad de Don Vicente Leveratto", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 39, julio de 1919



96. "Primavera, gouache de Edgar Mascence. De la galería de Don Lorenzo Pellerano", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n.6, octubre de 1916



97. Ignacio Zuloaga, *Retrato de Sara Wilkinson de Santamarina*, c. 1911, óleo sobre tela, 196 x 127,4 cm, MNBA



98. "Retrato de D. Enrique Larreta, óleo de José Ma. López Mezquita, encargado por Mr. Archer Huntington para la galería de retratos de la Sociedad Española de América, Nueva York", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 140, diciembre de 1927



99. Ignacio Zuloaga, *Retrato de Antonio Santamarina*, 1911, óleo sobre tela



100. Ignacio Zuloaga, *Retrato de José Santamarina*, 1911, óleo sobre tela



101. José María López Mezquita, 1926, *Retrato de Mr. Archer Huntington*, óleo sobre tela, 235 x 107 cm, Hispanic Society, Nueva York



102. "La casa de Errázuriz Alvear", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 29, septiembre de 1918



103. Imagen del Salón principal. "La casa de Errázuriz Alvear", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 29, septiembre de 1918



104. Matías Errázuriz y Enrique Larreta en Aclain, c. 1924, AMEL



105. El Greco, *Cristo con la cruz a cuestas*, c. 1600, óleo sobre tela, 79 x 58 cm, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires

Capítulo 6

Escenarios de la colección: Belgrano, Acelain, Potrerillo

Capítulo 6. Escenarios de la Colección: Belgrano, Acelain, Potrerillo

“Respetable Señor [...] He demorado un poco en contestar su telegrama porque en Belgrano me decían que los ponchos estaban en Acelain y en Acelain que estaban en Belgrano. Al fin no estaban en una ni en otra parte. Le pregunté a la Señora y tampoco sabía nada. Se me ocurrió que podían estar en El Potrerillo; pero Teresa me dijo que allí no habían ido.”¹ La cita, procedente de una carta enviada por su mayordomo, muestra qué lugar ocupaban las residencias de Larreta en la vida del coleccionista. Veranos en la estancia Acelain en Tandil, provincia de Buenos Aires, inviernos en la casa de El Potrerillo en Alta Gracia, Córdoba y el resto del año en la mansión del barrio de Belgrano en Buenos Aires, si es que no había viajado a Europa. El vínculo entre las casas y la vida cotidiana del escritor sin duda está indisolublemente ligado a su colección de arte; fueron espacios pensados desde una relación continente-contenido, como escenarios precisos para alojar cada una de sus piezas.

El estudio del marco arquitectónico de estas tres edificaciones, cuyos proyectos fueron prácticamente consecutivos, permite pensar cuál fue la incidencia y el juego de reciprocidades posibles que se estableció entre las obras y el lugar elegido para exponerlas. Entre estas cuestiones también hay que contemplar cuál fue la frontera entre la colección y la decoración de su casa, y cómo convivió con ellas en un escenario que se habitaba, se exhibía e incluía espacios naturales que rodearon la casa principal.

En este análisis es importante tener en cuenta el grado de participación individual que tuvo Larreta en la génesis de esos proyectos. No cabe duda de que en ellos siempre estuvo presente la gran admiración que sentía por el país ibérico: “España! Gracias con todo mi espíritu” escribía en 1957 en una de sus clásicas “libretas” de ideas y reflexiones. Con estos planes constructivos, Larreta también jugó un rol importante en el rescate del pasado hispánico, puesto que la arquitectura elegida estaba enmarcada dentro del estilo neocolonial.

A partir de allí debemos confrontar o valorar el grado de incidencia que tuvieron las cuestiones ideológicas en la definición estética de estos tres edificios teniendo en cuenta que su realización coincidió temporalmente con gran parte de esos debates. Por eso es preciso señalar el contexto del nacionalismo cultural del Centenario y la actuación de Martín Noel o Ángel Guido, arquitectos que intentaron plasmar una arquitectura estéticamente reconocible como argentina y americana. La reelaboración de los modelos estilísticos del período de dominación hispana en la arquitectura, tuvo a ambos arquitectos, como máximos exponentes. Guido, se convirtió en un referente teórico de *La restauración nacionalista* (1909), al adoptar de modo más sistemático el modelo aportado por Ricardo

¹ [Secretario de Larreta], carta a Enrique Larreta, datada, “Buenos aires, 21 de noviembre de 1935”, CL n. 1130, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Rojas mediante la fusión de lo hispano-indígena.² De hecho, en *Eurindia* (1924) Rojas mencionaba explícitamente a la casa de Larreta como uno de los “claros signos” de que se estaba formando una “escuela argentina” de arquitectura en nuestro país.³ Sobre este punto es importante considerar la distancia espacio-temporal y el grado de ficción que necesariamente tuvo la reconstrucción de estos edificios, que si bien tuvieron una indiscutible ligazón con España, fueron reinterpretaciones lejanas de otro tiempo, otros intereses y otros fines.⁴ Evidentemente esas cuestiones también apuntaban a resaltar una nueva edificación hispanoamericana que pudiera resistir el avance ecléctico de los modelos italianos y franceses que desde la segunda mitad del siglo XIX venían transformando la ciudad.⁵ En las primeras décadas del siglo XX, muchos edificios pertenecientes a la clase alta porteña se habían transformado en los mejores exponentes de la arquitectura de la *École des Beaux-Arts* de París o bien combinaban elementos heterogéneos y cosmopolitas de inspiración italiana, francesa o inglesa, lo que marca aún más, cuán innovadoras y diferentes fueron las inquietudes arquitectónicas del escritor.

Aspectos teóricos. El Centenario y la arquitectura neocolonial

No cabe duda de que Larreta definió los perfiles de sus residencias siguiendo modelos que implicaron un carácter español. En ellas convergieron en mayor o menor medida, lo andaluz, lo morisco, lo mudéjar, lo castellano, lo plateresco, lo barroco y lo colonial. Sobre esta elección existieron posturas y discusiones teóricas acerca de los significados que supuso el cruce entre la arquitectura y lo nacional.

El marco que se dio alrededor del Centenario fue un tiempo en el que diversos componentes estuvieron en tensión: cosmopolitismo, inmigración, búsqueda de una identidad nacional y mayor revalorización de la herencia hispánica, todo ello con su respectiva correspondencia en el campo de las letras, las artes, la arquitectura y el coleccionismo.

Durante más de medio siglo XIX lo hispánico y colonial se habían considerado un obstáculo para el progreso, por eso la producción intelectual y artística de las élites dirigentes rechazaron el

² Pablo Montini (coordinador), *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”*.1. Ángel Guido, Rosario, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, octubre 2011, p. 35.

³ En el capítulo 72 titulado “El nacionalismo en arquitectura” Rojas postulaba: “La cátedra de Kronfus, las investigaciones técnicas de su escuela, la *Revista de Arquitectura*, los salones anuales, la obra personal de artistas como Pirovano, Gallardo y el malogrado Bermúdez (hermano del pintor), la casa de Larreta, la prédica y la acción profesional de Martín Noel, autor de una *Historia de la arquitectura hispano-americana* y de varios edificios inspirados en la tradición arquitectónica de nuestras ciudades coloniales, son claros signos de que está formándose una ‘escuela argentina’ de Arquitectura.”, Ricardo Rojas, *Eurindia* [1924], v. 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. 32-33.

⁴ Fernando Martínez Nespral, “Ficciones antiguas y modernas sobre la España del Siglo de Oro”, Conferencia brindada en el marco del Seminario “A cien años de *La gloria de Don Ramiro*”, Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, 8 de octubre de 2008.

⁵ Margarita Gutman, “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición”, en Ramón Gutiérrez *et al*, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995. p. 43-52.

legado español, reemplazando la opresión feudal y confesional por valores laicos y republicanos. De este modo viejas construcciones coloniales fueron demolidas para construir nuevos edificios oficiales y privados basados en modelos italianos, franceses y eclécticos.⁶

Las sucesivas oleadas inmigratorias que fueron llegando desde 1860, sostenidas sobre todo por la élite gobernante a partir de la década de 1880, originaron una serie de transformaciones sociales, políticas y económicas. El impacto de esa diversidad cultural fue percibido como una amenaza y quienes en su momento la habían alentado, vieron con desagrado que esa población de hijos de inmigrantes comenzara a tener participación en la estructura social.⁷ En este contexto se produjo un cambio en el curso de las ideas a principios de siglo. Se acentuaron los debates entre cosmopolitismo y nacionalismo en torno al arte, la historia y la cultura; así intelectuales y artistas argentinos esbozaron su preocupación por definir una “identidad nacional”.⁸ Esto supuso una reconsideración del presupuesto antiespañol y fue así que comenzó a revalorizarse las raíces españolas como “sustento fundante de la condición patricia y criolla”⁹ Precisamente la adhesión de Larreta a este movimiento en su retorno a Buenos Aires en 1916, se manifestaba a partir de su colección, la arquitectura de su casa y sus producciones teóricas o literarias.

A este contexto nacional se le sumaba el español de 1898 con la pérdida de las últimas colonias en América y la crisis política y cultural que había provocado el planteamiento de una salida que contuviera una mirada hacia la historia y tradiciones españolas, especialmente a Castilla, con el fin de lograr un “renacimiento” hispano, marco en el que Larreta se destacaba entre la intelectualidad hispana, a partir de la publicación de *La gloria de don Ramiro* en 1908.¹⁰

Ricardo Rojas y Manuel Gálvez protagonizaban esos debates. Para estos intelectuales era necesario lograr que la heterogénea masa de población que había ingresado al país se “argentinizara” a través de una educación pública que tuviera contenidos en literatura, historia y artes en general. Rojas postulaba una serie de pautas para resolver el problema; para él, el cosmopolitismo no era una

⁶ Jorge Francisco Liernur, “Neocolonial” en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (compiladores), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, Tomo i/n, Buenos Aires, Diario de arquitectura de Clarín, 2004, p. 182-189.

⁷ Margarita Gutman, “Martín Noel”, *Maestros de la arquitectura argentina* n. 10, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Clarín, 2014.

⁸ “Vinculada a un tipo de mirada nostálgica hacia el pasado, la actitud nacionalista se sostiene por la utopía de preservar la tradición, de revertir el paso del tiempo. La contracara de esta postura es la cosmopolita, asociada con el cambio, con la modernidad, con una mirada puesta en Europa, que procura estar al día con las novedades internacionales” Diana B. Wechsler, “Las artes plásticas entre 1920 y 1945” en José Emilio Burucúa (director), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, v. 1, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2010, p. 304.

⁹ Jorge Francisco Liernur, “Neocolonial”, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas”, *Sedes Sapientiae* n. 6, Santa Fe, Universidad Católica de Santa Fe, agosto de 2003, p. 53-61.

amenaza, el peligro radicaba en el desarraigo que sentían algunos inmigrantes. La solución era educarlos y en este contexto, las artes y en particular la arquitectura tenían un papel fundamental. Para encontrar esos contenidos miraron hacia el interior del país, hacia la tierra y al pasado colonial redescubriendo así las raíces hispanas.¹¹ En esta búsqueda funcionaron dos modelos, un nacionalismo más hispanoamericano y otro más autóctono o acriollado, pero ambos participaron de la valoración de lo colonial y lo virreinal.¹²

Las ideas de estos intelectuales tuvieron incidencia en un grupo de arquitectos y artistas que encontraron en ese pasado hispánico virreinal un sustento para contrarrestar el eclecticismo de esos años. Entre ellos se hallaban jóvenes como Martín Noel, Ángel Guido y Héctor Greslebin quienes se propusieron crear una arquitectura identificada con lo argentino y americano, dando así forma al movimiento neocolonial y a un concepto de síntesis y fusión similar al que Rojas trataría en *Blasón de Plata* (1910) y luego, en *Eurindia* (1924). Noel veía que el trabajo arqueológico era importante en la búsqueda de una estética nacional, pero no lograba la conciencia americanista en el terreno ideológico de lo artístico. Para ello se requería “la proyección plástica y literaria de aquella labor científica”, proyección que Noel veía cubierta por los textos de Enrique Larreta con *La gloria de Don Ramiro*, de Leopoldo Lugones con *La guerra gaucha* y de Ricardo Rojas con *Eurindia*.¹³

Según el *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, se entiende por arquitectura neocolonial, al conjunto de teorías, proyectos y construcciones que en las primeras décadas del siglo XX, “tomaron como modelo las obras producidas durante el período de la dominación española en América”.¹⁴ Este movimiento de arquitectura americana fue una de las expresiones arquitectónicas más destacadas en torno a la ideología nacionalista y americanista.

Alrededor del significado de “arquitectura nacional” surgieron debates y distintas vertientes cuyos conceptos principales giraron en torno a lo argentino y lo tradicional. En el resto de los países de América contaban con referencias previas, pero esas fuentes no estaban tan claras para quienes

¹¹ Margarita Gutman, “Martín Noel”, *Maestros de la arquitectura argentina* n. 10, *op. cit.*, p. 22.

¹² Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, 1ª edición, p. 145.

¹³ “El mecanismo de captación de términos grandilocuentes por Noel era fruto de sus variadas lecturas, en las cuales el castellano arcaizante de Enrique Larreta tuvo singular importancia [...] *La gloria de Don Ramiro* de Larreta, y el Diccionario de Autoridades, primera edición del siglo XVIII de la Real Academia Española, constituyeron fuentes ciertas donde abrevaba el espíritu erudito de Noel”, Ramón Gutiérrez, “Martín Noel en el contexto Iberoamericano. La lucidez de un precursor”, en Ramón Gutiérrez *et al*, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, *op. cit.*, p. 21-33.

¹⁴ Jorge Francisco Liernur, “Neocolonial”, *op. cit.*, p. 182.

trabajaran en la Argentina.¹⁵ Los arquitectos se interesaron por nuestros orígenes contemplando dos ramas arquitectónicas: la hispánica y la indígena precolombina. Con esas fuentes tendrían el punto de partida para la creación de una “arquitectura nacional”. Dentro de la hispánica también se distinguieron el neochurrigueresco y el neoplateresco que retomaban la cultura española a partir del Siglo de Oro. Para Ramón Gutiérrez la formulación teórica del neocolonial fue producto de distintas vertientes que confluyeron en la formación del movimiento, tomando como punto de partida, la revalorización del arte americano previo al siglo XIX, adoptando por un lado, la arquitectura española y por el otro, la precolombina americana. Esta división, anticipaba las diversas corrientes, que más allá de una semántica nacionalista, tenía una proyección vivamente americana. En resumen, Gutiérrez distinguió cuatro líneas del movimiento entre 1920-1930: los hispanos, los precolombinos, los americanos coloniales y los eclécticos.¹⁶

En 1914 Martín S. Noel publicó un artículo en el que señalaba los valores de la arquitectura americana, el legado de las raíces españolas y los orígenes de lo nacional. Desde lo ideológico, su pensamiento se veía marcado por las ideas de Rojas y Gálvez, por eso en este cuestionamiento al cosmopolitismo imperante, Noel fue quien lideró la búsqueda de los modelos hispánicos americanos arqueológicos, con el fin de encontrar una estética que se asimilara a lo nacional.¹⁷ Ese excesivo eclecticismo también era producto de las referencias estilísticas arquitectónicas que las colectividades extranjeras tomaban de sus lugares de origen. Hablando sobre las transformaciones que había sufrido la ciudad porteña luego de la derrota de Rosas, una nota aparecida en *Mundial Magazine* decía:

[...] su edificación [...] era en el 57, poco después de la caída de Rosas, como la del año diez, colonial, andaluza, con sus patios con plantas floridas. Luego vino una antiestética, que distaba mucho de sugerir nada árabe, ni de asemejarse en algo a la casa de la Virreyna, desmoronada desdichadamente hace poco. Por último se fue haciendo la Buenos Aires moderna, gracias en mucho a la gente que viaja, como les decía, que no tanto a los libros ni a los arquitectos, los cuales no vendrían si no hubiera en nuestro público un buen gusto cada día mayor. La casa moderna es plausible, desde el *hall* que equivale al patio antiguo, con la ventaja de suprimir la intemperie y dar lugar a la obra de arte, hasta las últimas compartimentaciones.¹⁸

El artículo, que evidentemente confería un tono aprobatorio a esas transformaciones, terminaba lamentándose por la amenaza que significaban los rascacielos en la estética de la ciudad.

¹⁵ Ana Lía Chiarello, “Aspectos románticos del pensamiento de la Restauración Nacionalista”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, n. 37-38, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2002-2004, p. 210-242.

¹⁶ Ramón Gutiérrez *et al*, *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Summa, 1984, p. 151.

¹⁷ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸ Edmundo Montagne, “El viaje de Mundial”, *Mundial Magazine*, París, a. 2, n. 19, noviembre de 1912, p. 597.

También Alejandro Christophersen se sumaba a los debates. En una conferencia dada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1913, el arquitecto proponía estudiar el origen del arte colonial, buscando su fuente en la España andaluza, y aún más allá, entre los moros, analizando el arte musulmán en confluencia con el pueblo cristiano, y aprovechar estos conocimientos en nuestro ambiente. Para Christophersen la adaptación de la “Villa italiana” o la arquitectura pompeyana tendrían más apropiación que otras en este suelo; pero ponía “por encima de todos los estilos el arte morisco que en el fondo es el arte colonial en su primitiva estructura”. Según el arquitecto, desde Andalucía “habían venido los primeros alarifes que ejecutaron las obras en las colonias de España más allá en la arquitectura de los moros.” Al referirse a la influencia del arte árabe sobre esa región, mencionaba un extenso repertorio de elementos característicos: “el arco traspasado, la ojiva y la herradura [...] la policromía y el dorado en profusión. El decorado de entrelaces y caracteres aravicos, combinaciones geométricas en sus azulejos policromos y de reflejos metálicos, mosaicos, sus incrustaciones y tallados de madera, artesonados de los cielorrasos de madera. En la decoración externa muros sencillos y lisos, cancelas, rejas voladas de hierro forjado.” En este artículo, Christophersen marcaba la diferencia entre el estilo mudéjar y el morisco: “Por mudéjar, se entiende el arte de los moros que vivían vasallos en población cristiana, y por morisco, suele llamarse el estilo que se produce con las modificaciones que introdujeron los alarifes moros en las casas árabes para adoptarlos a las costumbres de los cristianos [...] Los jardines [...] tienen profusión de albercas, de estanques y piletas de cristalinas aguas”.¹⁹ Resulta llamativo, que el arquitecto que pocos años antes había realizado el Palacio Anchorena, modelo de la *École de Beaux Arts* precisamente para la suegra de Larreta, tuviera esta afinidad con el arte colonial.

El propio Larreta, también mencionaba estas cuestiones y tomaba partido decididamente por la herencia española en la arquitectura:

Es preciso [...] que mis compatriotas vayan á España, para que al regreso provoquen, por lo menos, un movimiento que determine la vuelta á la arquitectura española. Necesitamos edificar en nuestras estancias, con arreglo al modelo de las casas-castillos de Castilla, de la casita andaluza, que no es más que nuestra construcción primitiva, de la casa vasca... Es una demencia seguir las imitaciones de casas inglesas, suecas, etc., cuando reuniendo aquella tradiciones admirables podríamos tener una arquitectura argentina, nuestra...²⁰

El debate en torno a cuál era el estilo arquitectónico que definía lo argentino fue un tema presente tanto en el ámbito de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), como en la *Revista de*

¹⁹ Un ejemplar del libro en el cual se transcribía esa conferencia fue dedicado por su autor a Enrique Larreta. Christophersen y Noel fueron dos de los arquitectos que estuvieron presentes en la “Fiesta de las Cinco Artes”, reunión celebrada en casa del escritor el 2 de octubre de 1920. Alejandro Christophersen, *La arquitectura colonial y su origen, Extracto de una conferencia dada en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Talleres gráficos de *Caras y Caretas*, octubre 1913, p. 8-15.

²⁰ Diego Sevilla, “España y la República Argentina”, *Mundial Magazine*, París, a. 4, v. 7, n. 38, junio de 1914, p. 122.

Arquitectura de la SCA. Publicada en 1915, su primer número postulaba: “Nuestra arquitectura deberá plasmarse en las fuentes mismas de nuestra historia, de acuerdo con razones de orden natural y climatérico que fundamentan las obras a realizar”. Allí, Christophersen, retomaba temas que había planteado un par de años antes:

El desdén manifiesto que impera en general por el arte español que no conocemos nos priva de profundizar esa arquitectura tan apropiada al clima y al suelo argentino. Ese arte debería ser fuente fecunda de inspiración para nosotros si aprovechásemos con acierto sus enseñanzas aplicándolo juiciosamente y completándolo con los requisitos de los progresos modernos.

Hartos ya del excesivo “pastiche” del siglo XVIII francés, que si bien nos ha traído con sus refinamientos excelentes lecciones de buen gusto, ha decaído ya por su vulgarización y por el hecho de haber sido manoseado por personas incapaces de interpretarlo. ¡Ya ha llegado el momento de anhelar rumbos nuevos!²¹

En el mismo número, Noel hablaba del nacimiento de la arquitectura hispano-americana: “[...] aspiramos únicamente a que ésta nuestra primera publicación en la ‘Revista’ dé origen a futuras disertaciones que afirmen nuestras conciencias y aclaren las fórmulas del porvenir, de aquellas que han de conducirnos a la formación de la arquitectura nacional.”²² Por el contrario, al referirse al estilo Neo-colonial, Pablo Hary (1875-1956), arquitecto que había presidido la SCA en 1912, desestimaba la incidencia que esa arquitectura del pasado podía tener en ese presente: “[...] el pasado colonial americano es de exclusiva incumbencia del historiógrafo, del literato o del poeta. Puede inspirar *La gloria de don Ramiro* o *Les Conquérrants* de José M. de Heredia. Al arquitecto no le inspiraría sino escenografía si quisiera aplicarlo prácticamente a nuestras necesidades actuales.”²³ Evidentemente, el nombre de Enrique Larreta, no pasaba desapercibido en el ambiente artístico e intelectual de entonces. Entre los colaboradores arquitectos y de otras disciplinas de la revista se hallaban Alejandro Bustillo, Pío Collivadino, Atilio Chiappori, Alejandro Christophersen, Arturo Dresco, Ángel Gallardo, Joaquín V. González, Pablo Hary, Carlos Ibarguren, José Ingenieros, Juan Kronfuss, Eduardo Lanús, Leopoldo Lugones, Martín Noel, Clemente Onelli, José León Pagano, Arturo Prins, Ricardo Rojas, Alberto Rossi, Carlos Ripamonte, Manuel Ugarte y el propio Enrique Larreta, quien tuvo su primera aparición en 1918.²⁴

²¹ Alejandro Christophersen “Rumbos nuevos”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, a. 1, n. 1, julio 1915, p. 3-4.

²² Martín S. Noel, “Comentarios sobre el nacimiento de la arquitectura hispano-Americana”, *ibidem*, p. 8-12.

²³ Pablo Hary obtuvo su título de arquitecto en *L'Ecole Des Beaux Arts* en Bruselas. De regreso al país trabajó como profesor universitario y dictando cursos de teoría de la arquitectura. Asociado con el arquitecto Eduardo M. Lanús, desarrolló una gran actividad que fue desde residencias hasta la construcción de edificios monumentales, como el de la Aduana de Buenos Aires. Pablo Hary, “Sobre arquitectura colonial. A mis alumnos de Teoría”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n. 2, a. 1, agosto 1915, p. 9-12.

²⁴ Sobre la *Revista de Arquitectura* de la SCA cf. Paula Casajús y Cecilia Lebrero, “Alejandro Christophersen y las artes plásticas en las revistas de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura” en Patricia M. Artundo (directora del volumen), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008, p.61-87.

Además de los debates que se habían planteado en ámbitos específicos del campo de la arquitectura, el tema trascendía el territorio nacional y llegaba lateralmente a publicaciones gráficas madrileñas. Un cronista español que había entrevistado a Larreta, recordaba con evidente enojo el desdén que desde Argentina se había tenido hacia su país: “Basta leer el reportaje de [...] el ‘Fígaro’, de París, y en el que indefectiblemente se alude a España con descarada injusticia, para comprender que incluso era de buen tono humillarnos. Francia educaba a los intelectuales y a los señoritos porteños; Inglaterra y los Estados Unidos fomentaban la ganadería y la agricultura del Plata, y hasta en los planos inferiores del trabajo éramos atropellados por la emigración italiana.”²⁵ La nota ponía de relieve la acción precursora de Larreta, quien destacaba la “jerarquía del hispanismo” incluso en cuestiones arquitectónicas. Para el cronista, a partir de la moda iniciada por el autor de *La gloria de Don Ramiro* los arquitectos habían dejado de reproducir el estilo de las mansiones señoriales de las avenidas más elegantes de Buenos Aires.²⁶

Entre 1910 y 1940 se construyeron en Buenos Aires una serie de edificios cuya arquitectura presentaba distintas versiones del estilo neocolonial. Así comenzaron a verse en la ciudad frentes de muros blancos con decoración concentrada en portales o ventanas, volúmenes prismáticos, techos de tejas, cornisas mixtilíneas, claustros con arcos, balcones de madera, azulejos sevillanos, blasones heráldicos, rejas, patios, cordones, águilas, columnas torsas y también motivos de fauna y flora incaica. A modo de ejemplo podemos mencionar además de la casa de Larreta (1916); el Salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires (1912); la casa de Martín Noel en la calle Suipacha (1920); el Teatro Nacional Cervantes (1921), obra de Fernando Aranda y Bartolomé Repetto cuya fachada remitía a la Universidad de Alcalá de Henares; la casa matriz del Banco de Boston (1925-1928), de Paul Bell Chambers y Louis Newbery Thornas, inspirada en motivos ornamentales platerescos; el Casal de Catalunya en lenguaje modernista, obra de Julián Garcí Nuñez y Eugenio Campllonch y Pares; el Centro Asturiano (1928-1929) de Pedro Berisso y Rosendo Martínez con una adaptación libre de la fachada de la Universidad de Salamanca; el Club Vasco-Argentino Gure Echea (1931) y el Centro Laurak-Bat (1939), con características de la arquitectura popular vasca; el Centro Gallego (1931-1936) obra de José María Acevedo, Alejandro Becú y Pablo Moreno; y el Puente Uriburu (1932-1938), entre otros. También algunas áreas de barrios como Villa del Parque, Villa Devoto, Villa Urquiza y especialmente Belgrano, albergaron numerosas casas neocoloniales. Alejandro Bustillo y Alejandro Christophersen, también utilizaron el neocolonial y californiano

²⁵ [Nota de la redacción], “La españolización de la Argentina y el imperio de la hispanidad”, *Informaciones*, Madrid, 23 de junio de 1926, RP 00334, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

²⁶ *Ibidem*.

(chalet argentino) pero lo reservaron de acuerdo con un criterio ecléctico, para cascos de estancias y casas de campo.²⁷

Los arquitectos. Noel, Guido y Kronfuss

Nacido en Buenos Aires en 1888, Martín Segundo Noel Iribas fue uno de los principales referentes de la corriente arquitectónica neocolonial. Se formó en el marco de una familia de la aristocracia porteña, que a diferencia de lo que sucedía con la mayor parte de los integrantes de esa clase, estaba dedicada a la industria y no a la producción agropecuaria. Su abuelo Carlos Noel –un emigrado español llegado a Buenos Aires en 1847– había instalado una empresa dedicada a la elaboración de chocolates y dulces que se convirtió en una de las compañías más importantes de su rubro. Apoyado por ese bienestar económico pudo viajar a Francia y estudiar en la École Speciale d'Architecture de París graduándose como arquitecto en 1909, perfeccionándose en la École de Beaux Arts. Luego de ser premiado con la obra del Pabellón de su empresa familiar en la Exposición del Centenario en 1910, fue distinguido al año siguiente en el Salon de Artistes Françaises.²⁸

Uno de los referentes intelectuales de Noel fue Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, ejemplo en cuestiones de interpretación del pasado y valorización del patrimonio artístico.²⁹ En España, haberse contactado con Vicente Lamperez y Romea y otros estudiosos españoles, motivó su interés por la arquitectura de ese país. En su primer viaje a Bolivia y Perú descubrió los ejemplos arquitectónicos americanos que luego divulgó. Para Noel, la arquitectura barroca hispanoamericana tenía un sentido que combinaba lo esencialmente criollo con un componente de mestizaje en la que se habían destacado habilidades artesanales de civilizaciones prehispánicas con formas andaluzas y extremeñas transmitidas a América: esa unión de lo español con lo indígena la había dotado de un nuevo carácter.³⁰ Noel establecía la arquitectura americana, como una síntesis entre la cultura nativa con la española, diferenciándose de Christophersen, quien consideraba al colonial americano con una neta filiación española.³¹ Según Noel, la aparición de *La gloria de Don Ramiro*, había significado un acontecimiento de notable importancia por el significado estético y la incidencia en los valores

²⁷ Margarita Gutman, “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición”, *op. cit.*, p. 51-52.

²⁸ Para un estudio más profundo de Noel y su obra cfr. Ramón Gutiérrez *et al*, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, *op. cit.*

²⁹ José de Nordenflycht Concha, *Historiografía de la arquitectura durante el período virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos*, Granada, Tesis doctoral, Universidad de Granada 2013, disponible en <http://hdl.handle.net/10481/30324>, último acceso 1/4/17.

³⁰ Alberto, Villar Movellán, “Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1981, disponible en <http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/291/20JITII.pdf?sequence=1>, último acceso 1/2/17.

³¹ Margarita Gutman, “Martín Noel”, *Maestros de la arquitectura argentina*, n. 10, *op. cit.*, p. 33.

raciales de Hispanoamérica, que a su entender tenía la novela de Larreta. Al evocar su primera lectura el arquitecto recordaba: “[...] a medida que iba penetrando en sus páginas, todas mis sensaciones viajeras en tierras de España fueron cobrando inesperada consistencia [...]”³²

Noel desarrolló una intensa actividad en varios campos. Además de arquitecto, fue funcionario, académico, periodista, urbanista, diputado nacional, candidato a senador, teórico e historiador de la arquitectura. Fue miembro de número de la Junta Numismática Argentina (1919), presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1919); director de la revista *Síntesis* (1925 y 1930); miembro fundador, vicepresidente (1938-1944) y presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes (1944-1963) y formó parte de la Comisión de Estética Edilicia de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Entre sus libros más destacados se encuentran *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* (1920-1922) por el que obtuvo en España el “Premio de la Raza”, del cual Larreta conservaba un ejemplar dedicado, y *Fundamentos para una estética nacional* (1926). En 1930 inauguró la Cátedra de Arte Hispanoamericano en la Universidad de Sevilla. Entre sus obras se encuentran: la casa de Julio V. Roca (1916); la estancia “El Charrúa”, para Carlos Reyles en Venado Tuerto (1917), la casa de Pedro de Achával en Mar del Plata (1920), el Palacio Noel, su propia residencia familiar en Buenos Aires (1924), la Estancia Acelain en Tandil (1924), el edificio de la Embajada Argentina en Lima, Perú (1928); el pabellón argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, donde Larreta fue Presidente del Comité organizador; y la sede central de la Unión Cívica Radical (1938). Falleció en Buenos Aires en 1963.³³

Ángel Guido (1896-1960), fue grabador, dibujante, poeta, urbanista, escenógrafo, y uno de los referentes teóricos de la Restauración Nacionalista. Como arquitecto reivindicó la tradición arquitectónica prehispánica, revalorizando el patrimonio indígena y colonial. Sus ideas se basaron en la escuela de Heinrich Wölfflin; por un lado tuvo la validación teórica del barroco, hasta ese momento considerado por los cánones académicos de una forma despectiva, y por el otro, revalorizó las formas simples de las volumetrías y resoluciones de la arquitectura colonial americana.

Guido se vinculó con Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Ugarte, figuras en la que encontró un respaldo intelectual para sus investigaciones y teorías sobre la fusión de lo europeo y lo indígena. Al igual que Rojas, consideraba que el problema del cosmopolitismo arquitectónico de la ciudad, podría interferir con su propuesta arquitectónica de la restauración americanista. Precisamente una de sus obras fue la residencia del escritor tucumano iniciada en 1927, donde había

³² Martín Noel, “Acerca de nuestro andalucismo. ‘Acelain’ y la Arquitectura granadina”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1929, RP02337, Libro “Actuaciones Políticas 1928-1945”, AMEL

³³ Gustavo Vallejo, “Noel, Martín” en Fernando Aliata, Jorge Francisco Liemur, *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, t. i-n, Clarín Arquitectura, 2004, p. 196-199.

tomado para el portal de acceso, la referencia de la fachada de la Casa de Tucumán, utilizando así elementos arquitectónicos del pasado nacional a modo de cita textual, y para el frontispicio del patio, la referencia de la iglesia potosina de San Lorenzo. De este modo recuperaba tanto la tradición nacional como la americana, plasmando ambas en una recreación contemporánea donde estaba implícito, lo indígena, lo colonial y la fusión de ambas vertientes, tal como lo predicaba Rojas en *Eurindia*. Entre sus publicaciones más importantes se destacan *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* (1925), *Orientación espiritual de la arquitectura en América* (1927) y *Redescubrimiento de América en el Arte* (1940).³⁴

Juan Kronfuss fue un arquitecto húngaro que llegó al país en 1913. Formado académicamente bajo la influencia de la escuela de Viena y las ideas románticas de John Ruskin, recorrió el país relevando la arquitectura que hasta ese entonces se consideraba como “menor”. En Córdoba y en provincias del Norte argentino, realizó dibujos y acuarelas de la arquitectura colonial halladas en esas regiones. Su libro *Arquitectura colonial en la Argentina*, editado en 1920, sentó las bases para los estudios de este estilo arquitectónico en el país.³⁵ Allí planteaba su tesis:

Con los dibujos que acompañan mi libro trataré de demostrar la existencia del arte colonial en la Argentina. Probaré mi tesis: Parto de la definición del arte en sí mismo y me formulo la siguiente pregunta: ¿Cuándo será tal cual poesía una canción popular? y contesto: Cuando ella ha hecho despertar el sentimiento de miles de personas, conmoviendo las fibras más sensibles del alma. [...] En el estilo colonial de la Argentina no hay gran lujo de formas como en Chile, no están cargadas de adornos sus fachadas como en el Perú, pero en cambio, hay líneas elegantes que producen en el ánimo una impresión de exquisita nobleza y tranquilidad juntamente con la severidad de su forma. ¿Sólo por la razón de que el decorado no es tan rico como en las obras coloniales de México o del Cuzco no hay estilo colonial en la Argentina?³⁶

Otros arquitectos vinculados al Neocolonial en Buenos Aires fueron Héctor Greslebin, Estanislao Pirovano, Jorge Birabén y Ernesto Lacalle Alonso

La casa del barrio de Belgrano

“Yo que he viajado mucho, hallo que no hay otra ciudad con un arrabal tan poético como este.”³⁷ Ese era el sentimiento del escritor hacia el suburbio de Belgrano. Luego de una prolongada estadía de casi diez años en Europa Larreta regresó al país en noviembre de 1916. Al llegar se instaló junto a su familia por un breve período en el Palace Hotel que en ese entonces se ubicaba

³⁴ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas, *op. cit.*, p. 53-61.

³⁵ Jorge Francisco Liemur, “Neocolonial”, *op. cit.*, p. 185.

³⁶ Juan Kronfuss, *Arquitectura colonial en la Argentina*, Córdoba, Ed. A. Biffignandi, 1921.

³⁷ J. M. Espigares Moreno, “Como viven y trabajan las figuras descollantes del ambiente”, *La Razón*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1927, RP 00348, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

sobre la calle 25 de Mayo. “1916”, el año de su llegada, coincidía con el que la casa del barrio belgranense ostentaba orgullosa en su frontispicio.

¿Cómo era el emplazamiento y el entorno que rodeaba a la casa del escritor? Geográficamente la vivienda estaba en el área fundacional de lo que fuera el pueblo de Belgrano, ubicada en lo que originalmente fue la zona del cinturón verde suburbano, en uno de los solares que Juan de Garay había destinado para el cultivo de frutales. En 1855 luego de que un grupo de vecinos de Flores, le pidiera al ministro Valentín Alsina la división del partido, Belgrano se constituyó como pueblo mediante un decreto que le otorgaba esa categoría. El trazado de su planta urbana estaba determinado por un perímetro formado por las actuales calles 11 de setiembre, La Pampa, Cramer y Monroe. Con los años, la población siguió creciendo y en 1882, el presidente de la Comisión Municipal y juez de Paz de Belgrano, Rafael Hernández, solicitó al Gobierno de la Provincia de Buenos Aires que el pueblo fuera elevado a la categoría de ciudad, rango que consiguió el 3 de enero de 1883. Al año siguiente, en octubre de 1884, la legislatura bonaerense decidió ceder a la Nación el partido de Belgrano y una parte del de Flores. Fue así que en 1888 Belgrano se transformó en un barrio porteño, siendo Florencio Nuñez, su último intendente.³⁸

La casa se ubicada sobre Juramento, calle que en 1855 se denominaba Lavalle, frente a la plaza y a la antigua Iglesia de la Inmaculada Concepción, obra de los arquitectos Nicolás y José Canale, conocida como la “Redonda”. Belgrano era entonces un lugar de veraneo de familias pertenecientes a las clases más pudientes de la sociedad porteña. En el momento en que fue construida prevalecían las quintas y residencias con grandes patios, muy separadas unas de otras. Enfrente, sobre la esquina de Juramento y Vuelta de Obligado había una casa con una fachada muy similar y a pocas cuerdas, las barrancas de Belgrano con su “aristocrática belleza”.³⁹ Para la época en que el escritor y su familia vivieron en el barrio, ya se contaba con el Ferrocarril del Norte, inaugurado en 1862, el tranvía eléctrico que funcionaba desde 1900, y hacia 1896 la iluminación a gas sobre las calles Cabildo, Echeverría y Juramento. Entre los vecinos que en algún momento de la historia se cruzaron con Larreta estaban, Marcelo Torcuato de Alvear y su esposa Regina Pacini; Juan Antonio Buschiazzo, Rogelio Yrurtia, Alejandro Sirio, Manuel Mujica Lainez, Manuel Gálvez, José León Pagano, Alfonsina Storni y Alberto Williams.

Primeros propietarios. La Familia Chas y la compra de Mercedes Castellanos de Anchorena

³⁸ Enrique Mario Mayochi, *Belgrano. 1855-del pueblo al barrio-1998*, Buenos Aires, Junta de estudios Históricos de Belgrano, 1998, 3ª edición, p. 14-15.

³⁹ Juan A. Briano, “Modificación de la línea del F.C.C.A. desde estación “Golf hasta las barrancas de Belgrano”, *Arquitectura*, Buenos Aires, a. 11, n. 98, junio de 1915, p. 25.

Uno de los primeros propietarios del predio donde luego se alzó la casa, fue Laureano J. Oliver, Juez de Paz del partido judicial de Belgrano y su esposa Nicanora Echaburu de Oliver. La Chacra de Oliver, tal como se la conocía entonces, tenía sesenta hectáreas que fueron subdivididas hacia 1884. Un año más tarde, Oliver vendió siete chacras al doctor Vicente Chas, quien actuaba en representación de la Sociedad Francisco Chas e Hijos.⁴⁰ Ellos se convirtieron en los primeros propietarios de la primitiva casa que años más tarde ocuparía la familia Larreta. Francisco Chas era hijo de Juana, hermana del general Manuel Belgrano. Los hijos del matrimonio Chas-Salas eran Merceditas, Tomás, Rosario, Rosa, Vicente, Juana y Catalina Chas, ésta última casada con el arquitecto Ernesto Bunge. Francisco Chas, y su esposa Catalina Salas encargaron a su yerno Ernesto, la construcción de una casa de veraneo en el solar de Obligado, Juramento y Cuba.⁴¹ Al morir sus padres los herederos directos decidieron vender la quinta. Para ello convocaron a los martilleros Bravo, Barros y Cía. quienes se encargaron de llevar adelante el remate de la propiedad. Un aviso publicado en un diario de la época decía “Remate de un palacio. De la suntuosa finca perteneciente a la testamentaria del señor Don Francisco Chas, en Belgrano: calle Lavalle [Juramento] esquina Río Bamba [Vuelta de Obligado], frente a la plaza principal y a la iglesia, sobre calle empedrada y con *tramway* a una cuadra del boulevard Santa Fe [antiguo camino a Santa Fe, hoy avenida Cabildo]”. El aviso también se refería a la distribución y cantidad de salas que tenía la propiedad: “un gran salón, sala, comedor, ante-comedor, escritorio, *fumoir*, sala de billar, otra sala, gran terraza, 9 dormitorios, cocina, ante-cocina, piezas para el servicio, cuarto de baño, oficinas necesarias, cochera y caballeriza con entrada independiente, soberbio jardín con plantas escogidas y magníficas avenidas”. Fue así que el 15 de mayo de 1892, luego del juicio sucesorio, la casa criolla de la familia Chas se vendió en remate público a Mercedes Castellanos de Anchorena quien adquirió la propiedad por el valor de 112.800 pesos moneda nacional.⁴² La compra quedó documentada en una carta que la suegra de Larreta le envió a la Sra. Rosario Chas de Van Praet, una de las hijas del matrimonio Chas y que a juzgar por el trato, también eran amigas: “Mi querida Rosario, con mucho gusto acabo de saber y tan luego por Ud., que soy dueña desde hoy de la linda quinta de Belgrano. Me alegro que sea de su gusto y con este motivo, cuando estemos algún día en ella tendremos

⁴⁰Fernando Belvedere, “Cuando Coghlan fue ‘Villa Chas’, *El barrio*, 2008, disponible en <http://periodicoelbarrio.com.ar/cuando-coghlan-fue-%C2%93villa-chas-%C2%94/>. Fernando Belvedere, “La Familia Chas. El apellido del laberinto”, 2011, disponible en <http://parquechasweb.com.ar/la-familia-chas-el-apellido-del-laberinto/>, último acceso 1/4/17.

⁴¹ “Por aquel entonces se veraneaba en Flores y en Belgrano. Mis primeros recuerdos son de esos lugares [...] Una quinta hermosa, que estaba donde hoy es el Museo Larreta. La alquilábamos a un alemán, Hartenfels. Después la compró Anchorena, de la familia de la mujer de Larreta [...] La quinta tenía una terraza redonda donde Mamá, muy linda, se sentaba por las tardes, [...] La quinta me parecía inmensa, de toda la manzana, tal vez dos manzanas, con una vaca al fondo. Venían todos los chicos de las quintas de los alrededores a tomar leche recién ordeñada.” Leonor Acevedo de Borges [1876-1975], “Veraneando. Memorias”, *Diario íntimo del barrio de Belgrano. Memorias de sus vecinos 150º Aniversario 1855-2005*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2006, p. 10.

⁴² Fernando Belvedere, “La Familia Chas. El apellido del laberinto”, *op. cit.*

ambas mayor gusto de vernos, por los recuerdos que ella encierra para Ud. Las niñas devuelven a Ud. y sus niñas sus afectuosos recuerdos y quedo como siempre su afma. amiga”.⁴³ Años más tarde, Mercedes Castellanos compró otros lotes de distintos propietarios (Chas, Leonardi, Hecker, Pearson) que se anexaron al terreno original. En esa quinta no sólo veraneaban Larreta y su joven esposa, sino también el resto de la familia Anchorena y Castellanos.

La casa antes de las modificaciones de Larreta

Ernesto Federico Bunge (1839-1902) fue el ingeniero agrimensor que construyó la casa alrededor del año 1887. Bunge fue el primer arquitecto con diploma de la Universidad de Buenos Aires, obtenido por reválida de 1878. Miembro de una familia de raigambre renana, había viajado a Europa y estudiado en la Real Escuela de Artes de Krefeld, Düsseldorf en 1854 y arquitectura en la Real Academia de Berlín, bajo la guía de Martín Gropius. Fue fundador y primer titular de la Sociedad Central de Arquitectos. Tuvo una obra vasta y estéticamente valiosa en Argentina; su trabajo, desarrollado mayormente en Buenos Aires, abordó proyectos residenciales y edificios públicos. Su estudio estaba ubicado en la calle Corrientes 90 y entre sus obras particulares figuraron clientes de destacadas familias porteñas como los Cobo, Leloir, Bunge de Pacheco, Pereyra Iraola, Guerrero, Thompson de Lezica y Quesada. En Belgrano había construido su propia quinta, también en 1887 al igual que la de sus suegros.⁴⁴

Antes de que Larreta dispusiera la transformación, la residencia construida por Bunge en 1887 era una casa baja de estilo italianizante pompeyano, con un patio abierto, columnas de hierro y una fuente en el medio, que respondía al modelo de la casa-quinta mediterránea. Alrededor del patio y la galería que formaban esas columnas se emplazaban las habitaciones perimetrales. Esto constituía el primer cuerpo y la zona de recepción de la casa. Alrededor se hallaba la quinta de árboles frutales. El muro exterior de la casa que daba sobre la calle Juramento era bajo y enrejado. La fachada tenía cinco ventanas, cuatro en el frente y una en la ochava. (107) Larreta las aprovechó, pero eliminó una ventana del frente y reemplazó la puerta principal. La terraza tenía una baranda con balaustres. Muy probablemente las paredes originales de las habitaciones estuvieron pintadas con guardas ornamentales de motivos vegetales verdes y azules que en época de Larreta fueron tapizadas en damasco de seda.

Las reformas de Larreta

⁴³ Mercedes Castellanos, carta a Rosario C. de Van Praet, datada “Buenos Aires, 15 de mayo de 1892”, CL n. 1236, AMEL.

⁴⁴[Nota de la redacción], “Galería de fundadores: Arquitecto, Ernesto Bunge”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, a. 22, n. 184, abril de 1936, p.147-148.

Dentro de un contexto tan cosmopolita y afrancesado como era Buenos Aires a principios del siglo XX, la españolización que Larreta otorgó a la antigua casona criolla, resultaba original. Si bien la compleja historia de la Península había generado diferencias regionales, para el escritor lo esencial de España estaba en Castilla.

Destinada a ser residencia permanente, Larreta imprimió a las modificaciones un cambio de imagen, pero sobre todo de carácter: aquel estilo italianizante que tenía la casa fue sustituido por un lenguaje neocolonial. Las tareas incluyeron tanto aspectos funcionales como lingüístico-ornamentales.⁴⁵ La remodelación encargada por Larreta tenía como uno de sus fines, disponer de un ámbito espacial que contemplara la recepción de obras y objetos de arte español adquiridos durante su larga estancia europea. ¿Cuáles fueron las reformas arquitectónicas que Larreta hizo en la casa-quinta construida por Bunge? Los cambios se dieron tanto en el interior como en el exterior. En líneas generales se conservó la estructura y la disposición espacial original y se transformó la ornamentación y el sentido funcional de la casa. En el exterior, se modificó la fachada principal y la antigua tapia que rodeaba al jardín fue reemplazada por un extenso muro blanco rematado en tejas de gambas. A la planta original se agregó un primer piso y un sector de servicios con entrada independiente por la calle Vuelta de Obligado. Al crecer la familia se levantaron nuevas habitaciones. La primitiva quinta con frutales se convirtió en un magnífico jardín andaluz. En el interior, el patio central fue cerrado y cubierto, para convertirse en un gran salón, al que se accedía inmediatamente después de subir por la escalinata de piedra del zaguán. La reforma convertía a este espacio en lo que en algún tiempo se denominó el Gran Hall, por lo que en la misma operación en la que Larreta cambiaba el estilo de la casa italiana, sumaba también un espacio formal, más contemporáneo y vinculado con las grandes mansiones de Buenos Aires de principios del siglo XX, aun cuando la impronta que finalmente le otorgaría tuviera que ver con la imagen de la España del Siglo de Oro.⁴⁶

En realidad, los planes de modificación de la casa fueron originados y comandados por Enrique Larreta desde Europa; de hecho los planos de “su casita vasca” ya los tenía en la sede de la Legación argentina en París.⁴⁷ Además, en una carta escrita a su esposa mientras se desempeñaba como ministro plenipotenciario, le manifestaba su preocupación por la diferencia que en materia de proyectos para la casa de Belgrano tenía con su suegra:

⁴⁵ María del Rosario Betti, “La reinención de lo propio: La casa Larreta”, en Fernando Martínez Nespral, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo n. 225*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 2009, disponible en http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf, último acceso 1/1/16.

⁴⁶ Fernando Martínez Nespral, “Ficciones antiguas y modernas sobre la España del Siglo de Oro”, *op. cit.*

⁴⁷ Diego Sevilla, “España y la República Argentina”, *Mundial Magazine*, París, a. 4, v. 7, n. 38, junio de 1914, p. 122.

Mi querida Fina [.] Preocupaciones de la guerra [...] Temo mucho que no podamos embarcarnos como pensábamos en mayo... Ya habrás visto lo que sucede en Portugal. No es difícil que los alemanes a fin de vengarse llenen el golfo de minas [...] Mucho lamentaría que la manera de pensar de tu mamá y tus hermanos, tan opuesta a la mía, en lo tocante al asunto de la Casa de Belgrano, llegue a desanimar al arquitecto. Además, Zuloaga quiere que se retoque mi retrato el Domingo.⁴⁸

La carta escrita en plena 1ª Guerra Mundial, dejaba claro que la idea de Larreta no coincidía con la de su suegra, probablemente se trataba de diferencias que no podían soslayarse fácilmente, sobre todo teniendo en cuenta la clase de edificación que Mercedes Castellanos había llevado a cabo con su palacio frente a la Plaza San Martín. Lo cierto es que detrás de estas ideas había un arquitecto. O tal vez más de uno, asesorando y proyectando. Debemos aclarar que Martín Noel no fue quien diseñó las refacciones de la casa de Larreta, en realidad, este proyecto había comenzado varios años antes y fue el escritor quien dirigió las reformas desde Europa con la colaboración de otros profesionales. Noel tuvo cierta participación pero no fue expresa. De hecho, el arquitecto se encargó de aclarar que había conocido la casa por primera vez en 1917. Los planos municipales llevaban la firma del arquitecto Carlos Schindler, quien también era mencionado en el artículo de *Plus Ultra* de 1918.⁴⁹ Era lógico que no se atribuyera la autoría puesto que en ella habían participado otros arquitectos entre los que se encontraban los nombres de Fournez, Guimón, Schindler y Pasmán los cuales, veremos a continuación.

Los arquitectos de Belgrano

Robert Fournez

Los primeros proyectos de la casa pasaron por el francés Robert Fournez (1873-1958), un distinguido arquitecto diplomado por el gobierno de Francia, Caballero de la Legión de Honor y miembro del Comité de Industria de su país. Entre sus obras destacadas figura la Gran Mezquita de París, de estilo hispanoárabe construida entre 1922 y 1926 en homenaje a los musulmanes muertos por Francia en la Primera Guerra Mundial. En 1914 diseñó las instalaciones interiores del Pabellón de Argelia L'Afrique Du Nord en la Exposición de Lyon. Este pabellón tenía un escenario y un pórtico tipo árabe que por sus líneas y estilo de color recordaba a las ciudades de Argelia. Pero los contactos con Enrique Larreta habían comenzado unos años antes, hacia 1910. El estudio de Fournez estaba ubicado en el n° 22 Rue Boissiere en París y en Au Vésinet 2, Allé des champs, una villa en las afueras de la capital francesa. En una carta enviada al escritor, Fournez se lamentaba de que "Monsieur de Anchorena" no se hubiera decidido a construir su *chateau*, y le sugería ver la maqueta durante su estadía en París. A pesar de la decisión del cuñado de Larreta, Fournez seguía

⁴⁸ Sobre el retoque del retrato, ver *ut supra* capítulo 3. Enrique Larreta, carta a Josefina Anchorena, s. d [c. 1914-1916], CL n. 1194, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁴⁹ Martín Noel, "La casa española de Don Enrique Larreta", *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 26, junio de 1918, s. p.

con su idea de viajar a Buenos Aires debido a que el “señor Santamarina” había tomado la decisión de hacer unas reformas. El arquitecto continuaba su carta, comentándole a Larreta acerca de la construcción de una casa, tal como la que el escritor le había indicado, con planos de un señor de apellido *Rapapport*, con todos los detalles, diciéndole que “cinco mil francos” serían una suma de honorarios razonable.⁵⁰ Inferimos que este intercambio epistolar tenía que ver con los futuros planes del escritor, quien seguramente se fijó en este arquitecto, no sólo por su prestigio sino por el estilo de sus obras.

Los contactos con Fournez continuaron pero el proyecto no se llevó a cabo, aunque seguramente fueron éstas las primeras ideas o consejos que Larreta recibió o los que tomó como fuente para indicarles a sus arquitectos en Buenos Aires cuáles serían las reformas en las que estaba interesado, cuando las obras de Belgrano se llevaran a cabo.⁵¹

Pedro Guimón

Uno de los actores principales que tuvo participación en la arquitectura y ornamentación de la casa del barrio de Belgrano, como ya anticipamos, fue el arquitecto vasco Pedro Guimón Eguiguren (1878-1950) cuya relación con el escritor tuvo como nexos coordinantes la amistad con Ignacio Zuloaga, para quien Guimón había trabajado en Santiago Echea, la casa del pintor en Zumaya.

Guimón cursó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde egresó en 1902. Allí, las enseñanzas del profesor Luis Domènech y Montaner, arquitecto catalán precursor del modernismo y del regionalismo en arquitectura, marcaron su trayectoria profesional. Su principal clientela la constituía la nueva clase burguesa industrial y comercial que se desarrollaba en Bizkaia, por eso en sus escritos puso especial énfasis sobre arquitectura doméstica, manifestando una enérgica defensa por recuperar las formas de la arquitectura tradicional.⁵²

En noviembre de 1916, en un artículo sobre artistas vascos, Guimón presentaba los planos de la casa de Larreta: “[...] el arquitecto bilbaíno Pedro Guimón muestra su proyecto de casa vasca, hecho para don Enrique Larreta. Guimón es un interesante arquitecto, que se aparta del mal gusto ingénito de la mayor parte de sus colegas. La casa que ha construido a Zuloaga en Zumaya es un

⁵⁰ Robert Fournez, carta a Enrique Larreta, datada “París, [septiembre] 1910”, CL n. 1863, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁵¹ Robert Fournez, carta a Enrique Larreta, datada, “París, 21 de enero de 1911”, CL n. 1865, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁵² Luis Ángel Agirre Muxika, “Pedro Guimón: una aproximación” en “Revisión del arte vasco entre 1875 y 1939”, *Ondare* n. 23, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2004, disponible en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/23/23217233.pdf>, último acceso 1/4/17.

modelo de buen estilo vasco”⁵³ Otra nota publicada años después, destacaba el talento del arquitecto y la importancia de sus comitentes, bajo el halagador subtítulo “El arquitecto-artista”:

[...] La trascendencia artística de la obra de Guimón, culmina en el momento en que le llama a su lado para encargarle de las construcciones de su magnífica finca de Zumaya, el glorioso pintor español Ignacio Zuloaga, celebridad universal, honra de una raza.

A tan extraordinario artista correspondía otro artista también excepcional. Para satisfacer las exigencias depuradoras de Zuloaga, era preciso encontrar un arquitecto que pudiera identificarse espiritualmente con él, que supiera interpretar sus deseos, su gusto, su visión personalísima de las cosas. Y este hombre fue Guimón. [...] Otro altísimo honor había de caberle también al señor Guimón —a poco de esto— y era el de ser igualmente el arquitecto llamado por otro eminente cultivador del arte, el preclaro y celebradísimo escritor argentino don Enrique Rodríguez Larreta, insigne autor de “La gloria de don Ramiro”.

Rodríguez Larreta, cuyo refinamiento espiritual no hay que ponderar, pues notables huellas hay de él en España, quiso tener en su tierra argentina dos residencias de fastuosa originalidad, y sin reparar en gastos, como le permite la merecida opulencia en que vive, encargó al señor Guimón los proyectos para construirlos⁵⁴

La relación entre Guimón y el escritor argentino había comenzado unos años antes. En 1912, estando Larreta en París, planificando su residencia de Buenos Aires, el arquitecto intervino en uno de los diseños del proyecto. Su trabajo siempre se realizó a través de la intermediación de Zuloaga: “Envié al Sr. Larreta unos croquis y desearía me comunique su impresión una vez que los vea como me supongo los verá.”⁵⁵ Guimón también asesoró a Larreta sobre temas decorativos, especialmente en los revestimientos cerámicos, por eso Zuloaga solía intervenir para lograr que el arquitecto incluyera obra de su tío, el ceramista Daniel Zuloaga: “De esa fui a Bilbao donde vi a Guimón a quien expliqué todo lo referente al señor Larreta, y me dijo que con muchísimo gusto se acordaría en sus proyectos de ti lo más posible; ya sabes que, de mi parte, puedes siempre contar con mi apoyo, debido a la admiración y al cariño que te tengo. Lo que yo desearía es que te cayera una de esas obras que te pusieran a flote y con las espaldas resguardadas para mientras vivas, y no dejaré de la mano lo de Larreta.”⁵⁶ En realidad hasta el momento no hemos encontrado material documental, salvo estas cartas y no sabemos si los planos o las ideas planteadas por Guimón llegaron a ser utilizadas, pero se infiere que el importe del trabajo le pareció excesivo al argentino. El arquitecto le transmitió lo sucedido al pintor en una carta que también ilustra los modos de contratación, presupuestos y acuerdos económicos de la época:

⁵³ Juan de la Encina, “Los artistas vascos. Arquitectura”, *España*, Madrid, a.2, n. 96, 23 de noviembre de 1916, p. 11.

⁵⁴ A. de León, “La construcción moderna y el arquitecto D. Pedro Guimón”, *La Acción*, Madrid, 21 de febrero de 1924, p. 3.

⁵⁵ Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 7 de noviembre de 1912”, CA, n. 2358, AMIZ.

⁵⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Daniel Zuloaga, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 26 de febrero de 1915?”, Documento n. 390, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>, último acceso 15/03/16, p. 488.

Me extraña que el Sr. Larreta le haya parecido exagerada mi cuenta pues que como es sabido nuestra tarifa es un ciento tanto por ciento que varía según la naturaleza de la obra y su presupuesto o su costo. Y cuando es el proyecto solamente cobramos la mitad. Es decir que en la tarifa se estipula que tanto vale el proyecto como la dirección. Ahora bien en caso de realizarse la obra nos guiamos por el total del costo de todo gasto que se hiciera durante la ejecución y cuando aún no se ha hecho y cobramos el proyecto nos guiamos por el presupuesto. Claro está que aquí es donde cabe el abuso si cargamos por ejemplo en la decoración e instalaciones que se refieren más bien al transcurso de la obra o sea a la dirección. Pero yo precisamente [...] he tenido buen cuidado de poner unos precios bajísimos [...] así que casi me refiero solo al costo de la construcción de todos modos cuando convenga me llama U. [...] no quiero quede descontento el Sr. Larreta.”⁵⁷

En esa misma carta Guimón mencionaba un listado de obras de arte que incluía un tríptico repujado en plata del siglo XIV, una sillería tapizada de damasco rojo con bordados chinos, un juego de banco con incrustaciones de marfil, unos bargueños castellanos, un reloj de campanas y figuras de marfil de escuela murciana o andaluza. El envío de estos datos evidenciaba también la actuación del arquitecto como intermediario, consiguiendo piezas que el pintor o bien coleccionaba o revendía para otros interesados, como el caso de Larreta.

Guimón siguió trabajando con sus propuestas sobre la casa de Belgrano. El proyecto había comenzado en 1912, pero en 1914 evidentemente la decisión sobre el aspecto final de la residencia aún no estaba tomada. Lo que sí fue claro desde un principio es que el estilo elegido tuvo que ver con una impronta hispanizante:

Como me dijo U. hoy que el Sr. Larreta irá por su casa un día de estos me tomo la confianza de enviarle a U. los adjuntos croquis esperando que se los presente con las explicaciones que le expondré luego y si cree mejor se los envía con esta carta al lugar donde se hallare. Uno de ellos es el de un castillo español, pero ya sé que no es eso lo que quiere, sino una casa castillo conventual con alma o carácter esencialmente español, yo plenamente impuesto por los croquis de Larreta y su conversación en San Sebastián he dibujado el otro boceto y quisiera que me confirme él si voy por buen camino y si es en ese tono lo que desea pues si me dice que le interpreto bien me será muy fácil dar con las otras dos fachadas y concretar el proyecto.

La distribución tal como él quiere y me hizo observar su Sra. la tengo resuelta en esquema y la adaptaré a las fachadas. Yo solo he puesto masas, siluetas y huecos pero ya sabe que el croquis es algo ideal y que las proporciones se han de concretar y depurar en los planos. Una vez Larreta me dé su opinión que tenga la bondad de devolverme el croquis para que me siga basando en él para el desarrollo⁵⁸

Esta carta evidenciaba el grado de participación que Larreta tuvo en la génesis del proyecto de reforma, es decir, el escritor no lo había dejado simplemente en manos del arquitecto sino que el concepto de lo que él deseaba para su futura residencia ya lo tenía claro, y no sólo lo transmitió a

⁵⁷ Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 19 de octubre de 1914”, CA, n. 2358, AMIZ.

⁵⁸ Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 15 de diciembre de 1914”, CA, n.90, AMIZ.

Guimón, sino que planteó en el papel los croquis que sirvieron de base para el diseño final de la casa de Belgrano.

Faltaba poco para que Larreta retornara al país. Tal vez, las últimas reuniones con Guimón tuvieron que ver con ajustes o detalles del proyecto que luego se comunicarían a los técnicos en Buenos Aires. Las ideas para la construcción de su casa, que luego llevó adelante (o simplemente firmó) el arquitecto Christian Schindler, probablemente habían surgido de las charlas y bocetos realizados en España. Los arquitectos seguramente hicieron sugerencias o cambios, pero quien había propuesto la concepción original del edificio había sido el propio escritor. Larreta había visto y admirado la construcción que Guimón había hecho para Zuloaga en Zumaya y eso lo motivó a contratar a los mismos profesionales. Zuloaga también era un gran aficionado a la arquitectura y le gustaba intervenir en la dirección de las obras. “Reconozco que generalmente tiene grandes aciertos, merced a su amplia concepción de la belleza plástica y su familiaridad con todos los estilos”, decía Guimón acerca del pintor.⁵⁹ Estas cualidades, también las tenía el escritor.

Luego de haber permanecido casi diez años en Europa, el regreso a Buenos Aires era inminente. Como aún quedaban cuentas por pagar, las cuestiones monetarias eran delegadas a Zuloaga: “El día de la comida en Archanda me olvidé entregarle la adjunta factura que es a lo que ascienden los gastos del Sr. Larreta que faltan por pagar más el embalage [sic] de hierros y 1er envío de [zanke] que podrán ser 400 pts. poco más o menos. Si mediante este recibo puede V. obtener de Chinchilla esa cantidad se lo agradeceré.”⁶⁰

Las relaciones con Guimón continuaron más allá de la estancia europea. El arquitecto siguió ocupándose de las gestiones referidas a la terminación de la casa:

Hoy puedo ya completar los gastos de los encargos de Larreta y me apresuro a enviarle la nota por si la hace efectiva el Sr. Chinchilla. Se la mando con recibí pues como todo lo tengo pagado de ese modo él manda mi recibo a Sr. Enrique al cual yo le envío comprobantes y los conocimientos de embarque seguro marítimo, etc. Estoy escandalizado lo que cobran los fletes pues la reja [...] cuesta mandar a Buenos Aires más que su valor. El 10/00 que cobro es convenido con D. Enrique como dirección.⁶¹

Hasta poco tiempo antes de la inauguración oficial o de la mudanza definitiva, el arquitecto Guimón siguió enviando material para la casa. El consultor siempre era Zuloaga, Guimón informaba absolutamente de todos sus movimientos al vasco: “Mi querido amigo: Por si acaso ha llegado U. de París y deseando sea completamente restablecido le pongo estas letras para decirle que

⁵⁹Pedro Guimón *apud* José Iribarne, “Postal Donostiarra. Anecdótico. Una fantasía de Ignacio Zuloaga”, *El mañana*, Teruel, a. 3, n. 333, martes 4 de febrero de 1930, p. 6.

⁶⁰ Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 13 de abril de 1917”, CA, n. 2373, AMIZ.

⁶¹ Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 16 de abril de 1919”, CA, n. 2325, AMIZ.

estoy a su disposición avisándome cualquier día para tratar del asunto del mueble y del comienzo del caserío. A Larreta le mandé las puertas hace días y espero le gustaran.”⁶² Algún problema con los pagos habrá habido para que Guimón le enviara a Zuloaga una queja referida a uno de los allegados de Larreta en la Embajada: “Chinchilla a fuerza de delicado quedó como un grosero devolviéndome la letra que giré en vista de él tenía que consultar con Larreta, directamente a dicho va en B. A.”⁶³

Sin duda el prestigio de Larreta como comitente y el crédito de Guimón por la construcción de la casa siguió trascendiendo: “Hoy se habla en todo el mundo –en España las hemos oído elogiar infinitas veces– con admiración de las dos espléndidas edificaciones: la suntuosa finca de Belgrano, en Buenos Aires, del estilo llamado colonial (siglos XVI y XVII) y la preciosa casa vasca, que se alza en Mar del Plata y que es la residencia veraniega del ilustre literato.”⁶⁴ Con respecto a esta casa de la costa argentina, Larreta le había hecho el encargo a Guimón inducido por Zuloaga, debido a que el escritor había manifestado no estar del todo satisfecho con el proyecto de “Mr. Hermann”, arquitecto jefe del Ayuntamiento de la Villa de París.⁶⁵ Hacia 1922, en una charla con José Iribarne, Guimón hacía referencia a sus dos famosos clientes:

-Se dice por ahí, amigo Iribarne, que soy un hombre orgulloso Sin embargo, jamás negué mi gratitud a quienes me orientaron con sus consejos o me ilustraron con sus enseñanzas. Mis nobles amigos Ignacio Zuloaga y Rodríguez Larreta ocupan, sin duda alguna, los primeros puestos en este escalafón sentimental. Ambos influyeron poderosamente en la formación de mi personalidad, de mis últimas concepciones arquitectónicas. El pintor me inspiró su amor desmedido por lo antiguo, y el literato me fue mostrando con su honda psicología los matices más elevados de las cosas. El autor de “La gloria de don Ramiro” posee mejor que nadie el don de elevar edificios admirables, elegantes sin presunción y de una arquitectura en consonancia con el paisaje. Como dice Taine hablando de M. Cousin, a Rodríguez Larreta no hay que estudiarle ni admirarle más que en la discusión de las verdades que son del dominio de todos y no del dominio de algunos; las que entiende y gusta una persona, no por ser algo aparte de las demás sino por sentirse culta. Tales son las cuestiones de moral ordinaria, de arte, de política e historia, las cuales pueden resolverse lo mismo por el sentimiento que por la lógica. Se dirigen al sentido común tanto como a la razón, siendo la verdadera materia de la elocuencia. En ellas se ejercita el literato para conmover y agradar, valiéndose de la pasión y el buen gusto.⁶⁶

⁶² Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 22 de noviembre de 1916”, CA, n. 1948, AMIZ.

⁶³ Pedro Guimón, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Bilbao, 15 de junio de 1919”, CA, n. 2520, AMIZ.

⁶⁴ El artículo también mencionaba que Guimón había sido el autor del proyecto de “la casa de la señora viuda de Anchorena, en Buenos Aires”. Con respecto a la casa de Mar del Plata, no hemos hallado otras fuentes, sólo las bibliográficas que aparecen en este capítulo que mencionan a la casa dentro de los proyectos del arquitecto. Sí sabemos que Josefina, hija del escritor y su marido Adolfo Zuberbühler encargaron la construcción de una casa de estilo aldeano en el barrio “Los Troncos” de esa ciudad, con el arquitecto Alberto Rodríguez Etcheto. A. de León, “La construcción moderna y el arquitecto D. Pedro Guimón”, *op. cit.*

⁶⁵ Según Guimón, Larreta quedó muy satisfecho con su proyecto, puesto que la casa concordaba con el paisaje de un modo perfecto, condición que la hacía más estimable dentro de su valoración estética. Pedro Guimón *apud* José Iribarne, *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*, Bilbao, Imprenta de la viuda e hijos de Hernández, 1922, p. 23-25.

⁶⁶ Pedro Guimón *apud* José Iribarne, “Postal Donostiarra. Anecdótico. Una fantasía de Ignacio Zuloaga”, *op. cit.*, p. 6.

Las palabras de Guimón, daban cuenta del carácter conceptual con el que Larreta había llevado a cabo sus proyectos arquitectónicos; resaltaban además su pasión y buen gusto, atributos que no necesariamente todos los hombres de fortuna poseían.

Christian Schindler

“Felicitemos también a nuestro colega el señor Schindler que con técnica segura ha sabido traducir con materiales adecuados imaginación tan peregrina.” Así se expresaba Martín Noel al referirse a quien figuraba como realizador de la casa de Belgrano.⁶⁷ Efectivamente, el arquitecto Christian Schindler (Berna, 1859-Buenos Aires, 1920) había sido uno de los encargados de llevar adelante las reformas de la casa del barrio de Belgrano. Al menos eso es lo que indicaban la firma de los planos y la mención de Noel en su conocido artículo de *Plus Ultra* de 1918. Schindler se había formado como arquitecto en la Technikum Winterthur Ingenieurschule, en la capital suiza, entre los años 1875 y 1878. Al finalizar sus estudios trabajó en París dirigiendo principalmente la construcción de casas de renta. A Buenos Aires llegó en 1884. Fue un profesional que trabajó junto a prestigiosos ingenieros y arquitectos proyectando importantes obras entre finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente en lujosas residencias de la aristocracia porteña, que no solían reparar en los costos del proyecto. En 1902 se incorporó como miembro de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires -socio n° 173- donde se desempeñó como tesorero (1903-1904) y vicepresidente (1910-1911). Entre otras actividades participó de la Comisión que revisaría el Reglamento Municipal de Construcciones (1912) y del Comité Argentino en la Exposición de California (1914).

En 1918, la Sociedad de Arquitectos y el Centro Estudiantes de Arquitectura organizó una encuesta de opinión sobre diversas cuestiones de carácter edilicio, arquitectónico y estético con tres preguntas: “a. ¿Puede Ud. expresar una opinión sobre la posibilidad de dar a las distintas zonas del país una arquitectura regional y propia?. b. ¿Existen elementos históricos o causas actuales que permitan conseguir ese objeto?. c. ¿Cree Ud. en la eficacia de la gestión de los arquitectos en una labor semejante y considera posible fijar sus alcances?”. Schindler respondía en los siguientes términos:

- a. Una arquitectura regional y propia para las diferentes zonas del país no parece lógica. Del Norte al Sur y de las llanuras a las sierras y cordilleras hay demasiada diferencia para adoptar un tipo único, tendrán que ser varios adaptados a las diferentes regiones.
- b. Los documentos históricos o causas actuales existentes en el país que pueden determinar esta orientación son relativamente pobres y a mi juicio no pueden servir de base para la creación de una arquitectura nacional propia, si se entiende por esto un estilo nuevo especialmente argentino.

⁶⁷ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

c. Creo en la eficacia de la gestión de los arquitectos para mejorar el arte de construir en la República Argentina, dentro de los límites alcanzables por pueblos de civilizaciones artísticamente más adelantados y adaptando los diferentes estilos existentes a las necesidades del clima y exigencias de la población.⁶⁸

Con estas respuestas, no deja de ser irónico o al menos contradictorio que, teniendo un pensamiento tan distante de los valores de la arquitectura neocolonial, hubiera participado en la construcción de la casa de Larreta. Claro que también cabe la posibilidad de que sólo hubiera prestado su firma.

Schindler trabajó en una treintena de casas de renta y viviendas unifamiliares, varias de ellas en edificios ubicados sobre la Av. de Mayo. Son características de su arquitectura una clara tendencia a repetir un mismo tipo de herrería y un tipo de fachada resuelta a partir de la sucesión rítmica de movimientos ondulatorios, resultado de utilizar *bow windows*.⁶⁹ Para la época en que Schindler trabajó en las reformas de Belgrano, su matrícula era la n° 1032, su domicilio laboral estaba en Sarmiento 1888 y su estudio en Callao 321.

Raúl Pasman

La participación de Martín Noel en la casa del barrio de Belgrano nunca fue explícita por parte de Larreta, como tampoco lo fue la de Pedro Guimón. Es difícil discernir por qué preservó u omitió este último nombre ¿Cuál había sido la intervención de Noel o de Schindler realmente? Una entrevista realizada al Arq. Raúl Pasman, como fuente principal de este apartado, nos acerca algunas respuestas.⁷⁰

El arquitecto Raúl Pasman (1887-1973) tenía un estudio de arquitectura en Av. de Mayo 877 en sociedad con el ingeniero Enrique Marcó del Pont con quien realizó de manera conjunta muchas de sus obras. Según Pasman, el trabajo de las reformas de la casa había sido llevado a su estudio en 1912 por Noel, quien era muy amigo de Larreta, para pedirles que se hicieran cargo de las modificaciones porque él no tenía tiempo ni tampoco estudio para hacer los dibujos y dirección de la obra. Se pusieron de acuerdo y se realizó en el estudio de Pasman y Marcó del Pont, sumando a un joven arquitecto de nombre Alberto Rossi, para que se hiciera cargo de la construcción y dirección de la obra, de hecho la empresa constructora fue concretamente “Alberto Rossi”, por eso el nombre de Pasman no figuraba en la firma de los planos.

⁶⁸ Christian Schindler, “Encuesta de la Sociedad de Arquitectos y del Centro Estudiantes de Arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, a. 4, n. 17, julio y agosto, 1918, p. 3-6.

⁶⁹ Fernando Aliata, Jorge Francisco Liemur, *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, t. S/Z, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁰ Isabel Padilla y de Borbón *et al*, *Entrevista al Arq. Raúl Pasman*, 10 de mayo de 1972, desgrabación en Carpeta de Investigación “Casa Belgrano” organizada por Gloria Agid, AMEL.

Pasman se había graduado en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1908. Previamente en 1902, se había desempeñado en la Dirección de Obras Públicas de la Nación. En 1914, fue aceptado como socio activo de la Sociedad Central de arquitectos de donde llegó a ser vicepresidente en la década de 1920 y presidente entre 1930-1931 y 1934-38. Para la época en que estuvo ligado a la construcción de la casa de Belgrano, Pasman, trabajaba en la función estatal, como Director de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires y como Arquitecto Proyectista de la Comisión Nacional de Casas Baratas, función que cumplió hasta la década de 1930.⁷¹

Según Pasman, los proyectos de las reformas de la casa de la calle Juramento eran de Martín Noel pero la puesta en marcha de la obra se había desarrollado en su oficina. Allí conversaban junto al equipo y luego el estudio se encargaba de los dibujos haciendo las observaciones que creyeran necesarias. Pasman recordaba que la intervención de Larreta era constante, a tal punto que más de una vez, les hizo hacer doblemente el trabajo: “Venía el Arq. Noel, que de acuerdo con Larreta, nos hacían hacer las modificaciones de cada detalle. No podíamos efectuar nada libremente porque ambos seguían interviniendo hasta en los más pequeños detalles [...] Larreta era un cliente muy difícil, pero había que dejarlo contento”⁷²

Pasman señalaba que la fachada original de la casa tenía las aberturas totalmente coloniales y de ahí Martín Noel tomó la idea de hacerla en ese estilo. Las ventanas del cerramiento del Patio cubierto fueron idea de Larreta, quien también hizo tirar la cornisa y repetir algunos detalles. Con respecto a los capiteles de las columnas del patio, el diseño había sido de Noel, seguramente siguiendo el gusto de Larreta, porque según Pasman, Larreta “le daba la idea de lo que quería y Noel lo dibujaba” como un profesional, interpretando los deseos de su cliente; luego su estudio lo ponía en limpio para su ejecución.⁷³ Los revestimientos fueron hechos siguiendo estrictamente lo marcado por Larreta y Noel, quienes contrataron para ello a diversos ejecutores. Los materiales eran importados de España, tal el caso de las cerámicas y los pisos de madera. Uno de los carpinteros que había trabajado “era Holm; otro di Prino.” El señor llamado Holm tenía un negocio de decoración y según el personal del museo, él dijo haber hecho los frisos, las puertas y el arco que unían el escritorio con el Salón Rojo; era “un señor joven en ese momento, y los talleres de escultura que había en aquel entonces en la Argentina tenían operarios de primera calidad, eran artesanos artífices, como se puede apreciar en esta casa” aseguraba Pasman. Algunos de los pisos de madera, fueron sacados de antiguas casas de los Anchorena situados en Plaza de Mayo. Otros eran

⁷¹ Fernando Aliata, Jorge Francisco Liemur, *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, t. 0/P, *op. cit.*, p. 45-46.

⁷² Raúl Pasman *apud* Isabel Padilla y de Borbón *et al*, *Entrevista al Arq. Raúl Pasman*, *op. cit.*

⁷³ *Ibidem.*

importados, se trataba de maderas antiguas que se dejaban estacionar y luego se iban armando; algunas venían de distintas demoliciones viejas de nivel, muy costosas. Los pisos se habían comprado en Argentina, pero eran de origen ruso o del este europeo, en esa época todos los gremios estaban especializados, la colocación la hicieron aquí y el gremio era polaco. En las sucesivas modificaciones se fue aprovechando todo el material posible. Si era necesario hacer más cantidad, se reservaba el anterior como modelo para que los nuevos pedidos fueran exactamente igual. En el caso de las tejas es probable que se hubieran comprado en algún establecimiento de la ciudad. Un aviso de la época mencionaba: “La *Revista de Arquitectura* dedica este número a la arquitectura colonial, pero los profesionales ignoran quizás donde dirigirse para conseguir los materiales indispensables. ¡Usted necesita Tejas Árabes (tipo colonial) Azulejos, etc...! [...]Dirigirse a Arturo E. Cádiz. Representante de Fábricas [...] Y un empleado pasará con muestras, precios y demás datos.”⁷⁴ Evidentemente el presupuesto con el que se contaba para estas reformas era abultado, puesto que el tiempo que duró la obra fue menor de dos años.

Conforme Larreta iba haciendo el acopio de las piezas de su patrimonio, el equipo de Pasman también se encargó de instalar las obras de arte bajo la dirección exclusiva de Noel, sobre todo los retablos. En ese entonces el personal era muy calificado, por eso el arquitecto prácticamente no tenía que hacer ninguna observación porque ellos mismos notaban previamente si habían cometido algún error.

Larreta tuvo una participación determinante en las decisiones que se tomaron en la casa, todo era pedido por él. Pasman respetaba sus deseos, tomaba nota, hacían los croquis y luego podía modificarse si había alguna observación, pero el planteo principal era hecho por Larreta en su rol de comitente, pero también de creador. Solo el pórtico y el espacio del “Patio del Naranja” fueron los dos únicos lugares que se siguieron según los proyectos de Noel sin ninguna intervención de Larreta. El interior y todas las demás modificaciones fueron realizadas con la participación de los tres, es decir Larreta, Noel y el estudio Pasman-Marcó del Pont.⁷⁵ La inspección de las obras las hacía Pasman personalmente. Estas visitas tuvieron lugar entre noviembre de 1916 y la fecha de inauguración de la casa en 1918, ya que anteriormente Larreta había estado ausente del país. Según Pasman, todos los planos de la construcción, que como sabemos, fueron firmados por el arquitecto Christian Schindler, se entregaron a Noel, quien luego los entregó a su propietario.⁷⁶

⁷⁴ [Aviso publicitario], *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, a. 3, n. 12, julio y agosto 1917, p. 43.

⁷⁵ Según Pasman, Enrique Marco del Pont, era muy amigo de Noel. El estudio de ambos, también se encargó del proyecto de la casa de Noel y su hermano. Isabel Padilla y de Borbón *et al*, *Entrevista al Arq. Raúl Pasman, op. cit.*

⁷⁶ *Ibidem.*

Efectivamente, luego de haber relevado toda esta documentación podemos decir que en las reformas de la casa de Belgrano intervinieron diversos profesionales que hasta el presente no habían sido mencionados en la bibliografía conocida. Por un lado, queda claro que Larreta actuó como comitente y decisor en todas las etapas: desde la génesis del proyecto hasta su conclusión. Desde el inicio tuvo claro que su casa tendría un carácter español. Por eso sus consultas buscaron a arquitecto que sabían cómo decodificar su visión. En principio, los contactos con Fournez que probablemente arrojaron las primeras ideas o consejos que Larreta recibió aun cuando el proyecto no se llevara a cabo. Luego, Pedro Guimón, uno de los principales actores, según se desprende de la correspondencia, cuya relación con el escritor tuvo en común la amistad con Ignacio Zuloaga. Si bien no podemos afirmar que los planos o las ideas planteadas por este arquitecto vasco llegaron a ser utilizadas en su totalidad, sabemos que sí estuvo vinculado, a la distancia, prácticamente hasta el final de la obra. Por otra parte, la construcción física propiamente dicha en Buenos Aires tuvo a Martín Noel supervisando un proyecto cuyos croquis o bocetos habían surgido en Europa. En esta instancia, Schindler fue uno de los encargados de llevar adelante las reformas firmando los planos que se presentaron ante el Municipio. Finalmente, el estudio Pasman-Marco del Pont en la dirección, con Alberto Rossi como responsable de la empresa constructora, juntos llevando adelante la materialidad del proyecto. Por encima de todos los mencionados, la participación de Larreta como factor determinante en la toma de decisiones no solo desde su rol de cliente, sino de creador.

Los planos de las reformas 1916-1924

Los planos y expedientes de catastro con las sucesivas reformas que se hicieron en la casa de la calle Juramento fueron una fuente relevante para este capítulo. Los más antiguos corresponden al año 1901, es decir luego de que Mercedes Castellanos de Anchorena comprara la propiedad.⁷⁷ Precisamente su nombre figura como propietaria, al menos hasta agosto de 1917. En realidad las pocas referencias acerca de que la viuda de Nicolás Anchorena le había regalado la casaquinta a su hija como obsequio de bodas corresponden a la tradición oral o a algún artículo periodístico aparecido luego de la muerte del escritor.⁷⁸

Entre los antecedentes referidos a la historia de la casa hallamos un plano del 1º de febrero de 1901 que presentaba ante la Intendencia Municipal, un Proyecto de reparación y permiso de

⁷⁷ En total son 33 planos desde 1901 a 1982 que también incluyen las reformas realizadas en época del Museo. Este material fue relevado y obtenido oportunamente en Catastro de Capital Federal por la Lic. Gloria Agid. "Caja Planos Casa Belgrano", Biblioteca Alfonso El Sabio, AMEL, s. c.

⁷⁸ "Pero el hombre de letras vivió en su palacio de Belgrano, regalo de bodas de su suegra, que él mismo eligió con aquel certero instinto que lo caracterizaba". Rafael B. Esteban, "Un viejo palacio abandonado", *Estampa*, Buenos Aires, noviembre de 1961, p. 30-32.

modificación, firmado por el Arquitecto Francisco Buschiasso, para el Edificio de Obligado 2183, Propiedad de Mercedes Castellanos. Otro de los planos, fechado en 1912 mencionaba una cochera ubicada sobre la calle Vuelta de Obligado. A continuación, un plano del 4 de enero de 1913, con Expediente n° 87961, de la calle Vuelta de Obligado 2155, indicaba un Proyecto de una casa de P. M. Colombo encargado por Pedro Ibañez, propietario del inmueble ubicado en Cuba y Mendoza, seguramente con el poder de Mercedes Castellanos. Otro Plano con Expediente n° 8730 mencionaba un proyecto para construcción de cocheras para Mercedes Castellanos en el que ya aparecía el nombre del Arq. Christian Schindler.⁷⁹

Pero los planos que realmente nos interesan, son los que aparecen a partir de 1916, en los que figuran las modificaciones planteadas por Larreta. El 21 de febrero de 1916, con firma del Arq. C. Schindler se presentó el proyecto de reforma para el Edificio de Juramento 2291 ante la Subsecretaría de Obras Públicas de la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires bajo el Expediente n° 21321. Este expediente era el que anunciaba la “designación de los trabajos y materiales a emplearse” en las refacciones de la casa. Entre los diversos ítems se incluían: excavación para cimientos, mampostería de ladrillos comunes en mezcla de cal, revoque de frente, de patio y de interior, 640 tejas españolas, machimbrado de pinotea, cielo raso de yeso liso y ornamentado, acero con tirantes, vigas de acero, revestimiento de azulejos, una puerta vidriera de cedro y una de pino, ambas para la calle, 16 puertas interiores con marco a cajón, ventanas de cedro, ventanas de servicios y celosías de madera. Para el piso de arriba se habían dispuesto escaleras de concreto, de cedro y de pinotea. La superficie cubierta ascendía a 506 m², por lo que tuvieron que abonar en concepto de impuestos, la suma de doscientos cincuenta y tres pesos. La nota que acompañaba el pedido de permiso de modificación dirigida al Intendente Municipal de la Ciudad decía: “Los que suscriben solicitan el permiso necesario para rehacer los revoques de los frentes y Jardín en estilo colonial con su techo de tejas, modificar la puerta de calle y entrada principal, techar el patio y construir varias piezas de habitaciones en el piso alto según planos y planillas que se acompañan por duplicado. La propiedad está ubicada en la calle Juramento n° 2291 esquina Obligado n° 2139, frentes al sud y oeste Plaza de Belgrano. Dios guarde al Sr. Intendente.”⁸⁰

Pocos días más tarde, se presentó una objeción reglamentaria al proyecto planteado pero fue resuelto favorablemente: “Bien cuando parte de las obras proyectadas en los planos adjuntos afectan el círculo de 12 metros de radio con centro en el punto esquina y la ochava que tiene el inmueble no es reglamentaria, pues solo mide 3 m. 85, teniendo en cuenta la escasa importancia de

⁷⁹ “Caja Planos Casa Belgrano”, *op. cit.*

⁸⁰ Christian Schindler [arquitecto] y Mercedes Castellanos de Anchorena [propietaria], “Nota solicitando permiso de reformas”, datada “Buenos Aires, 21 de febrero de 1916”, *Ibidem.*

los trabajos a ejecutarse dentro de la zona de 12 metros, se resuelve autorizar la concesión del permiso que se solicita sin exigir modificación de la ochava existente.”⁸¹ El expediente incluía una nota dirigida a la Inspección General de Construcciones, mediante la cual los interesados solicitaban:

se les permita ejecutar las refacciones del frente del edificio de que se trata en la forma que lo proyectan en el plano agregado fundados en razones de orden arquitectónico. Entre esas refacciones figura el aumento de espesor de las dos pilastras de la entrada que vendrá a tener una saliente, con respecto a la línea municipal de cm 45, lo que está en desacuerdo con las disposiciones vigentes. Excepcionalmente en algunos casos, se ha autorizado a dar como máximo un saliente de 0 m. 10, a motivos decorativos de los frentes y la prohibición respecto a salientes como los de que se trata, tiene por objeto evitar las molestias que ellos podrían ofrecer al tránsito público. En el caso de que se trata, ese inconveniente no existiría en razón de que la acera de la calle a que da frente el inmueble tiene un ancho de mts. 3,50.⁸²

Pero lo que se destacaba de la nota era el carácter especial de la nueva fachada, y cómo iba a ser apreciada a partir de esas modificaciones: “Se hace notar que el frente del edificio de que se trata es de un estilo arquitectónico especial y las refacciones proyectadas tienden a colocarlo en condiciones que recuerden con *más fidelidad el tipo de casa colonial*.”⁸³

Durante los meses subsiguientes fueron presentándose diversos pedidos y aprobaciones de los avances constructivos hasta que el 14 de diciembre de 1917, ya con Larreta en Buenos Aires, el constructor de la obra solicitó la inspección final, otorgándosele el recibo correspondiente y archivando el expediente el 4 de enero de 1918.⁸⁴ Por lo que se deduce de las fechas de inicio de las obras, y el final de la misma, los trabajos no llevaron más de dos años, ya que el escritor y su familia se instalaron allí en 1918, lo cual da cuenta del alto poder adquisitivo disponible para llevar adelante una obra de esa envergadura en ese tiempo.

La descripción de la casa

Larreta tenía una definición categórica para referirse al estilo de su casa de Belgrano: “Es castellana y andaluza. Castellano el interior y andaluza por fuera.”⁸⁵ Remitiéndose a los orígenes de nuestras ciudades, el escritor señalaba cuál había sido la influencia recibida en materia constructiva:

⁸¹ El 10 de marzo de 1916 el Informe de la Inspección General de Construcciones decía: “De acuerdo con el Decreto de Marzo 2 puede concederse el permiso solicitado como obra interior”. En concepto de impuestos a la Dirección General de Rentas la suma ascendió a 629.20 pesos. *Ibidem*.

⁸² [Firma ilegible], “Nota solicitando modificaciones en la fachada”, datada “Buenos Aires, 5 de mayo de 1916”, *Ibidem*.

⁸³ El subrayado es nuestro. *Ibidem*.

⁸⁴ Larreta llegó al país en noviembre de 1916. En mayo de 1917 se solicitó permiso para modificar el cerco de frente reemplazando la verja existente con una pared y pérgola, ensanchar la ochava de la esquina Juramento y Cuba y ampliar el sótano y locales de servicio. En 1920 se presentaron planos con nuevas modificaciones e instalaciones sanitarias, esta vez con el nombre de Enrique Larreta como propietario. En noviembre de 1924 se construyeron nuevas habitaciones. *Ibidem*.

⁸⁵ Alberto de Segovia, “Larreta y ‘La Gloria de D. Ramiro’”, *La Alhambra*, Granada, 2ª época, n. 545, t. 24, 30 de noviembre de 1921, p. 338, disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004370241&search=&lang=es>, último acceso 23/09/2016.

[...] las viviendas que empezaron a fabricarse años después ajustáronse todas a un tipo tradicional. Nacieron castizas, nacieron andaluzas y, más propiamente, sevillanas. Es decir, estructura itálica, facha sarracena. Las casas de la antigua *Hispalis*, *Ichbilibah*, Sevilla, luego “Julia E Romulea”, el árabe y el moro solo agregaronle revestimiento. Quedaba siempre el “vestibulum”, el “atrium”, el “peristylum”, es decir, el zaguán, el patio, el patinillo y las habitaciones laterales (cubícula), todo pasó al nuevo Mundo con los aventureros andaluces”⁸⁶

La propiedad, situada en la Zona Norte de la ciudad, Circunscripción 16ª llamada “Parroquia de Belgrano” tenía 7244 m² cubiertos a los que se sumaba un jardín de 6500 m². El conjunto ocupaba la totalidad de la manzana delimitada por la Avenida Juramento y las calles Vuelta de Obligado, Mendoza y Cuba.

La fachada principal, sobre la avenida Juramento, exhibía elementos característicos de las viviendas andaluzas: paredes simples, muros blancos, ventanas enrejadas y techumbres de tejas españolas rojas que se continuaban en el reborde de la pared que rodeaba al jardín. La entrada tenía un ancho portal de madera pintado de verde, de dos hojas con tableros o cuarterones tachonados, sobre uno de ellos lucía una gran aldaba. Estaba coronado con molduras y ornamentos y un arco escarzano. El frontis con volutas ornamentales rompía con la planimetría del muro restante, allí se destacaban tres pináculos con forma abalaustrada dispuestos simétricamente, el del centro de menor tamaño. Las molduras ubicadas debajo de las tejas del techo formaban un entablamento muy reducido con un friso decorado con una cadena de eslabones rectangulares con esquinas redondeadas. Las cuatro ventanas, incluyendo la de la ochava, tenían guardapolvos rectos, cortinas de tablillas horizontales y rejas de hierro voladizo. La mayor parte de los elementos que aparecían en este frente, provenían del repertorio de la arquitectura barroca española trasladada a América durante los siglos XVII y XVIII.

Además de los bocetos que el propio Larreta realizó, varias son las fuentes que pudieron haber servido de modelo para recrear esta fachada.⁸⁷ Una de ellas, inspirada en la Aduana Vieja de 1779 se correspondía con un lenguaje basado en elementos del mundo colonial americano fusionado con formas y modelos españoles. La Aduana era una casa colonial que había pertenecido a la familia de Vicente de Azcuénaga, yerno de Domingo de Basavilbaso, de quien y por error repetido lleva su nombre. Estaba ubicada en la cuadra sur de las actuales calles Paseo Colón a Balcarce y allí funcionó hasta 1858. El edificio se mantuvo hasta los primeros años del siglo XX.⁸⁸ (112)

⁸⁶ Enrique Larreta, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé editores S.A., 1943, p. 60.

⁸⁷ La fachada de la casa también solía ser comparada con las líneas del antiguo palacio conocido como “La Casa de la vieja virreina”.

⁸⁸ Daniel Schávelzon, *Haciendo un mundo moderno. La arquitectura de Edward Taylor (1801-1868)*, Buenos Aires, Olmo ediciones, 2010, p. 52.

Otra fuente posible pudo haber sido la Iglesia de la Estancia Jesuítica de Santa Catalina, en Ascochinga, construcción que Larreta conoció y solía visitar durante sus vacaciones cordobesas a principios de siglo XX. (111) Así se refería Larreta a la estancia de Alta Gracia: “[los jesuitas] construyeron una iglesia con su añejo convento, que son, en su conjunto, el más bello ejemplo de la arquitectura de aquellos tiempos en nuestro país, muy superior a Santa Catalina y a la misma Catedral de Córdoba, no, ciertamente, por el tamaño, pero sí por la originalidad y la gracia del diseño, como lo reconocerá, estoy seguro, todo el que posea la sensibilidad especial que ese difícil arte requiere.”⁸⁹ También tendríamos que considerar, por la similitud de elementos que la componen, la fachada de la Puerta del Patio del Virrey Sobremonte, construcción aldeaña del Cabildo de Luján, que Larreta seguramente conoció, y sobre la cual Martín Noel hallaba grandes similitudes con la ciudad andaluza de Ecija.⁹⁰ (110)

En realidad, el proyecto de Larreta sobre construir una casa española en Buenos Aires, ya era público antes de su retorno al país: “El autor de ‘La gloria de Don Ramiro’ quiere dedicar un nuevo homenaje a España [...] ha pensado edificar una casa en Buenos Aires y tiene el propósito de que ésta sea una casa española. [...] El escritor insigne quiere que lo sea aun cuando él no la habite. Quiere hacer una casa española por el estilo y por el carácter.”⁹¹ La nota, publicada por un periódico de Galicia anticipaba que, si bien lo esperable era que la casa fuera “un edificio de típica traza castellana”, era probable que dado el cariño que Larreta sentía por todas las regiones españolas, el escritor buscara en otras fuentes:

Por eso no se ha obstinado en que su casa de Buenos Aires recuerde forzosamente a las de Castilla. Pensando tan luminosamente como de costumbre ha creído que, antes de erigirla, debía buscar, entre todos los tipos de edificación española, a que conviniese mejor con el carácter del país argentino. El tipo castellano, sobrio, austero, que corona las ondulaciones de la tierra parda como una ondulación más, ¿coincidiría con ese paisaje jugoso de ahí, tan lleno de árboles, tan bien regado por las lluvias, tan lozano siempre y siempre con una expresión de felicidad gozosa? Larreta comprendió que no. Se acordó entonces de la casa andaluza, la levantina... Y se acordó también de estos hidalgos caserones del Norte, que dan tanta nobleza al paisaje verde y húmedo que los cobija.⁹²

Era evidente que Francisco Camba (1884-1947), quien firmaba la nota bajo el seudónimo de El Hidalgo de Tor, quería llegar a ese punto, destacando la posible elección del argentino por una típica construcción gallega: “Y el caserón del Norte, el típico pazo gallego, fue el vencedor.” Según el cronista, un arquitecto enviado desde París por Larreta, había estado en Galicia, visitando

⁸⁹ Enrique Larreta, *La naranja*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1947, p. 26.

⁹⁰ Martín Noel, “Una reliquia de arquitectura pampeana”, *Revista de Arquitectura* Buenos Aires, a. 15, n. 99, marzo 1929, p. 214-221.

⁹¹ El Hidalgo de Tor [Francisco Camba], “Desde Galicia”, *La voz de Galicia*, La Coruña, 31 de mayo de 1916, RP 00275, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

⁹² *Ibidem*.

caseríos, fotografiándolos y levantando planos: “Este arquitecto [...] estuvo en Anzobe, la casa solar de los Puga; estuvo en el paraíso de la Ulla, viendo los palacios de Oca y Santa Cruz; estuvo en las Mariñas, donde tantas casas nobles hierguen al cielo el índice de sus cipreses y las almenas pacíficas de sus torres...”⁹³ No sabemos si finalmente el escritor tomó algunas de estas ideas, pero la fachada de Belgrano, tiene cierto parecido con el portal que da hacia el Valle del Ulla en el Pazo de Oca.⁹⁴

No obstante, si hablamos de fuentes, es muy importante recordar el viaje que Larreta realizó durante su luna de miel en 1902 en el que fue cautivado por la tierra andaluza. Larreta fue un viajero del siglo XX que exploró y recorrió “los mundos” del siglo XVII español. Sus libretas de viaje transfieren los recuerdos y la impresión que en su mirada causaron las blancas casas y los cielos azules de esa tierra. Sin duda esta evocación estuvo presente en su memoria a la hora de decidir qué tipo de fachada tendría su casa: “Sevilla es para mí un nombre deslumbrado, todo un ensueño magnífico, yo tenía mi Sevilla, una Sevilla formada, armada poco a poco a través de las lecturas yo soñaba a una ciudad blanca admirable [...] Rasgos distintivos, mucha cal [...] ciudad enfundada, perfiles en los tejados recortados sobre el cielo azul [...] pequeños patios blancos con plantas y algún fuente o aljibe como las antiguas casas de Bs. As., de aquí lo tomamos...”⁹⁵ El propio escritor reconocía haber “copiado de una casa de Córdoba” el grupo de “tres ventanitas enrejadas” sobre el largo muro, por las cuales podía verse el interior del jardín.⁹⁶ (123)

Con respecto a la fachada que daba sobre la calle Vuelta de Obligado, en la planta baja había seis ventanas como las del frente, y una ventana doble, más cuatro ventanas más pequeñas y una puerta de entrada en la zona de servicio. En el primer piso había cuatro puertas balcones trabajados en hierro forjado sostenidos por ménsulas y seis pequeñas ventanas. Sobre la misma calle había un portón de hierro que era una antigua entrada de carruajes; sobre la calle Mendoza un garaje y sobre la calle Cuba otro portón de hierro. Las fachadas interiores que daban al jardín también tenían ventanas y balcones con azulejos sevillanos similares a los de la fachada lateral exterior.

⁹³ “Dentro de poco tiempo habrá, pues, a Buenos Aires, en esa Avenida Alvear seguramente, un pazo gallego, con el portón amplio y alto, abriéndose en forma de arco triunfal, con solana de labradas columnas y las almenas benignas en lo alto. Pensará el señor Larreta completar su obra rodeando de arboles el caserío y haciendo que la hiedra vaya recubriendo los muros? Tal vez. [...] gracias al españolismo de Larreta y a su magnificencia de príncipe, los gallegos de Buenos Aires, contarán ya pronto, en el sitio mejor de la ciudad, con un verdadero templo erigido, bajo el generoso cielo de la tierra argentina, para el culto dulce de su nostalgia.” *Ibidem*.

⁹⁴ Pazo de Oca es un edificio palaciego, situado en el medio del campo a 20 km de Santiago de Compostela. Matrecio, “Tras los Pazos”, *Galicia bilingüe*, disponible en www.galiciabilingue.es/vosotros/numero5/GB_Vosotros_05_castellano-6.pdf, último acceso 1/2/18.

⁹⁵ Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902 que después utilicé en ‘La gloria de Don Ramiro’”, [Libretas de viaje I y II], 1902, s. c., AMEL.

⁹⁶ José María Salaverría, “El jardín andaluz de Don Enrique Larreta”, *Plus Ultra* Buenos Aires, a.5, n.56, diciembre 1920, s.p.

En 1924 luego del casamiento de su hija Josefina con Ignacio Zuberbühler, Larreta mandó a construir un departamento para la joven pareja en la azotea de la residencia del primer piso. En la nueva construcción había un balcón con entejados de madera, de estilo limeño, muy similar al del Palacio Noel de la calle Suipacha, que seguramente fue una recomendación del arquitecto Martín Noel. Dicho balcón estuvo allí al menos hasta 1929. (116) Por alguna razón decidieron sacarlo, probablemente a Larreta no debió convencerle, puesto que de ese modo la fachada interna de la casa adquiriría un estilo más vinculado a las casas del virreinato del Perú, mientras que lo que a él le interesaba era mantener esa impronta hispánica de las típicas casas andaluzas.

La blanca sencillez del exterior contrastaba con la suntuosidad del interior de la casa, más castellano, oscuro y vinculado a la ambientación que a Larreta le interesaba. ¿Cuál era la España que el escritor había conocido? Su estadía en Europa le permitió hacer numerosos viajes a diversas ciudades españolas. Ávila fue una de las más visitadas. Allí conoció varias residencias pertenecientes a viejos palacios de la nobleza castellana del siglo XVI. El Torreón de los Guzmanes, mansión de la Condesa de Crescente, utilizado como inspiración para plasmar la casa del protagonista de *La gloria de Don Ramiro*; el Palacio de Nuñez Vela, padrino de Santa Teresa y primer Virrey del Perú; el Palacio de Valderrábanos, situado en la plaza de la Catedral de Ávila, o el Palacio de Abrantes, también conocido como Palacio de los Dávila. Desde su perspectiva de viajero estas mansiones operaron como una fuente directa, pues Larreta vio de primera mano cuales habían sido los componentes implicados en la arquitectura de los siglos XVI y XVII. Esta fue una época singular de en la que se definieron buena parte de las ciudades españolas; ciudades, cuyo paisaje monumental fue en lo esencial, concebido y realizado en el Siglo de Oro.⁹⁷ Para Larreta en España se había producido la fusión del arte europeo y oriental. “Este legado único nos corresponde por legítima herencia, y hoy que los mismos norteamericanos tratan de conservarlo, ¿vamos nosotros a volverle la espalda? Si tenemos lo nuestro, ¿para qué vamos a importar lo ajeno?” se preguntaba el escritor.⁹⁸

Esa fuerte convicción, se tradujo en la impronta que adquirió la casa en cada una de sus salas. Al entrar al Vestíbulo o zaguán se producía un efecto de sorpresa ya que, la simpleza de la fachada, no reflejaba la suntuosidad de la residencia, un contraste habitual en la arquitectura española. Allí en un espacio acotado de clima lujoso pero sobrio, con piso de piedra, se hallaba una escalinata plateresca que conducía al punto de inicio en la concepción del edificio, el Hall o Patio central cubierto, que como dijimos, mantuvo su estructura original de galería con seis columnas. El techo,

⁹⁷ Fernando Martínez Nespral, *Un juego de Espejos. Rasgos Mudéjares de la Arquitectura y el habitar en la España de los siglos XVI–XVII*, Buenos Aires, Ed. Nobuko, 2007, p. 17.

⁹⁸ Enrique Larreta *apud* Ernesto Mario Barreda “El creador de una nueva sensibilidad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 28, n. 1417, 28 de noviembre de 1925, s.p.

más elevado que la galería y rodeado con doce ventanas enrejadas con macetas permitía el paso de la luz natural otorgando al ambiente un carácter muy español. En este espacio se destacaban los rasgos mudéjares presentes en varios de sus elementos: capiteles, techos artesonados, frisos de yeso con signos islámicos y dibujo abstracto-geométrico, altos zócalos revestidos con azulejos y rejas de hierro forjado. Este espacio no solo se definía por su conformación edilicia, sino a partir del mobiliario, equipamiento, textiles y objetos que lo integraban. Así, el típico estrado morisco habitual en la sociedad española del tiempo de los Austrias, se replicaba a partir de alfombras orientales, tapizados de damasco, almohadones, braseros y candelabros.⁹⁹

Al Salón Azul o recibidor se accedía a través de una verja labrada, desde el Patio Central y al igual que éste, el piso era de cerámica roja con olambrillas. Las paredes estaban tapizadas con damasco de seda y tenían un zócalo de azulejos. El salón Rojo o Renacimiento también tenía paredes tapizadas con damasco de seda rojo, piso de madera y dos puertas con ventanas cuya vista daba al jardín. Contiguo a esta sala se hallaba el estudio del escritor, al principio separado por puertas de madera, y más tarde por un friso enmarcado por dos columnas doradas y labradas. El comedor, al otro lado del patio central, tenía las paredes tapizadas con brocato de seda y además una guarda de azulejos con dibujos geométricos. El piso, al igual que el del Oratorio, era de mármol en damero blanco y negro. En este ambiente había una chimenea que fue diseñada por Martín Noel. Contiguo al comedor separado por puertas de madera tallada, se hallaba el ante comedor con todo lo necesario para el servicio. La casa tenía dos bibliotecas, la principal sobre la calle Vuelta de Obligado con un cuádruple muro de libros y la otra en la esquina de Juramento donde el escritor conservaba sus ejemplares más valiosos.

Parte del parquet del Salón Renacimiento, del escritorio y de los dormitorios de Enrique y Josefina, habían sido traídos de la casa de la suegra de Larreta ubicada en la calle Reconquista. Probablemente esto sucedió cuando Mercedes Castellanos se instaló en la residencia de Plaza San Martín. Con los años, Larreta renovó todo ese material con madera de roble de Eslavonia, trabajado por expertos artesanos. Esto es visible en fotografías antiguas que muestran el piso con los primitivos listones de madera.

La casa se estructuraba en dos cuerpos: el primero, al que acabamos de referirnos; y el segundo, en donde se ubicaban las habitaciones privadas de la familia y las dependencias de servicio, a las que se accedían desde el Patio central a través de una puerta que daba a un pasillo. La primera sala, ubicada a la izquierda, revestida con cerámica sevillana y con piso de mármol de Carrara fue un

⁹⁹ El estrado era un espacio acondicionado a través de tarimas levemente elevadas del suelo, cubiertas con alfombras y almohadones sobre las cuales se sentaban las mujeres. Fernando Martínez Nespral, *Un juego de Espejos, op. cit.*, p. 110.

baño para visitas. A continuación, un pequeño patio andaluz con una fuente que funcionaba como aire y luz del sector y frente a él una habitación destinada a las hijas mujeres del matrimonio. Otras tres habitaciones se ubicaban al final del pasillo. La primera de ellas, situada entre las otras dos, con salida al Patio del Naranja correspondía al dormitorio de Josefina Anchorena. La habitación de la izquierda funcionaba como vestidor y la de la derecha era el dormitorio de Enrique Larreta, el único de esa planta que tenía dos ventanales y se comunicaba con el gran baño hispanomorisco. Los muebles de esas habitaciones provenían de la residencia parisina que la familia había utilizado durante los años de gestión diplomática. De este modo, la moda francesa que la burguesía porteña había adoptado, también estuvo presente en la casa del escritor como si de algún modo, la realidad o el presente de esas salas privadas se confrontaran con la *ficción* de la casa. Así lo veía Mujica Lainez:

Lo que evidenciaba ser tan exclusivamente español en los aposentos de recibo, cedía su lugar allí a la influencia francesa [...] Se me ocurre que de esto, de este contraste, podemos deducir también cuanto se parecían Enrique Larreta y su obra a su casa de Belgrano. Lo que confiere a los libros de Enrique una notable fluidez [...] procede, como en su casa, de la alianza entre lo español y lo francés, una alianza en la cual no repararan quienes no se adelantan más allá del aspecto exterior o superficial de sus textos, que corresponden a la “recepción” de su residencia, y no se adentran, como él y yo hacíamos, hacia el sector interno, hacia el interior de su espíritu [...].¹⁰⁰

En este segundo cuerpo también estaban las dependencias de servicio, y en el piso de arriba se hallaban las habitaciones de los hijos varones, cuartos de estudio y sala de juegos. La casa por supuesto contó con todos los adelantos técnicos y confort de la época como un ascensor con puerta de madera castellana, radiadores con sistema de calefacción con caldera de gas y sanitarios traídos de Europa.

En cuanto a la herrería de la casa, los modelos de las rejas fueron tomados de alguna de las piezas originales que vinieron desde España de las que luego se hicieron copias. Entre los posibles nombres que pudieron haber trabajado en este rubro se encontraba Ángel Pulido Legrand (1861-1921). Este rejero, nacido en Madrid, era un cualificado artesano, amigo de Daniel e Ignacio Zuloaga. Precisamente, el pintor vasco fue intermediario entre Larreta y el anticuario-herrero. Su local de antigüedades se dedicaba a varios rubros: armería, cerrajería artística y otros más diversos como recomposición de automóviles, motocicletas, bicicletas, máquinas de vapor, turbinas, máquinas de coser y de escribir, reparación y transformación de armas blancas y de fuego. Entre estos oficios, Pulido se destacaba por su labor de herrería artística. Zuloaga conocía su talento, por

¹⁰⁰ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, Ediciones Librería de la Ciudad, Buenos Aires, 1979, p. 94.

eso le había encargado algunas rejas para su casa de Zumaya.¹⁰¹ Larreta, que solía visitar la casa con frecuencia, seguramente se sintió motivado para pedirle al vasco que le recomendara al herrero.

En este caso se trataba de una verja artística para su casa de Buenos Aires, la cual acarreo algunos problemas de transporte debido a su peso: “Apreciable amigo, recibí su tarjeta en la que me comunica que procede a la construcción del copete para la verja estamos trabajando en el citado copete y dentro de unos quince días podré mandar la verja a su destino, desde luego le gustará el trabajo pues U. sabe que no escatimo nada con el objeto de servirle lo mismo a U. que a sus amigos.¹⁰² El “amigo”, por supuesto era Larreta, quien todavía seguía siendo el Ministro Plenipotenciario en París. Esta carta mostraba los itinerarios que a menudo tenían que hacer las obras para llegar a su destino: “Muy Sr. mío y apreciable amigo, con esa fecha escribo al Exmo. Sr. Larreta comunicándole que la verja no puedo facturársela a París pues la estación de Hendaya no admite mercancías que excedan de cien kilos de peso y la verja pesa 351, y le digo que si por su influencia podría conseguir el que la citada estación le admitiera que me diga qué es lo que tengo que hacer.” La carta incluía además el ofrecimiento de una escultura por parte de Pulido a Zuloaga para que el pintor la ofreciera, lo cual daba cuenta de la actividad del vasco como revendedor de piezas artísticas: “Tengo para vender una estatua de bronce que representa la armonía, hecha por el escultor Gandarias, dicha estatua es del tamaño natural, y la otra reproducción de dicha estatua esta premiada en la Exposición de París y ejecutada en mármol. U. me dirá si puede o no charrandearla pues en caso de que U. me lo ordene le mandaré una fotografía y el precio mínimo que puedo poner por ella. Adjunto le remito una fotografía de la verja del Exmo. Sr. Larreta.¹⁰³ Una vez concluido el trabajo, Pulido tuvo que tener la reja por un tiempo más hasta que se decidiera cómo facturarla y a dónde debía ser enviada. En este asunto, le preguntó a Zuloaga cómo proceder:

La presente tiene por objeto, el que cómo la reja que encargó su amigo, hace mucho tiempo la tengo concluida, y ese Sr. me escribió diciéndome, que en vista de que no se podía facturar a París, que hiciera el favor de tenerla mientras el disponía, a que parte la podía facturar. Claro que esto no me molesta el tenerla mientras el dispone, pero como V. bien puede comprender, que todos por regla general los que nos dedicamos a trabajar necesitamos el dinero de la obra que hacemos, y este dinero no le tengo a disposición, espero de su bondad me indique si sería conveniente, el que le llamara la atención a ese Sr. sobre el particular, o sea sobre el pago de la reja, o por el contrario me espere a que él me avise. Esto se lo digo por que como V. le conoce puede formar juicio de lo más conveniente, pues tratándose de un amigo de V. no quisiera pecar de ligero.¹⁰⁴

¹⁰¹ Mariano Gómez de Caso Estrada, “El rejero Ángel Pulido (1861-1921)”, *Estudios Segovianos*, n. 108, Segovia, Centro de Estudios segovianos, 2008, p. 327-349.

¹⁰² Ángel Pulido Legrand, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 4 de febrero de 1916”, CA, n. 1977, AMIZ.

¹⁰³ Ángel Pulido Legrand, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 23 de Marzo de 1916”, CA, n. 1823, AMIZ.

¹⁰⁴ Ángel Pulido Legrand, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 22 de julio de 1916”, CA, n. 840, AMIZ.

En la carta incluía un dibujo de la reja con una nota acerca de sus medidas y los ganchos necesarios para fijarla. Finalmente, Larreta pidió que se la enviaran a Madrid y así se lo comunicó Pulido a Zuloaga: “Recibí carta del Sr. Barros en la que me ordena remita la reja a Madrid y que pase la cuenta a el Sr. Ministro. Así es que con esta fecha é [sic] facturado la citada reja a Madrid y escribo a dicho Sr. mandándole la factura.”¹⁰⁵ Probablemente Pulido también haya realizado otras piezas para la residencia como por ejemplo uno de los faroles de hierro forjado del Patio central, que tenía un dragón o monstruo alado, motivo utilizado frecuentemente por el herrero para encargos varios.

Los revestimientos de azulejos y mayólicas, típicos de la arquitectura musulmana también fueron elementos destacados dentro de la decoración de la casa, tanto en Belgrano como en Acelain y Potrerillo. La cerámica y azulejería española fue parte esencial en solados, zócalos, fuentes, bancos y demás elementos presentes dentro de la corriente arquitectónica neocolonial, especialmente aquellas realizadas entre 1919 y 1940, con lo que consideramos que la casa de Larreta fue una de las primeras en adoptar este estilo. Estos azulejos españoles, más precisamente sevillanos, eran fabricados en España, tomando modelos del Alcázar de Sevilla o de los museos y se exportaban no solo a Argentina sino a otras ciudades americanas.¹⁰⁶ Habitualmente en los catálogos aparecían las reproducciones en escala de los muros ya diseñados con los diferentes modelos o combinaciones. En el caso de Larreta sabemos que participó de esta decisión al momento de colocarlos y es seguro que a la hora de presentarlos en las paredes o pisos de su residencia tuviera en su memoria modelos vistos, sobre todo por tierras andaluzas. Probablemente muchas eran de Triana, barrio cerámico sevillano por excelencia o de Talavera o Valencia, sobre todo las cerámicas del Patio central y Patio andaluz interno. Según el arquitecto Pasman las cerámicas solían importarse de España, y el metro cuadrado en este tipo de edificios costaba \$ 180. Algunos de los motivos que se veían en la casa de Larreta remitían a modelos de los siglos XVI y XVII, como los de cetrería, propia de olambrillas; los de lacerías o dibujos geométricos, característicos del estilo mudéjar, o los típicos del Renacimiento español con entrelazado de carácter vegetal de motivos florales. Noel los describía en tono general como “zócalos alicatados en vidriados azulejos”, es decir mosaicos de barro vidriado y coloreado formados por pequeñas piezas de formas geométricas, cortadas y ajustadas con gran precisión, que crean diversas composiciones. En la casa de Belgrano, había al menos ocho motivos diferentes en los revestimientos de los zócalos, a los que se sumaban las guardas de los pisos y las olambrillas.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ángel Pulido Legrand, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Segovia, 7 de agosto de 1916”, CA, n. 943, AMIZ.

¹⁰⁶ José de la Flor, “El noble arte de la cerámica trianera que ha hecho famoso a un barrio de la capital andaluza”, *Crónica*, mayo 1930, disponible en <http://www.retabloceramico.net/articulo0583.htm>, último acceso 1/1/17.

¹⁰⁷ Las olambrillas son pequeños azulejos decorativos de unos siete centímetros de lado que se combinan con baldosas de cerámica roja rectangulares. Algunas de las que aparecen en la casa de Larreta son las llamadas de *cetrería* por estar decoradas por liebres pasantes, sobre fondo blanco, con tonalidades manganos y melados en los animales.

La pared del pórtico tenía una serie de azulejos con lacería mudéjar en forma de estrella, tornasolados con reflejo y acabado de color cobrizo dorado, probablemente granadinos. En las salas había diversos motivos inspirados en azulejos renacentistas, algunos florales con follaje de acanto sobre fondo amarillo, de influencia flamenca, definido a través de cuatro azulejos, inspirados en el diseño de Jusepe de Oliva para El Escorial o azulejos decorados con el “florón” motivo que Juan Fernández había empleado allí para los dormitorios de Felipe II.¹⁰⁸ En las galerías y fuente del Patio del Naranjo y en las del vestíbulo, se utilizaron azulejos en blanco y azul cobalto con una pequeña figura antropomorfa tipo “verduguillo”, un motivo del siglo XVI que aparecía en el pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla.¹⁰⁹

Con respecto a la cerámica, recordemos que Ignacio Zuloaga le había pedido a Pedro Guimón que se “acordara de su tío en los encargos”. Era habitual que el arquitecto trabajara con Daniel Zuloaga y probablemente también lo hiciera para los pedidos de la casa de Larreta. Entre los productos que ofrecía su taller en San Juan de los Caballeros en Segovia se incluía cerámica artística, azulejos esmaltados, oratorios, metopas, frisos, interior de chimeneas, fachadas, terrazas, decoración arquitectural de altares, portales, etc. La firma, realizaba trabajos “para decoraciones de gran lujo, tanto interiores como exteriores” empleando todos los estilos cerámicos. Según el catálogo, el taller se distinguía por la “ejecución a mano, sobre bizcocho de porcelana, y tierras cocidas”, por esa razón podían someterse a “cuantos dibujos” y proyectos se les exigieran “cualquiera que sean la clase de obra y las formas y dimensiones que hayan de decorarse, como, por ejemplo, enjutas, archivoltas, tímpanos, arcos, frisos, paneles, etcétera, y cualquiera que sea el estilo que en las mismas deseen adoptarse.”¹¹⁰

Probablemente la cerámica de la casa de Belgrano haya venido de más de un lugar. Una de las marcas dorsales del piso del pórtico decía “Sevillana”. Por algunos de los modelos que había en la casa, otra de las fábricas pudo haber sido Mensaque Rodríguez y Cía S.A., familia vinculada al arte de la cerámica desde principios del siglo XVIII hasta finales del siglo XX. Otras de las fábricas fue la de Manuel Ramos Rejano, quien aparece en el mundo de la cerámica hacia 1895 en Triana. Su éxito se basó en que no intentó imitar las piezas de épocas anteriores, sino que evolucionó hacia una

¹⁰⁸ María Martha Schollaert y Mónica Tassano, “El azulejo en los patios andaluces del Río de la Plata”, en Martínez Nespral, Fernando, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo n. 225, op. cit.*

¹⁰⁹ Este modelo, aparecía en los catálogos de la fábrica “Mensaque Ho. y Cía” 1887-1917. Alfonso Pleguezuelo, Pedro Mora *et al*, “Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla”, *Aparejadores* n. 44, Sevilla, 1995, p. 19-29, disponible en <http://www.retabloceramico.net/articulo0703.pdf> último acceso 1/4/17.

¹¹⁰ Hijos de Daniel Zuloaga, *Catálogo cerámica artística para construcciones*, Segovia, Talleres de hijos de Daniel Zuloaga, c. 1921, disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=19182>, último acceso 1/4/17.

nueva cerámica más adaptada al gusto del momento. Entre las piezas que ofrecía, aparece el tema conocido como “Carlos V” por haber sido tomado del cenador dedicado a este personaje en los jardines.¹¹¹ Varias de las piezas de esos catálogos eran similares a los modelos elegidos por Larreta. (129-132)

El jardín andaluz

“Vea, me dice de pronto, esa perspectiva. Es un trozo de la Alhambra.”¹¹² Así veía Larreta al jardín que había creado. Claro que esta inspiración había tenido origen unos años antes cuando acompañado de su mujer en pleno viaje de bodas, recorrió el sur de la península: “Hace ya diez días que estamos en Granada no he faltado ni uno solo a la Alhambra. Esto de sumergirse durante unas horas en la evocación en el ensueño de un mundo tan diverso al nuestro, en el ambiente dejado por aquella raza que sintió la vida de una manera tan distante, tan opuesta a nuestra civilización cristiana es de una enorme seducción.”¹¹³ El efecto deslumbrante que habían provocado palacios y jardines andaluces marcó a fuego su futuro proyecto. Este tipo de sensaciones, evidentemente era un tópico entre los viajeros de la época. Alejandro Christophersen, refiriéndose a los jardines de la Alhambra insertaba la siguiente descripción: “Yo he paseado por estos jardines, he sentido en ellos los frescores de estas nubes etéreas de finas gotas de agua [...] he oído el sonido cristalino de esos chorros múltiples [...] y he pensado mil veces que estos preciosos jardines, reconstruidos aquí, serían dignos de un gran propietario argentino.”¹¹⁴ Ese “argentino” terminaría siendo Enrique Larreta quien acabó por convertir una quinta con árboles frutales en un espléndido jardín andaluz.

La maestría de los artífices árabes tuvo gran incidencia en el arte de los jardines del Renacimiento Español. En el Corán se describe el Paraíso como un vergel prolífico en manantiales con jardines de plantas y árboles frondosos donde la naturaleza brinda al hombre lo que necesita.

¹¹¹ La familia Mensaque, dinastía muy vinculada a Triana durante el s. XIX se inició con una fábrica abierta en 1880 por los hermanos Enrique y José Mensaque Vera en la calle San Jacinto. En 1889 se asociaron con Fernando Soto y González que sería el primer ceramista contemporáneo que redescubre el secreto del esmalte dorado, semejante al que empleaban los artífices de los siglos XV-XVI y rescató el procedimiento de la cuerda seca, cuya técnica se había perdido por completo. Esta empresa fue conocida como Mensaque Hermanos y Compañía, asociación que duró hasta 1917. La segunda rama pasó a ser, desde 1917, Mensaque, Rodríguez y Cía. Este periodo y el anterior, es precisamente la época cuando Larreta efectuó las compras. Por su parte, Manuel Ramos Rejano aparece en el mundo de la cerámica hacia 1895 asentado en Triana en la calle San Jacinto en 1905, permaneciendo activo hasta 1969. Alfonso Pleguezuelo, Pedro Mora *et al.*, “Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla”, *op. cit.*

¹¹² José María Salaverría, “El jardín andaluz de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹¹³ Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902 que después utilicé en ‘La gloria de Don Ramiro’”, *op. cit.*

¹¹⁴ Alejandro Christophersen, “La arquitectura colonial y su origen. Extracto de una conferencia dada en el Museo de Bellas Artes”, *Revista de Arquitectura* Buenos Aires, a. 3, n. 10, marzo y abril 1917, p. 39-44.

Para un musulmán existía la posibilidad de hallar el paraíso en la tierra y precisamente el *hortus conclusus* o huerto cerrado es una traducción literal de esa idea.¹¹⁵

El jardín de la casa de Larreta era un típico jardín andalusí como los sevillanos o granadinos, frondoso, laberíntico y ubicado en un espacio cerrado y privado. A diferencia del resto de los jardines europeos, el jardín hispanomorisco no mantiene un punto de vista fijo ni tiene un eje de simetría, omite la visión en perspectiva y la mirada se dispersa, invitando al espectador a perderse entre sus senderos. Los laberintos, formado a partir de cercos de boj; son pensados para que pocas personas puedan transitar por su ancho y se encuentren a su paso con senderos o encrucijadas que abren en diferentes direcciones. El jardín hispanomusulmán también apela a la experiencia sensible de quien lo recorre, la mirada observa las gradaciones de luces y sombras y el color y brillo de los materiales cerámicos de la ornamentación; el oído escucha el rumor del agua de sus estanques y fuentes, el olfato siente los perfumes de las flores, y el tacto la variedad de texturas vegetales y materiales.¹¹⁶

A poco de inaugurarse José M. Salaverría escribió un artículo dedicado exclusivamente al jardín andaluz de la residencia. Allí el cronista resaltaba el espacio como “una de las primeras obras artísticas de Buenos Aires” y señalaba que ese resultado no era mérito del dinero o el simple talento, sino del buen gusto y del espíritu “refinado y apasionado”. Si bien Larreta manifestaba no estar del todo satisfecho con su obra, por la falta de colaboradores manuales, para Salaverría, este era un jardín pleno de carácter, que lo trasladaba a un “ambiente de Andalucía.”¹¹⁷

La concepción del jardín andaluz contempla un equilibrio entre elementos naturales y artificiales, precisamente en su constitución se funden arquitectura y paisaje a través de balcones, patios, galerías, pérgolas y fuentes que actúan como puntos de articulación o avance arquitectónico sobre la naturaleza. Son espacios que relacionan el interior con el exterior. En el caso del jardín Larreta los elementos constructivos intermedios, que actúan como nexos entre dichos espacios son las galerías, el pórtico y los balcones. El pórtico o cenador de líneas mudéjares que se abre desde la sala Renacimiento o Salón rojo permite una visión del entorno protegida de la intemperie.¹¹⁸ Noel lo

¹¹⁵ María Laura Rosa, “Paraísos en la tierra. Dos casos de estudio de jardines neo-hispano-musulmanes en Buenos Aires” en Fernando Martínez Nespral, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo n. 225, op. cit.*

¹¹⁶ B. Maceira y María del Carmen de la Iglesia, “Simbología del jardín francés (Jardín Botánico) y su comparación con el hispanomusulmán (Museo Larreta)”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* n. 3, Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, 2009, disponible en <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/41>, último acceso 1/7/16.

¹¹⁷ José María Salaverría, “El jardín andaluz de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹¹⁸ Es interesante observar la reminiscencia de este espacio con el Cenador de Carlos V en los jardines del Alcázar de Sevilla, obra de Juan Fernández, lugar que Larreta había conocido durante su viaje a España. Martín Noel, “Carácter de la arquitectura española que influyó a las artes virreinales”, *Revista de Arquitectura* Buenos Aires, a. 17, n. 126, junio de 1931, p. 274. (120)

describe así: “El pórtico del antepecho sintetiza las líneas esenciales del clásico Arrabaa; han desaparecido los recortes acareados y los atauriques superfluos, quedando de la línea agarena lo esencial: el fuste esbelto, el ábaco achaparrado, recibiendo en su vuelo, a falso lomo, el peso de la archivolta peraltada.”¹¹⁹

Otro de los espacios intermedios está situado en la salida desde la casa, hacia el Patio del Naranjo. Desde allí, se podía ver la fachada interna del primer piso con cerramientos de celosías, elemento arquitectónico decorativo muy presente en el arte hispanomorisco. Probablemente la madera con la que estaban construidas no resistió el paso del tiempo y con los años fueron reemplazadas por otro tipo de cerramiento. Sobre esa misma pared en la planta baja hay cuatro medallones de yeso que pertenecían a la casa natal de Enrique Larreta ubicada en la calle Lima n° 158-162, la cual había sido demolida para dejar espacio al nuevo tramo del ensanche de la Avenida 9 de julio en la década de 1930. Larreta, recordaba la recuperación de estas piezas:

Supé la demolición de mi casa natal por un amigo a quien le preocupaba que yo rescatase algún fragmento de piedra o hierro, vinculado a la infancia. Fui. Poco me interesaron las rejas de fundición vulgar y las puertas de cuarterones superpuestos. Pero en el zaguán [...] vi unos medallones grecorromanos, que me agradaron. Son de yeso dorado, tienen el estilo de Canova y representan a las cuatro estaciones del año. Rogué a los obreros que no los maltrataran y me dirigí a la Municipalidad. Ya en ella, expresé a nuestro intendente, el teniente coronel señor Caccia, mi sentimental capricho; hacerme con los medallones. Obtuve inmediata y favorable respuesta. Luego, acaso para atender deberes del cargo, me dejó solo, por unos minutos, para retornar en seguida, amable, cordial, y reiterarme su vivo deseo de complacerme. Otros asuntos me retuvieron en el centro de la ciudad y tardé un par de horas en volver a casa, donde me aguardaba la grata, la inesperada sorpresa: los cuatro medallones de escayola ya estaban allí, a la espera de mi regreso.¹²⁰

Las cuatro estaciones estaban representadas por tres cabezas femeninas y una masculina, encastradas sobre tondos en relieve distribuidas en dos niveles. Ubicada en el tramo superior izquierdo, la cara de una joven coronada de flores representaba a “La Primavera”, en el lado inferior izquierdo, una mujer con una corona de espigas de trigo representaba “El Verano”, en el tramo superior derecho aparecía la cabeza de Baco con racimos de uvas y pámpanos representando “El Otoño” y por último, en el lado inferior derecho, una joven cubierta por un manto representaba “El Invierno”. Sobre el espacio del Patio del Naranjo decía Noel: “Todo sonrío en torno de un naranjo, paredes enjalbegadas, arcos escarzanos, teja de corte ancestral de enlomados Roblones, cuadrícula verdecedón en los diminutos balcones, emparrados, zócalos alicatados en vidriados azulejos, un alero descansando obre ingeniosa ensambladura, donosas añoranzas aportadas por el dominio musulmíco que magüer su frescor y sus colores rutilantes no contrastan con el ceño torvo de los

¹¹⁹ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹²⁰ Manuel Castro, “Cuatro medallones de yeso conserva D. Enrique Larreta de su casa natal”, *¡Aquí está!*, Buenos Aires, noviembre de 1944, p. 8-10, RP 1530, Libro IV 1941-1944, AMEL.

varones del Ándalus Cristiano.”¹²¹ De ese naranjo, colgaba de las ramas el clásico “botijo español” una especie de vasija de barro poroso, que se usaba para refrescar el agua. A uno de los lados de este espacio, una galería contigua al vestidor de Josefina Anchorena tenía una pérgola de madera con glicinas trepadoras, al igual que la de la pérgola de la esquina de la calle Cuba y Juramento.

Otro rasgo distintivo del jardín eran las fuentes de agua. Es sabido que la cultura islámica siempre le ha concedido un rol importante al agua, no sólo como necesidad sino también como elemento ambiental y decorativo. Para esta cultura, el agua tiene tres funciones: utilitaria, estética y religiosa o ritual.¹²² El Jardín Larreta tenía dos fuentes. Una de ellas situada en el Patio del Naranjo, de inspiración hispanomusulmana, circular, rehundida, revestida con cerámica azul en piso y azul y blanca en los laterales, con un aspersionador en el centro y a su alrededor típicas macetas con geranios. La Fuente de los sapos o de las ranas, de forma octogonal vinculada con el estilo de las fuentes de la Alhambra o de los Alcázares de Sevilla. Realizada en mármol y revestida con azulejos que decoran los zócalos tenía una doble taza y un surtidor que genera un suave borboteo para que el agua circule formando pequeñas ondas. A su alrededor, hay dos bancos revestidos en mármol. Según el Arq. Pasman el diseño y la mano de obra fueron de su estudio y los materiales importados.¹²³ También es probable que Larreta encargara a Daniel Zuloaga un boceto o proyecto para la construcción de una fuente del jardín:

Mi distinguido amigo recibo su carta hoy y en un momento he hecho el apunte baturro que le remito de la fuente de los venerables de Sevilla, tengo un apunte de ella que hice en Sevilla últimamente, no sé si habré acertado su deseo [...] Ese ligero apunte para que U. me diga lo que quiere corregir no sé si convendría achicar o agrandar la taza mexicana o si los peldaños sean menos, donde es la proporción que yo recuerdo de la de los venerables, todo ello azul pero como procedimiento la (cuerda seca) que le dibujo, es un estilo más macho que el pintado y como efecto decorativo superior en lo pintado estilo Talavera, en fin Sr. Larreta U. me ordena cuanto quiera, estoy a su disposición y le ejecutaría la fuente en el menor tiempo posible dígame en qué tiempo la quiere, los peldaños se componen de la pieza de cando y superficie blanca de azulejería y el fondo del pilón azul intenso con unos pescados blancos como una fuente persa estupenda. En fin estas son proposiciones. Si no le agradaran suspendido. Repito espero sus órdenes.¹²⁴

Sin embargo, el dibujo que acompañaba esta carta, no coincidía con la que finalmente se construyó en el jardín, aunque por la fecha bien podría tratarse de un pedido de Larreta para la casa de Belgrano. (146) El rústico apunte que había hecho el vasco sobre el papel estaba basado en la

¹²¹ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹²² Susana B. Maceira y María del Carmen de la Iglesia, “Simbología del jardín francés (Jardín Botánico) y su comparación con el hispano~musulmán (Museo Larreta)”, *op. cit.*

¹²³ Según Pasman durante esos años el material venía de Bélgica, se mandaban las piezas y el marmolero trabajaba sobre ese mármol. Isabel Padilla y de Borbón *et al.*, *Entrevista al Arq. Raúl Pasman*, *op. cit.*

¹²⁴ Daniel Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Segovia, 16 Setiembre 1916”, CL, n.1803, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Fuente del patio del Hospital de los Venerables de Sevilla, edificio que el escritor seguramente había visitado durante su viaje a España. No obstante este diseño fue similar al que años más tarde se utilizaría en una de las fuentes de la estancia Acelain.

Entre las especies vegetales que poblaron el jardín había, camelias, hortensias, magnolias, glicinas, cicas, naranjos, olivos, ciprés, paltas, limoneros, palo borracho, palmeras, un ejemplar de Ginkgo Biloba puesto por Mercedes Castellanos. También había un ombú plantado por el hijo mayor de Larreta y a su alrededor una cancha de tenis. A Larreta no le disgustaban las malezas ni el crecimiento avasallante de las enredaderas, de hecho encontraba belleza en ese desorden selvático “por suerte tenemos un mal jardinero” solía decir. Luis Verpoest, ingeniero agrónomo de origen belga, fue uno de los responsables del jardín.

Entre las esculturas que había en el jardín se hallaban *Baco*, un busto alegórico de piedra caliza blanca, con corona de pámpanos y racimos de uva, *David vencedor de Goliat*, una escultura en terracota cocida, basada en la realizada en bronce por Donatello hacia 1430, seguramente copia realizada por estudiantes europeos o argentinos adquirida por el escritor y emplazada años más tarde de que la casa fuera inaugurada.

La casa y su impronta

A lo largo de los años, numerosas crónicas y comentarios tuvieron a la casa y a su distinguido dueño como protagonistas. Fueron páginas generadas por las personalidades que la visitaron o las notas gráficas que destacaban su arquitectura e impronta hispanizante. Si bien los edificios neocoloniales se extendieron en la ciudad y el interior del país, la casa del barrio de Belgrano fue considerada no solo como una de las pioneras en adoptar este estilo, sino como un modelo que pronto fue imitado: “A D. Enrique R. Larreta, el autor de *La gloria de Don Ramiro*, le cabe la satisfacción de haber resucitado en la Argentina la vivienda colonial, reflejo de las casonas españolas. Dotado de refinado gusto y conocedor, como pocos, de las artes auxiliares del hogar, logró modificar, interior y exteriormente, la antigua Casa de la Virreyna, en Belgrano, hasta convertirla en la aristocrática mansión de un blasonado caballero del siglo XVI.”¹²⁵ Para muchos la casa era una “obra de arte”.¹²⁶

Al poco tiempo de que la residencia fuera inaugurada su fama ya había trascendido por la

¹²⁵ “El ejemplo fué pronto imitado, tanto que hoy en el ya citado barrio de Belgrano son varias las casas que, siquiera por su aspecto exterior, recuerdan las solariegas mansiones de nuestros abuelos” El artículo se refería a la casa del Dr. Ángel L. Sojo. Ricardo Monner-Sans, “Otra casa española en Buenos Aires”, *Arte Español*, Madrid, n. 5, a. 12, t. 6, primer trimestre 1923, p. 256-263.

¹²⁶ “Muchos amigos, pintores y escritores, me han preguntado con afecto por Ud., y les hé descripto la obra de arte que ha compuesto en Belgrano –pero me faltaba con frecuencia la explicación espiritual del dueño de casa y el vocabulario gótico de nuestro buen amigo Martín Noel.” Roberto Levillier, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 22 de enero de 1918”, CL n. 1464, [Archivo E. Larreta], AMEL.

ciudad, pero lo que más se destacaba era la asociación inmediata que los porteños hacían acerca de que esta casa representaba el estilo español que comenzaba a tener vigencia por aquellos años. Apreciaciones lindantes con la admiración pero también con la ironía aparecieron mencionadas en páginas sociales, tal el caso de las referidas al Teatro Cervantes, proyectado por la actriz española María Guerrero y su esposo Fernando Díaz de Mendoza que finalmente se inauguraría en 1921:

-¡¡¡Está disgustadísima, porque le han asegurado que en el nuevo teatro proyectado por María y Fernando, las paredes van a ser blanqueadas a cal, y la gran escalera, con peldaños de baldosa!!! Por consiguiente, ella no quiere abonarse; Jesús, me decía hace un momento; ¡qué ordinario es; qué afán de economía!

-¿Será posible? Pregunta una de las encantadoras cabecitas...

-¿Qué?, ¿la tontería de la señora X, o lo del blanqueo a la cal?

-Las dos cosas...

-Criatura, vas a criar igual fama que nuestra buena amiga... ¿No sabes lo que es el estilo español? ¿No conoces la casa de Larreta?

-No podría vivir en ella... No te afanes en convencerme...

-Me temo que a muchas mundanas les ha de pasar como a usted; las porteñas prefieren vivir en nidos de brocato, terciopelo, muselinas o cretonas... No pocas han de protestar, por consiguiente, contra la artística reconstrucción ideada por María. ¿No ha oído usted hablar tampoco de la Casa de Pilatos, propiedad del duque de Alba? El vestíbulo tradicional de todo teatro, reproducirá aquel patio redondo de estilo español [...] sobre este zócalo de incuestionable mérito artístico, va la pared blanqueada a cal, detalle que tanto choca a algunas de ustedes...la escalera será también reproducción exacta de la Casa de Pilatos, en España; sus tramos serán de baldosa: al abrirse en dos brazos, la escalera formará un hueco en el que se abrirán ventanas enrejadas, iguales a las de la casa de Larreta, y tras de sus hierros, trabajados artísticamente, ofrecerán bombones vendedoras vestidas como lo requiere el cuadro... ¿Se reconcilian ustedes con el estilo? [...] Y si el frente del teatro reproduce el de la histórica Universidad de Alcalá de Henares, no faltarán dentro de la sala, brocados, té a la inglesa, y esos mil detalles de confort que a ustedes las enamoran [...] -Los procuro para conquistar la atención de ustedes, aunque sólo sea por breves momentos... pero las dejo, que empieza ya el último acto.¹²⁷

Esta colorida nota escrita bajo el seudónimo de *La Dama Duende*, dejaba entrever, más allá de la posible situación ficticia o el sarcasmo allí planteado, las diferencias que en materia de estilo arquitectónico se presentaban alrededor de las elecciones de los comitentes porteños. Era el esplendor del brocato versus la blanca sencillez de paredes encaladas. Mercedes Moreno (1876-1961), tal su verdadero nombre, era una figura contemporánea, familiarizada con los espacios y ámbitos sociales de la élite. Sus notas, aparecidas en las secciones dedicadas a la crónica social de *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*, tuvieron un amplio alcance en la opinión pública; en ellas solía introducirse en las casas y costumbres de la clase alta, revelando hábitos, intimidades y rumores de la vida social de la élite.¹²⁸ En su afán comparativo, lo que se desprendía de esta nota era que la

¹²⁷ La Dama Duende [Mercedes Moreno], "Notas Sociales", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 22, n. 1092, 6 de septiembre de 1919, s.p.

¹²⁸ Leandro A. Losada, "Convenciones culturales y estilos de vida. La élite social de la Argentina de entreguerras en las crónicas sociales de la revista *Caras y Caretas* (1917-1939)", *HSE-Social and Education History*, Barcelona, v. 2, n. 2, junio 2013, Hipatia Press, p. 152-175, disponible en <http://www.redalyc.org/html/3170/317027596003/>, último acceso 1/1/18.

arquitectura y el estilo “español” de la Buenos Aires de aquel tiempo, llevaba implícito el nombre propio de Enrique Larreta.

Poco después, José M. Salaverría, en lo que parecía ser su primera visita a la residencia, señalaba el buen gusto de Larreta y la calidad de las reformas operadas en ella, marcando las diferencias entre el exterior y el interior:

[...] en el desviado y elegante barrio de Belgrano tiene el gran escritor argentino una casa que probablemente no era al principio más que una repetición de las casas sin carácter ni sal que aquí tanto abundan entre los adinerados; por virtud de la inteligencia y el buen gusto del dueño prócer, el edificio se ha transformado en una mansión doblemente interesante, porque al estilo llamado “colonial” (casi siempre barroco), que domina en el exterior, se une la ornamentación puramente española de las habitaciones y del mobiliaje.¹²⁹

La nota continuaba con una descripción del jardín, de los tesoros artísticos “rigurosamente españoles” y de las varias “obras maestras dignas de un buen Museo”¹³⁰ Salaverría diferenciaba el buen gusto de Larreta del de sus contemporáneos y aprovechaba para preguntarle que “eficacia emuladora” había tenido en la sociedad argentina esa afición a la arquitectura y muebles españoles, ante lo cual el escritor respondía críticamente que en Buenos Aires abundaban bastante más “las personas de escaso criterio histórico y artístico que las verdaderamente cultivadas” agregando que para llegar a aquellas personas era preciso luchar con “los grandes establecimientos de Londres o de París, que se encargan de decorar una casa desde el vestíbulo hasta el desván, con arreglo a planos y estilos de munición, de una elegancia palpable aunque sea anodina.”¹³¹ Años más tarde, Salaverría, volvía a decir que la casa se había convertido, gracias a la generosidad de su dueño, en una especie de museo privado “que toda persona de buen gusto” visitaba.¹³²

También Antonio Pérez Valiente de Moctezuma publicaba una nota destacando el carácter señorial y la cultura que un comitente debía tener para lograr ese resultado:

Esta casa, del autor de *La gloria de Don Ramiro*, presenta, no sólo un ambiente definido de evocación mudéjar y andaluza, sino también la realidad de las seleccionadas obras de arte que en sus largos viajes por la Península fue reuniendo con verdadera inteligencia. El zaguán reproduce una de esas bellas mansiones señoriales de la época de los Austrias [...] Conviene observar que el ambiente de estas habitaciones sólo se consigue mediante una gran cultura, que no permite ni anacronismos, ni recargamientos superfluos. Tal es uno de los extraordinarios méritos de esta mansión, donde no hay nada que no esté en su lugar.¹³³

¹²⁹ José M. Salaverría, “Cuadros de América. La casa de un gran escritor”, *ABC*, Madrid, 26 de octubre de 1920, RP 00292, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² José María Salaverría, “La novela de Enrique Larreta”, *La Nación*, Buenos Aires, domingo 9 de enero de 1927, p. 11.

¹³³ *Arte español* fue la revista de la Sociedad de Amigos del Arte, institución de la cual Larreta era Socio protector: Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, “El arte español en América”, *Arte Español*, Madrid, n. 4, a. 11, t. 4, cuarto trimestre 1922, p. 219-225. Para

Para aquellos que podían conocer la casa de Larreta, el entrar a sus salones era una manera de vivenciar el ambiente en donde había transcurrido la vida de *Don Ramiro*. Así lo sentía un cronista del diario *El Día* en 1927 quien en su nota elogiaba el esplendor de la residencia y la fortuna de su dueño:

La casa misma, es de estilo colonial. Pero lo asombroso es el interior, esa intimidad exótica en que también, como en la casa de don Ramiro, se acostumbra encender velones y candelabros durante el día; esos salones silenciosos, con piso de mosaico, extrañamente animados por toda clase de objetos y obras antiguas, tapices numerosos, pesados arcones, figuras de santos, evocaciones piadosas en cuadros de antiquísima data, y la sugestión arrobadora que ese conjunto produce en el ánimo de quien lo contempla.¹³⁴

Una nota de *El diario Español*, señalaba que la casa debía considerarse como el “mejor museo de obras de arte españolas” que existía en la América hispana. En una suerte de panegírico hacia la figura del escritor, se subrayaba que nadie mejor que Larreta podía haberlo logrado y por esa razón merecía “el homenaje más grande que jamás hayan tributado a persona alguna fuera de su tierra.”¹³⁵ En 1929, otro cronista reforzaba ese concepto destacando que aquella imagen no tenía que ver con una cuestión de dinero sino con el espíritu selecto, de un hombre encumbrado como era Larreta:

La morada del doctor Enrique Larreta es algo soberbio magnífico, donde pusieron sus dones el [...] arte, la riqueza y el buen gusto, pero hay algo más [...] Con dinero gastado pródigamente puede formarse mansión que admiren y hasta envidien los demás, pero en la casa de Larreta hay más que no se consigue con fortuna material; hay espiritualidad, advertida en todos los aposentos del edificio; detalles, primores, delicadezas, sellos puestos por quien, sintiéndose unido a nuestra raza lo revela continuamente [...]¹³⁶

Destacar el buen gusto de Larreta y las valiosas obras de arte que guardaba en su mansión, fue un tópico que apareció innumerables veces, aún cuando las notas tuvieran un enfoque literario:

Es que ya se han hecho familiares, igual que la justa fama de su producción literaria, la hermosura arquitectónica y el maravilloso alhajamiento, historia viva, de su palacio. [...] el soberbio edificio de la calle Juramento, lleno de la poesía hispánica de otros tiempos desde su exterior, guarda en sus salones y en sus patios y en sus jardines lo auténtico de las más preciadas manifestaciones del arte antiguo. [...] Su imaginación creadora [...] encuentra en aquellas riquezas, aquellos valiosos tesoros que el refinado buen gusto del artista vino

más información sobre Antonio Pérez Valiente de Moctezuma cf. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad” en Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor*, Granada, Editorial Comares, 2000, p. 9-73 disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/053.pdf, último acceso 23/09/2015.

¹³⁴ Fernando Lizarralde, “Una hora en lo de Don Enrique Larreta”, *El Día*, La Plata, 12 de octubre de 1927, RP 00350, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹³⁵ Eduardo Álvarez (hijo), “Una visita a Larreta”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1927, RP 00349, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹³⁶ J. Francos Rodríguez, “La casa de Larreta. Como vive nuestro huésped ilustre”, *Blanco y Negro*, Madrid, junio de 1929, s.p., Carpeta “Casa de Larreta”, AMEL.

acumulando, un poderoso acicate para su función activa, tan respetada por la crítica sana.¹³⁷

Las décadas fueron pasando y la fama de la mansión continuó creciendo. En 1948, Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), aprovechando el viaje de Larreta a España, también se refirió a la casa de Belgrano. Pérez de Ayala había emigrado a la Argentina como consecuencia de la Guerra Civil en la década de 1940. En 1931, junto con José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, habían firmado el manifiesto “Al servicio de la República”, que tuvo una gran influencia sobre la opinión pública. Fue nombrado director del Museo del Prado y en 1932, Embajador en Londres, pero renunció a su cargo en 1936 desconforme con el rumbo político pre-revolucionario que imponía en España el Frente Popular. Al iniciarse la Guerra Civil vivió sucesivamente en París y en Biarritz y más tarde en Buenos Aires, donde fue nombrado agregado honorario de la Embajada de España.¹³⁸ Desde el destierro, escribió numerosos ensayos y notas, especialmente para los diarios *La Prensa* y *ABC*. Precisamente Pérez de Ayala le escribía al director del *ABC*, comentándole su deseo de publicar un artículo sobre la obra “más callada y escondida” del escritor. Allí destacaba la originalidad que Larreta había tenido al construirla tomando modelos tradicionales españoles, en franco contraste con las mansiones de estilo francés que gran parte de la élite porteña había edificado:¹³⁹

España tiene cierta deuda de gratitud con Larreta, sin entrar en el terreno recóndito de las intenciones o motivaciones íntimas del propio Larreta. Ello es que, en un período, hasta cierto punto crítico, de la orientación cultural de este país, cuando los que presumían o querían presumir de ser cultos y “a la page” padecían un estrabismo convergente hacia todo lo galicano, o más bien parisino, con que habían estado en tangencia fugaz y superficial, Larreta, quizás por espíritu de originalidad y distinción, quizás por invencible tirón de estirpe [...] dio un golpe de timón y señaló el derrotero hacia lo español tradicional. Comenzando por lo que más entra por los ojos, como es la arquitectura y la vivienda que uno para sí construye por selección. Cuando, en los comienzos de este siglo, todas las casas pretendidamente elegantes en Buenos Aires, o las estancias en el campo, aspiraban a ser menguada copia servil, no de los palacios franceses del XVIII, sino de las cocotescas mansiones parisinas, a lo Luis XV por dentro y por fuera, Larreta construyó su casa de la capital y sus estancias con traza española tan atrayente que sirvió de modelo e imitación a la pecuaria grey del vulgo elegante.¹⁴⁰

¹³⁷ [Nota de la redacción], “Dr. Enrique Larreta. Artífice de la palabra”, *Revista Siglo XX*, noviembre de 1927, RP 00352, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

¹³⁸ Luz María Arrigoni de Allamand, “Ramón Pérez de Ayala en la Argentina: El discurso autobiográfico desde el exilio”, Actas XVI Congreso AIH, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_289.pdf, último acceso 1/4/18.

¹³⁹ El párrafo que transcribimos, finalmente no apareció en el artículo que se publicó sobre Larreta. Ramón Pérez de Ayala, “Saludo a Larreta”, *ABC*, Madrid, 22 de junio de 1948, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1948/06/22/003.html>, último acceso 1/1/17.

¹⁴⁰ Pérez de Ayala, carta a [Ramón Pastor Mendivil], datada “Buenos Aires, 12 de junio de 1948”, CL n. 1442, AMEL. Ramón Pastor Mendivil fue director de *ABC* entre febrero de 1946 y octubre de 1952.

Con este comentario, Pérez de Ayala hacía alusión y acordaba con las posturas que criticaban el excesivo cosmopolitismo que había caracterizado a las clases altas y sus mansiones afrancesadas de las primeras décadas del siglo, situación que comenzaría a revertirse precisamente con la revalorización de la herencia hispana. La carta, finalizaba con una metáfora categórica: “Cada persona construye su casa obedeciendo a una causa final, que le es inmanente, como cada molusco segrega su concha calcárea, tan diversas, caprichosas y sorprendentes. El molusco es lo que más se parece al protoplasma, o sustancia primera de uno mismo. Esto –por analogía– me hace pensar que Larreta conserva el protoplasma español.”¹⁴¹

También Federico García Sanchiz (1886-1964), escritor, académico y charlista español, elogiaba en *La pampa erguida*, la residencia del escritor. Allí describía con sumo detalle, sus salas y la impresión de su ambiente:

Trátase, en realidad, de un patio; pero su claraboya y, sobre todo, su ornamentación, convirtiéronlo en vestíbulo señorial, donde su dueño se complace en el *pompeyanismo* de las grandezas hispánicas que testimonian diversos objetos ordenados, eso sí, conforme al gusto de las decadencias ociosas y refinadas. De tal manera suelen recrearse en la evocación de las centurias doradas los artistas y los duques. ¿Y no es don Enrique Larreta un duque y un artista?

Aquella casa blanca de las rejas negras, nobleza del aristocrático Belgrano, encierra dicho zaguán, con su magnífico tapiz entre dos columnas y respaldando un banco antiguo, con unas armaduras milanesas, con sus muebles castellanos de época y su gran chimenea [...] En andaluza olambrilla, el pavimento y la síntesis peninsular ampliada con la alusión colonial a cargo de unos cuencos de cerámica vidriada [...] Va mostrándome su palacio, invención personal, con notorio aunque desganado deleite. [...] he ahí el cuarto de trabajo. La vista escapa por los cristales hacia el jardín andaluz, granadino: un Generalife.¹⁴²

Para García Sanchiz, Larreta había combinado en su vivienda la Andalucía morisca y la Castilla teológica, como en su “archiconsagrada obra, al extremo que la fábrica podría considerarse como una edición llevada a la arquitectura.” Al finalizar su ensayo, postulaba: “Mi señor don Enrique Larreta: mucho os adeuda España, más quizá supera a cualquier crédito vuestro, el de haber proclamado en una Argentina a la sazón afrancesada y caudalosa de inmigrantes rústicos, los clásicos *gayegos*, que vivir a la española, significa tanto como profesar la mayor jerarquía de raza y estilo.”¹⁴³

El escritor y periodista español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) también le dedicó algunas líneas a la casa del barrio de Belgrano. Gómez de la Serna había visitado el país por primera vez en 1931. Dedicado mayormente a la crítica y producción literaria, sus textos aparecieron en

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Federico García Sanchiz, *La Pampa erguida. Memorias de Buenos Aires* [ilustrada por Alejandro Sirio], Buenos Aires, Editora y distribuidora del Plata, 1951, p. 191-194.

¹⁴³ *Ibidem*.

diversas publicaciones gráficas como la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *La Tribuna*. Fue a comienzos de la Guerra Civil española, en 1936, cuando se exilió en Buenos Aires, ciudad en la que vivió, salvo breves interrupciones, hasta su muerte. Con Larreta, además de la mutua admiración que se prodigaban, tuvieron una relación de amistad. El creador de las greguerías se refirió al autor de *La gloria* y a su “señera y reblanqueada” casa en *Explicación de Buenos Aires* (1948), libro que compilaba una serie de artículos sobre diversos aspectos de la vida en la urbe porteña. Allí señalaba: “Vive en esa casa en que se funde el estilo colonial con el andaluz, la paz de haberse revelado, de haber sido el exponente de este tipo de corrección universal que caracteriza a lo argentino, envuelto en el poncho de sus sonetos.”¹⁴⁴

Luego de la muerte de Larreta la impronta de la residencia de Belgrano siguió indisolublemente unida a la memoria del escritor. En uno de los numerosos homenajes que se le brindaron, Martín Noel expresaba: “Tan suya era su física prestancia, que por momentos identificábase con el espíritu de sus propias creaciones, como lo fue su casa de la calle Juramento, redivivo escenario de “La gloria de Don Ramiro” [...] que tan honda huella ha dejado en el historial de las letras argentinas y sus artísticas influencias”¹⁴⁵ Para el arquitecto, la casa de Larreta, no era una simple construcción, sino fruto de una obra creadora.

Las consideraciones precedentes, de algún modo fueron tenidas en cuenta a la hora de decidir qué destino tendría la residencia del barrio de Belgrano después del fallecimiento de su propietario. Los fundamentos al redactar la ordenanza que la convertiría en un Museo de Arte Español no dejaban lugar a dudas:

Mucho deberá la ciudad de Buenos Aires a la generosidad de la familia Larreta, que ha hecho donación de valiosísimas obras de arte, muebles y biblioteca [...] Bien lo ha señalado “La Nación” en su editorial del 7 de octubre del corriente año: “Siendo el valor artístico de la famosa residencia tan elevado, de hecho debe convertirse en un bien nacional, en un bien de la ciudad y del país” [...] En esa mansión, que será museo, la ciudad tendrá la magnificencia de la joya arquitectónica de la fábrica, y en su ámbito, la quietud fascinante de la eternidad del espíritu de los artistas que han pasado, legando las manifestaciones de su talento creador en las tallas, en los tapices y en las pinturas, como excelsas formas de la belleza.

Casona construida para su ubicación en los horizontes de Ávila, su geometría castellana a la vera de una calle porteña en un sitio pleno de sugerencias históricas, despierta en nuestro ánimo la presencia de aquellos hidalgos que trasegaron a nuestra tierra los valores económicos del alma española con su mística, su credo, su lengua y su genio. En ese solar, donde la serenidad impone la pausa reconfortante en el diario quehacer, palpita un trozo de la Madre Patria que la magnífica empresa del escritor Larreta, con su auténtica vocación

¹⁴⁴ Ramón Gómez de la Serna, “Enrique Larreta”, *Explicación de Buenos Aires*, Madrid, Escritores Españoles Contemporáneos, 1948, p. 287-291.

¹⁴⁵ [Nota de la redacción], “Rindióse homenaje a Enrique Larreta”, *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1961, p. 14, RP 04040, Caja n. 2, Carpeta n. 10 “Falleció Enrique Larreta”, AMEL.

por lo hispánico, hiciera plasmar en el vuelo ilimitado de las letras y en la materialidad de la residencia. El patrimonio artístico y arquitectónico de nuestra ciudad se enriquece notablemente.”¹⁴⁶

Finalmente la casa fue comprada por la Municipalidad de Buenos Aires durante la Intendencia de Hernán M. Giralt y la presidencia de Roberto Etchepareborda en el Concejo Deliberante. Fue escriturada el 10 de abril de 1962 e inscrita en el Registro de la Propiedad el 2 de mayo de ese año, en la zona Norte, tomo 3121, folio 230, finca n° 138997 por un valor total de: \$ 66.159.000 que incluían una superficie cubierta de 7244 m² y un jardín de 6500 m².¹⁴⁷

Las otras casas de la élite

Para la élite de esos años la casa fue un signo de prestigio. El lugar donde estas viviendas se emplazaban era un espacio distintivo, una franja residencial que definía su pertenencia de clase. Allí sus miembros, cuyos apellidos pertenecían a familias tradicionales del “más noble patriciado de la República” y sectores en ascenso de la burguesía terrateniente e industrial, integraban un circuito de sociabilidad entre pares y mantenían vínculos personales con vecinos. La Buenos Aires de las primeras décadas del siglo se pobló de grandes residencias, con modelos arquitectónicos de inspiración francesa, y *petit hoteles* con todas las comodidades europeas muy diferentes de aquellos edificios urbanos del género español. Recoleta y Barrio Norte fueron los barrios emblemáticos que se convirtieron en símbolos de estatus en una ciudad que se iba transformando paulatinamente. La magnificencia de sus casas llevó a posicionarlos como los sitios más cotizados de la capital, no solo por su apariencia exterior, sino por el esplendor de puertas adentro. Pero también el desplazamiento hacia el norte de familias de renombre, como las zonas de quintas en Flores y Belgrano, convirtieron a estos barrios en sitios distinguidos.¹⁴⁸

Muchas de esas residencias habían aparecido destacadas en revistas ilustradas de la época como *Ilustración Sud Americana* o *Plus Ultra*.¹⁴⁹ Los palacios Paz, Ortiz Basualdo, Anchorena, Errázuriz Alvear, Bosch Alvear, Fernández Anchorena, De Bary, Unzué Alvear, Unzué Casares, Dorrego Unzué fueron algunos de los que figuraron en esas páginas e ilustraron parte de la historia del desarrollo arquitectónico residencial porteño. También el prestigio de los arquitectos quedó ligado a

¹⁴⁶ [Pedro Carlos Riú] H. Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, “116. Finca de Enrique Larreta. Adquisición”, *Versión taquigráfica de la 38ª Sesión ordinaria Segundo período (prórroga)*, Buenos Aires, Sala de la Comisión, 14 de diciembre de 1961, p. 52-3702-3705, Carpeta “Documentación Museo”, AMEL.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Leandro Losada, “Los lugares de residencia”, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 45-83.

¹⁴⁹ En *Plus Ultra*, estas notas que mostraban las casas y sus colecciones al lector fueron presentadas desde los inicios de la publicación. El conjunto de artículos aparecidos entre 1916 y 1930 coincidió con una etapa del coleccionismo argentino que arrastraba el comenzado por la Generación del 80 y se superponía a la del Centenario en las primeras décadas del XX.

esas construcciones. En *Plus Ultra*, cuando el estilo merecía destacarse, además de mencionar sus nombres, se describía exhaustivamente la propiedad acompañando la nota con imágenes de sus fachadas exteriores e interiores. La heterogeneidad observada en gran parte de las viviendas publicadas allí, contrastaba con el criterio homogéneo asumido por un grupo de coleccionistas que optó por una arquitectura vinculada al estilo neocolonial.

Dentro de este panorama nos interesa mencionar dos casos paradigmáticos de residencias que fueron construidas en fechas cercanas y cuya opulencia exterior contrastaba significativamente con la sencillez de la casa de la calle Juramento: el Palacio Anchorena y el Palacio Errázuriz.

El primer gran contraste, aunque construido una década antes, se producía con el de la propia suegra de Larreta, Mercedes Castellanos, ya viuda de Nicolás Hugo Anchorena quien había encargado al arquitecto Alejandro Christophersen el palacio de la calle Arenales al 700 en los alrededores de Plaza San Martín. Christophersen, formado en París, con una obra considerada como característica del Eclecticismo y el Academicismo, contó con gran cantidad de comitentes y relaciones vinculados con lo más selecto de la sociedad porteña. El Palacio Anchorena, construido entre 1905 y 1909, exponente de *L'École des Beaux Arts* puede considerarse como una de las obras más importantes de su carrera y de la ciudad. El edificio de cuatro plantas, ocupaba casi un tercio de manzana y albergaba tres residencias autónomas para los miembros de la familia: la de Mercedes Castellanos, compartida con su hijo Aarón; la de Leonor Uriburu, viuda de Emilio, otro de sus hijos, y la de Enrique Anchorena Castellanos, ocupada junto con su esposa Hercilia Cabral Hunter. Los tres conjuntos se hallaban articulados por un patio rectangular. Las fachadas tenían un tratamiento casi escultórico, con mansardas, cúpulas, columnas, pilastras y balcones soportados por ménsulas.¹⁵⁰ La mansión fue escenario de grandes eventos sociales, incluyendo el baile celebrado con motivo del Centenario de la Independencia Argentina en 1916 y las presentaciones en sociedad de sus nietas. En 1936 pasó a ser propiedad del Estado, convirtiéndose en sede del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Otro de los grandes contrastes fue la residencia de Matías Errázuriz, coleccionista y diplomático al que ya nos hemos referido, perteneciente a una de las familias chilenas más influyentes de la época, casado con Josefina de Alvear. El proyecto había sido encargado por el matrimonio en 1910 a René Sergent, renombrado arquitecto francés. La dirección de obra en Buenos Aires estuvo a cargo de los arquitectos-ingenieros Eduardo Lanús y Pablo Hary. Al igual que Larreta, Matías Errázuriz intervino desde los inicios del proyecto, debido a que su colección de arte iba a ser emplazada en las salas de la nueva residencia familiar. Pero en franca diferencia, el

¹⁵⁰ Horacio Caride Bartrons y Rita Molinos, "Alejandro Christophersen", *Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, n. 10, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Clarín, 2014, p. 62-67.

imponente aspecto exterior del edificio, inspirado en el estilo académico francés, contrastaba notoriamente con el sencillo frente de la casa de Larreta. La residencia Errázuriz respondía a la tipología francesa del *Gran Hôtel Particulier*, tenía cuatro plantas con funciones, características y ornamentación diferenciadas. Los materiales habían sido importados desde Francia. Las salas decoradas por prestigiosos diseñadores franceses, recibieron una ecléctica colección formada por obras de arte europeo y oriental, procedentes de compras en anticuarios parisinos. El jardín, también francés había sido diseñado por el paisajista Achille Duchene.¹⁵¹ La residencia fue inaugurada en 1918 con una gran fiesta a la que asistió lo más selecto de la sociedad porteña, entre ellos seguramente se hallaba el matrimonio Larreta-Anchorena.

Las casas vinculadas al hispanismo

La heterogeneidad y el eclecticismo de gran parte de las residencias porteñas de las primeras décadas del siglo XX contrastaban con el criterio que había asumido un grupo de propietarios a la hora de elegir qué tipo de arquitectura iba a tener su casa. Viviendas cuya impronta estaba vinculada al estilo neocolonial español e hispanoamericano tanto en Buenos Aires como en el interior del país, tuvieron una clara presencia en las páginas de *Plus Ultra*. Una de las primeras en ser publicada fue la casa de Carlos Reyles. La nota estaba escrita por Antonio Pérez Valiente de Moctezuma quien había llegado a la capital argentina proveniente de su Granada natal en 1913. Precisamente, uno de los principales trabajos que se le encomendó en la revista fue el de realizar artículos sobre las grandes mansiones porteñas. Refiriéndose a la de Reyles, Moctezuma comentaba críticamente las nuevas costumbres que “personas distinguidas” habían adoptado, en clara oposición a la frivolidad de aquellos coleccionistas que en su momento optaron por la elegancia del siglo XVIII francés:

[...] los principios aristocráticos que rigen en muchas familias de posición elevada, ha ido creando en la sociedad, ciertas necesidades que tienden a establecer definitivamente la llamada diferencia de clases. Esto ha ocasionado un mayor refinamiento en las costumbres, despertándose la afición por todo lo que contribuye a engrandecer el prestigio de las personas distinguidas [...] también en las altas esferas sociales del país, se viene desarrollando una era de renovación y depuración artística, mas de acuerdo con el espíritu tradicional. Los muebles coloniales, que se guardaban en las iglesias y conventos son hoy buscados con interés por los coleccionistas, hallándose la mayoría de ellos adornando los palacios y casas particulares de Buenos Aires [...] en contraposición con las nuevas orientaciones, los muebles frívolos y elegantes del siglo XVIII francés han decaído, dando su preferencia a los nombrados anteriormente, que son los que conservan más puras las características de la vieja cepa colonial”.¹⁵²

¹⁵¹ Hugo Pontoriero, *Palacio Errázuriz Alvear. Memorias de un proyecto. Sergent, Carlbian, Hoenstchel, Nelson, Duchène, Sert*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 2016.

¹⁵² Antonio Pérez-Valiente, “Mansiones artísticas. La casa de Don Carlos Reyles”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 2, n.14, junio de 1917, s.p.

En este grupo de casas y colecciones vinculadas al hispanismo se hallaba la nota dedicada a la residencia Larreta en Belgrano. Promocionada en *Caras y Caretas* poco antes de su aparición, fue publicada en *Plus Ultra* en junio de 1918.¹⁵³ Sin duda este artículo se convirtió en uno de los más destacados de la serie: si la cantidad promedio de páginas oscilaba entre tres y cuatro, las doce carillas destinadas a esta nota, la transformaron en la más extensa realizada a un coleccionista. Ya desde el título que aparecía en la carátula diseñada por Alejandro Sirio, se anunciaba la ligazón con la hispanidad: “La casa española de Don Enrique Larreta.” Es de notar que si bien el apellido Anchorena fue muy importante dentro de la élite, su esposa Josefina no figuraba mencionada en el artículo como sí lo habían hecho los de otras damas de la sociedad. El nombre de Martín Noel, autor del texto, aparecía al final enmarcado dentro de una viñeta dibujada por Sirio. La nota comenzaba con la descripción de los ambientes como si el cronista fuera un invitado que recién llegaba a la casa. Noel, quien ya había visitado la mansión, hablaba con familiaridad destacando el trabajo de su colega, el arquitecto Christian Schindler y la “selección inteligente” que había hecho el dueño de casa. Sus palabras se distanciaban de las referencias halagadoras a la aristocracia porteña tan habituales en esa clase de artículos y se acercaban más a la figura del escritor. Sin duda, el tenor de la reseña denotaba su formación académica: los conocimientos sobre arquitectura, filosofía, arte e historia se hacían explícitos en esas líneas. Acompañando las imágenes de los ambientes de la casa, aparecía el retrato de Larreta pintado por Ignacio Zuloaga o reproducciones a toda página como el *Retrato de Doña Juana de Austria* de Alonso Sánchez Coello. Estas y otras obras que formaban parte de la colección Larreta definían la homologación de la casa como un “museo del hispano ingenio” otorgada por Noel.¹⁵⁴

Sumada a las reseñas que se incluyeron en este conjunto, se hallaba la casa del Dr. Antonio Sojo, ubicada en la calle Suipacha, entre Juncal y Arroyo, a escasos metros de la vivienda de Martín Noel. En su título la nota escrita por Raúl Osorio, anunciaba el estilo acerca del cual se iba a hablar: “Renacimiento español en Buenos Aires”. El texto señalaba cuáles eran las principales características de esta escuela apoyándose en imágenes que mostraban cómo el arquitecto Estanislao Pirovano había logrado esta recreación del plateresco español. Según Osorio, la residencia del Dr. Sojo era “una casa llena de carácter” que se distinguía entre todas y hacía “un buen papel al lado de las pocas cuyos dueños se preocuparon del arte.”¹⁵⁵

¹⁵³ “Vea en el próximo número de Plus Ultra, esta importante nota”. El anuncio de dos páginas, reproducía parte de la portada del artículo que aparecería en Plus Ultra y a continuación el sumario correspondiente al número 26. *Caras y Caretas* Buenos Aires, n. 1030, 29 de junio de 1918, s.p.

¹⁵⁴ Martín Noel, “La casa española de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹⁵⁵ Raúl P. Osorio, “Renacimiento español en Buenos Aires. La casa del Dr. Antonio Sojo”, *Plus Ultra*, n. 43, a. 4, Buenos Aires, noviembre de 1919, s. p.

Otro de los ejemplos de este grupo fue la nota dedicada a la residencia del escultor Rogelio Yrurtia escrita por el Vizconde de Lascano Tegui (1887-1966) Emilio Lascano Tegui, tal su verdadero nombre, fue escritor, pintor, diplomático y conservador de museo. En 1908 viajó a Europa y recorrió Francia, Italia y el norte de África en compañía de Fernán Félix de Amador. En 1914, establecido en París, frecuentó el círculo de amigos de Picasso y Apollinaire. Entre sus obras figura *Muchacho de San Telmo* (1895) libro que en 1944 tuvo una edición ilustrada por Alejandro Sirio. El artículo escrito para *Plus Ultra*, llevaba un título, que al igual que el de Larreta, hacía referencia a una casa española. La fotografía de Vargas Machuca que aparecía en la carátula, tenía un coloreado sepiado que ayudaba a imaginar los efectos del blanco y ocre que caracterizaba la fachada. Esta vivienda, ubicada en las calles O'Higgins y Blanco Encalada, estaba emplazada en Belgrano a pocas cuadras de la casa de Larreta. En 1921, Yrurtia y su esposa, la pintora Lía Correa Morales habían encomendado la reforma y ampliación de la vivienda al arquitecto Carlos A. Schmitt. La casa tenía un gran vestíbulo, un recibidor, habitaciones y comedor en la planta baja, una biblioteca con escritorio en la planta alta y la galería y el jardín en la parte trasera. Según el cronista, la introducción de los estilos del Renacimiento español en nuestra arquitectura había sido un “aire fresco” frente a la mansedumbre con la que se aceptaba la “intensa fealdad de nuestra ciudad”. Una fealdad que se debía a la “traición de los estilos ajenos”. Por eso, la casa de Yrurtia era “un ejemplo feliz”, una reproducción “honesto en su aspecto exterior de lo que era una casa de familia en el siglo XVII español”. Para Lascano Tegui, esa forma clásica traducía una belleza mucho más sugerente que la que podría dar el estilo colonial. Según sus palabras, durante la colonia no habíamos tenido arquitectura ya que el ladrillo de adobe, no permitía prolongar una “arquitectura de piedra ornamentada sucedánea del románico y del gótico”. En el texto se dejaba entrever un sentido didáctico que marcaba las diferencias entre los estilos colonial, neoespañol, plateresco o lo que se veía en Perú y Bolivia y se proponía volver a las “fuentes mismas del estilo” respetando las que el tiempo había respetado. Finalmente agregaba “La casa de Yrurtia es una morada simple” donde la belleza no había necesitado de la ostentación de mármoles o maderas exóticas. “No es la mansión de un rico. Como la casa de el Greco, es la residencia de un espíritu noble”.¹⁵⁶

También la residencia de Martín Noel apareció en una nota escrita en 1922 por Fernán Félix de Amador. Presentada a lo largo de seis páginas, el título además de hacer referencia a la profesión de su propietario, mencionaba el estilo arquitectónico: “La casa colonial del arquitecto Martín Noel”. La elección del personaje le confería un lugar destacado: Noel no era un coleccionista cualquiera y este protagonismo tenía varias razones: era el dueño de la casa, era quien la había diseñado y era un importante teórico de la arquitectura neocolonial en el país. Ese rol, le otorgaba un valor agregado a

¹⁵⁶ Vizconde de Lascano Tegui, “La casa española de Rogelio Yrurtia”, *Plus Ultra*, n. 83, a. 7, Buenos Aires, marzo de 1923, s. p.

la reseña. La carátula del artículo, decorada con dibujos de Alejandro Sirio, encerraba en su viñeta central el motivo inicial por el cual se había realizado esa obra: “Rendir culto a la estética de la tradición”.

El nombre del cronista aparecía destacado al final del texto, a diferencia de otros que habían escrito en esta sección, Fernán Félix de Amador era un periodista especializado en artes.¹⁵⁷ Nacido en 1889 en la ciudad de Luján, había egresado como bachiller del Colegio Nacional Sud en 1907. Su padre, que deseaba verlo convertido en paisajista, lo envió a estudiar a Steglitz, Alemania en la Escuela Superior de Arquitectura Paisajista. Poco tiempo después se dirigió a la ciudad de París donde vivió un tiempo de viajes y bohemia. Por aquellos años tuvo trato con Rubén Darío, con quien trabajó en *Mundial Magazine*. En el diario *La Época* trabajó como crítico de arte. Su labor docente fue desempeñada como profesor de estética e historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de La Plata y en la Escuela Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires.¹⁵⁸ A lo largo de su carrera se vinculó a escritores, poetas y artistas. Sin duda, su formación lo convertía en el profesional ideal para escribir la nota dedicada a Noel.

El tema básico de la reseña giraba en torno a la arquitectura de la casa y si bien la colección de arte aparecía en las fotos, ésta no era mencionada en el texto, salvo en los epígrafes. Entre otros aspectos la nota destacaba la revalorización de la tradición, el rescate del ideal nacionalista y el valor arquitectónico que tenía la edificación. Para Amador, la arquitectura había sido la “primer piedra del escándalo en la confusión de nuestros valores” pero también había sido una de las primeras entre las artes en sentir la reacción “en contra de fórmulas trasplantadas”. En este punto se le otorgaba un lugar esencial a Martín Noel: considerado como el protagonista de la renovación que había priorizado “la estética de la tradición” y comparándolo con Brunelleschi o Churriguera lo definía como “el lírico apóstol de la arquitectura colonial.”¹⁵⁹ Noel no acordaba con modas advenedizas ni ajenas; para él, los contados años de cosmopolitismo extranjero no podían destruir los gérmenes básicos de aquella civilización hispana que había perdurado tantos siglos en América. Anticipándose a las probables críticas, Amador sostenía que la elección de este estilo no era un intento anacrónico, ni una negación de la vida moderna, sino que se buscaba adaptar los elementos de la antigüedad a las necesidades del presente. Se destacaba además la “identidad vasca” del arquitecto y la búsqueda que había realizado por las tierras de España. En estos comentarios se advertía la mirada positivista de la época: “Aunando voz y eco, es como el sagaz artista llega a comprender el recóndito espíritu de su

¹⁵⁷ Fernán Félix de Amador, “La casa colonial del arquitecto Martín Noel”, *Plus Ultra* n. 73, Buenos Aires, mayo de 1922 s. p.

¹⁵⁸ Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del Arte en América Biografías I*, Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1968.

¹⁵⁹ Fernán Félix de Amador, “La casa colonial del arquitecto Martín Noel”, *op. cit.*

raza, y como consecuencia: la estética de la tradición”. Viajando a través de la península, Noel había descubierto el alma de sus antepasados y el valor racial de su *herencia estética*, concepto que luego utilizaría como título del primer capítulo de *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* [1923], libro que había sido premiado por la Real Academia de San Fernando y que también era nombrado en el texto como ejemplo de la producción teórica de Noel. Por otra parte, los sitios mencionados abarcaban una amplia zona de la paleta regional española: Andalucía, País Vasco, Castilla, lo cual daba cuenta de la correspondencia que existía entre la revista y su identificación con la comunidad hispana.¹⁶⁰

Noel había diseñado su casa con ciertos rasgos eclécticos tomando como eje, además de la influencia vasca y andaluza, una reelaboración de la arquitectura colonial americana, sobre todo con elementos estilísticos de la arquitectura alto peruana de los siglos XVII y XVIII. Estos aspectos se verificaban por ejemplo en la decoración de los muros, en el portal de acceso, de influencia arequipeña, o en el balcón del pabellón principal inspirado en la tradición limeña. También había incluido aberturas y rejas con tipologías de distintas zonas de España, un hall más cercano al Renacimiento español y un jardín interior con fuentes y setos que recordaban al típico jardín andaluz. De esta evocación histórica –decía Amador– surgían las “viejas formas coloniales” donde el espíritu de la patria se había cristalizado. Entre las obras que había realizado Noel, el cronista mencionaba la casa capitular de la Villa de Lujan, “joyel que atesora el germen espiritual de la arquitectura de nuestra pampa tan admirablemente restaurado por el arquitecto”. Esta referencia no era azarosa, en sus palabras se denotaba el orgullo que Amador sentía por el lugar que lo había visto nacer. En 1917 había acompañado a su padre Domingo Fernández Beschedt promoviendo el apoyo de la comunidad para que el histórico Cabildo no se demoliera y fuera destinado a museo. Sus gestiones hallaron eco positivo y finalmente se decretó que el edificio del Cabildo de Luján fuera reservado para asiento del Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires contando además con una partida para refacciones que serían dirigidas por el mismo Noel. Al concluir su nota, Amador expresaba “Más que casa de artista es esta verdadera casa de apóstol [...] todo nos habla de un ideal definido y preciso, que puede concretar el espíritu de nuestra raza, fuerte y soñadora a la vez, capaz de todas las energías, pero también -salvando corrientes utilitaristas- hoy como ayer, capaz de todos los romanticismos.” Dentro del contexto en el cual se habían escrito esas palabras quedaba manifiesto que su discurso se acercaba al espíritu del Centenario: la crítica al utilitarismo cosmopolita, el valor de la tradición, la reivindicación de España y del pasado colonial eran conceptos que atravesaban todo el artículo.¹⁶¹

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ibidem.*

Entre las notas dedicadas a las casas neocoloniales del interior del país se hallaba la de Don Pedro de Achaval, también escrita por Amador. Esta residencia emplazada a orillas del mar en la ciudad de Mar del Plata, llamaba “Izpazter” –en euskera “al borde del mar”– había sido diseñada por Noel en 1920. Gran parte de las fotografías que aparecían en sus tres páginas tenían vistas de las diferentes fachadas y del interior, aun cuando el texto no hiciera demasiadas referencias hacia esos ambientes. Entre los comentarios más críticos se señalaba: “Izpazter no ha sido construido para ser una simple mansión veraniega; la seriedad de su estilo reclama la presencia continua de sus señores. Sus muros blancos odian con toda la dignidad de sus hierros a los chalets frívolos e intrusos, que cambian un habitante por estación.” Resaltando la ligazón entre el carácter de la arquitectura y el rol del comitente agregaba: “Construido reciamente, según usanza de antiguos hidalgos vascos, es la imagen arquitectónica de una raza firme, honrada y franca”. Amador aprovechaba esta nota para hacer una crítica a la arquitectura porteña “por su improvisación” y a la de las Villas de la campaña “donde la *cosa* moderna, brota al azar, sin arraigo alguno, como esos cicutaes del camino, crecidos demasiado pronto, que el viento del sur se lleva al primer sople. Construcciones anacrónicas sin relación alguna con el medio, y que sólo suelen responder al arribismo de ese su fortuito ocupante.” Continuando con su crítica sentenciaba: “Nuestros arquitectos [...] atentos sólo a la justificación del andamio, contribuyen al desastre, con la cómoda y habitual parodia de las magnificencias extranjeras”. Para Amador, ese conglomerado de casas amorfas era una “triste profanación del arte clásico” que se hacía más visible en Mar del Plata “amable feria de vanidades, construida sobre la fragilidad dorada de la arena.”¹⁶²

En octubre de 1929, *Plus Ultra* publicaba un número dedicado al “Día de la Raza”. Uno de los artículos llevaba un breve fragmento del discurso de Enrique Larreta pronunciado el día de la inauguración en la Exposición de Sevilla de ese año. Más adelante, aparecía una nota cuyo título era “Influencia española en nuestra arquitectura”. El breve párrafo introductorio afirmaba: “El estilo español, es decir, el llamado estilo colonial, está hoy de moda entre nosotros. La influencia de la arquitectura hispana, con sus clásicas líneas, ha encontrado, no solo en Buenos Aires, sino en muchas ciudades del interior, pueblos y playas de veraneo, entusiastas admiradores y cultores...” Los epígrafes de las fotos que acompañaban la nota no dejaban lugar a dudas de cuál había sido la fuente de inspiración. En primer lugar, aparecía un rincón de la casa de Larreta con el siguiente título: “Un detalle de la casa española de don Enrique Larreta en Belgrano”. El resto de los edificios que estaban en la nota eran el palacio de Carlos y Martín Noel; la casa colonial del doctor Ángel L. Sojo; “Doña Sol”, casa de estilo colonial del doctor Rafael Insausti, en Martínez; la casa española del

¹⁶² Fernán Félix de Amador, “La casa de Don Pedro Achaval. Izpazter”, *Plus Ultra*, n. 50, a. 5, Buenos Aires, junio de 1920, s. p.

escultor Rogelio Yrurtia en Belgrano; el frente plateresco del edificio de *La Nación* sobre la calle Florida y la quinta de Anchorena en San Fernando.¹⁶³

Otras residencias neocoloniales que aparecieron a lo largo de las páginas de *Plus Ultra* fueron, la de los Frías, en Tucumán; la de Antonio Barreto; la residencia Pando Carabasa; la de Lafuente Sáenz-Valiente y la del poeta Juan Zorrilla de San Martín, entre otras. En el barrio de Belgrano, Larreta tuvo la oportunidad de ver otras casas que habían seguido este estilo, algunas de ellas incluso estaban a muy pocos metros de su casa, tal el caso de la vivienda de O'Higgins y Mendoza, construida por Estanislao Pirovano o el pasaje Marcos Sastre, donde vivió el escritor homónimo en Arribeños 2350. Varias residencias de este estilo construidas en la ciudad entre 1920 y 1930 tuvieron el sello de los arquitectos Jorge Eduardo Birabén y Ernesto Lacalle Alonso.

Acelain

“Voy a construir en plena campaña, hacia las sinuosidades del Tandil, una casita de estilo árabe. Será un trozo de la Alhambra, erigido con mimosa prolijidad y rodeado de terrazas, jardines y fuentes de verdadero carácter. Quiero hacer la casa de campo bien cuidada, bien interpretada, ya que tantos ricos se empeñan en construir por ahí mansiones de munición [...] He de enviarle fotografías, cuando esté terminada.”¹⁶⁴

La “casita” a la cual se refería Larreta era la estancia *Acelain*, otro de los escenarios que contuvo su colección de arte. Ubicada en Tandil, localidad de la provincia de Buenos Aires, la arquitectura de este espacio constituyó una muestra del sentimiento abarcador de la hispanidad que tanto Larreta en calidad de comitente y Martín Noel como su artífice, compartieron. Inaugurada en 1923, era un conjunto de edificios construidos en estilo neomudéjar. Larreta quería dar a su casa un estilo que rompiera la impresión de “fealdad y chatura” que tenían las viviendas rurales en Argentina. En Acelain, escritor y arquitecto plasmaron una imagen que recreaba la atmósfera de la España andaluza, y al igual que en Belgrano, el interior se convirtió en una casa palaciega castellana, y los jardines en una recreación del Generalife granadino.

Previo a la inauguración, en uno de los viajes por España, el escritor anunciaba: “En la actualidad estoy construyendo otra casa, titulada ‘Azelain’, en Tandil, en el campo. De ambiente también español, reunirá formas mudéjares y del Renacimiento. Precisamente uno de los objetos de mi viaje a España es encargarme rejas, mosaicos y otros elementos decorativos, y buscar muebles y objetos antiguos.”¹⁶⁵ Larreta dirigió personalmente los trabajos de esta residencia de campo y se

¹⁶³ [Nota de la redacción], “Influencia española en nuestra arquitectura”, *Plus Ultra*, n.162, a. 14, Buenos Aires, 31 de octubre de 1929.

¹⁶⁴ José María Salaverría, “El jardín andaluz de Don Enrique Larreta”, *op. cit.*

¹⁶⁵ Alberto de Segovia, “Larreta y ‘La Gloria de D. Ramiro’”, *op. cit.*

ocupó de recorrer fábricas y herrerías “Todo para Tandil [...] Estoy viajando como un albañil o un herrero [...] Hace una semana que sólo pienso en materiales de construcción” le aclaraba a Salaverría, cronista y compañero de peregrinaje.¹⁶⁶

Historia de los campos y primeros proyectos

Azelain, era el antiguo solar de los Larreta en Guipúzcoa y como un homenaje a su raíz vasca así fue bautizada en recuerdo de sus antepasados. Primero lo escribió con z como lo hacen los vascos, pero luego resolvió cambiar esta letra por la c. Algunos de los significados posibles del vocablo *Azelain* son “roca en lo alto”, “campo quebrado” o “piedra en la llanura”. En su primer viaje al solar de sus ancestros Larreta recordaba las impresiones de su visita:

El “Sud-Expreso” pasaba por Andoain, en Guipúzcoa. Fuimos a tomarlo en ese pueblo, con el propósito de conocer, sobre la ribera opuesta del Oría, la casa de *Azelain*. [...] Junto a la casa, quedaban aún los restos de una torre y, a muy corta distancia, dentro de la misma heredad, entre un grupo de casuchas aldeanas y el indispensable frontón, levantábase la gótica iglesuela de *Zorabilla*. La he visto pergeñada en mapas muy antiguos. [...] Siempre fue su patrono el mayorazgo de *Azelain*. Cuando, traspuesto el río, se la mira de costado, la blanca mansión, de verdinosas paredes, mejora de facha. El atrio, muy recoleto, muy conventual, lleva sus musgos y amarillentos hierbajos hasta los escalones de la portalada.¹⁶⁷

Los campos de *Azelain* están situados en el partido de Tandil, junto al arroyo *Los buesos*, en el límite con el partido de Azul. El origen de estas tierras comienza en Azul, cuando al morir Manuel Morillo, juez de Paz del partido de Pila, se puso en venta un terreno de 32.674 hectáreas. Estos campos habían pertenecido a José Ocantos, quien en 1832 los había recibido como una concesión enfitéutica del gobierno federal, quien así le pagaba por servicios hechos a la patria.

Los hermanos Juan Nepomuceno y Nicolás Hugo de Anchorena, éste último abuelo de la esposa de Larreta, se dedicaban a comprar campos para formar nuevas estancias y criar más haciendas. En 1859, al enterarse de que la viuda de Morillo ponía en venta el campo *San Ramón* en Azul, Nicolás se entusiasmó con las fértiles tierras, y además de comprar esta estancia, adquirió otros terrenos linderos hacia el sur en el partido de Juárez. Así sumó ocho mil hectáreas más pertenecientes al partido de Tandil, fracción que fue denominada *San Nicolás* formando así un solo bloque de campo.¹⁶⁸ Al fallecer Nicolás de Anchorena, el campo *San Ramón* y el de *San Nicolás* fueron heredados por su esposa Mercedes Castellanos y sus once hijos.

La suegra de Larreta hizo de *San Ramón* una gran estancia donde mandó a edificar una casa de dos pisos, una escuela y una iglesia dedicada a la Virgen de las Mercedes, en memoria de su hija

¹⁶⁶ Enrique Larreta *apud* Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1987, p. 33.

¹⁶⁷ Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1939, p. 49.

¹⁶⁸ Yuyú Guzmán, *El país de las estancias*, Buenos Aires, Claridad, 2013, p 243-244.

mayor fallecida en 1890 en París. Con un extenso parque diseñado por Carlos Thays, la casa se terminó de construir en 1895. Allí solía veranear rodeada de su familia y amigos, incluyendo a su yerno Enrique, quien aprovechó para escribir gran parte de *La gloria de Don Ramiro* en las largas temporadas que pasó junto a su mujer e hijos.

A la muerte de su padre, Josefina Anchorena heredó el campo denominado *San Nicolás*. En mayo de 1902 se presentó la oportunidad y Larreta compró en un remate judicial, el campo de *Santa Rita* de Emilio Casares de cuatro mil hectáreas ampliando así el que su mujer había heredado.¹⁶⁹ En esa suma de doce mil hectáreas Larreta empezó a planear la futura estancia.

En 1904, luego de pensar largamente donde ubicaría el parque, convocó al renombrado paisajista alemán Hermann Bötrich (-1944) para que proyectara el gran jardín en las cuatrocientas hectáreas reservadas y así integrar la construcción con la propuesta de la naturaleza. Allí comenzó con la plantación de cipreses, pinos y especies vegetales respetando los accidentes del terreno.

Imprimiendo de carácter y transformando el paisaje durante quince o veinte años “Larreta hizo lo primero: plantar, despejar bajo la dirección del esteta.”¹⁷⁰ Para Mujica Láinez, Acelain había sido la obra maestra de Noel, equiparable a lo que *La gloria*, implicaba “en el orden literario”. Así recordaba las palabras del escritor:

“Yo pinto con el hacha”, solía decir [...] “Todo esto –comentó Larreta– ha salido de aquí”, y al hablar de la suerte se golpeó el bolsillo. Billy Whitelow y yo nos espiamos de reojo, asombrados. Larreta tenía demasiado señorío para mencionar con tan mal gusto sus posibilidades económicas. Nuestra desilusionada sorpresa duró poco, porque el novelista sacó una libreta común, de hule negro, de almacén, a la cual iba unido por un piolín un lápiz corriente, y nos mostró las anotaciones que sin cesar consignaba en sus páginas: “Hay que cortar las ramas bajas de tal árbol”, o hay que despejar el lago en tal parte” [...] Respiramos con alivio: el bolsillo de Enrique Larreta guardaba algo más que dinero; lo sabíamos.¹⁷¹

En Acelain el entorno topográfico y el vínculo entre arquitectura y paisaje son excepcionales. La casa principal se ubicó en lo alto de una colina a más de trescientos metros sobre el nivel del mar, entre dos cerros, uno de ellos el de la *China*, llamado así porque en sus cuevas vivió la última indígena de la región. Protegida de los vientos del sur, rodeada por la amplia planicie pampeana, la perspectiva en el horizonte permite divisar solo las Sierras de Tandil y la de Ventana como único relieve visible en cientos de kilómetros.¹⁷²

¹⁶⁹ Andrea Morello y Graciela Aguilar, “Estancia El Acelain. La herencia y el paisaje”, *Patrimonio Mundial. Obras y movimientos siglo XIX y XX*, v. 3, *Del Neocolonial al Monumentalismo*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., Clarín, 2006, p. 12- 19.

¹⁷⁰ Juan Rómulo Fernández, “Acelain, de don Enrique Larreta”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 34, n. 1959, 18 de abril de 1936, s.p.

¹⁷¹ Manuel Mujica Láinez, *Los porteños*, *op. cit.*, p. 94-96.

¹⁷² Margarita Gutman, “Martín Noel”, *Maestros de la arquitectura argentina* n. 10, *op. cit.*

En realidad los primeros proyectos habían estado en la mente de Larreta aún antes de concluir su novela y de iniciar su colección de arte. Fue en ese tiempo cuando comenzó a imaginar cómo sería lo que con los años se iba a transformar en una de las estancias más destacadas de la Argentina. No solo pensó la casa sino de qué manera estaría conformado todo el conjunto. Ese proyecto quedó plasmado en una serie de dibujos realizados por el propio Larreta, que fueron esbozados con ideas muy precisas incluso antes de conocer a Noel. El escritor supo controlar el arte de la arquitectura, no solo era capaz de entender un plano, sino de corregirlo, elaborar juicios estéticos y ocuparse de asuntos vinculados a cada una de las etapas del proceso.¹⁷³

La estancia y el cortijo

Para la clase alta el uso de la estancia como residencia de verano era parte de un estilo de vida vinculado con la gran riqueza en campos que habían acumulado grandes estancieros y miembros de la élite como los Anchorena. A fines del siglo XIX veranear en el campo era un símbolo de estatus y el casco de la estancia, el lugar donde esto se notaba. Con el paso de los años el estereotipo del terrateniente comenzó a tener connotaciones negativas. Para Roy Hora al iniciarse “la era del conflicto social, los escritores provenientes de la élite terrateniente adoptaron un enfoque bien distinto que, a través de la idealización de algunos rasgos de la sociedad rural, sugerían su creciente malestar.”¹⁷⁴ Fue así que desde los años veinte los terratenientes concibieron a la estancia como “un espacio de armoniosa modernidad o, en su defecto, se propusieron retratar al mundo rural y a los hombres que lo habitaban como encarnaciones de virtudes y estilos de vida que para entonces ya se habían extinguido.” En este contexto Hora se refiere a Acelain y a *Zogoibi*, novela publicada en 1926, sosteniendo que allí Larreta describía a la estancia “como una lujosa residencia y como una empresa moderna y eficiente, donde todo recuerdo del pasado criollo se desvanece.”¹⁷⁵

Lo cierto es que el proyecto original de Larreta, realizado con sus propios dibujos, había dotado a la zona de servicio de Acelain como la recreación de una aldea o pueblito rural vasco con pequeñas casas para las viviendas del personal. A éstas se le sumaban la herrería, carpintería, caballeriza, galpones, graneros elevadores y una plazoleta con bancos de piedra, fuente y bebedero como los pueblos de Castilla, que el propio Larreta había conocido y fotografiado en Ávila. Esta disposición tenía la impronta de lo que se conoce como un cortijo español, es decir un tipo de hábitat rural propio de la zona meridional de España cuyo modelo original es la hacienda y casa de

¹⁷³ María Teres Dondo *et al.*, “La Colección Larreta: Escenario de una novela”, Conferencia brindada en el marco del Seminario “A cien años de *La gloria de Don Ramiro*”, Museo de Arte Español Enrique Larreta, Buenos Aires, 15 de Octubre de 2008.

¹⁷⁴ Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa argentina; una historia social y política, 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 2005, p. 297.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

labranza típica del siglo XVIII; con una zona de viviendas sencillas para encargados y caseros; la casa del propietario, independiente y de mayor calidad, y las dependencias para la explotación agrícola, fraguas, carpinterías o talleres. Esta concepción integral del conjunto de Acelain, también había sido producto de la obra creadora de Larreta.

Avanzado el siglo XX, la mirada hacia la estancia se tornó más romántica, resaltando la vida cotidiana de peones y sus jornadas alrededor del fogón y el mate. En 1955 el diario *Democracia* publicaba una nota donde Acelain aparecía junto a otras estancias, señalando que esos establecimientos en otra época habían sido un “símbolo de la dominación feudal” de ciertas familias. La nota continuaba diciendo: “[esto] ha venido evolucionando en los últimos tiempos, merced a la política de justicia social que vive nuestro país. La vida transcurre apacible en las estancias criollas. El trabajo del campo, realizado en un ambiente de comprensión y solidaridad social ha perdido ya ese carácter de esclavitud que tenía otrora.”¹⁷⁶ El comentario, sin duda respondía a la tendencia de la publicación. *Democracia* fue un diario argentino, fundado en 1945, orientado al tema de la tierra y los campesinos, pero dirigido a un sector del público ilustrado. En 1946, había apoyado la candidatura de Juan Domingo Perón. Para la fecha en que se publicó esta nota, integraba el grupo de medios controlado directa o indirectamente por el gobierno, su lema era “Mejor que decir es hacer y mejor que prometer es realizar”. Era febrero de 1955, pocos meses después, el diario sería clausurado por la autodenominada Revolución Libertadora. Difícilmente Larreta fuera uno de sus lectores, sin embargo la nota estaba archivada junto a otros recortes referidos a Acelain.

Martín Noel y Acelain

“Corridos algunos años, Enrique Larreta me encargaba proyectar una casa para Acelain [...] Amo y paisaje impusieronme cavilosas reflexiones” diría el arquitecto al referirse a la propuesta que el escritor le había planteado en 1919.¹⁷⁷ El trabajo llevó más de tres años, Noel y su comitente observan los avances desde la estancia vieja situada en lo bajo del valle: “Se sucedían los croquis, las charlas, las reformas. Acelain se iba gestando en una doble inquietud... mas una idea central, como un trasgo, perseveraba en mi pensamiento: aquella obra debía ser la traducción plástica de “La gloria de Don Ramiro”.¹⁷⁸ Finalmente, la casa terminó de construirse a fines de 1923 y fue inaugurada en 1924.

¹⁷⁶ [Nota de la Redacción] “Evolución de la estancia en la Argentina”, *Democracia*, Buenos Aires, jueves 24 de febrero de 1955, s. p.

¹⁷⁷ Martín Noel, “Acerca de nuestro andalucismo. ‘Acelain’ y la Arquitectura granadina”, *La Nación*, 5 de mayo de 1929, RP02337, Libro “Actuaciones Políticas 1928-1945”, AMEL.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

La admiración de Noel por España se centraba en Andalucía, lugar de encuentro de antiguas tradiciones ibéricas con la cultura árabe y modelo llevado a la América colonizada. Esa vertiente española andaluza fue la corriente que primó en su pensamiento. Para Noel la arquitectura de esa región tenía “un interés constante y natural para los hijos de un país que, como la Argentina [tenía] una expresión estética tradicional, indiscutiblemente oriunda de la cultura hispano-mediterránea.”¹⁷⁹ Para él lo barroco-andaluz se identificaba con lo español que además había heredado todos los estilos anteriores. Al mismo tiempo, su experiencia por la tierra de sus ancestros en el País Vasco, recorriendo poblados y caseríos, le permitió percibir los valores de esa arquitectura local. Por otra parte, Noel admitía la influencia que los hombres de su generación, específicamente concretada en el plano superior de las artes y de la arquitectura le habían provocado. El arquitecto admiraba la literatura de Enrique Larreta y ambos tuvieron una relación de amistad recíproca. Los dos formaban parte del mismo círculo social de la élite porteña y habiendo compartido su fervor hacia el arte español, era lógico que arquitecto y comitente trabajaron juntos en este encargo.

En Acelain Larreta le pidió a Noel reproducir “un rincón de España en los campos de Tandil”. Ya con la ubicación definida, el arquitecto comenzó a viajar con frecuencia, y por lo que se deduce de la correspondencia entre ambos, el proyecto de Acelain, tuvo cierta simultaneidad con algunas terminaciones pendientes de la casa de Belgrano:

Le extrañará a Usted mi largo silencio, pero es que estas fiestas de Navidad, fin de año y Reyes han paralizado el mundo. Mañana sin falta partirá el presupuesto puedo asegurarle que se ha hecho un gran esfuerzo. Ahora Ud. dirá. Estoy terminando el dibujo para la estufa del comedor de Belgrano. Se arregla perfectamente de acuerdo a lo conversado aquella noche en su casa. Se lo remitiré en esta semana. En cuanto a mi viaje, imposible hacerlo hasta fines de la próxima semana. Le enviaré un telegrama oportunamente. He reflexionado largamente sobre lo que Usted me dice, y hasta lo he esbozado [...] en el papel. No tenga la menor duda, la solución me seduce y me entusiasma, solo se presenta una pequeña dificultad, y es que, el frente de la capilla sobre el patio se hallará cubierto por el pórtico o galería, es un detalle que para resolverlo, tendríamos que cambiar algunas ideas. [...] Reina aquí un calor fabuloso, y más de una vez lo recuerdo rodeado por las frescas praderas de Azelain, viviendo una noble existencia campesina, tan simple y feliz. Un viaje –por desgracia– será muy corto, un par de días a lo sumo. En mi expedición [...] haré las clásicas peregrinaciones al Chillar y Azucena.¹⁸⁰

Noel aprovechaba los viajes a Acelain para visitar otras construcciones de su autoría. La iglesia “El Chillar”, cerca de Azul, encomendada por Mercedes Castellanos y la capilla “Azucena”, propiedad de Leonor de Uriburu de Anchorena en Tandil.

La construcción de la casa

¹⁷⁹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Sevilla vista otra vez. Actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España” en Ramón Gutiérrez *et al*, *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra, op. cit.*, p. 180-199.

¹⁸⁰ Martín Noel, carta a Enrique Larreta, datada “jueves 8”, CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

El proceso de construcción de la casa fue seguido por Larreta paso a paso, incluso es sabido que cuando no le gustaba cómo había quedado algo mandaba a rehacerlo hasta quedar conforme. En uno de los numerosos reportajes, el escritor hablaba y mostraba fotografías de Acelain, valorando a los obreros que habían participado: “[...] el obrero del país, bien dirigido, es excelente... Así, con él, he llegado a una tercera tentativa, en el Tandil, creando con Martín Noel, inspirado arquitecto, la casa de campo, su moblaje y jardines andaluces.¹⁸¹ Para el arquitecto, las líneas que habían guiado la edificación se concertaban “sobre el recogimiento de los claustros de la España monjil [...] el ensueño del árabe españolizado; Castilla y Andalucía, Ávila y Granada, amalgamadas en esa ansiada unidad que palpita en todo el arte peninsular.”¹⁸²

El conjunto se había proyectado como corolario de un recorrido de ascenso hacia el cerro a través de terrazas escalonadas y escalinatas, lo que provocaba una expectativa y un descubrimiento gradual de la presencia del edificio principal, y al mismo tiempo a la casa como un gran mirador hacia el parque.¹⁸³

Las zonas intermedias entre exterior e interior se comunicaban a través de galerías, patios y terrazas que se integraban con el paisaje, como un lugar de transición provocando una conexión más lejana con el paisaje de las sierras y más próxima con el del parque. Al acceso principal se llega a través de una escalera de piedra colocada asimétricamente respecto de la casa. Luego de atravesar el patio principal, se bajan por escalinatas de piedra rodeadas por cipreses, y se llega a grandes estanques localizados en dos niveles de terrazas diferentes, una de ellas desciende al patio cerrado que evoca al de la acequia del Generalife en Granada. Uno de los estanques disimulaba una piscina.

La casa principal fue planteada por Noel como una composición volumétrica, espacial y ornamental inspirada en la arquitectura andaluza. Ocupaba una planta rectangular con una amplia terraza adelante y dos patios amurallados detrás. A sus laterales la terraza pavimentada con piedras de mármol blanco y gris, ofrecía una fuente circular de mármol y azulejos, con surtidor de agua y clásicas macetas españolas de barro cocido con malvones a su alrededor. La galería con arcos, tenía un zócalo de azulejos mudéjar con nichos donde se situaban bustos romanos antiguos, entre ellos el de *Baco* y el de los emperadores Trajano y Tiberio, como testimonio de la civilización romana y árabe en Andalucía. Entre los diversos elementos arquitectónicos y ornamentales se hallaban pequeñas ventanas en forma de herradura con ajimeces, vigas de maderas en cielorrasos, azulejos en los frisos y balcones limeños.

¹⁸¹ Enrique Larreta *apud* Ernesto Mario Barreda “El creador de una nueva sensibilidad”, *op. cit.*

¹⁸² Martín Noel, “Acerca de nuestro andalucismo. ‘Acelain’ y la Arquitectura granadina”, *La Nación*, 5 de mayo de 1929, RP02337, Libro “Actuaciones Políticas 1928-1945”, AMEL

¹⁸³ Margarita Gutman, “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición”, *op. cit.*, p. 266.

En cuanto al interior de la casa, en las tres alas alrededor del patio, se hallaban los salones, el comedor, los cuartos y el sector de cocina. En uno de los pabellones estaban los servicios, y en otro, las habitaciones que pertenecían a Larreta. Al igual que en la casa del barrio de Belgrano el interior remitía a un palacio del Renacimiento español. A través de una puerta de vidrio enrejada, la entrada principal conducía a un amplio salón de recepción rectangular que tenía pisos de cerámica roja y olambrillas, chimenea, rejas de hierro forjado estilo plateresco con escudos heráldicos, a cuyos laterales se abrían otros recintos más íntimos con elementos arquitectónicos y decorativos, como un capitel hispano morisco apoyado sobre finas columnas. En el otro extremo del salón también separado por una reja, se encontraba una pequeña sala escritorio; en una salita adjunta, Larreta había dispuesto una serie de retratos familiares que actuaban como una suerte de árbol genealógico con fotografías de sus antepasados y los de su mujer, además de una selección de fotos enmarcadas que ilustraban el proceso de construcción de la estancia Acelain.

El comedor era uno de los ambientes más iluminados de la casa, tenía piso de mármol en damero, una gran estufa en piedra y puertas vidriadas que daban hacia una terraza con pérgola. Sobre este ambiente Mujica Lainez decía: “Las proporciones del comedor palaciego de Acelain, cuyo último ventanal enmarca la perspectiva remota del lago, [...] son colosales, y la anchura de su mesa es tan dilatada y separa tanto a los comensales, que no puedo olvidar tampoco los vocales artificios de que debíamos valernos para oírlos.”¹⁸⁴

La casa tenía más de veinte habitaciones distribuidas en varios niveles. A los dormitorios se sumaban los baños decorados con un estilo morisco, pasillos, recovecos y escaleras. Los dormitorios se habían amueblado y decorado en el mismo estilo, y los de huéspedes tenían camas y sillas asturianas y cretonas portuguesas.

La capilla, con su campanario en espadaña, estaba ubicada al mismo nivel de la casa y fue inaugurada antes de que el conjunto estuviera concluido. En el pórtico había una escultura francesa de piedra del siglo XV que representa a la Virgen con el Niño. Los ángeles del tímpano, copiados de un cuadro de Fra Angélico, fueron pintados por Josefina, hija del escritor. El interior, sobrio y austero, contenía valiosas piezas pertenecientes a la colección de arte. Los vitrales, inspirados en la iglesia o ermita del Cristo de la Luz, antigua mezquita reformada en Toledo, fueron hechos en Alemania. El Vía Crucis era de mayólica. Había además un gran órgano comprado en París en 1922, marca Mutin-Cavaillé-Coll, que habitualmente tocaba Josefina Anchorena. La esposa de Larreta solía fomentar las actividades espirituales del personal de la estancia y de los vecinos de pueblos

¹⁸⁴ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, *op. cit.*, p. 96.

cercanos, quienes se acercaban a la capilla para los oficios y fiestas religiosas, o los niños para tomar clases de catecismo que ella misma impartía.

En los terrenos de la estancia se encontraban varias ermitas que fueron inauguradas antes de que finalice la construcción de la casa principal. La ermita del Cristo, con una cruz de piedra que conmemoraba la primera misa dada en el lugar en 1917, tenía una Piedad, realizada en arcilla por el propio Larreta. La Ermita San José, ubicada en el cerro del cual tomaba su nombre tenía un pequeño cuadro del santo con el Niño, pintado por Larreta y la Ermita de San Roque, construida según los dibujos del escritor.¹⁸⁵

Larreta también se ocupó de cuestiones referidas a las especies vegetales que tuvieron que ver con la planificación del inmenso jardín de la estancia. Para ello realizó algunas consultas con Ignacio Zuloaga:

Le agradeceré a Usted que cuando vaya a San Sebastián le pregunte al horticultor muy conocido de esa ciudad (seguro que Ud. sabe quién es) cómo se llama esa planta parecida al boj que crece rápidamente y que se encuentra en La Cartuja de Burgos en los patios de los canteros. Si él la conoce y cree posible hacerme llegar algunas plantas a Buenos Aires dígame que lo haga cuanto antes aunque los gastos le parezcan desproporcionados con la cosa.¹⁸⁶

Para un hombre de su fortuna, el dinero no era un problema. Zuloaga se ocupó del asunto de las plantas y del resto de las antigüedades que seguramente Larreta siguió buscando. San Sebastián era una plaza habitual por eso muchas de las obras vinieron vía Hendaya: “Mi querido amigo. Escribí a Ud. respecto a las antigüedades de San Sebastián, y de la planta que deseaba Ud. le decía que había hecho sus encargos; que los objetos iban a ser mandados, y que el arbusto era cuasi imposible hacerlo llegar sano hasta esa, a menos de aprovechar el viaje de alguien que fuera a América, y se ocupara de cuidar las plantas durante la travesía.”¹⁸⁷ Larreta sentía por los árboles y por todas las plantas una admiración estética profunda. Había mandado a plantar muchos robles *palustris* para acentuar el colorido otoñal, había traído de España semillas de *Pinus Silvestris* del Guadarrama y de algarrobo de un tipo diferente a las nativas. Ambas especies se transformaron en grandes árboles que convivieron con cipreses, acacias, *eucaliptus* y una infinidad de especies vegetales. Pasaba muchas horas del día en el extenso campo, arreglándolos, cortándolos o incluso, sacándolos de raíz: “Estos árboles me estaban cerrando el horizonte. Ya no podíamos presenciar el crepúsculo. Echaban a perder el paisaje. A los árboles como a los hombres hay que enseñarles a ser útiles, a embellecer los

¹⁸⁵ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, Buenos Aires, 1985, s.p.

¹⁸⁶ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Lisboa, 16 de octubre de 1922”, CA s.n., AMIZ.

¹⁸⁷ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 31 de diciembre de 1922”, CL, s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

panoramas y a no esconder las bellezas del cielo.”¹⁸⁸ Para el escritor, sus árboles eran su “mayor vanidad.”¹⁸⁹ En 1941, esa dedicación le había merecido recibir un diploma otorgado por la Sociedad Amigos del árbol de la República Argentina.

En Acelain también había una cancha de pelota y de bochas. Además, un lago, con flamencos, espátulas, garzas, chajás, cigüeñas, cisnes de cuello enlutado, zorros de agua, gallaretas, patos salvajes, biguás, macas, teros plebeyos y reales, gaviotas, gallinetas y pejerreyes entre otras. El lago fue agrandado luego de su muerte por su hijo Agustín, quien diseñó un murallón para contener agua en un área más extensa.

La vida en la estancia

La primera temporada que Larreta y su familia pasaron en lo que con el tiempo se convertiría en Acelain fue en 1905. Durante esos años se alojaban en la casa primitiva, siempre acompañados de familiares y amigos. Por ese entonces, un viaje en tren desde Buenos Aires a la estación de Vela demoraba casi diez horas. Luego seguía un camino de tierra en sulky o en automóvil y como en días lluviosos era imposible transitarlo, Larreta compró una lonja de tierra para evitar los pantanos que se formaban con el agua. Con los años, la familia dispuso una avioneta y una pequeña pista de aterrizaje.

Cuando se terminó de construir el casco, la casa que habitaban originalmente pasó a ser habitada por el mayordomo y su familia. Entre el personal de la estancia, a lo largo de los años estuvieron Mr. Sherry, Julián, los Thompson y Carlos Fernández, gran colaborador de Larreta. Los trabajos de producción de la estancia se enfocaron hacia la agricultura y sobre todo a la ganadería. Había comenzado con un millar de animales comprados a criadores escoceses, que con los años obtuvieron gran prestigio e importantes premios en diversas exposiciones. Hacia la década de 1940 se criaban destacados ejemplares de Aberdeen Angus, Corriedale y mestizos de carrera. Las tareas productivas y administrativas eran llevadas a cabo por los dos hijos varones y el yerno del escritor. En 1928 Acelain ocupaba el 5º lugar entre las de más de 10.000 ha. Los principales propietarios eran Antonia Iraola de Pereyra con 18254 ha.; Agustín García con 15.345 ha., Mercedes Castellanos de Anchorena con 14.153 ha; Jerónimo Rocca con 14.122 ha., Enrique Larreta con 12.171 ha. y Sara Wilkinson de Santamarina con 11.553 ha.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Enrique Larreta *apud* Juan José de Soiza Reilly, “En la estancia ‘Acelain’, el silencioso refugio del Tandil”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 27, n. 1850, 17 de Marzo de 1934, s. p.

¹⁸⁹ [Nota de la redacción] “Veinte preguntas a Enrique Larreta”, *El País*, Montevideo, 14 de junio de 1959, RP 03728, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, AMEL.

¹⁹⁰ Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, *Juan B. Justo. La lucha social en el Parlamento*, Colección Vidas, ideas y obras de los Legisladores argentinos, Buenos Aires, Publicación del Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, 1998, disponible en http://escuelaps.com.ar/wp-content/files_mf/1394736812JuanBJusto.pdf, último acceso 21/09/15.

Los veranos alternaron entre las tres casas, pocos fueron los inviernos que pasaron en Acelain. Larreta dedicaba parte de sus horas a leer y a escribir y casi no salía de la estancia. Pero la familia Larreta-Anchorena siempre fue excelente anfitriona, entre los visitantes habituales en los veranos de Acelain, no faltaron los nombres de la alta sociedad, entre ellos Chita y Georges Castellane quienes estuvieron desde la primer temporada, Nicolás Ortiz Basualdo y Pirrin Nevares, Amelia Zuberbühler y Luis Federico Leloir, Santiago Sánchez –hijo de Ángel Sánchez Elía Bengolea–, Daniel García Mansilla -casado con la hermana del escritor Adela Rodríguez Larreta-, Juan Naón, Luis Ortiz Basualdo, Enrique Sánchez Álzaga, entre otros. También personalidades políticas, del arte y la cultura como Martín Noel y su hermano Carlos, Ezequiel Ramos Mejía, Ángel Gallardo, Juan José de Soiza Reilly, Carlos Ibarguren, Marco Aurelio Avellaneda, Jorge Casares, Manuel Mujica Láinez, José Ortega y Gasset, Rosa Spotorno, Máximo Etchecopar, Ernesto M. Barreda, Alejandro Sirio, Ramiro de Maetzu y Gregorio Maraón.

Acelain en palabras e imágenes

Fue habitual que la estancia Acelain apareciera mencionada en notas o comentarios especiales que destacaran su valor arquitectónico, artístico y el rol desempeñado por Larreta como comitente de la obra. A poco de ser inaugurada Antonio Ma. Poveda manifestaba en exaltadas palabras: “Será esta nueva casa del señor Larreta un severo alarde más de su gusto artístico y de su don generoso en todas las manifestaciones de su vida y en ella acentuará decisivo y robustamente la perpetuación de su veto ancestral, con la que puede tallarse junto con los esfuerzos de otros hispanistas y en gran gigante bloque, para la admiración del mañana, el monumento del progreso argentino”¹⁹¹ Poco después, un corresponsal del diario *La Acción* de Madrid, definía al castillo de Acelain, como una “obra de arte, en el sentido arquitectural del concepto”, además de destacar genuino espíritu artístico de su dueño.¹⁹² Claro que el propio Larreta también impulsaba a que su nueva “obra” tuviera difusión. Así le había indicado a su secretario para que escribiera a Eduardo Álvarez, proponiéndole que en lugar de hacer una nota sobre la casa de Belgrano lo hiciera con Acelain:

Con referencia a las fotografías y datos que usted solicita a objeto de escribir para *La Nación* de Madrid, un artículo sobre la casa del señor Larreta en Belgrano, puedo decirle lo siguiente: Don Enrique, a quien he leído su carta, encuentra, -sin que esto signifique violencia para el modo de ver de usted-, que quizás le conviniera a usted más, escribir sobre ésta casa de la estancia, dado que, la de Belgrano, ha sido ya reproducida fotográficamente en diversas publicaciones y, ha sido objeto de frecuentes comentarios periodísticos.

¹⁹¹ Antonio Ma. Poveda, “El solar ancestral en la Argentina. Una casa de los siglos XVI y XVII, propiedad del Sr. Enrique Larreta”, *El Diario Español*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1923, RP 00319, Libro I, AMEL.

¹⁹² [Corresponsal viajero], “En el castillo de Azeláin, señorial residencia del ilustre autor de ‘La gloria de Don Ramiro’”, *La Acción*, Madrid, 1º de abril de 1924, RP 00324, Libro n. 1, “Crónica de los diarios en la Argentina, Francia y España 1900-1927”, AMEL.

A tal efecto, don Enrique me encarga muy especialmente le diga, que le daría un gran placer si usted decidiera a hacerle una visita aquí. (en esto hay algo de celada para darse el gusto de tenerlo en su compañía).¹⁹³

También Juan José de Soiza Reilly, periodista y escritor amigo de Larreta se había ocupado de escribir sobre Acelain. Fue así que junto a un grupo de artistas y escritores compartieron unos días en la estancia. Allí estaban Alejandro Sirio, el ilustrador de *La gloria de don Ramiro*, y su esposa, la pintora Carlota Stein; Rómulo Zabala periodista de *La Nación* y Luis D. Álvarez, en aquel entonces técnico de arte de los salones Witcomb. Luego de la visita, Soiza Reilly realizó una extensa nota ilustrada con fotografías:

“Acelain” [...] La casa de la estancia de Larreta es una maravilla arquitectónica. Toda España está en ella. Se ve que el ojo sabio del patrón, ha puesto en la obra toda su vigilancia. No vaya a creerse que se trata de uno de esos palacios insolentes, de lujo guarango. Al contrario. Esta casa -que es una joya de arte- produce la sensación de una cosa que posee la belleza natural de un bosque, el encanto sencillo de una catarata o la gracia de un río que corre entre las peñas. Se necesita poseer mucho ingenio artístico para hacer un edificio tan grandioso sin que parezca grande y un palacio tan lujoso sin que el lujo se vea por ninguna parte [...] en realidad, hasta el último detalle de “Acelain”, ha sido previamente sometido al examen metódico de su propietario. Todo está medido, estudiado, quintaesenciado a la luz del arte y de la ciencia. Desde los árboles ubicados estratégicamente para que pueda verse, allá, en el fondo, un lago de cristal, hasta las camas de los huéspedes, todo lleva marcado el sello del buen gusto. [...] Se ve, en todas partes, hasta en lo más superfluo, la gracia de un artista, el amor de un artista, la pasión de un artista.¹⁹⁴

Apenas habían pasado diez años de su inauguración, pero las cosas habían cambiado y el dueño de casa reflexionaba y reconocía cuan lejana había quedado ese tiempo de esplendor: “Casas como ésta [decía Larreta] ya no se harán jamás en la Argentina. Esta casa fue el producto de una época de grandeza, o de una época de delirio. Yo mismo, lo confirmo, cuando reunía el material artístico y trazaba los planes de esta casa, debí estar bajo la alucinación de aquella época. ¿Cuál será el destino de esta casa? De padres, a hijos; de hijos a nietos... ¿Y después?”¹⁹⁵ Las palabras de Larreta tenían la impregnación del enfoque ruralista con el que habían sido enunciadas. Sin duda estaban afectadas por las transformaciones que los efectos de la crisis de 1929 había impuesto. La caída de los valores de las exportaciones tradicionales de carne y cereales, y la certeza de que aquel modelo agroexportador se hallaba acabado, probablemente incidían en el ánimo del escritor. El mismo año en que esta nota se publicaba, 1934, salió a la venta un lujoso libro titulado *Las Grandes Estancias Argentinas*, cuya introducción además de exaltar el esplendor de las grandes construcciones de los

¹⁹³ [Secretario de Larreta] carta a Eduardo Álvarez hijo, datada “Estancia Acelain, estación Vela, 15 de enero de 1927”, CL. n. 346, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁴ Juan José de Soiza Reilly, “En la estancia ‘Acelain’, el silencioso refugio del Tandil”, *op. cit.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

señores del campo, daba cuenta del cambio radical que había tenido el mundo para ellos, en el cual la “cruzada contra el latifundio estaba en auge”, y todo lo que un estanciero podía hacer era soportar “estoicamente” la nueva situación.¹⁹⁶ La nota de *Caras y Caretas*, omitía estos aspectos, por el contrario, Soiza Reilly tenía la certeza, por cierto cumplida, de que Acelain quedaría como “una página de historia viviente para las generaciones venideras. Y dirán los maestros: ‘Cuando la Argentina vivía en la Edad de Oro, un artista eximio construyó esta casa para que el campo nativo se vistiera de orgullo, de gloria y de amor’”¹⁹⁷

Dámaso Arce, un residente y coleccionista de Olavarría también expresaba su admiración, por lo que significaba Acelain: “No tengo el honor de conocer a Ud. y deseo mucho tener un día esa suerte; me han hablado tanto de Ud. y de su residencia en una estancia que posee en las inmediaciones de Tandil [...] de los maravillosos objetos que Ud. tiene allí coleccionados [...] que siento vivos deseos de contemplarlos, si Ud. no tuviera inconveniente en ello. Soy muy afecto a estas cosas. Yo también tengo en Olavarría un “petit” museo abierto desinteresadamente para todo el que quiera verlo y estudiarlo.”¹⁹⁸

También el comentario de Mujica Lainez sobre Acelain estuvo presente, en este caso luego de que Larreta falleciera: “Felizmente, Acelain sigue en pie. No he regresado allá, después de la muerte de su creador, pero me cuentan que sigue intacto y que hasta ha sido hermoseado con piezas que de esta morada se llevaron. Ojalá sea para siempre. Ojalá no desaparezca nunca este testimonio de fe y de ilusión.” Esa expresión de deseo incluía algún temor que Larreta había sentido en el pasado: “Fui testigo, en horas aciagas para la historia del país, de la angustia de Larreta ante el rumor de que lo despojarían de una obra de arte a la que había consagrado incalculables desvelos. “Acelain” se salvó entonces. Que jamás se pierda, porque perderíamos todos.”¹⁹⁹ Probablemente esa intranquilidad tenía que ver con el proyecto de reforma agraria llevada a cabo en 1946 durante el inicio del primer gobierno peronista. La reforma, además de mejorar las condiciones sociales de los trabajadores rurales establecía como objetivo principal la “Colonización”, a través del Consejo Agrario Nacional. La propuesta tendía hacia el cambio de la estructura productiva ya que el propósito era expropiar latifundios improductivos para que todos aquellos que “trabajaran la tierra” accediesen a títulos de

¹⁹⁶ Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa Argentina; una historia social y política, 1860-1945*, *op. cit.*, p. 299-300.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Dámaso Arce, carta a Enrique Larreta, datada “Olavarría, 1º de abril de 1961”, CL 1387, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁹ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, *op. cit.*, p. 96.

propiedad con créditos económicamente viables.²⁰⁰ Ese miedo a la expropiación era el que embargaba a Larreta.

El gran valor artístico patrimonial de la residencia tandilense quedó expresado en las palabras de Exequiel Bustillo (1893-1973), Presidente de Parques Nacionales y hermano del reconocido arquitecto Alejandro Bustillo:

Que lo he visto más lindo que nunca [a Acelain] y revertido de una majestad que no lo había descubierto en mis anteriores visitas. No quiero hacerle cumplimientos, pero es efectivamente una gran verdad afirmar que en el país no hay nada que se pueda comparar como esfuerzo y realización humana. Es un monumento que honra a Ud. en una medida que Ud. no se sospecha y que representa la coronación de su magnífica y ya célebre obra literaria.²⁰¹

Bustillo pertenecía a una familia tradicional porteña de largo arraigo en América. Si bien su nombre está asociado a la preservación de los espacios naturales, la carta enviada al escritor exhibía su afán de conservación patrimonial de esta clase de edificios. Sin duda, este interés también se vinculaba a su creencia de que el turismo podía ser una fuente del desarrollo económico. Por ello manifestaba su preocupación por la preservación de Acelain, en tanto bien patrimonial y del rol que debía cumplir el Estado en estos casos:

El problema de Acelain es ahora el de su perduración. Una obra así no hay que dejarla perecer, porque forma ya parte del patrimonio de la Nación, es algo de su acervo artístico, que como Ud. bien sabe, no es en nuestro país muy nutrido. Cuando yo redacté la ley de parques Nacionales, tuve siempre en mi mente la idea de que esa nueva institución podría servir, además de las bellezas naturales para conservar también las grandes cascadas de estancia, condenados a desaparecer por la ley de herencia y el desgaste natural de las fortunas privadas, pero mi posterior experiencia de la burocracia me ha advertido que por ese camino, en vez de preservar se acelera la destrucción. El Estado es por antonomasia el mayor destructor.²⁰²

Seguramente sus años en la administración pública, le conferían la potestad para realizar este tipo de críticas. Bustillo ponderaba el valor de la casa y no tenía dudas de que el mejor destino para Acelain, debía ser la de convertirse en un Museo:

En cuanto a la casa, tan llena de poesía como armonía en sus proporciones, tendría que ser el 'Museo Larreta' [...] Hay que mirar el porvenir y prever el gran desarrollo de la población y de las carreteras para darse cuenta que lo que estoy sugiriendo no es una fantasía. Este 'museo Larreta' debe empezar por formarlo Ud. mismo. Su personalidad literaria lo justifica y le dará en el futuro aliento. Lleve, pues allí su biblioteca, sus recuerdos y más que todo empiece por escribir sobre Acelain algo que se pueda grabar después en

²⁰⁰ Julieta Bouille, "El fin del latifundio en la Argentina peronista de los años '40: ¿un proyecto nacional?", *VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2004, disponible en <http://cdsa.aacademica.org/000-045/490.pdf>, último acceso 1/1/18.

²⁰¹ Exequiel Bustillo, carta a Enrique Larreta, datada "San Francisco, Maipú, 1° de abril de 1961", CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰² *Ibidem*.

piedra en algún rincón de su soberbia terraza, cuya vista sobre el jardín de robles, dejara siempre boquiabierto a cuantos se asomen a él. [...] En esta forma tendremos Acelain para más de un siglo y para goce y orgullo de la Nación entera y lo que es justo para honra de su creador que por tantos motivos merece perpetuar su nombre”²⁰³

El Potrerillo

“El Potrerillo’ [...] Tierras de muy poco provecho. Se puede decir, comercialmente hablando, que no sirven para nada. Es un encanto más. Rincón ideal para los ocios del espíritu. Tienen, por añadidura, luces de historia, sin lo cual el mejor de los paisajes es cosa muerta.”²⁰⁴ Ese encanto era una de las razones que en 1918, habían llevado a Larreta a adquirir el campo “El Potrerillo”, un terreno de cuatrocientos treinta hectáreas ubicado en una llanura, en las Sierras Chicas a pocos kilómetros de Alta Gracia en la provincia de Córdoba. Estas tierras formaban parte de una extensión que antiguamente pertenecía a la Estancia Jesuítica de aquella ciudad cordobesa. Allí, con la colaboración de su hijo Enrique construyó otra casa inspirada en la tradición hispano-americana.

Larreta siempre había sido un enamorado de Alta Gracia y sus alrededores. Córdoba, ejercía una particular atracción sobre él. Allí solía pasar largas temporadas sobre todo en Santa María, donde su suegra alquilaba una casa, o en Ascochinga, otro destino cercano elegido por las clases acomodadas. El escritor junto a su familia frecuentaba el Sierras Hotel, un complejo inaugurado a fines de 1908 que se convirtió en un favorito de los miembros de la alta sociedad, quienes atraídos por el buen clima solían llegar en tren desde Buenos Aires. El hotel tenía setenta y seis cuartos y un gran comedor al que sólo se podía concurrir en traje de etiqueta. Estas familias, pasaban la temporada y durante años tenían habitaciones reservadas de manera exclusiva. Incluso la prensa ilustrada resaltaba el nombre de las familias distinguidas que allí veraneaban.²⁰⁵

Según el propio Larreta, las tierras de El Potrerillo eran parte de la estancia de Alta Gracia que los jesuitas llevaron a un alto grado de prosperidad. De sus construcciones religiosas, Larreta recordaba especialmente su iglesia y el añejo convento, que según el escritor eran “en su conjunto, el más bello ejemplo de la arquitectura de aquellos tiempos en nuestro país, muy superior a Santa Catalina y a la misma Catedral de Córdoba, no, ciertamente, por el tamaño, pero sí por la originalidad y la gracia del diseño, como lo reconocerá [...] todo el que posea la sensibilidad especial que ese difícil arte requiere.”²⁰⁶ La familia acostumbraba realizar excursiones en carruaje a pocos kilómetros del hotel, en busca de tesoros coloniales: la casa del virrey Sobremonte, la catedral, la

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁰⁵ [Nota de la redacción], “El veraneo en Ascochinga”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 9, n. 384, 10 de febrero de 1906, s.p.

²⁰⁶ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 26.

iglesia de la Compañía, el convento jesuítico eran elegidos para fotografiar y visitar. Fue en una de esas visitas, hacia 1918 cuando una tarde paseando por el valle Josefina Anchorena al ver las tierras del futuro Potrerillo, exclamó: “¡Quién pudiera tener esto!”. Fue así que el escritor, no tardó en ponerse en contacto con una familia de apellido Pfister quien habitaba aquel predio y con José Aguirre Cámara, dueño del campo aledaño y adquirir ambas propiedades. Las tratativas por la adquisición se hicieron en la galería del Sierras Hotel, que se hallaba a cinco kilómetros del terreno, y a partir de ese momento también sellaron una larga amistad. La compra del campo se efectuó con parte del legado de la madrina de Josefina Larreta Anchorena, la Sra. Amalia Anchorena de Blaquier.²⁰⁷

Larreta situó la casa en el filo de una barranca frente a un alto murallón de piedra que caía a pique sobre el arroyo Los Paredones, precisamente llamado así por correr entre dos barrancos. Haber construido su residencia en esas tierras de montes salvajes, donde ni siquiera había huellas de camino pedestre, también tenía algo de conquista de la naturaleza. Por lo menos así lo titulaba un artículo de Soiza Reilly en 1930: “Los nuevos conquistadores de las sierras cordobesas”. Según la nota, este artista “exquisito”, había construido allí la “magnífica casa de estilo colonial, con su capilla, con sus patios, con sus vergeles: todo edificado de acuerdo con el arte arquitectónico colonial, puramente argentino.” Para el cronista, esta mansión era una joya arquitectónica, un exponente de la cultura de su dueño y un estímulo para el progreso, valores que al tiempo que eran destacados, contrastaban con aquellos “otros hombres ricos, sin talento”, que probablemente hubieran edificado grandes casas de estilos más suntuosos, pero sin la pasión del esteta.²⁰⁸ El propio Larreta dejó esta experiencia con la naturaleza reflejada en sus palabras:

Movido por esa alta pasión llegué también a meterle mano a la Naturaleza, cometiendo al principio errores tremendos que, en algunos casos, la misma Naturaleza se encargó de reparar. ¿No incurrí, yo acaso, en ese absurdo que hoy tanto me exaspera? ¿No hice plantar en Córdoba, en la Sierra, en la región del molle, del chañar, del algarrobo, no hice plantar yo mismo, lambersianas y pinos que desnaturalizaban el estilo del paisaje, le cambiaban su idioma, su acento, su alma? Felizmente, como acabo de decirlo, el suelo se defendió por sí solo, matando en la raíz a todos aquellos intrusos, con la sorna silenciosa de su arcilla reseca y salvaje.²⁰⁹

El escritor comparaba esta experiencia con la que había tenido en Acelain en plena pampa bonaerense, donde los problemas habían sido otros: “En la Pampa era otra cosa. Allí no había árboles naturales, no los había habido nunca. La hormiga no los dejaba surgir. Además, los únicos

²⁰⁷ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*, s. p.

²⁰⁸ Juan José de Soiza Reilly, “Los nuevos conquistadores de las sierras cordobesas”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 15, n.170, 30 de junio de 1930, s.p.

²⁰⁹ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 54.

que podían prosperar en aquel clima eran, mediante un continuo cuidado, los árboles de los países fríos. No faltará sin embargo y quizás con razón, quien piense que también es este caso, mis elegantes florestas extranjeras han estropeado el paisaje.” Para El Potrerillo, el deseo de Larreta era bien definido: “He querido [...] que esta casa no solo se hiciera en un estilo colonial auténtico, sino también que el material fuera argentino.” El artículo de Soiza Reilly mencionaba el recorrido que Juan Kronfuss había realizado por América, estudiando las características de la arquitectura colonial. De allí destacaba las conclusiones del arquitecto alemán, en cuanto a las diferencias regionales, las cuales se explicaban porque no en todas existían los mismos materiales, ni el mismo clima, ni los mismos recursos. Precisamente en el caso de Córdoba, la arquitectura colonial tenía sus rasgos típicos, puesto que para construir las iglesias o las casas no podía utilizarse el barro arenoso y poco resistente, y sin caminos u obreros expertos tampoco podían conseguir piedra. Por eso recurrieron a la “piedra bola” del lecho de los ríos, haciéndose necesario recurrir a la cal, “para que las piedras no bailaran”, dando así ese resultado característico del estilo cordobés.²¹⁰

La casa principal comenzó a edificarse en 1920. Los planos habían sido diseñados por el propio Larreta ayudado por Enrique, su hijo mayor que estudiaba arquitectura en la Facultad de Buenos Aires. El escritor dirigió los trabajos personalmente fijándose en el último detalle de la construcción.

Desarrollada en dos plantas la casa se terminó de construir en 1924 y se inauguró en el invierno de 1927. En la entrada había una fuente de agua en el centro con un gran aguaribay al costado. El portal del acceso principal estaba inspirado o era similar al del convento de San Bernardo de Salta. Luego de atravesar este portal se ingresaba a un amplio hall de lajas cuadradas. Las salas de la planta baja tenía piso de cerámicas roja con olambrillas y chimeneas realizadas en piedra de la zona. Las habitaciones del piso superior tenían balcones de madera con vista a la sierra. En el interior de la casa el escritor había emplazado, entre otros objetos artísticos, su colección de pintura cuzqueña del siglo XVIII. Estos cuadros, que ya hemos mencionado, habían pertenecido originalmente a Victoria Aguirre. Además de estas obras también se hallaban algunos cuadros de paisajes de Potrerillo pintados al óleo por el propio Larreta. Era habitual que de tanto en tanto, el escritor recorriera algunos de los viejos anticuarios de la ciudad en busca de objetos para su casa de El Potrerillo. Según su hija, las sillas del comedor eran de cuero repujado colorado y habían sido compradas a Carlos Reyles (1868-1938) de su estancia El Charrúa, ubicada en la localidad cordobesa de Arias y diseñada por Martín Noel en 1917.²¹¹ Entre el mobiliario, también había una sillita baja de cuero repujado que procedía de la casa del fundador de Córdoba, Jerónimo Luis de Cabrera.

²¹⁰ Juan José de Soiza Reilly, “Los nuevos conquistadores de las sierras cordobesas”, *op. cit.*

²¹¹ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, *op. cit.*

Probablemente estos y otros muebles llegaron al Potrerillo luego de que Reyles, motivado por cuestiones económicas se viera obligado a vender su estancia:

Después de una lucha desesperada contra toda suerte de fatalidades me he visto obligado a rendir el último castillo fuerte de señor feudal, El Charrúa. Apurado por la necesidad y en una época tan difícil vendí el campo! Mi campo! Y estoy liquidando las haciendas en pésimas condiciones. [...] Quedaré pobre y lo que es peor lleno de cargas. No se qué voy a hacer. [...] desde donde le escribo veo salir los carros con los muebles y objetos de arte que amaron sensiblemente esta mansión [...]

P.D. Le ruego guarde reserva sobre lo dicho no a todos se les puede decir “soy pobre”²¹²

La capilla, ubicada a pocos metros, fue realizada con bloques de piedra caliza extraída de una cantera propia de la Estancia. Llevaba tallada en el frente la inscripción “1927”, el año en que se finalizó. Tenía un altar de piedra empotrado en la pared. Entre las esculturas, había una Virgen de la Merced esculpida por Larreta en arcilla del mismo campo. Alrededor de la casa había cipreses, pinos, olivos y otras plantas seleccionadas. Larreta no toleraba árboles exóticos, salvo aquellos que no desentonaban con los de la región.

En 1927 la familia junto a otros familiares y amigos estrenaron la casa. Allí Larreta escribió gran parte de su libro *La naranja*, muchos sonetos de *La Calle de la Vida y de la muerte* y también pintó paisajes del valle y un autorretrato con pañuelo anudado al cuello. Fue en Córdoba donde presentó por primera vez estas obras en el Segundo Salón de Artes Plásticas, en el edificio del Jockey Club, con dos paisajes titulados *El Potrerillo* y *Acelain* en el invierno de 1947. Al igual que en el resto de sus residencias El Potrerillo tuvo una activa vida social sobre todo en períodos invernales ya que por ciertos temas respiratorios que aquejaban al escritor, el clima de las sierras le sentaba bien. Entre los amigos cordobeses de Larreta se encontraban Monseñor Pablo José Cabrera, historiador y lingüista de renombre internacional; Enrique Nores Martínez, director del diario *Los Principios*; Sofanor Novillo Corvalán, rector de la Universidad de Córdoba; Armando Tagle Vázquez, escritor y periodista; el Padre Pedro Grenón, sacerdote jesuita fundador de la Academia de Historia de Córdoba, entre otros.

Allí también frecuentó a varias figuras del escenario español, entre ellos Ramón Pérez de Ayala y Francisco Cambó, ex ministro de Hacienda de Alfonso XIII con quienes compartía tertulias en el Sierras Hotel. Entre los vecinos ilustres de Larreta se hallaba el compositor granadino Manuel de Falla quien había emigrado a Argentina en 1942 luego de la Guerra Civil española. Durante los últimos años de su vida Falla permaneció en una casa en las sierras cordobesas de Alta Gracia, junto a su hermana Carmen en un chalet llamado Los Espinillos que había pertenecido a Ángel Gallardo, donde vivió hasta 1946, año de su fallecimiento.

Punta Chaparro

²¹²Carlos Reyles, carta a Enrique Larreta, datada “El Charrúa, Arias, 27 de diciembre de 1926”, CL s.n., AMEL.

“Acelain es muy andaluz. El Potrerillo es colonial. Y Chaparro ¡tan criollo!..”²¹³ No existe mucha documentación acerca de la casa uruguaya de Punta Chaparro. Sabemos que hacia 1936, invitado por Nicolás Ortiz Basualdo en su embarcación El Huillín, Larreta junto con su yerno Adolfo Zuberbühler y su hijo Agustín salieron de crucero. Navegaron por el Delta, remontaron el río Uruguay y al llegar frente a la playa de La Agraciada, en la costa uruguaya donde en 1825 había tenido lugar el Desembarco de los 33 Orientales, el escritor quiso descender para ver el sitio y una pequeña pirámide que recordaba ese hecho histórico en el que el General Oribe, su bisabuelo había estado presente. Larreta pronto se entusiasmó con aquel entorno de playas de arena blanca y decidió comprar un campo vecino: Punta Chaparro, a poca distancia de Nueva Palmira, en el departamento de Sacramento.²¹⁴ En un entorno solitario, con una vista desde la barranca cayendo a pique, con vegetación y el río muy ancho, emplazó una casa, también diseñada por él, mucho más sencilla y criolla que las anteriores, con dos ranchos en distintos niveles formando terrazas escalonadas. Los ranchos eran de cal blanca, techos de paja y pisos de ladrillos, con una impronta muy criolla por fuera y por dentro. Desprovisto de todo lujo, combinaba rusticidad y confort. Fue el propio Larreta quien realizó los bocetos para la construcción de la casa de Chaparro, donde se observa su buena mano de “proyectista”. En ellos se advertía una clara influencia de la casa del pintor Zuloaga que había visto en Zumaya. Contrastando con el esplendor que tenían su casa de Belgrano y de Tandil, el sencillo interior de Chaparro tenía poco lujo: un cuadro de Pedro Figari, alguna reproducción del de Blanes con el desembarco de los Treinta y Tres Orientales y un retrato del General Oribe. El mobiliario de la casa era de mampostería. Contaba con un gran comedor y un living al aire libre, una terraza con pisos de conchillas y postes de algarrobo. En el parque, distintos ranchitos con techos de paja distribuidos por el terreno. Larreta también plantó algunos árboles detrás de las casas para darles respaldo y abrió caminos y senderos por la barranca, bordeándolos con hortensias.

Los días en Chaparro, aislados de la gran ciudad, inmerso en la naturaleza con simples actividades, tornaban la vida del escritor especialmente tranquila. Funcionarios y presidentes uruguayos como Gabriel Terra y Alfredo Baldomir se alojaron allí. La familia acompañó, incluyendo los bisnetos. La lancha Buen Aire fue hecha con la intención de utilizarla para ir a esta nueva propiedad al otro lado del río.

.....

²¹³ Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos, op. cit.*

²¹⁴ La compra de los campos provocó que la Pirámide recordatoria quedara en el camino, lo que motivó que el Director general de avalúos y administración de bienes del Estado de Uruguay, agradeciera a Larreta su disposición a abrir los caminos que daban acceso. Facundo Machado, carta a Enrique Larreta, datada “Montevideo, 25 de octubre de 1937”, CL n. 2178, [Archivo E. Larreta], AMEL.

El recorrido a lo largo de este capítulo nos permitió ver el lugar que ocupaban las residencias de Belgrano, Acelain, El Potrerillo y Punta Chaparro en la vida del coleccionista. Como síntesis de esta sección podemos decir que estas viviendas, junto con sus espléndidos espacios naturales, se constituyeron en escenarios en donde se habitaba y se exhibía. Fueron proyectos prácticamente consecutivos en los que Larreta tuvo una participación determinante, desde su génesis hasta en los mínimos detalles de su terminación. Todo estuvo medido, estudiado y sometido al control riguroso de su propietario.

Con estos planes constructivos, Larreta jugó un importante rol en el rescate del pasado hispánico. No fue casual que el estilo elegido estuviera enmarcado dentro de las teorías que giraron alrededor de la arquitectura neocolonial, cuyos proyectos y construcciones tomaron como modelo las obras producidas durante el período de dominación española en América. Dentro de un contexto tan cosmopolita y afrancesado como era Buenos Aires a principios del siglo XX, la españolización que Larreta otorgó a la antigua casona criolla de Belgrano, resultaba original y precursora. El escritor tuvo claro desde un principio que la definición estética de sus edificios debía tener una impronta hispanizante. En ellos confluyeron en diversos grados, lo andaluz, lo morisco, lo mudéjar, lo castellano, lo plateresco, lo barroco y lo colonial. Los interiores se convirtieron en palacios del Siglo de Oro con vistas a jardines granadinos, en el caso de Belgrano y Acelain, y más coloniales y criollos en el caso de Potrerillo y Punta Chaparro.

Por último, tenemos que destacar el carácter conceptual con el que Larreta llevó a cabo la edificación y decoración de sus residencias. A lo largo de los años, fue habitual que su valor estético fuera resaltado en notas y comentarios de figuras pertenecientes al campo cultural. Halagadas por la crítica contemporánea, sus moradas fueron consideradas como verdaderas obras artísticas. Del mismo modo en el que se destacaba el sentido arquitectural de las mismas, se ponderaba la cultura y buen gusto de su dueño, atributos que no necesariamente todos los hombres de fortuna poseían.



106. Arquitectos que participaron en el proyecto-construcción de la casa de Belgrano: E. Bunge, M. Noel, P. Guimón, C. Schindler, M. Pasman



107. "Recuerdo de Belgrano. Quinta Anchorena". Postal, c. 1900-1910, AMEL



108. Plano de las reformas de la casa de Belgrano, 1915, AMEL



109. Enrique Larreta, Boceto para fachada de la casa de Belgrano, c. 1912-15, AMEL

110. Puerta del patio del Virrey. Cabildo de Luján en Martín Noel, "Reliquia de Arquitectura pampeana", *Revista de Arquitectura* n. 99, a. 15, Buenos Aires, febrero de 1929

111. Enrique Larreta, fotografía de la Iglesia de Santa Catalina [entrada lateral], cercana a Ascochinga, Córdoba, 1907. Sobre la imagen se observa la letra manuscrita de Larreta indicando el lugar y la fecha, AMEL.



112. Fachada de la Aduana vieja, c. 1880. El edificio se mantuvo hasta los primeros años del siglo XX



113. Fachada de la casa de Belgrano, hoy Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2014



114. Fachada de la casa de Belgrano, sobre Av. Juramento, c. 1960



115. Larreta en la galería del Patio de los Naranjos. Se observa que aún no se ha construido el piso superior, c. 1917, AMEL



116. Fachada interior de la casa de Belgrano. En el piso superior se observa el balcón limeño, luego eliminado, c. 1929, AMEL



117. Patio Central de la casa de Belgrano, c. 1920, AMEL



118. Vestíbulo de la casa de Belgrano, 1918, AMEL



119. Vista del comedor de la casa de Belgrano, c. 1920, AMEL



120. Cenador de Carlos V, en los jardines del Alcázar de Sevilla, Martín Noel, “Carácter de la arquitectura española que influyó a las artes virreinales”, *Revista de Arquitectura* n. 126, a. 17, Buenos Aires, junio de 1931

121. Pórtico de la casa de Belgrano; según el Arq. Pasman fue diseñado por Martín Noel

122. Enrique Larreta sentado en el pórtico de la casa de Belgrano. En la pared se observan los zócalos de cerámica granadina, c. 1940, AMEL



123. Tres ventanitas del muro exterior de la casa de Belgrano, a través de ellas se puede ver el jardín andaluz. Larreta tomó esta idea de una casa andaluza. “La república pintoresca de Belgrano”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 34, n. 1683, 3 de enero de 1931.

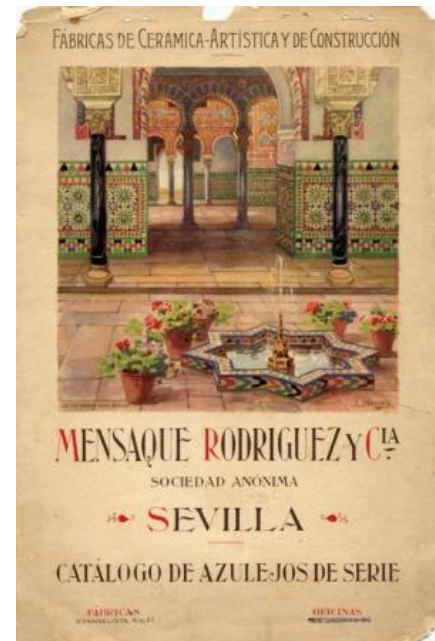
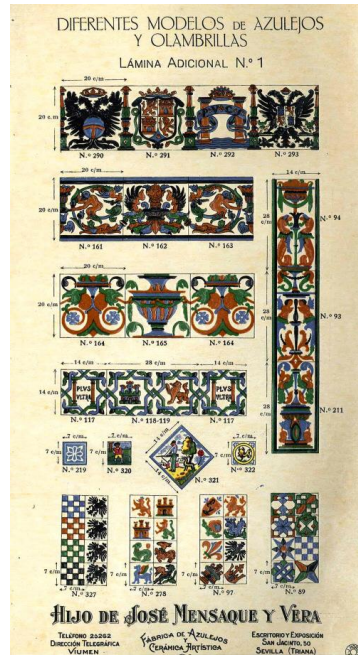
124. Fachada interior hacia el Patio del Naranja, Belgrano. En el piso superior se observan las celosías en las ventanas, luego eliminadas, c. 1930, AMEL

125. Fuente de las ranas con sus vertedores, en el jardín andaluz, c. 1918, AMEL

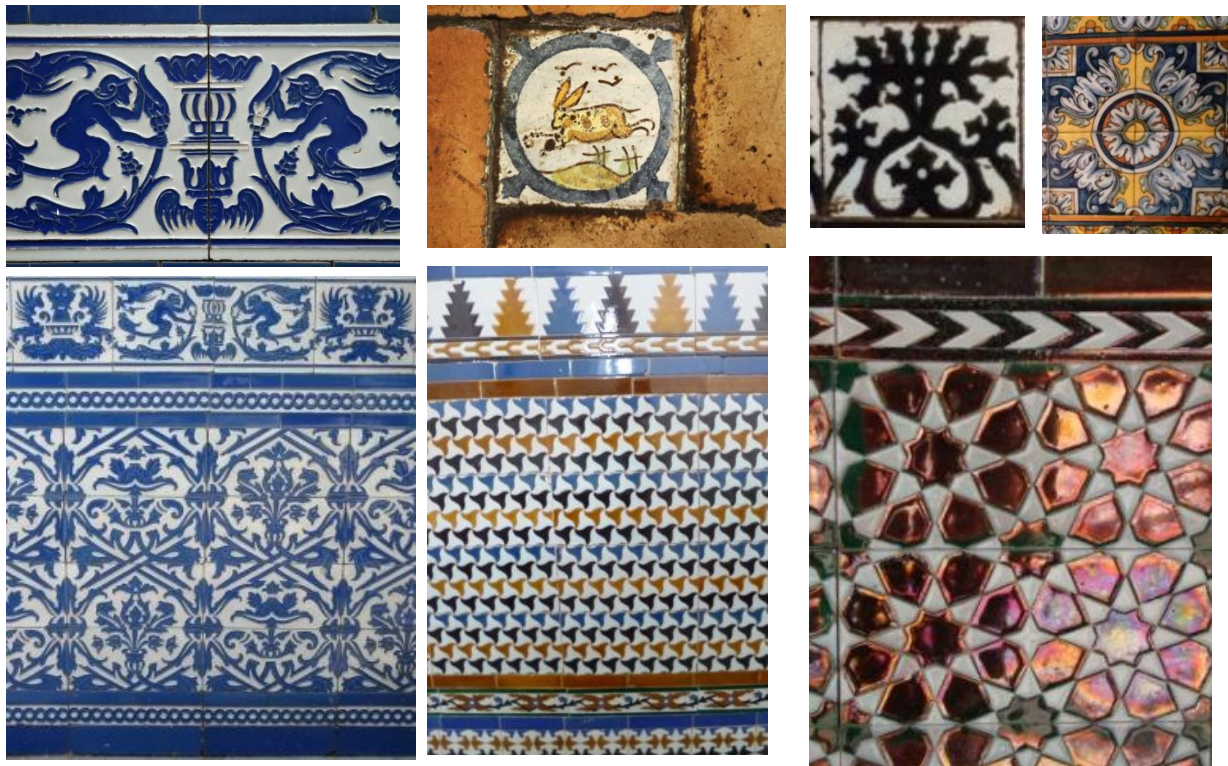


126. Vista de los setos de boj en el jardín andaluz, 2011

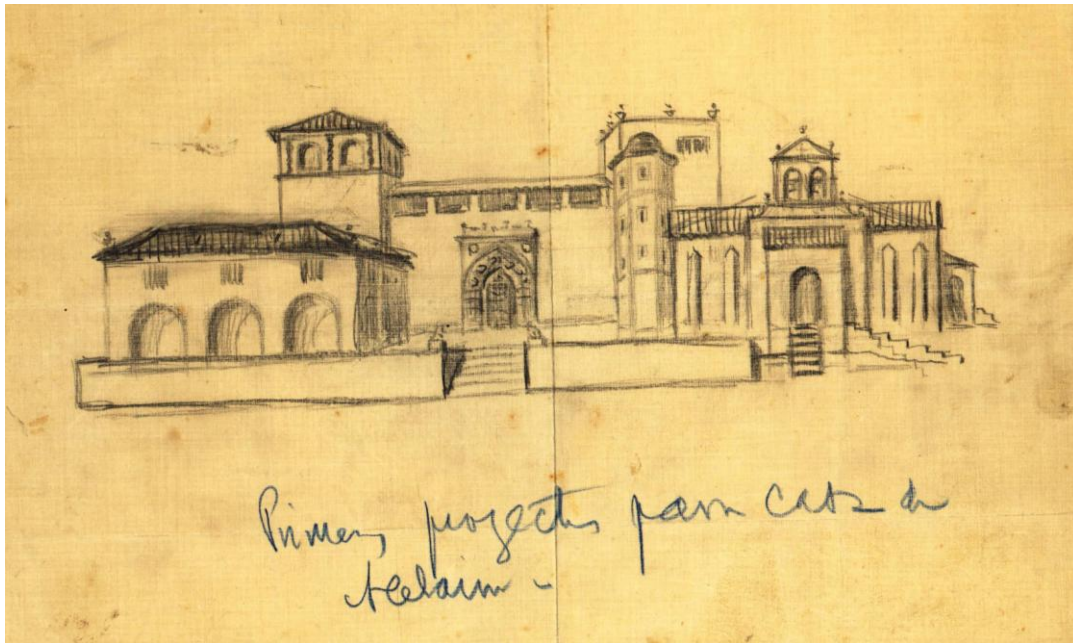
127. Vista de la fuente de las ranas; en el fondo el pórtico de la casa de Belgrano, 2011



129. Lámina n. 523. Catálogo de cerámica de Hijos de Ramos Rejano, Sevilla y Triana, c. 1920. Algunos de estos modelos se usaron en Belgrano
 130. Lámina adicional n. 1. Catálogo de cerámica de Hijo de José Mensaque y Vera, c. 1922
 131. Portada catálogo de cerámica artística y de construcción, Mensaque Rodríguez y Cía, Sevilla, 1917



132. Variedad de motivos cerámicos de paredes y olandrillas del piso de la casa de Belgrano. Entre ellos se destaca el del “Verduguillo”, en tono azul, modelo que data del siglo XVI, y que también puede observarse en los catálogos de cerámica precedentes



133. Enrique Larreta, boceto "Primeros proyectos para casa de Acelain", c. 1920, AMEL



134. Pinos plantados en el terreno donde luego se construiría Acelain, c. 1907, AMEL



135. Construcción de Acelain, 1922, AMEL



136. Vista de Acelain, c. 1924, AMEL



137. Larreta en el comedor de Aclain, 1924, AMEL.



138. Salón principal de Aclain. En primer plano la talla de *San Miguel*, 1924, AMEL.



139. Detalle de rejería artística con escudo heráldico, Aclain, 2016



140. Rincón hispanomorisco en Aclain, c. 1924, AMEL.



141. Biblioteca de Aclain, 2016



142. Vista de Acelain, 1922, AMEL.



143. Martín Noel (izq.) junto a un grupo de personas en Acelain, 1924, AMEL.

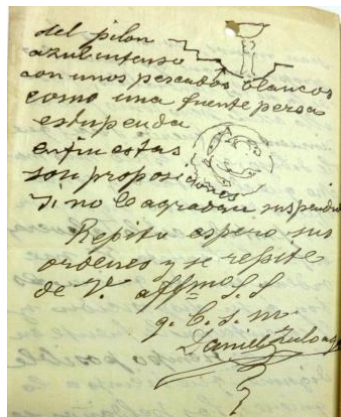


Vista general
CAPILLA "ACELAIN"
Arquitecto: Martín Noel
(E. C. de A.)

144. "Capilla Acelain", *Revista de Arquitectura* n. 166, a. 20, Buenos Aires, octubre de 1934



145. Zona de servicio de Acelain, que recrea una aldea o pueblito vasco, 1924, AMEL.



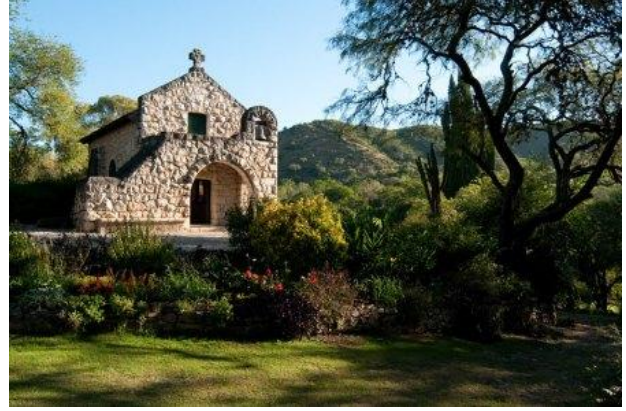
146. Daniel Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada "Segovia, 16/9/1916", AMEL. Se ve el dibujo de una fuente similar a la de los Venerables de Sevilla, que Larreta le había encargado.



147. Fuente de Acelain, 1924, AMEL. El modelo de esta fuente es similar al apunte que años antes había dibujado el ceramista Daniel Zuloaga.



148. Vista de El Potrerillo en las sierras cordobesas, c. 1930, AMEL



149. Vista de la capilla de El Potrerillo, 2011



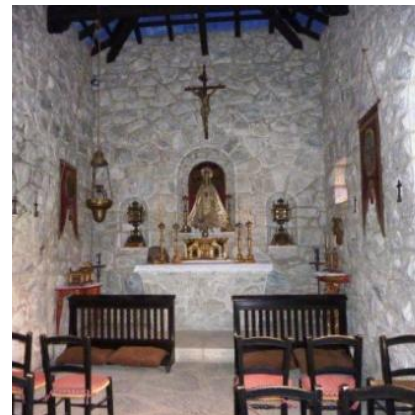
150. Larreta en su casa de El Potrerillo, c. 1930, AMEL



151. Una de las fachadas de El Potrerillo, con el portal principal, 2011



152. Vista de El Potrerillo, Juan José de Soiza Reilly, "Los nuevos conquistadores de las sierras cordobesas", *Plus Ultra*, Buenos Aires, a. 15, n.170, 30 de junio de 1930



153. Interior de la capilla de El Potrerillo, 2011



154. Enrique Larreta, Boceto para la casa de Punta Chaparro en Uruguay, c. 1936, AMEL



155. Casa de Punta Chaparro, Uruguay, c. 1940, AMEL



156. Interior de Punta Chaparro, c. 1940, AMEL. Sobre la pared se observa una obra de Pedro Figari



157. E. Larreta junto a Gabriel Terra en Punta Chaparro, c. 1940,

Capítulo 7

Enrique Larreta y los libros ilustrados

Capítulo 7. Enrique Larreta y los libros ilustrados

*Los libros
¿Qué puede haber mejor que este severo
refugio, silencioso, rumoroso?¹*

Es difícil hallar un escritor que no ame los libros. Larreta no fue simplemente un coleccionista, sino que además de lector con una gran formación, fue un activo comitente de libros ilustrados de su autoría. Por eso, si bien generalmente, el tema del coleccionismo de libros es abordado desde el campo de las letras, se torna necesario referirnos a este segmento ya que tiene innumerables cruces con el coleccionismo de arte en general y con Larreta en particular.

Entre las décadas de 1920 y 1940 el nombre de Larreta formó parte de una extensa lista de bibliófilos en la que también figuraban personas vinculadas al coleccionismo de arte. Al igual que el escritor, muchos de esos coleccionistas y amigos contaban entre sus acervos cientos de documentos, archivos y ejemplares de siglos pasados.² Como coleccionista de libros Larreta fue creando su propio itinerario. Muy perseverante, investigó e invirtió dinero buscando material que perteneciera a una serie específica, relacionada con un tiempo determinado, vinculado al resto de los objetos de su acervo. Esa cualidad de coleccionista quedó también plasmada en la formación de una biblioteca que contó con centenares de volúmenes en la que se hallaban valiosos ejemplares que le sirvieron de consulta para escribir *La gloria de Don Ramiro*.

Por otra parte, las ediciones de lujo, el encargo de ilustraciones para sus obras y la vinculación con los artistas que llevaron a cabo esta tarea, resultan útiles para considerar cómo se plantea la labor del “artista ilustrador” en relación con la del “autor literario” en tanto responsabilidad subordinada o compartida, y la interacción que se establece desde la duplicidad de sus roles: autor-comitente, autor-ilustrador y comitente-coleccionista, todo ello inmerso dentro de un contexto de edición en el que el escritor tuvo un rol muy activo, tanto en su relación con artistas, como con editores.

Para abordar el tema de este apartado, hemos reconstruido el registro de la colección de libros a partir de tres aportes fundamentales: por un lado, la donación parcial de la biblioteca de Enrique Larreta realizado en 1962, momento en el cual se funda el Museo que lleva su nombre; luego, con la gran donación realizada por sus descendientes en el año 2008 la cual dio cuenta de una valiosa colección de libros de los siglos XVI, XVII y XVIII, sobre todo españoles; por último hemos relevado los ejemplares aparecidos en diversos remates o subastas a lo largo de los años. En este

¹ Enrique Larreta., “Los libros” [fragmento], La calle de la vida y de la muerte, en Enrique Larreta, Obras Completas, Buenos Aires, t. 1, Ediciones Antonio Zamora, 1959, p. 614.

² Según Marcelo E. Pacheco el campo de la bibliofilia y el coleccionismo de arte “no solo compartieron actores, sino espacios de circulación y producción”. Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, 1º edición, p. 268-274.

capítulo, nos referiremos sólo a las ediciones ilustradas de libros de su autoría teniendo en cuenta principalmente las realizadas para *La gloria de Don Ramiro* y las de *Zogoibi*.

Bibliófilos y bibliofilia

Según Domingo Buonocore el sentido específico que se le atribuye a la palabra bibliofilia, como amor o pasión al libro en tanto objeto de colección, surge entre los siglos XIV y XV, momento en el que humanistas, reyes, príncipes y grandes señores se dieron a la búsqueda de manuscritos, cartas, autógrafos e incunables.³ Definido por esta pasión o afición, el bibliófilo es la persona que se inclina por aquellas obras signadas por su antigüedad, escasez, rareza, singularidad, belleza o calidad estética. Posee inquietudes culturales y una vocación firme para el estudio, es un erudito e investigador, aprecia determinados libros por sus atributos de valor histórico o estético, los elige porque es un entendido en la materia, posee una amplia capacitación, que va más allá del mero coleccionismo. No solo tiene en cuenta las obras desde su materialidad sino que considera su contenido literario e intelectual, se vale de conocimientos artísticos, bibliológicos e históricos para buscar, hallar y adquirir las piezas de su interés.⁴ Si a estas características le sumamos la relación entre literatura y arte y el estrecho vínculo que Larreta mantuvo con los libros a lo largo de su vida, esta definición de bibliófilo permitiría considerarlo dentro de esa clasificación. En su caso estas cualidades se unen, puesto que el mismo criterio que utilizó para seleccionar obras artísticas, lo empleó para escoger los libros que conformaron su colección y biblioteca. Larreta tenía el capital cultural y el saber para elegir y valorar aquellos ejemplares que formarían parte no solo del material necesario para escribir y documentarse, sino también para formar una colección bibliográfica que mantuviera el criterio conceptual que lo había guiado en el resto de su acervo.

Según Krzysztof Pomian, la obra literaria existe en el intelecto del lector cuando al leer un libro, además de comprenderlo, programa sus estados internos. En este sentido atribuye al libro, la categoría de semióforo, en tanto objeto visible investido de significación. Para Pomian “ser semióforo” es una función que el libro conserva cuando se adopta frente a él una de las actitudes programadas por su forma misma, es decir, cuando uno lo lee, lo hojea, lo coloca en su biblioteca, en una librería o en una tienda de libros usados. “Lo trata también como semióforo quien lo conserva porque ve en él un libro, sin estar dispuesto a leerlo, o el que no ve más que un objeto

³ Domingo Buonocore, *Diccionario de bibliotecología. Términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*, Santa Fe, Ed. Castellví S.A., 1963, p. 26.

⁴ María Eugenia Costa, *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*, disponible en <http://www.bn.gov.ar/descargas/pnbc/2encnacFAR/costa.pdf>, último acceso 7/11/ 2014.

extraño o precioso que debe ser conservado por eso.”⁵ Por su parte, Walter Benjamín, considera que para el verdadero coleccionista, los ejemplares de los libros tienen su destino, siendo el más importante de ellos, el encuentro con su propia colección. Según Benjamin, para un coleccionista, la adquisición de un libro viejo o antiguo también significa su renacimiento.⁶ En concordancia con estos planteos, podemos afirmar que Larreta reunió a sus libros teniendo en cuenta gran parte de esos aspectos. Con ellos y con el resto de las piezas de su patrimonio, el escritor “resucitaba” una época lejana, la del Siglo de Oro español, al igual que en *La gloria de Don Ramiro*.

A diferencia del bibliómano quien es un mero juntador de libros, Larreta reunió su colección siguiendo un objetivo preciso. Fue ante todo un estudioso con rango de historiador científico que al mismo tiempo incluyó una inquietud espiritual en tanto hispanófilo declarado, y consideró al libro en su materialidad y en su contenido. Para encontrarlos desplegó una estrategia recorriendo negocios de antigüedades y librerías destinadas a una clientela distinguida. Los libros elegidos fueron el resultado de una búsqueda signada por intereses específicos, no solo por el afán de distinción cultural sino porque ellos respondían a una época que fue la misma que consideró a la hora de elegir sus objetos artísticos. Probablemente para valorar esos ejemplares, haya tenido en cuenta algunas de las técnicas utilizadas por los bibliófilos, como por ejemplo la presencia de manuscritos, autógrafos, testimonios de propiedad, marginalias, *ex libris*, pero sus elecciones se distinguieron principalmente por la selección de temas específicos de un período histórico determinado. Fue un coleccionista de libros antiguos, pero también un ávido lector de todos ellos. Anatole France, que por otra parte era ferviente coleccionista de libros y amigo de Larreta, solía tener preparada una respuesta para aquel hombre trivial que al contemplar su biblioteca le formulaba la pregunta inevitable: “¿Y usted leyó todo eso, señor France?, ‘Ni la décima parte’”, contestaba “¿O usted tal vez come todos los días en su vajilla de Sevres?”⁷

Libro de arte

Durante los años previos a la I Guerra Mundial el campo de los libros de arte ilustrados fue floreciente pero limitado. Luego de la contienda el mercado creció de manera considerada, el público se multiplicó y se destacaron también las Sociedades de Bibliófilos. En Francia entre los años 1919 a 1930 el *livre d'art*, caracterizado por la inserción de grabados, ediciones limitadas y precios elevados, tuvo un momento de apogeo en el que surgió gran parte de la mejor obra de ese

⁵ Krzysztof Pomian, “Historia cultural, historia de los semióforos” en Jean Pierre Rioux, y Jean François Sirinelli (coordinadores), *Para una historia cultural*, México, Editorial Taurus, 1999, p. 73-100, [en línea] Xalapa, ver Al fin liebre Ediciones digitales, 2010, disponible en www.alfinliebre.blogspot.com, último acceso 1/1/16.

⁶ Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, en Adriana Manzini, *Walter Benjamin. Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992, p. 107.

⁷ Anatole France *apud* Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar”, *op. cit.*, p. 109.

período. Un promedio de quince editores y una clientela de algunos cientos de coleccionistas económicamente acomodados, con un número acotado de ilustradores, escritores, editores, impresores y encuadernadores que prácticamente constituyeron un círculo cerrado, estimulaba el deseo de posesiones lujosas. Muchos de esos libros editados durante la década del 20 al 40, tuvieron un lugar cercano al campo de las Bellas Artes.⁸

La definición de un libro de arte contempla al menos tres aspectos: estar impreso en un papel especial de excelente calidad, poseer ilustraciones y tener una edición reducida o limitada.⁹ La justificación de tirada o número de ejemplares y la calidad de papel que difiere entre ellos y que va de una escala que pasa por lo raro y por el costo, son elementos fundamentales.¹⁰ En líneas generales las ediciones de bibliofilia se corresponden con obras consagradas y autores reconocidos de un valor literario legitimado. Poseen una calidad técnico-artística en su presentación. Con una composición sumamente cuidada tienen una categoría material definida por rasgos de excelencia, como encuadernación artesanal de carácter artístico, presentaciones en rama dentro de estuches o cajas, papel especial importado de gran calidad, caracteres tipográficos diseñados especialmente, espaciados e interlineados equilibrados, tintas en dos o más colores, decoraciones u ornatos tipográficos, ilustraciones con grabados originales y viñetas realizadas por artistas destacados. Esta información aparece en los colofones donde figuran exhaustivamente los detalles de su impresión, los motivos de la edición, los tipos de papel, las técnicas de estampación y los profesionales que participaron en la ejecución material. La tirada, generalmente pequeña, aparece con cada uno de los ejemplares siempre numerados.¹¹

Según Buonocore, una “edición ilustrada” es aquella en la que un artista plástico ha comentado gráficamente el texto o ilustrado sus páginas con grabados originales, o bien reproducidos por procedimientos fotomecánicos. En todos los casos debe haber un equilibrio y la ilustración no debe pesar más que la tipografía. Un “libro ilustrado” —asociado al *livre de peintre* francés— es aquel que privilegia el lugar que tienen las imágenes ya sea en blanco y negro o en color, realizadas por un ilustrador, pintor o grabador de renombre, relacionadas con el texto, especialmente para esa edición. En el libro ilustrado adquieren también importancia los elementos decorativos, como las letras capitulares o iniciales, las orlas y las viñetas en el inicio o fin de cada capítulo. La labor del artista ilustrador está subordinada al predominio del autor literario. Siguiendo con esa clasificación, una

⁸ Gordon N. Ray, *The art deco book in France*, Charlottesville, Va, Bibliographical Society of the University of Virginia, Ed. Thomas Tanselle, 2005, disponible en <http://trove.nla.gov.au/version/45951017>, último acceso 26/4/2007.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Patrick Mauriés, “Anatomía del bibliófilo”, *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, n.141, febrero 1993, p 85.

¹¹ María Eugenia Costa, *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*, op. cit.

“edición artística” es la que tiene valor estético y reúne una serie de elementos que hacen a la belleza del libro: tamaño adecuado, papel de calidad, intensidad uniforme de la tinta, proporcionada distribución y espaciado de la escritura, y correspondencia cuidada entre texto e ilustraciones. La “edición de lujo” o suntuaria se caracteriza por ser una edición especial y se identifica solo por la calidad de la materia prima que forma el ejemplar, sin necesidad de tener en cuenta condiciones estéticas del tipógrafo y del artista ilustrador. Para Buonocore, todo libro de bibliófilo es, por definición, libro de lujo, puesto que siempre implica una obra de gran costo y tirada acotada. Pero no todo libro de lujo es libro de bibliófilo, ni tampoco libro de arte.¹²

La gloria de don Ramiro, editado por Viau y Zona en 1929, reúne las condiciones esenciales para ser considerado un libro de arte con características de ediciones de bibliofilia: fue hecho en un papel especial, con ilustraciones especialmente realizadas y fue una edición limitada. Además, en cuanto a su contenido era la obra de un autor reconocido y legitimado, tenía colofón informativo y justificación de tirada. En cuanto a la materialidad, tuvo encuadernaciones artísticas, presentaciones en rama, papeles especiales, importados, amplios márgenes, caracteres tipográficos especialmente diseñados, interlineados adecuados, tintas en dos colores, orlas, viñetas e ilustraciones de un artista consagrado.

Larreta y los libros

*Ya en 1902 recorrí durante diez meses gran parte de la Península anotando impresiones y, también, coleccionando libros.*¹³

En la Argentina de las primeras décadas del siglo XX el segmento de los bibliófilos comprendía una extensa lista en la que figuraban entre otros Pedro Denegri, Ricardo Olivera, Abel Cháneton, Eduardo Juan Bullrich, Teodoro Becú, Carlos Mayer, Pedro Arata, Miguel Ángel Cárcano, Federico Vogelius, Oliverio Gironde, Domingo Viau, Jorge M. Furt y también personas vinculadas con el coleccionismo de arte como Alejo González Garaño, Antonio Santamarina, Matías Errázuriz, Francisco Llobet, Alejandro Shaw y Alfredo Hirsch. El nombre de Larreta se incluía entre ellos.¹⁴

La Sociedad de Bibliófilos Argentinos se fundó el 20 agosto de 1928. En sus inicios funcionó en la antigua casona de México 556, sede de la Biblioteca Nacional. Entre sus objetivos se planteaba propagar el gusto por los buenos libros, contribuir al progreso del arte del libro en el país, promover los vínculos entre sus miembros tanto a nivel nacional como internacional y organizar conferencias

¹² Entre los papeles de lujo se encuentran el Papel Japón que es el de mejor calidad; resistente, casi irrompible, absorbe la tinta con facilidad y proviene de la corteza de arbustos de la flora del Japón. Existen diversos tipos: el denominado Japón Imperial, de alto costo; el Japón nacarado y supernacarado, de color crema y reflejos brillantes. Domingo Buonocore, *Elementos de Bibliotecología*, 3ª edición, Santa Fe, Librería y editorial Castelli S.A., 1952, p. 57 y 130-131.

¹³ Enrique Larreta, *apud* Augusto González Castro, “Dos palabras con don Enrique Larreta, el peregrino de España”, “La cultura del mundo”, *El Hogar*, Buenos Aires, c. 1948, s.p., RP 03670, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, AMEL.

¹⁴ Domingo Buonocore, *Diccionario de bibliotecología, op. cit.*, p. 26-27 y 46-47.

y exposiciones. La Sociedad editó catálogos y publicó obras de autores nacionales, con ilustraciones de artistas argentinos o residentes en el país. El primer título para bibliófilos editado en 1935 fue el *Facundo* de Sarmiento, impreso en papel Japón con ilustraciones originales de Alfredo Guido en los Talleres Gráficos de Francisco A. Colombo. Originalmente su estructura organizativa estaba formada por un selecto grupo de cuarenta y cinco miembros, que luego se amplió a ochenta y después a noventa y cinco. La mayor parte de quienes suscribieron a esta sociedad eran juristas, diplomáticos, funcionarios, historiadores, coleccionistas de arte, académicos, hombres de letras, artistas y editores. La primera Comisión Directiva fue presidida por Enrique Ruiz Guiñazú, acompañado de Marcelino Herrera Vegas (vicepresidente), Alberto E. Uriburu (secretario), Eduardo J. Bullrich (tesorero), Matías Errázuriz, Enrique García Mérou, Alejo B. González Garaño, Carlos M. Mayer, Mariano de Vedia y Mitre, Ricardo Victorica (vocales). Paul Groussac fue nombrado “socio de honor”. Otros miembros originarios fueron Enrique Arana, Ricardo Becú, Teodoro Becú, Mauricio Bock, José María Bustillo, Jorge Cabral Texo, Pablo Cabrera, Antonio F. Cafferata, José Luis Cantilo, Miguel Ángel Cárcano, Ramón J. Cárcano, Mario A. Carranza, Ernesto H. Celesia, Abel Cháneton, Amalia Chapeaurouge, Julián de Charras, Elena B. de Delor, Antonio Dellepiane, Juan A. Domínguez, Julio Fernández, Juan Luis Ferraroti, Salvador Fornieles, Alfredo González Garaño, Alfredo Hirsch, Carlos Ibarguren, Alberto D. Justo, Ricardo Lafuente Machain, Lucía Lainez de Mujica Farías, Ezequiel Leguina, Fermín Lejarza, Francisco Llobet, Eduardo Eiriz Maglione, Enrique Martínez Paz, Juan Arturo Medone, Benito Nazar Anchorena, Carlos M. Noel, Hugo Novaro, Carlos Obligado, Victoria Ocampo, Ricardo Olivera, Manuel V. Ordoñez, Emilio Ortiz Grognet, Miguel Pando, José María Paz Anchorena, Elisa Peña, Matías Pinedo Oliver, Norberto Piñero, Julio A. Rinaldini, Jorge Max Rohde, Antonio Santamarina, Francisco M. Santillán, Marcelo Schlimovich, Manuel Selva, Alejandro Shaw, Ángel M. Sojo, Rafael P. Torello, Benjamín Villegas Basavilbaso y Humberto Zamboni.¹⁵ Nos extendemos en la mención de esta lista porque sus nombres dan cuenta del grado de proximidad social y de amistad que muchos de ellos tuvieron con Larreta. Sin embargo el escritor de *La gloria*, no figura como parte de esta sociedad, al menos de manera oficial. Resulta extraño dado el vínculo, la pertenencia a la misma clase y el hecho de que la mayor parte de esos apellidos formaban parte de sus relaciones habituales, que él no se contara entre los socios fundadores o haya participado como miembro activo. Tampoco sabemos si en algún momento de la historia ingresó como miembro, aunque seguramente seguía bien de cerca las actividades de esta sociedad. Marcelo E. Pacheco menciona el nombre de Larreta incluido en la extensa lista de bibliófilos activos entre 1924 y 1942. También nombra otras personas que no figuran en esa lista como Juan Manuel Acevedo, Oscar Carbone, Laura Pacheco del Solar Dorrego,

¹⁵ María Eugenia Costa, *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*, op. cit. Agradecemos a María Eugenia Costa la consulta en las listas de socios de la Sociedad de Bibliófilos, en las que Larreta curiosamente no figura.

Diógenes Urquiza, Amadeo Dell' Acqua, Juan Carlos Ahumada, Jorge Beristayn y Mercedes Saavedra Zelaya.¹⁶

Claro que 1928 fue un año prolífico en cuanto a la fundación de instituciones vinculadas a la literatura y al libro en las cuales Larreta sí tuvo una activa participación. Ese año se fundaba en el país, la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) institución que nucleaba a los hombres de letras más importantes de la Argentina. Fundada por Leopoldo Lugones, quien fue su primer presidente, Horacio Quiroga (vicepresidente), Samuel Glusberg (Secretario) y Manuel Gálvez (Tesorero), Enrique Larreta fue parte de esa primera Comisión Directiva junto a Jorge Luis Borges, Baldomero Fernández Moreno, Ricardo Rojas, Rafael Alberto Arrieta, Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Arturo Capdevila, Nicolás Coronado, Roberto Gache, Alberto Gerchunoff, Arturo Giménez Pastor, Roberto F. Giusti, Víctor Juan Guillot, Roberto Ledesma, Carlos Alberto Leumann, Ezequiel Martínez Estrada, Álvaro Melián Lafinur, Félix Lima y Pedro Miguel Obligado entre otros. El Administrador fue Rómulo Zavala y el Asesor Letrado Augusto Rodríguez Larreta, hermano de nuestro escritor.¹⁷

También en 1928 se realizó la Primera Exposición Nacional del Libro, acontecimiento que concentró gran parte de los cambios aparecidos alrededor de la industria editorial argentina en la década del 20. La idea surgida entre los círculos intelectuales tuvo a conocidas personalidades del mundo literario entre los que se hallaba el autor de *La gloria*. El evento se llevó a cabo en el Teatro Cervantes y tuvo carácter oficial ya que el gobierno oficializó por decreto la constitución de la Junta organizadora. El presidente Marcelo T. de Alvear que presidió la ceremonia inaugural señalaba que la Exposición sería “una prueba elocuente de los progresos” que habían hecho “la producción intelectual y las artes gráficas del país” y que serviría además de estímulo para consolidar la posición de Argentina como país impulsor de la cultura en América. Larreta fue elegido Presidente de la Comisión Nacional encargada de su organización, Carlos M. Noel, vicepresidente, Samuel Glusberg, secretario, Arturo Cancela, Ezequiel Martínez Estrada, Arturo Capdevila y Evar Méndez, vocales. Para la ocasión la junta Ejecutiva designó distintas comisiones entre ellas Comisión de autores: sección Letras y sección Ciencias; Comisión auxiliar de bibliófilos; Comisión cooperadora de editores, imprenteros y librerías; Comisión auxiliar de artistas plásticos formada por Juan Alonso, Adolfo Bellocq, José Bonomi, Rodolfo Franco, Alfredo Guido, Juan Hohmann, Juan Carlos Huergo, Gregorio López Naguil, Luis Macaya, Julio E. Payró, Miguel Petrone y Alejandro Sirio. También se organizó un concurso de afiches para artistas argentinos o residentes en el país con tres

¹⁶ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942*, op. cit., p. 269.

¹⁷ [Sociedad Argentina de escritores], “Nuestra historia. ¿Cómo nació la Sociedad Argentina de Escritores?”, Buenos Aires, SADE, 2016, disponible en <http://www.sade.org.ar/historia.html>, último acceso 1/7/17.

premios de 1000, 500 y 300 pesos. El jurado fue integrado por José León Pagano, Atilio Chiappori, Manuel Rojas Silveyra y el propio Enrique Larreta como presidente de la Junta. Todos los trabajos debían ser rigurosamente originales e inéditos, firmados con seudónimo, con un tamaño de 1 x 0.65 m., sin límites en el número de colores, llevando la inscripción: “Primera Exposición nacional del Libro. Septiembre de 1928. Teatro Cervantes. Buenos Aires.” El primer premio fue para José Bonomi por su cartel *Lunario*, el segundo para Niver Castro Cairo por *Cardón* y el tercer premio para Lino Palacio y Eduardo Muñiz, por *Zogoibi*. Francisco Fábregas recibió un tercer premio extra por *X. A.* Los afiches premiados fueron expuestos en los coches y estaciones de las compañías de tranvías anglo-argentina, Lacroze y el Ferrocarril del Sur.¹⁸ Al referirse a la excelencia de los trabajos presentados Larreta señalaba: “Había carteles dignos de los países más adelantados en este difícil arte y puedo afirmar que nuestros artistas no tienen nada que envidiar a los mejores dibujantes de Europa. Línea, color, composición, revelaban una comprensión exacta de lo que debe ser un cartel anunciador”.¹⁹

Sólo para ilustrar lo prolífico de 1928, mencionamos que ese año también hizo su aparición *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica* publicada por Lorenzo J. Rosso. Entre sus postulados la revista se proponía propagar el criterio intelectual del país, hacer cultura y difundirla a bajo precio.²⁰

Hacia 1942 Larreta también fue convocado para la 2ª Exposición Nacional del Libro. Al mencionar este tema, debemos tener en cuenta el contexto que se dio en torno a los años 1938-1955, franja conocida como la “época de oro” de la industria editorial nacional. La Guerra Civil española había provocado que España dejara de ser un mercado competitivo y que varios de sus editores importantes emigraran por países de Hispanoamérica como México, Uruguay, Chile y Argentina. Fue así que al finalizar la contienda, un significativo grupo de exiliados arribó a Buenos Aires insertándose rápidamente en nuestro medio. Fueron artistas, escritores, intelectuales y editores que tuvieron una intensa actividad dentro del campo cultural de nuestro país. Esta acción contribuyó a que la Argentina se convirtiera en uno de los dos polos editoriales más importantes para el mundo de habla hispana.²¹ En 1938 una nota aparecida en *Nosotros* sostenía:

Buenos Aires no puede renunciar a su derecho de convertirse en el más importante centro editorial para el mundo de habla español, mientras la península no reconstruya su vida industrial e intelectual, hoy minada por la guerra. Tal fue la esperanza expresada por

¹⁸ Guillermo Gasió, *El más caro de los hijos. Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928*, Buenos Aires, Teseo, 2008, p. 8-17.

¹⁹ Carlos Ponse, “La primera Exposición Nacional del Libro”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1561, 1º de septiembre de 1928, s.p.

²⁰ Margarita Pierini, “La revista bibliográfica *La Literatura Argentina (1928-1937)*”, *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Buenos Aires, 2º época, n. 4, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA, 2006, disponible en <http://www.ahira.com.ar/textos/estudios/Pierini-LaLiteraturaArgentina.pdf>, último acceso 1/1/17.

²¹ Patricia M Artundo (organizadora), *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 275.

nuestro director Roberto F. Giusti al inaugurar en 1936 el Primer Congreso Gremial de Escritores. Por eso vemos hoy tender los ojos sobre nuestra capital a importantes editoriales españolas, que han venido a establecerse aquí o se proponen hacerlo, o surgir del seno mismo de los intereses ligados a la librería argentina, las fuerzas necesarias para realizar nuestra legítima ambición de dominar el mercado librero hispanoamericano.”²²

Durante aquella época Argentina llegó a proveer el ochenta por ciento de los libros que importaba España convirtiéndose así en el referente de la industria editora hispanoamericana. El volumen de producción se duplicó —1739 volúmenes en 1938, contra 817 del año anterior—, y alcanzó una cifra de 33.778 en 1942. En agosto de 1938, Gonzalo Losada, uno de los gerentes de Espasa-Calpe Argentina, junto con Guillermo de Torre y Atilio Rossi, se separaron de dicha empresa y fundaron la editorial Losada.²³ Otras editoriales creadas por aquellos años fueron Sudamericana, Emecé y Poseidón entre muchas otras. Esta última, fundada por Joan Merli en 1942, se dedicó a la producción editorial de libros de arte con obras destacadas como *Don Francisco de Goya y Lucientes* (1942), *Don Diego de Velázquez* (1943), *José Gutiérrez Solana* (1944), todas ellas firmadas por Ramón Gómez de la Serna.²⁴

Volviendo al tema de la 2ª Exposición Nacional del Libro, en 1942 Larreta se comunicó con Alejandro Sirio para comentarle acerca de los preparativos de la apertura y anunciarle al ilustrador que él también había sido designado integrante de la comisión. Entre los motivos del evento el escritor le comentaba:

Escritores, editores y libreros han resuelto organizar para el año próximo una gran exposición del libro argentino. El éxito que coronó la 1ª Exposición, realizada en 1928 en el teatro Cervantes, y el visible aumento de la producción literaria y de la industria del libro, imponen una 2ª Exposición, a modo de balance de estos tres lustros, durante los cuales se han producido la radicación en el país de las más importantes editoriales de habla española, y la iniciación, con caracteres firmes, de la exportación del libro argentino, no solamente a los países de América, sino también a España.²⁵

Según Larreta la Exposición que se iba a realizar a principios de octubre en el Teatro Colón, incluía en el programa stands representativos de la industria y el comercio del libro, exposiciones de manuscritos, libros raros y artísticos, exhibiciones de la imprenta de los Niños Expósitos y muestras personales de escritores argentinos. También habría conferencias de intelectuales y artistas

²² [Nota de la Redacción], “Una nueva editorial argentina”, *Nosotros*, Buenos Aires, 2ª época, a 3, v. 8, n. 29, agosto de 1938, p. 99-100, recogido en Patricia M. Artundo (organizadora), *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*, *op. cit.*, p. 303-304.

²³ Las editoriales Losada y Sudamericana, fundadas por exiliados españoles, marcarán el ritmo de lo publicado y renovarán vigorosamente el campo de la literatura y de las ciencias sociales y humanas. José Luis de Diego, “La edición en la Argentina”, *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*-Edi-Red, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_argentina/, último acceso 1/1/17.

²⁴ Emilia de Zuleta, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/espanoles-en-la-argentina-el-exilio-literario-de-1936-0/>, último acceso 1/4/18.

²⁵ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “Buenos Aires, 22 de diciembre de 1942”, Correspondencia Alejandro Sirio [en adelante CS], Archivo Alejandro Sirio, Barcelona, sin catalogar, [en adelante AAS], véase nota n. 49.

prestigiosos, conciertos y exhibiciones cinematográficas relacionadas con el libro y autores literarios.²⁶ Luego de ejercer su tarea con esos preparativos durante dos años, en septiembre de 1944 Larreta tuvo que presentar su renuncia por motivos de salud.²⁷ Ese mismo año Sirio recibió una propuesta para formar parte de un comité de admisión integrado por bibliófilos, impresores y artistas reconocidos, con vistas a la Exposición del Libro Argentino organizada por la Cámara de la Industria Gráfica de la Unión Industrial Argentina por su 40º aniversario, que se inauguraría en noviembre de 1944 y presentaría una gran muestra bibliográfica con las primeras manifestaciones de la tipografía colonial hasta “las magníficas ediciones del presente.”²⁸

Larreta también presidió la Asociación Amigos del Libro creada en marzo de 1947. Con sede en la calle Florida 681, funcionaba en el “Salón Kraft” y entre sus asociados figuraban personalidades de círculos intelectuales y artísticos como Arturo Capdevila y Roberto Levillier (vicepresidentes), Alfredo Guido y Augusto Mario Delfino (secretarios), Atilio Dell’ Oro Maini (tesorero), Pedro Miguel Obligado (Director artístico), Juan J. de Urquiza, Eduardo J. Bullrich, Alfredo B. González Garaño, Alberto G. Kraft y Carlos M. Mayer, entre otros.²⁹ Creada con fines eminentemente culturales la Asociación se dedicó a organizar exposiciones permanentes de libros y obras de arte, conferencias, conciertos y representaciones de teatro de cámara.³⁰ En realidad el propósito era oficiar como un nuevo centro cultural y artístico vinculado y dirigido al calificado movimiento intelectual porteño, entre los que obviamente se hallaba Larreta: “Su nombre: ‘Amigos del libro’ define mejor que nada su verdadero alcance espiritual, así como el de Enrique Larreta; el insigne autor de ‘la gloria de Don Ramiro’ que la preside, explica también el rápido prestigio conquistado y el eco profundo que ella ha encontrado entre los que de una manera u otra sienten la curiosidad del arte y buscan en sus múltiples expresiones una satisfacción a su inquietud espiritual.”³¹

La presentación pública fue la *Primera exposición de incunables, manuscritos, mapas y grabados antiguos*, la cual contó con la participación de bibliófilos que aportaron valiosos libros de sus respectivas

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ [Comisión Nacional de la II Exposición del Libro Argentino], carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 19 de septiembre de 1944”, CL n. 1308, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁸ José Oriani y Pablo Paoppi, carta a Alejandro Sirio, datada “Buenos Aires, 9 de octubre de 1944”, CS, AAS.

²⁹ En 1927 también se había creado la agrupación Amigos del Libro de Arte, volcada a la edición de libros de lujo, con ediciones limitadas distribuidas entre sus socios en París, Madrid y Buenos Aires.

³⁰ Domingo Buonocore, *Elementos de Bibliotecología, op. cit.*, p. 429.

³¹ [Nota de la redacción], “Amigos del Libro”, *París en América*, Buenos Aires, octubre de 1947, RP 03589, Caja n. 4, Carpeta n. 17 “Larreta-Amigos del libro y otros”, AMEL.

colecciones. El catálogo cuya contratapa tenía el *ex libris* de S. Wilboradas, patrona de los bibliófilos, presentaba piezas pertenecientes a Alberto Kraft, Teodoro Becú, Raúl M. Rosarivo, Marcelo Schlimovich, Carlos A. Pueyrredón, José Luis Molinari, Atilio Dell' Oro Maini, Ezequiel Leguina y Jorge Casares, entre otros.³² El día de su inauguración el escritor Arturo Capdevilla (1889-1967) pronunció un discurso en el que proclamaba, más allá de los amigos del libro, el llamado hacia los referentes de otras expresiones artísticas: “Y será que iremos llamando para su mayor gloria y loor, a todas las artes, de tal suerte que en este proscenio se oficien todos los ritos y propiciaciones de la cultura sin excepción ninguna, por los más renombrados intérpretes de todas las expresiones del arte.”³³

A lo largo de su primer año, la memoria de la institución indicaba las numerosas actividades que habían realizado hasta entonces: Acto inaugural, concierto del pianista Raúl Spivak, Festival Monteverdi, Exposición “Buenos Aires y sus pintores”, Homenaje a Leopoldo Lugones, Exposición de “Pinturas y dibujos de niños argentinos”, teatro de títeres de Javier Villafañe, Exposición “7 fotografías de Francia y una selección de obras argentinas”, Exposición del pintor Juan del Prete: “Diez años de pintura”, Exposición de pintura de Norah Borges de Torre, Exposición de litografías originales de Honoré Daumier y conferencia sobre su arte por Julio Rinaldini, estreno del teatro, drama “Tenía que suceder”, Exposición de pintura “Arte Nuevo”, Exposición “Tercer Salón de la Asociación de dibujantes de la Argentina”, entre otros.³⁴ Seguramente, muchos de estos eventos tuvieron a Larreta entre sus asistentes.

En 1947 también tuvo lugar la *Exposición del Libro Español en Buenos Aires* organizada por la Cámara Española de Comercio en las Salas de Exposición de la Dirección General de Cultura, con Libros de Filosofía y Religión, Arqueología y Bellas Artes, Literatura y crítica literaria. El catálogo contaba con una presentación de Ramón Pérez de Ayala.³⁵ Si bien ningún ejemplar de su colección participó de la muestra, es muy probable que Larreta asistiera en calidad de espectador.

³² “Queriendo ‘Amigos del Libro’ iniciar su obra [...] presenta esta exposición como una expresión de la más alta jerarquía, a la que, desde luego, seguirán frecuentemente otros actos de carácter literario y artístico. [...] ‘Amigos del Libro’ quiere hacer conocer el aspecto histórico de un arte excelente, despertando el interés constante, profundo y generoso por el esfuerzo de perfección que en la existencia humana nutre los espíritus y fortalece la fe por un porvenir lleno de nobles promesas.” *Catálogo Amigos del Libro. Primera Exposición de incunables manuscritos, mapas y grabados antiguos en el Salón Kraft*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Guillermo Kraft Ltda. S. A., abril 1947, p. 3-4.

³³ Arturo Capdevilla *apud* [Nota de la redacción], “Fue inaugurada ayer la primera exposición de incunables y de manuscritos y grabados antiguos”, *La Prensa*, Buenos Aires, viernes 25 de abril de 1947, RP 03591, Caja n. 4, Carpeta n. 17 “Larreta-Amigos del libro y otros”, AMEL.

³⁴ [Enrique Larreta *et al*], “Memoria”, Amigos del Libro, Buenos Aires, noviembre de 1947, RP 03591, Caja n. 4, Carpeta n. 17 “Larreta-Amigos del libro y otros”, AMEL.

³⁵ *Catálogo Exposición del Libro Español*, Buenos Aires, Cámara Española de Comercio, 1947.

Los libros de su biblioteca

*De todos los inventos del hombre ninguno hay que pueda compararse con el invento del libro.*³⁶

Al morir Larreta, el inventario del expediente sucesorio indicaba que entre su patrimonio se hallaba un lote de libros por valor de veintitrés mil pesos y otro lote por valor de cincuenta y tres mil pesos.³⁷ Los ejemplares que conformaron su biblioteca privada pueden dividirse entre aquellos que fueron utilizados para documentar y elaborar su novela *La gloria de Don Ramiro*, es decir libros antiguos, históricos, mayormente de los siglos XVI al XVII y los libros generales de todas las épocas y autores. En el año 2008 la donación realizada por Mercedes Larreta de Campos, Pablo y Juan Larreta, nietos del escritor e hijos de Agustín Larreta, al Museo de Arte Español “Enrique Larreta” aportó una serie de documentos, manuscritos originales y libros antiguos que sirvieron al escritor para documentar su novela histórica *La gloria de Don Ramiro*. La misma incluyó primeras ediciones dedicadas, un lote de fotografías históricas, dibujos originales de Larreta y ediciones especiales de sus obras literarias. Por lo relevado hasta el presente, creemos que dentro del conjunto de su biblioteca Larreta no tuvo incunables.

La casa de Belgrano poseía dos bibliotecas, la de la esquina de Av. Juramento seguramente destinada a albergar los primeros, que podríamos llamar los “libros del tesoro”, y otra sobre la calle Vuelta de Obligado, continua al comedor donde seguramente estaban los del segundo grupo. Además, retablos o muebles artísticos distribuidos por las salas de sus residencias, incluyendo Acelain y Potrerillos, también contenían “gruesos infolios, lomos en vaqueta, reales encuadernaciones” descansando en estantes especialmente preparados para dicha función.³⁸

Madrid y París fueron dos de las ciudades donde Larreta formó la mayor parte de su biblioteca. En la capital española, alguna de esas librerías estaba sobre la calle Carretas.³⁹ En la capital francesa, Larreta buscó libros y documentos en Thibault del Quai Malaquais, librería frecuentada por Anatole France. Asimismo visitaba la librería de los Champion, antiguamente ubicada en el Quai Voltaire,

³⁶ Enrique Larreta, *La naranja*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1947, p. 46.

³⁷ En 1961, el valor de ambos lotes equivalía a novecientos quince dólares. En 1961, una revista *El Gráfico* costaba \$ 12; *Billiken*, \$ 8; *El Hogar*, \$ 15; *El Escarabajo de oro*, \$ 20. En esta última revista, una publicidad de Editorial Futuro anunciaba que el libro *Historia de Europa* de E. V. Tarlé, costaba \$ 300; *Historia Económica de Brasil* de Caio Prado J, \$ 250; *Jorge Newbery, el Conquistador del espacio* de Raúl Larra, \$ 80; *Viejo y Nuevo teatro* de L. Barletta, \$ 28. *El Escarabajo de oro*, Buenos Aires, n. 2, julio-agosto de 1961, p.32. En otro número publicado ese año, la librería Hispano Argentina Libros (S.R.L.) anunciaba que *Introducción a la Historia del Arte* de Arnold Hauser, costaba \$ 525. *El Escarabajo de oro*, Buenos Aires, n. 4, noviembre-diciembre de 1961, p.37, ambas disponibles en <http://www.ahira.com.ar/rh/escarabajo.php>, último acceso 1/4/18.

³⁸ Carlos Ernesto Mangudo, “Don Enrique Larreta Autor de ‘Zogoibi’ hace interesantes declaraciones acerca de su reciente novela”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, a. 29, n. 1459, 18 de septiembre de 1926, s.p.

³⁹ “Un librero de la calle de Carretas que ya ha muerto, un tal Sánchez, me enviaba fotografías que él tomaba por indicación mía. [...]”. Cesar González Ruano, “Media hora con el autor de ‘La gloria de don Ramiro’, don Enrique Larreta”, RP 00177, Libro 5, “La gloria de Don Ramiro”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

perteneciente al padre de France.⁴⁰ También las de Buenos Aires le proveyeron algunos de sus libros, entre ellas la Librería Central de Alberto Espiasse de la calle Florida, especializada en obras de arquitectura.

Su biblioteca tuvo un cariz decididamente hispanizante donde predominaron los títulos publicados en la España del Siglo de Oro. Sus libros reflejaron su cultura, erudición, y diversidad de gustos e intereses, además de su pertenencia a una élite culta y adinerada. Revistas francesas, ediciones de lujo y literatura argentina de todas la épocas. Entre los volúmenes se hallaba la *Biblioteca de Autores Españoles*, una colección literaria de clásicos castellanos publicada entre 1846 y 1880 por Manuel y Adolfo Rivadeneyra, que ponía al alcance de gran número de lectores las obras maestras de la lengua española. Entre estos autores figuraban Miguel de Cervantes Saavedra, Nicolás y Leandro Fernández Moratín, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo Villegas, Lope Félix de Vega Carpio, San Juan de la Cruz, Fray Pedro Malón de Chaide, Fray Hernando de Zárate, Gaspar Melchor de Jovellanos, Francisco de Quevedo Villegas, Santa Teresa, etc. Su biblioteca también incluyó cientos de libros dedicados por sus autores, entre estos ejemplares, obras de reconocidos escritores como Jorge Luis Borges, *Las kenningar*. “A Enrique Larreta, este alfabeto de metáforas abolidas con la amistad de Jorge Luis Borges”; Enrique Gómez Carrillo, *Fez, la Andalucía*: “A Enrique Larreta, con mi fervor de siempre”; Victoria Ocampo, *Testimonios*: “A Enrique que ha escrito con árboles, piedras y cal un libro maravilloso. Con el afecto y admiración de Victoria.”; Manuel Mujica Lainez, *Don Galaz de Buenos Aires*: “A Don Ramiro de Ávila –el glorioso– la pleitesía de Don Galaz de Buenos Aires, a Enrique Larreta el gran cariño y el respeto de Manuel Mujica Lainez”; Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*: “A Enrique Larreta, con la amistad y la admiración de siempre”; Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*: “A Enrique Larreta, souvenir de Tolède où je chercher des images, où y ai trouve un ami”; Condesa de Noailles, *Exactitudes*; Arturo Capdevilla, *Zincali, América, nuestras naciones ante los Estados Unidos*; Enrique de Gandía, *Luis de Miranda, primer poeta del Río de la Plata*; Princesse Bibesco, *Alexandre, asiatique*; Eduardo Mallea; *Simbad*, Manuel Gálvez; *El solar de la raza*; A. Ruiz Guiñazú, *Andrómeda*, Ramón Gómez de la Serna; *Ismos*, Carlos Reyles; *Diálogos Olímpicos*; Miguel Ángel Cárcano, *El mar de las cícladas*; Alfonso Reyes, *Romances del río de enero* y Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento*, entre muchísimos otros.

Los libros para *La gloria de Don Ramiro*

Larreta hizo una reconstrucción minuciosa de la España del Siglo de Oro y de sus colonias en América. Para lograrlo se documentó en libros, manuscritos e impresos de los siglos XVI y XVII comprados en antiguas librerías durante sus viajes. En una búsqueda incansable fue reuniendo

⁴⁰ Hebe N. Campanella, *Enrique Larreta: el hombre y el escritor*, op. cit., p. 23.

crónicas, documentos, ejecutorias de hidalguía y curiosos libros sobre el pasado español:

Al ponerme a escribir contaba yo con un gran acopio de autobiografías, algunas de las cuales eran entonces casi ignoradas, de crónicas locales, de cartas particulares, publicadas o inéditas, de ejecutorias, de probanzas de limpieza de sangre y hasta de papelotes notariales, hallados, algunos, en los cajoncillos secretos de los contadores o vargueños que me vendían los anticuarios; todo ello agregado al tesoro de las novelas picarescas, desde las más famosas hasta las más desconocidas.⁴¹

Algunos de estos libros, fueron adquiridos antes o durante el proceso de escritura de su novela; sin embargo, es probable que un núcleo importante de este material, también vinculado a la historia narrada en *La gloria*, haya ingresado a su patrimonio *a posteriori*, al igual que la mayor parte de su colección artística. Esto significaría que el escritor siguió comprando ese material, más allá de la documentación de una época específica, aún después de haber finalizado y publicado su novela.

Larreta solía decir que los meses que había pasado en Madrid en 1902, los había ocupado principalmente en formar su librería española. También Ávila fue una ciudad que le proporcionó un valioso material: “En una de mis correrías descubrí, en una tienda de libros del Mercado Grande, un libro providencial, sobre Ávila y su tierra, el libro de Carramolino. Ninguna ciudad de España ha tenido cronista tan minucioso. Fue desde entonces mi Libro de Horas, mi Breviario.”⁴² Se refería al libro de Juan Martín Carramolino, *Historia de Ávila, su Provincia y Obispado*, publicado en Madrid en 1872. Ávila era una de las principales ciudades de su novela, por eso también tuvo el de Fray Luys Ariz Benito, *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Avila*, de 1607, y otro libro referido a Toledo, de Juan Ferrer, *Hystoria, o descripcion dela Imperial Cibdad de Toledo*, de 1554.

Entre los documentos de esa época, Larreta contaba con varias Cartas ejecutorias de Hidalguía como las de “Familia del Águila”, de 1585, “Familia San Vicente”, con un soneto acróstico y árbol genealógico, de 1624 y “Blasón y despacho de Joseph Alonso de Guerra y Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, Cronista de Felipe V, de 1715.”⁴³ La Carta ejecutoria de Hidalguía o Probanza de Limpieza de Sangre era un documento, título o diploma en el que constaba legalmente la nobleza de una persona o familia, certificando que un linaje se había mantenido libre de sangre mora, judía o de conversos.⁴⁴ También había documentos referidos a Antonio Pérez, secretario de Felipe II. Larreta poseía dos ediciones, una de ellas *Cartas de Antonio Pérez. Secretario que fue del Rey Católico Don Phelippe II de este nombre*, c. 1580 y la otra *Las Obras y Relaciones del Secretario de Estado... Rey España Phelippe II*, Juan de la Planche, 1631.

⁴¹ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 68.

⁴² Enrique Larreta, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1939, p. 61.

⁴³ Catálogo Martín Saráchaga, *Remate Libros, manuscritos, grabados e impresos. Colecciones Gustavo Fillol Day, Enrique Larreta y Alberto Eugenio Doderó*, Buenos Aires, julio 2008, n.1186.

⁴⁴ Domingo Buonocore, *Elementos de Bibliotecología*, *op. cit.*, p. 122.

Como dijimos, numerosos ejemplares de su biblioteca correspondían a los siglos XVI y XVII, entre ellos la *Primera parte del libro de la vanidad del mundo* de Rev. P. Diego de Estella, 1581, libro que en la novela es leído por el personaje principal Ramiro; *Discurso acerca de los Cuentos de brujas dirigido a D. Bernardo Sandoval y Roxas, Arzobispo de Toledo. Inquisidor General de España*, manuscrito de 1611 de Pedro de Valencia, cronista oficial del reino con Felipe III; *Reprobacio das Fuperfticiones y Hechizerias...*, 1538, del Rev. Maestro Ciruelo, preceptor de Felipe II; *Lunario perpetuo lunar*, c. 1594 de Jerónimo Cortés, poeta y escritor valenciano; *Espñera en comvn celeste y terraquea*, de M. R. P. Ioseh Zaragoza, 1675; *Orden Qve Comúnmente se guarda en el Santo Oficio dela Inquificion...*, 1591 de Pedro Madrigal; *Chronica de los... Reyes Católicos... Fernando... y... Isabel...*, 1780, de Fernando del Pulgar; *Historia de las Ordenes Militares de Santiago de Calatrava y Alcántara*, 1629 de Francisco Caro de Torres; *Descripción breve del Monasterio... Escorial...* Imprenta Real, 1657 de Francisco de los Santos, con ocho planchas con grabados, encuadernado en pergamino; *Vida y Milagros... Peru... Fray Francisco Solano...*, 1643, de Fray Diego de Cordova; *Consideraciones de las Amenazas y Vizios y Penas del Infierno Alonso*, 1617, Fr. R de Herrera; *Viaje de Ana de Austria*, 1650, de H. Ieronymo Mascarenas; *Libro de las Cinco Excelencias del Español que pueblan a España...*, 1629 de Fr. Benito Peñaloza y Mondragón; *Superstición y hechicerías*, 1538 de Padre Lucero; *Summa de casos de Consciencia...*, 1600 de Padre F. Manuel Rodriguez Luzitano; *Chronica del myy Eflclarecido... Rey Alonso... bizo del Libro delas Fiete Partidas...*, 1554 de autor anónimo; *Chronica del Famosos Cauallero... Burgo Enia Imprimeria de Philippe de Iuanta y Iuan Baptifita Varefio*, 1593, Cid Campeador, Ruy Díaz; *Cigarrales de Toledo*, 1681, de Tirso de Molina, *Historia del venerable Padre Fr. Iuan de la Cruz. Primer Carmelito Descalzo* de Fr. Gerónimo de San Joseph, 1641. Para Larreta los grandes poetas de España eran los escritores místicos: “Todo les viene del centro del alma, son poetas auténticos, aunque escriban en prosa, y cuando lo hacen en verso, como fray Juan de la Cruz y, por momentos, el mismísimo fray Luis de León, no hay quien los aventaje en la literatura de todos los tiempos”.⁴⁵ También hubo en su biblioteca ejemplares del siglo XVIII, como *Hist. du cour de Madrid Philippe II*, 1719 de P. Le Sincere; *Anales de Sevilla*, 1796, de Ortiz de Zuñiga; *Crónica del rey Don Juan*, 1779 de Fernán Pérez de Guzmán; *Tratado de la Nobleza de la Corona de Aragón... Apéndice y Colección De Los Documentos...*, 1788 de Mariano Mandramany y Calatayud, etc.

Además de estos libros contó con otros de autores varios, con información necesaria para los temas que le interesaban como por ejemplo, *Relación del viaje de Felipe II.*, *Crónica de Morèe*, y *Etudes sur l'Espagne* de Morel Fatio; *Tratado de instrumentos de martirio* de A. Galonio; *Crónica de la conquista de Granada* de Washington Irving; *Almorávides en España* de Francisco Codera, *La corte de la ciudad de Madrid* de Condesa Allnoy; *Fray Bartolomé de las Casas*, de M. Ginesta; *Observaciones sobre Lima*; *Fiestas*

⁴⁵ Enrique Larreta, *La naranja*, op. cit., p. 124.

de Santa Teresa; Tratado de nobleza; Historia de Toledo; Vida de Santa Teresa; Historia del lujo; Contra la astrología, entre tantos otros.

La gloria de Don Ramiro ilustrada

La época en que se editó *La gloria* y otros libros ilustrados de Larreta, fue prolífica en cuanto a la cantidad de ilustradores, dibujantes y caricaturistas que trabajaron en nuestro país. Muchos de ellos habían arribado a la Argentina entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, provenientes de España. Al llegar, se desempeñaron en el campo del dibujo, la caricatura y la ilustración gráfica. Ese primer contingente asentó las bases para una apertura en el campo de la ilustración de libros y revistas entre las principales editoriales y publicaciones periódicas de Buenos Aires como *Caras y Caretas* o *Plus Ultra*, fundadas por esos primeros españoles. Este período entre 1910 y 1930 vio plasmadas diferentes líneas de representación que generaron un núcleo de difusión social con una estética de corte más popular. Ornamentalismo y *art nouveau* con líneas sinuosas y arabescos, como Alejandro Sirio, o gráfica prehispanista e indigenista como Gregorio López Naguil o Alfredo Guido convivieron sobre todo en los años centrales de la década del 20. En cuanto a los aspectos técnicos, el fotograbado significó una suerte de liberación para los ilustradores, puesto que al no ser necesario otras manos para realizar los cuños de impresión, se evitaba la pérdida del carácter con el cual habían sido concebidos sus dibujos.⁴⁶

Entre los protagonistas o nombres de este período, además de los ya mencionados, se destacaron José María Cao, Manuel Mayol, Federico Ribas, Juan Carlos Alonso, Mario Zavattaro, Luis Macaya, Julio Málaga Grenet, Víctor Valdivia, Ramón Columba, Eduardo Álvarez, Juan Carlos Huergo.⁴⁷ Arturo Lagorio solía recordar que por el café de la esquina de *Caras y Caretas* habían pasado “grandes tipos” como Soiza Reilly, Zavattaro, Valdivia, Fernández Moreno, Arturo Mom, Ruiz de Galarreta, Amador, Gutiérrez, Braulio Sánchez Sáez, Héctor Pedro Blomberg, Danero entre muchos otros. Sobre Sirio recordaba “Maniático de peñas no faltó Alejandro Sirio con su andar de gañán, con la punta de sus pies levemente adiestrados, como conduciendo una yunta de bueyes de su Asturias. Tránsfuga de su clase porque, en vez de añorar los chirridos de las carretas aldeanas, deleitábase con el *frou-frou* de las líneas de sus damas barrocas. Y era feliz cuando me traía, para su elogio, las ilustraciones de algún trabajo mío, para *La Nación*.”⁴⁸

⁴⁶ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y Modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires, Cedodal, 2014, p. 34-52.

⁴⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Pintores y dibujantes españoles en la Argentina”, *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL, Junta de Andalucía, 2007, p. 57- 62, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/112.pdf>, último acceso 1/2/17.

⁴⁸ Arturo Lagorio, *Cronicón de un Almacén Literario*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia, 1962, p. 150.

Alejandro Sirio, el artista de *La gloria de Don Ramiro*

De las numerosas producciones realizadas por Alejandro Sirio quizás su mayor éxito haya sido el alcanzado por esta obra.⁴⁹ Según su *currículum vitae* Sirio fue “Dibujante ilustrador y publicitario, periodista, profesor y conferenciante.”⁵⁰ Nacido en Oviedo el 26 de octubre de 1890, nacionalizado argentino, su nombre real era Nicanor Balbino Álvarez Díaz, hijo de Ramón Álvarez Suárez y de Carmen Díaz Busto. En busca de una mejor vida viajó a Buenos Aires desde su Asturias natal, arribando el 20 de julio de 1910, en pleno festejo del Centenario. Al poco tiempo comenzó a trabajar como dibujante en *Caras y Caretas*, luego de que Julio Castellanos, colaborador de esa revista, descubriera una serie de figurines de moda en la vidriera de la Sastrería Inglesa de la Avenida de Mayo 1289. Allí se formó, aprendiendo el oficio, realizando caricaturas, escenas sociales urbanas, ornamentaciones y viñetas en el taller de los ilustradores, guiado por Mayol y los colaboradores habituales: Zavattaro, Alonso, Málaga Grenet y otros artistas. Estuvo allí casi doce años, hasta 1924 cuando se desvinculó por diferencias con la dirección. Otro aporte importante en su carrera fueron las ilustraciones realizadas para las páginas de *Plus Ultra*, *La Prensa* y *El Hogar*, revista en la que Sirio estrechó lazos e ilustró la mayoría de las series de estudios que su amigo el granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma publicó allí entre 1933 y 1934, entre ellas *Bailes indígenas*, *Bailes populares*, *Estampas porteñas*, *Estampas platenses*, *Escenas coloniales* y *Crónicas virreinales* de línea más hispanista.⁵¹

En 1924 Sirio llegó al diario *La Nación* donde trabajó por más de veintiocho años hasta 1953, fecha de su fallecimiento. Allí tuvo a su cargo la dirección artística del suplemento dominical. En una atmósfera literaria, de permanente contacto con poetas y escritores de su tiempo, realizó su labor más difundida. Durante esos años Sirio tuvo que enfrentar situaciones relacionadas con la crisis internacional económica de los años 30 que motivaron que la administración del diario llevara adelante una serie de ajustes. La correspondencia intercambiada en esos momentos daba cuenta de la situación: “Por disposiciones de la Dirección, una comisión de funcionarios administrativos debe efectuar un estudio concienzudo acerca de la forma cómo se realizan los servicios generales del

⁴⁹ Para este apartado hemos consultado el Archivo “Alejandro Sirio” sito en Barcelona, España. Se trata de un archivo familiar, sin catalogar, propiedad de Alejandro Álvarez Stein, único hijo de Nicanor Álvarez Díaz [nombre real de A. Sirio] y de la pintora Carlota Stein. El mismo contiene correspondencia activa y pasiva, fotografías, dibujos, libros dedicados, conferencias, apuntes, escritos, libretas de bocetos, sonetos, poesías, entre otros documentos. Este archivo fue relevado por nosotros en 2012. Agradecemos a la familia su extrema generosidad por permitirnos su consulta. Para la vida y obra de Alejandro Sirio, además del archivo mencionado, hemos consultado Norberto Coppola, “Sirio”, *Pintores Argentinos del Siglo XX, Serie complementaria: Dibujantes Argentinos del Siglo XX/13*, n. 125, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; Javier Barón Thaidigsmann, “Alejandro Sirio, ilustrador y dibujante” en *Alejandro Sirio (1890–1953)*, Oviedo, Galería Nogal, octubre-noviembre, 1998; Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio. El ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorcha, 2007; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y Modernidad (1910-1936)*, *op. cit.*, p. 242-257.

⁵⁰ Alejandro Sirio, [*Currículum vitae*], manuscrito, c. 1950, AAS, s.c.

⁵¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad” en Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo resplandor*, Granada, Editorial Comares, 2000, p. 9-73 disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/053.pdf, último acceso 23/09/2015.

diario para establecer las necesidades verdaderas de cada sección y satisfacerlas dentro de un plan de rigurosa economía.”⁵² Apelando a su experiencia, le comunicaban que “para llevar a cabo su labor con la mayor imparcialidad y justicia” y teniendo en cuenta que el principal objetivo era la mayor moderación en los gastos necesitaban reunir los elementos informativos que permitieran “ilustrar el juicio de la Dirección para la adopción de las medidas más conducentes a su propósito”. El pedido que le hacían a Sirio era demasiado concreto:

La ordenación metódica de los antecedentes para la iniciación de ese estudio requiere como tarea preliminar que Ud. señale con lápiz azul en la edición del domingo 26 del corriente, la producción de cada uno de los empleados de la sección a su cargo. Si por razones circunstanciales, algunos de los miembros del personal a sus órdenes no figura en esa nomina de trabajo, se servirá Ud. explicar las causas. Estimaré a Ud. que los ejemplares marcados como se determina y la nota explicativa que pueda acompañarlos, sean puestos bajo sobre cerrado que deberá entregarse personalmente al subscripto, quien le dará el curso correspondiente.⁵³

Poco después, y en relación con este tema Enrique Méndez Calzada, quien había sido director del Suplemento Literario del diario, le escribía lo siguiente:

Recibí, hace dos o tres días, tu primera carta desde París, escrita en esa especie de papel higiénico en que se escribe la “correspondencia aerpostal”. Me la enviaron de “La Nación”, institución a la cual no pertenezco desde el 15 de septiembre próximo pasado. [...].

En *La Nación* están en un plan de economías rabioso, del cual soy una de las víctimas. Otra de ellas ha sido nuestro amigo don Baldomero, quien se marchó a Colombia hace pocos días. [...] No te ocultaré, entre tanto, que Ortiz Echagüe no se muestra optimista con respecto a la estabilidad de tu vínculo económico con “La Nación”, teniendo en cuenta que aquí están en plena “razzia”.

Días pasados, me dijo Álvarez, a quien encontré en Witcomb, que había sabido que en *La Razón* tenían mucho interés por tu colaboración. [...] Yo paso a mi vez por uno de esos momentos, pero me consuela la reflexión de que todo puede serme quitado menos mi inteligencia (poca o mucha) y con eso y cuatro libros no pido más, fuera de lo estrictamente necesario para mantener la vida.

En cuanto tengas ocasión, trata de vincularte con periódicos y revistas de Madrid o Barcelona. Tal vez encuentres en eso, si no un medio de vida, a lo menos un punto de apoyo. [...]⁵⁴

Sin duda, las palabras de Méndez Calzada, si bien no acertaron en cuanto al vínculo económico que efectivamente Sirio sí continuó teniendo hasta su fallecimiento, resultan ilustrativas, además de la situación económica, de la red de relaciones existente entre escritores, ilustradores y medios gráficos de aquellos años.

⁵² [Administrador de *La Nación*], carta a Alejandro Sirio, datada “Buenos Aires, 27 de abril de 1931”, CS, AAS, s.c.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Enrique Méndez Calzada, carta a Alejandro Sirio, datada “Buenos Aires, 17 de octubre de 1931”, CS, AAS, s.c.

Sirio también desarrolló una labor docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” donde fue designado Jefe de estudios de la asignatura Ilustración y Grabado de 1ro a 3er año.⁵⁵ Entre sus apuntes de clases, encontramos títulos como *El arte del Libro*, *El arte de diagramar e ilustrar libros, revistas y diarios*, *La portada del libro*, *Su dibujo combinado con tipografía*, *Con adornos de estilo tipográfico, caligráfico, simbólico, arquitectónico*, etc. todos elementos que Sirio utilizaría a lo largo de su carrera y por supuesto también en el trabajo que realizó para *La gloria*.⁵⁶ De hecho, siempre abogó por la creación de una Escuela especializada:

Esperemos el día en que nuestro gobierno teniendo en cuenta la enorme importancia que tienen hoy las editoriales argentinas inaugure La Escuela Argentina del Libro donde nuestros ilustradores siguiendo los ejemplos de [Eugène] Grasset, [Georges] Auriol, [Bernard] Naudin y [Adolphe Jean-Marie Mouron] Cassandre creen nuevos tipos de letra para el espíritu argentino, que nuestros técnicos expliquen la pureza del Papel, la riqueza aterciopelada de la Tinta, la justeza de la Impresión, la hermosura de los blancos y de los márgenes, es decir, todo lo que nos haga sentirnos más orgullosos de nuestra patria y del Libro Argentino. Amén.⁵⁷

Además de esta labor docente, realizó exposiciones y conferencias sobre arte en Buenos Aires y ciudades del interior, dejando obras en casi todos los museos de estos sitios. Obtuvo la primera medalla de oro del Salón de dibujantes de la Argentina y fue Presidente de la Asociación de dibujantes.

En 1931 volvió a París, ciudad que ya había conocido en 1928, y allí residió un año trabajando como corresponsal de *La Nación* y *Noticias Gráficas*, y frecuentando la bohemia parisina. A su regreso en 1932, contrajo matrimonio con la pintora Carlota Stein, hija del director de *El Mosquito*. Entre el grupo de amigos y compañeros cercanos a lo largo de diferentes épocas, además de los colegas ya mencionados se hallaban Eduardo Mallea, Norah Lange, Oliverio Gironde, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, José Fioravanti, Alberto Lagos, Emilio Lascano Tegui, Enrique Amorim, Guillermo Kraft, Alejo González Garaño, Ramón Gómez de la Serna, Florencio Molina, Bernardo Canal Feijoo, Ramón Columba, Alcides Gubellini, Julio Quesada Hoyos, Juan Peláez Ataborda, Arturo Eusevi, Manuel Redondo, Ramón de Castro Rivera, Felipe de Barrantes Abascal, Saulo Tolmo, Pedro Anca Nuñez, Vicente de Pedro, Guillermo Estrella, entre muchos otros. Alberto Gerchunoff se refería a él como “El que así merece la alabanza de sus contemporáneos más altos es porque lleva en todo lo que hace la certidumbre de lo imperecedero”⁵⁸; Macedonio

⁵⁵ Raúl Mazza [Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”], carta a Nicanor Balbino Álvarez Díaz [Alejandro Sirio], datada “Buenos Aires, 21 de junio de 1945”, CS, AAS, s.c.

⁵⁶ Alejandro Sirio, “El arte del libro” [Apuntes de clase], AAS, s.c.

⁵⁷ Alejandro Sirio, “Envío”, *El arte de ilustrar*, [Texto manuscrito], p. 1-8, AAS, s.c. También citado en Javier Barón Thaidigsmann, “Apéndice documental”, *Alejandro Sirio (1890–1953)*, Oviedo, Galería Nogal, octubre-noviembre, 1998, p. 41-45.

⁵⁸ Alberto Gerchunoff, “Conferencia”, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1948, AAS, s.c.

Fernández le decía “El insuperable señor del Dibujo, que compone sus estampas con las líneas mismas de la divina Lluvia”⁵⁹ y Manuel Mujica Lainez lo llamaba “Señor de la Voluta y del Meandro”⁶⁰ A Sirio le dedicaron poesías y sonetos diversas personalidades del mundo artístico y literario entre ellas Lugones, Bernárdez, Valiente de Moctezuma, Mujica Lainez, Amado Villar, Horacio Regalolína, Edmundo Montagne, Adalberto Hernández Cid, Elías Carpena, Álvaro Melián Lafinur, Méndez Calzada, Evar Méndez, Jorge Soto Acebal, Manuel de Toro, Horacio G. Rava y Leopoldo Marechal, entre otros.

Además de las ilustraciones para *La gloria de Don Ramiro*, editada por Viau y Zona en 1929, Sirio realizó numerosas portadas de libros que tuvieron a Larreta como autor, entre ellas la edición de *La gloria* de Editorial Anaconda; *El linyera*; *Santa María del Buen Ayre*; *Las dos fundaciones de Buenos Aires*; *Historiales*; *Pasión de Roma*; *Discursos*; *Tiempos iluminados*; *La calle de la vida y de la muerte*. También ilustró sonetos de Larreta, publicados en *La Nación* y *El Hogar* entre 1937 y 1939 y fue el autor del *ex libris* del escritor y de numerosos más, como los de Manuel Mujica Lainez, Alejo B. González Garaño, Eduardo Mallea, Enrique Méndez Calzada, Jorge Bunge, Pedro Chutro, entre otros.

Otros títulos en los que Sirio tuvo participación como ilustrador, ya sea en la cubierta, en el interior o en ambos se encuentran: *La locura del fauno*, de Vicente Salaverri, publicado en Montevideo en 1914; *Galicia y Navarra* de Francisco Grandmontagne, 1925; *Aldea española* y *Último cofre de negrita* ambos de Baldomero Fernández Moreno; *María Rosario* de Fausto Burgos; *María Fernanda* de Leónidas Barletta, ambos de editorial Tor y de 1924; *Tangarupá* y *Visitas al cielo*, ambos de Enrique Amorim, 1925 y 1929 respectivamente. Sirio participó de dos libros colectivos en cuanto a las ilustraciones *¡Adelante señores! Bar automático ¡Hoy inauguración, hoy!* de Luis Pozzo Ardizzi y *Estampas en la tierra* de Miguel Alfredo D’ Elía, con varias firmas de artistas vinculados al *Magazine* de *La Nación*. Dentro de la estética hispanista Sirio ilustró *Poemas de la Fundación* de Mariano de Vedia y Mitre, *Muchacho de San Telmo* de Emilio Lascano Tegui, *La Pampa erguida*, *Memorias de Buenos Aires*, de Federico García Sanchiz; *Don Galaz de Buenos Aires* de Mujica Láinez y *De Palermo a Montparnasse*, una obra de su propia autoría con más de 3.000 dibujos originales editada por Kraft.⁶¹

Sirio y sus dibujos para *La gloria*

Fue hacia 1923 cuando Alejandro Sirio, siendo ya un artista reconocido, recibió la propuesta de Enrique Larreta para ilustrar una nueva edición de su novela publicada por primera vez en 1908. En ese momento, aún no se sabía quién sería el editor. Años más tarde, en 1929, luego de realizar casi

⁵⁹ Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido*, *Linkgua narrativa*, Linkgua digital, 2014, p. 80.

⁶⁰ Manuel Mujica Láinez, “Soneto. Para el retrato de Alejandro Sirio” [fragmento], 1940, CL. n. 1210, [Archivo E. Larreta], AMEL.

⁶¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y Modernidad (1910-1936)*, *op. cit.*

doscientos dibujos, el libro se presentó con gran éxito en Buenos Aires bajo el sello de la editorial Vía y Zona con ciento cuarenta y una ilustraciones que acompañaron la lujosa edición. La labor completa incluyó las siguientes estampas originales: la portada del libro incluyendo la tipografía y la imagen de un escudo; un retrato de Enrique Larreta; veintiséis letras capitulares, que en la impresión del libro llegaron a cuarenta y tres; cuarenta y tres viñetas que actuaron como marco ilustrado de esas letras capitulares; cuarenta y cuatro viñetas y orlas de diversos tamaños que acompañaron generalmente los principios y cierres de los capítulos; y cincuenta y dos ilustraciones principales. Con una magnífica interpretación del texto literario la obra marcó un hito en cuanto a la ilustración hispanista.

La admiración mutua que vinculó al creador de la novela y a su ilustrador también quedó plasmada en las coincidencias que ambos artífices tuvieron en el transcurso de sus respectivos procesos creativos. El uno para narrar, el otro para ilustrar, en un camino de creación que fue de la idea a la obra terminada. Los avances y la producción de este nuevo libro quedaron plasmados en la correspondencia que intercambiaron a lo largo de una relación que comenzó como comitente y artista y terminó en una amistad: “Querido Sirio. He leído ahora atentamente su proyecto todo está muy bien. Puede Ud. atacar por cualquier parte claro está que dado el carácter erudito del trabajo conviene ver antes el boceto en lápiz de cada estampa. Espero impaciente.”⁶² En la carta, la palabra “erudito” figuraba subrayada.

A la distancia, resulta extraño creer que un artista de ese talento, hubiese dudado de su capacidad para poder realizar el trabajo que el escritor le estaba encomendando:

Cuando don Enrique Larreta no conociendo de mis dibujos sino algunas ilustraciones de poesías me juzgó capaz de ilustrar “La gloria de Don Ramiro” le compadecí. ¡Creedme capaz de hacer veinte dibujos seguidos que tuvieran el mismo ambiente y con los cuales se pudiera ilustrar un libro! Si me hubieran dicho que acabaría por hacer más de doscientos [algunos de ellos no incluidos en el libro] me hubiera sonreído. Con gran tenacidad traté de convencerlo de mi incapacidad para hacer veinte dibujos seguidos y en vista de que don Enrique Larreta insistía en que yo fuera su ilustrador pensé en contentarlo con algunas viñetas y unos cuantos figurines, pero cuando me puse a leer la admirable “gloria de Don Ramiro” yo fui el que no quedó contento con ese plan”⁶³.

Afortunadamente para la historia, Sirio decidió “tentar la aventura y hacer no ya los veinte dibujos sino los veinte mil que fueran necesarios”.⁶⁴

⁶² Enrique Larreta, carta o esquila a Alejandro Sirio, “sin datar, c. 1925”, CS, AAS, s.c.

⁶³ Alejandro Sirio, “Mi primer éxito” [manuscrito que Sirio utilizaba en sus conferencias], p.1-4, AAS, s.c. Transcripción en *Sirio (1890-1953) dibujos*, Exposición Homenaje en el I centenario de su nacimiento, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, octubre–noviembre, 1990, p. 85-86.

⁶⁴ *Ibidem*.

Dispuesto a llevar a cabo su tarea pasó varios meses de “reclusión absoluta” trabajando intensamente para realizar los cientos de dibujos, capitulares, orlas y viñetas que llevarían las casi cuatrocientas páginas del libro. Para Sirio la labor del ilustrador consistía en traducir visualmente las imágenes literarias del escritor haciendo palpables los personajes y paisajes que éste había creado.⁶⁵ Es así como en cada una de las ilustraciones, Sirio creó y recreó aquellas imágenes que la letra describía pero con una estructura, belleza y calidad artística tan poderosas que independientemente del texto a ilustrar, muchas veces consiguieron su propia autonomía.

La búsqueda exhaustiva de documentación, los propios recuerdos y la confrontación con los escenarios reales fueron parte de esa ligazón que los dos creadores tuvieron presente a la hora de materializar su obra. Para Sirio, un ilustrador debía ser con el autor “como el acompañante musical del cantor” sin tratar de sobrepasarlo.⁶⁶ En este proceso, a medida que desarrollaba su trabajo, recibía y valoraba los consejos que el escritor le daba: “Mucho me ayudaron también los consejos de don Enrique Larreta que con un buen gusto me guiaba por los caminos de la evocación impidiéndome que cayera en la barroca selva de lo truculento y guiándome por el pedregoso camino de la emoción conseguida con la bella y austera sencillez”⁶⁷ El asturiano, también recordaba otros consejos del escritor: “‘Sirio, no se olvide usted nunca que es un dibujante que sigue la escuela realista de los españoles’, me decía Enrique Larreta a quien debo muchas luces en mi camino a oscuras por el arte del dibujo.”⁶⁸

La gloria de don Ramiro como novela histórica llegó a constituirse en el modelo del género en el que Larreta, a través de la paciente reconstrucción de una época lejana puso de manifiesto sus condiciones de escritor e historiador *reviviendo* a la España del Siglo de Oro en tiempos de Felipe II. Su erudición lo llevó a una precisa búsqueda de datos y documentos que le proporcionaron un terreno firme para su obra. Del mismo modo, Sirio presentó sus imágenes teniendo en cuenta que el marco que contemplara esa historia ambientada en el siglo XVI debía ser el más auténtico posible. Él sabía que la novela a ilustrar estaba basada en la tradición histórica de España y necesitaba material sobre trajes, armas, mobiliario y construcciones de la época. Durante largas horas, permaneció inclinado sobre su tablero de dibujo documentándose pacientemente con fotografías y grabados que conservaba en un magnífico archivo de recortes que le aportaban los

⁶⁵ Alejandro Sirio, “Qué es la ilustración”, *El arte de ilustrar*, *op. cit.*, AAS, s.c. Transcripción en Javier Barón Thaidigsmann, “Apéndice documental”, *Alejandro Sirio (1890-1953)*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ Alejandro Sirio, “Mi primer éxito”, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁸ Alejandro Sirio, “Cómo se hacen los dibujos” [manuscrito que Sirio utilizaba en sus conferencias], AAS, s.c. Transcripción en *Alejandro Sirio (1890-1953) dibujos*, *op. cit.*, p. 83-84.

datos necesarios para representar aquellas imágenes. Para dar el toque de verismo y fidelidad que la novela histórica exigía necesitaba un conocimiento profundo acerca de las modas, la arquitectura, las costumbres y los sitios históricos donde se desarrollaba la acción y así dar vida a los escenarios y personajes que Larreta había creado. Al igual que el autor de la novela, Sirio realizó una búsqueda minuciosa y arqueológica que contemplaba los mínimos detalles para reconstruir ese pasado. Los bargueños, sillones fraileros o braseros que Sirio había utilizado como modelo para recrear los ambientes en los que habitó Ramiro, eran los mismos que años atrás Larreta había adquirido en anticuarios de España. Por otro lado, los recuerdos del escritor, con los relatos escuchados en su infancia, las vivencias sensibles o el amor hacia la tierra de sus ancestros actuaron en la concepción de su novela dándole a la obra la dimensión humana que tan acertadamente supo captar Sirio en la creación de esos personajes. Y esto fue logrado porque también el ilustrador dejó aflorar su ser español, evocando sus propias memorias y apelando a los recuerdos de su Asturias natal para la plasmación de los escenarios y su gente:

Mucho me ayudaron para este propósito mis recuerdos de tierras de España, las callejas retorcidas que recorrí en mi niñez, la majestad de los pétreos escudos de las portadas palaciegas que recordaba admirado, la emoción religiosa de las bóvedas de las viejas iglesias sobre cuyas losas dije mis primeras plegarias, los muros de piedra que la luna empalidece, las lejanías de caminos que el sol blanquea, las oscuras torres que enrojece el crepúsculo [...] Recuerdos de lo que en mi niñez alcancé a ver de la vieja España, las procesiones nocturnas de disciplinantes, las romerías de endemoniados, los mercados de siervos que se alquilaban por un año y se elegían como animales de labor palpándoles los músculos, los mercados de lana y de monturas, las ferias de ganados y de telas [...] Las tiendas de pasiegos con sus viejos libros y sus mohosas espadas de tara, los antifonarios del archivo de la Catedral, las rejas, los cruceros de los caminos. Todo ello magnificado por la lejanía del tiempo y el espacio.⁶⁹

Sirio sabía que para conseguir que sus imágenes tuvieran la “resurrección histórica” que Larreta había alcanzado con su novela, tenía que ceñirse lo más posible a la verdad. En este intento, el artista fue más allá de su propia exigencia y en una suerte de simbiosis recorrió personalmente los mismos caminos que en sus dibujos habitaron los personajes creados por Larreta. Es así como poco antes de publicarse, Sirio viajó a España con la ayuda económica del escritor, acompañado de su amigo Enrique Amorim, llevando los bocetos para confrontar escenarios y ambientes de la obra. El dibujante también aprovechó el viaje para visitar a Ignacio Zuloaga en su atelier parisino de Montmartre. Según Amorin, al ver los dibujos, Zuloaga exclamó: “Fantástico. Nadie en el mundo podría haber interpretado mejor ‘La gloria de Don Ramiro’. Larreta debe estar encantado con estas cosas.” Para el pintor vasco, el trabajo que tenían esas ilustraciones, eran “cosa de monje.”⁷⁰ Ya en

⁶⁹ Alejandro Sirio, “Mi primer éxito”, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁰ Enrique Amorim, “Con Sirio, en casa de Zuloaga”, *El Hogar*, 25 de abril de 1929, RP 02331, Libro “Actuaciones Políticas 1928-1945”, AMEL.

España, además de visitar a su Asturias natal, Sirio recorrió tierras castellanas: Ávila, Toledo, Segovia. Al llegar a esos lugares, por momentos pudo sentirse desalentado al pensar que habiendo realizado ya el trabajo, había pocas posibilidades de variarlo en caso de que la realidad fuera demasiado diferente, pero enseguida se sintió aliviado al saber que sus dibujos habían recobrado las cualidades que esas ciudades iban perdiendo por la acción del tiempo. En esta confrontación, Sirio contó además con la colaboración y sugerencias de Larreta quien también había recorrido esos sitios durante la génesis de su novela. En estos viajes, el autor había tomado centenares de fotografías que le ayudaron a definir e invocar los espacios de la historia: “Mi Querido Amigo. Van con esta carta algunas fotografías para que Ud. las reparta equitativamente entre los interesados. Me ha dicho Guillermo de Torre que habiendo entrado de sorpresa hace poco en su casa lo halló trabajando en las ilustraciones de la Gloria de don Ramiro. No había pues preparación. Enhorabuena. [...] Supongo que ya Martín le habrá entregado [...] la fotografía [...]”.⁷¹

Las fotos tomadas por Larreta revelan, con los dorsos escritos con su puño y letra, cómo desde el primer capítulo, el escritor le proporcionó a Sirio las escenas y escenarios que formarían parte de su narración visual. Muchas de ellas aún conservan los trazos de lápiz de las retículas que seguramente el ilustrador o bien el propio Larreta, utilizaron para crear sus imágenes. A través de estas fotografías no solamente observamos los interiores, enfoques, recorridos, espacios y momentos de la acción sino que también podemos percibir el sentido plástico que el autor le dio a su obra y que probablemente supo transmitir en su calidad de comitente al ilustrador. Seguramente su proyecto inicial de escribir un libro sobre los grandes maestros de la pintura española había incidido en esa mirada que también se trasladó a los cuadros elaborados por Sirio, quien con admirable realismo logró captar el drama y la vida de la historia desarrollada por Larreta.⁷² Por otra parte, la interacción que existió entre ambos se vio reforzada a través de la permanente correspondencia que vinculó a uno y otro desde el inicio mismo de creación de la obra. Así, Sirio le escribía a Larreta:

No insistiré: en el mucho honor que me hace: al encargarme la ilustración de “La gloria de Don Ramiro”, en el gusto que tengo de hacerlo con una obra tan bella y en la seguridad de hacer dibujos preciosos, pues ya el texto indica miles de hermosos motivos de ornamentación, en los cuales solo hay el trabajo de elegir. Desearía que V. colaborase y me ayudase en la tarea, expresándome con toda serenidad y franqueza su opinión acerca de los dibujos. Si encuentra que un dibujo no interpreta bien el libro o “desarmoniza” con él, le agradeceré que me diga francamente que lo encuentra mal y porqué lo encuentra mal. Si después de unos cuantos dibujos ve V. que no acierto a ilustrar el libro y que no soy el

⁷¹ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “Acelain, [Vela], 25 de febrero de 1928”, CS, AAS, s.c.

⁷² Patricia Nobilia, “Un artista para La gloria” en *La gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908 -2008*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008, p.58-75.

ilustrador que V. cree, me lo dice y renunciaré a mis deseos de hacerlo, agradeciendo el honor que me ha hecho al encargarlo y sus buenos deseos para mi. [...]⁷³

Ese intercambio de consejos y opiniones se ve claramente en otra de las cartas que el artista le envió al escritor para comentarle los avances de su trabajo:

Como le había prometido, el día 1° de Abril estaban perfectamente terminados a lápiz los tres dibujos que faltaban para terminar la ilustración de ‘La gloria de Don Ramiro’. Gloria e infierno de Sirio. El de la gruta lo hice como Ud. me indicó: Está don Ramiro mirando la espada con un aire de melancolía que me parece le queda muy bien. Ud. dirá si ello es [...]. En la portada del ‘Epílogo’ le puse unas [cuantas] llamas, como Ud. quería y una ‘punta’ de indios que vienen a traerle plata al distinguido y sinvergüenza conquistador.⁷⁴

Pero claramente, el más ilustrativo de los párrafos de esa carta, es el que se refiere al dibujo en el que Santa Rosa de Lima se encuentra en su jardín: “En cuanto a la ilustración de Santa Rosa no le diré sino que: Hay 36754 yerbas; más 87 margaritas; más 73 flores diversas; más 3748 hojas de árbol; más 14 mariposas. El todo parece una obra de presidiario pero hay en el dibujo una claridad mística que creo que le gustará mucho.”⁷⁵ No nos animamos a contarlas, pero habiendo conocido la obra de este paciente “monje” tampoco nos atrevemos a dudar.

El importe por los dibujos ascendió a cinco mil pesos.⁷⁶ Sirio planteó cobrarlos al final:

Por eso el precio quisiera cobrarlo después de terminar totalmente el trabajo, si Ud. lo encuentra bien hecho y a su gusto Teniendo muy bien en cuenta todas las ventajas y sin idea de lucro, el precio que he calculado para poder hacer el libro con toda tranquilidad y que someto a su consideración, sería 5000 pesos. Las aguafuertes de que hemos hablado serían tres “Ávila”, “Toledo” y “Lima”, y serían tomadas del natural las dos primeras y la tercera, una visión de “la Lima de la época de Santa Rosa”. Y irían sólo en una edición especial, sería mi obsequio y V me haría el favor de aceptar.⁷⁷

Luego de haber finalizado su trabajo, Sirio pudo realizar un segundo viaje a París en julio de 1931, ciudad en la que también residió como corresponsal de *La Nación* y *Noticias Gráficas*.

Ciudades, ambientaciones y personajes

⁷³ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, “Sin datar, c. 1925, CL s.c. [Archivo E. Larreta], AMEL. Transcripción en Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio. El ilustrador olvidado, op. cit.*, p. 23.

⁷⁴ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, “Martes 5 de abril de 1927, CL s.c. [Archivo E. Larreta], AMEL. Transcripción en Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio. El ilustrador olvidado, op. cit.*, p. 23.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ El libro se terminó de imprimir el 30 de julio de 1929, es decir antes del *crack* económico de octubre de ese año. Por esas fechas, un tubo de 20 dosis de *Geniol* costaba \$ 1,30; un sombrero *Monza*, \$ 10; un sobretodo cruzado de la *Casa Roveda*, \$ 60; una puerta de calle en cedro, de 3.20 x1.10 m. con marco y herrajes, \$162.60; un aparato de filmación automático, con objetivo *Tessar Zeis* Motocámara Baby, \$ 200; un radio receptor portátil de 5 lámparas *The Trav-ler*, \$ 250; un juego de dormitorio de roble norteamericano con ropero, cómoda, mesas de luz, cama de bronce de 2 plazas, \$ 375; un equipo *Delco Luz*, \$ 1475; un camión de seis cilindros, chasis camión *Chevrolet*, \$ 2195. Datos tomados de *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1603, 22 de junio de 1929, s.p. y *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1594, 20 de abril de 1929, s.p.

⁷⁷ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, “Sin datar, c. 1925, CL s.c., *op. cit.*

Para realizar las estampas de *La gloria*, Sirio desplegó su conocimiento gráfico y consiguió transmitir la vivacidad de su calidad artesanal acudiendo a un repertorio de estilos y recursos que superaron los límites que le venían impuestos por los requerimientos técnicos de la impresión. La minuciosidad y fuerza pregnante de las ilustraciones podrían parangonarse con verdaderas tomas fotográficas. Lorenzo Amengual reconoce en Sirio una diversidad de estilos: delineativo, grisado por entrecruzamiento de trazos, grisado por salpicado o grisado por trama de ornatos.⁷⁸ Desde un marcado sintetismo a un lujo cuasi barroco, el gesto caligráfico, las líneas y puntillas, los efectos de las figuras sobre los fondos, las texturas y las tramas que utiliza, logran captar los tonos y el clima de época acompañando así la concepción visual que Larreta manejó en su novela.

Según lo afirmaba Sirio, el ilustrador debía “cultivar su personalidad dando rienda suelta a su imaginación componiendo sus grupos en la manera requerida por el drama que ilustra poniendo de fondo a dicha composición el paisaje o ambiente adecuado a esa escena.”⁷⁹ Asimismo debía saber documentarse con obras, ropajes y detalles del natural hasta dar a la ilustración “el verismo que la naturaleza poética del asunto” requería.⁸⁰

Sirio se inspiró en las formas de otros tiempos pero evitó que tuvieran el tono mustio que imperaba en las representaciones de entonces de la España de la conquista. Para el dibujante, *La gloria de Don Ramiro*, no era una novela histórica más, era la historia de una *vida*, de una época, de una *nación*. Por eso, se propuso ilustrarla, no con viejas ciudades castellanas que entonces eran nuevas y fuertes, “no con piedras mohosas sino con piedras recién labradas. ¡Nada de sombras misteriosas, nada de románticas hiedras! Claridad deslumbradora, detalle minucioso y acabado, virtuosidad de la línea de pluma que no permite misterios en su sombra. Y luego, para estar unidas a la obra, debían de ser las ilustraciones sin efectivismos, evitando lo ‘pintoresco’ en el mismo tono solemnemente sereno de la prosa”.⁸¹

En el escenario de su novela Larreta presenta dos aspectos: el de España y el de Oriente. El contexto geográfico evocado allí es el de Castilla del siglo XVI y entre las ciudades que elige para su ficción destaca a la más cautivadora: Ávila de los Caballeros. Ubicada en pleno centro de la meseta castellana, rodeada por una gran muralla junto a sus ochenta y ocho torres almenadas, esta ciudad medieval conserva un aspecto exterior muy cercano a su distinguido pasado. Simboliza también el

⁷⁸ Lorenzo Jaime Amengual, *Alejandro Sirio. El ilustrador olvidado*, *op. cit.*, p. 46-49.

⁷⁹ Alejandro Sirio, “Lo qué debe hacer el ilustrador”, *El arte de ilustrar*, [Texto manuscrito], p. 1-8, AAS, s.c. También citado en Javier Barón Thaidigsmann, “Apéndice documental”, *Alejandro Sirio (1890–1953)*, *op. cit.*, p. 43-44.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Alejandro Sirio, “Mi primer éxito”, *op. cit.*

misticismo de Santa Teresa, como la virtud heroica y caballeresca. En las descripciones Larreta ofrece sus aspectos más diversos y seductores. La ciudad se presenta dentro y más allá de sus murallas. Es importante señalar que cuando Larreta publicó *La gloria de don Ramiro*, Ávila no tenía el aspecto que hoy conserva: sus muros se dismantelaban y las malas hierbas invadían las calles. Luego de la aparición de la novela, las cosas cambiaron, los abulenses volvieron la mirada hacia sus glorias y la ciudad comenzó a recuperar su antiguo esplendor.⁸² El viaje que realizó Sirio a España poco antes de la publicación, le permitió constatar que los escenarios representados en el papel coincidieran con los reales, logrando así que cada uno de sus cuadros provocara un deslumbramiento similar al que Larreta había sentido en su primer viaje a esa ciudad en 1902. El propio ilustrador resaltaba en uno de sus discursos las palabras de admiración de uno de sus colegas: “Sirio, *vous avez la sensualité de la pierre* me dijo un día mi amigo el excelente dibujante francés Forbiano [i. e. “Fabiano”] viéndome dibujar una muralla de Ávila. No se puede dibujar tantos miles de piedras para dar emoción a una muralla si no se pone en cada piedra la sensualidad con que usted las hace. Yo lo miro a Ud. como un extraño loco”⁸³

Dentro de estos escenarios se destacan las representaciones arquitectónicas. Iglesias románicas, palacios medievales, catedrales, construcciones mudéjares, fachadas platerescas, son trasladadas al papel con una precisión de miniaturista. La corrección con la que representa los edificios, mostrados con un riguroso sentido realista, resalta la belleza de la arquitectura castellana. En Ávila, muestra a la Catedral aún con los andamios de la construcción. En el caso de Toledo, la entrada a la ciudad se representa a través del puente de San Martín. Con un punto de vista alto, las líneas que dibujan cada piedra destaca la imponente de sus muros; por detrás aparece la iglesia de San Juan de los Reyes en la etapa final de su construcción, tal como debió haber estado en aquella época. Los paisajes que acompañan a las ciudades no son fondos indefinidos y nada de lo que allí asoma es caprichoso o meramente decorativo. La precisión y nivel de detallismo de este registro confirma la fidelidad que tienen sus imágenes.⁸⁴ Sirio ya había ilustrado una vista similar de la ciudad de Toledo en 1920, imagen que se publicó en *Plus Ultra*, acompañando un artículo de Eduardo del Saz.⁸⁵ En el caso de Segovia, la *Casa de los Picos* representa en la ficción la morada donde vivían Guiomar junto a su padre don Iñigo, es decir la madre y abuelo de Ramiro respectivamente. Al acercarse el día del parto, resultado de la pecaminosa unión que Guiomar había tenido con un moro, don Iñigo resolvió

⁸² André Jansen, *Enrique Larreta: novelista hispano-argentino (1873-1961)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967, p. 96.

⁸³ Creemos que en el manuscrito de Sirio, al cual tuvimos acceso, dice “dibujante francés Fabiano”, en lugar de “Forbiano”, como se menciona en la transcripción de Javier Barón Thaidigsmann. Probablemente se refería a Fabien Fabiano (1882-1962) seudónimo de Jules Coup de Fréjac, ilustrador nacido en la comuna francesa de Lamballe. Alejandro Sirio, “Cómo se hacen los dibujos”, *op. cit.*

⁸⁴ Patricia Nobilia, “Un artista para La gloria”, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁵ Eduardo del Saz, “Inicial”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 54, octubre de 1920, s.p.

cambiar de residencia, trasladándose a Ávila, donde Ramiro nacería el 21 de diciembre de 1570. La corrección de estos edificios castellanos fue destacada en la *Revista de Arquitectura* bajo el título “La Arquitectura como marco de las grandes ficciones literarias”. Allí se publicaron imágenes y comentarios referidos a esta obra:

Los dibujos que adornan esta página han sido ejecutados por Alejandro Sirio, el extraordinario artífice del lápiz, para ilustrar una edición de lujo de “La gloria de Don Ramiro”, creación literaria de Enrique Larreta [...] Todo el drama de superstición, misterio y fanatismo creado por Larreta, aparece, en efecto, corporizado en estos cuadritos de admirable realismo en su estupenda meticulosidad de detalles, en los que cada piedra capta, la tortura de la vida sahumada de incienso y sacudida reciamente por la angustia religiosa de la España morisca del siglo XVII. Y particularizándonos con las evocaciones arquitectónicas de Alejandro Sirio, no cabe duda que estilizan admirablemente el carácter, recio y místico de su época. Cuesta muy poco imaginarse sobre los torreones almenados de Sirio, frente a sus catedrales coronadas de cruces y marcadas de andamios, y ante las fachadas ásperas y sombrías de sus casas, el brillar de las lanzas, las muchedumbres posternadas al paso de las procesiones del Santo oficio [...] Hay arte, belleza, emoción y leyenda en la obra de Sirio, ya sea cuando traduce lo dramático del espíritu humano en sus figuras de caballeros, pajes y dueñas, como cuando fija en sus representaciones arquitectónicas el escenario apropiado para el desarrollo de la ficción.”⁸⁶

Años después, Carlos A. Herrera Mac Lean, ponía de relevancia la calidad con la que Sirio había representado esos espacios arquitectónicos:

Lo que no le diera la hoja volandera e ingrata, le ha dado el libro consagratorio. Y el dibujante –ayer casi un obrero anónimo en esa inmensa y maravillosa fábrica que es la imprenta– conoce hoy una nueva luz de gloria. [...] Y en verdad, bajo ese punto de vista crítico, tienen su arquitectura los dibujos de Sirio: construcción, equilibrio, ley geométrica que los gobierna. [...] un fondo animado, lleno de composición. Y que a veces osado. Lleva su voz hasta un brillante primer plano. [...] real y patente llena de vida, adquiere tal fuerza que pasa a ser el elemento protagónico de la escena. [...] En vano hubiera buscado Larreta, en la incierta hora actual, mejor artista para ilustrar su obra. [...] Esto lo decimos porque no conocemos ningún dibujante que tenga como Sirio ese virtuosismo de la línea y ese acuciado sentido de la arquitectura que exigía la perfecta novela de Larreta. [...]

Del mérito personalísimo de Sirio al haber encarado la ilustración poniendo como elemento predominante la arquitectura. [...] Sirio domina todas las técnicas del dibujo ilustrativo. Es simple y mordaz en una sola línea, es intenso en el complicado preciosismo de los detalles, es dramático en el juego retorcido de todos los movimientos. [...] Expresividad y preciosismo han sido las características de los dibujos de Sirio. Por estos signos le encontramos un marcado parentesco con el dibujante inglés Sir Aubrey Beardsley, el genial ilustrador de la “Salomé” de Oscar Wilde. Parentesco quizás más de técnico que de espíritu, pues Beardsley acusa una mentalidad nórdica y Sirio una mentalidad latina. [...] Todos los ambientes le son familiares. Y los traduce como si él hubiera vivido en ellos. Tampoco pierde el difícil equilibrio del elemento hombre y el elemento arquitectura. A veces en la evocación histórica agranda la piedra para llevarnos a edades pasadas [...] Siempre hombre y arquitectura ligados en la unidad expresiva⁸⁷.

⁸⁶ [Nota de la redacción], “La Arquitectura como marco de las grandes ficciones literarias”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n. 126, junio de 1931, p. 261.

⁸⁷ Carlos A. Herrera Mac Lean, “El Sentimiento de la Arquitectura en los Dibujos de Alejandro Sirio”, *Ars. Revista de Arte*, Buenos Aires, a. 5, n. 29, 1946, s.p.

Para documentarse, es probable que Sirio también haya consultado alguno de los tomos de *España artística y monumental* de Genaro Pérez de Villamil, editados en París por Alberto Hauser entre 1842 y 1850. En su biblioteca tenía además los tomos de *España regional* donde las fotografías ilustraban las ciudades de Ávila, Segovia y los tomos de *Le Tour du Monde* incluyendo el de *Espagne, Amérique Espagnole, L'Amérique du Sud, Argentine Amérique*. El tomo de España, tenía en la sección *Voyage en Espagne*, ilustraciones de Gustave Doré de 1862.

En la obra, también es interesante observar las ilustraciones de los espacios interiores. Sirio recrea el mundo del siglo XVI español plasmándolo con su mirada escenográfica. En este sentido, la concepción plástica de Larreta y el avance del plano descriptivo en la narración le daban al artista sobrados elementos para llevar su obra a buen fin. En realidad, el escritor había ambientado su residencia de Belgrano creando una atmósfera muy próxima a la de aquel siglo y muchos de los objetos que allí se encontraban fueron tomados por Sirio para realizar sus estampas. La imbricación que existe entre la novela y la colección que albergó la casa del escritor también se pone de manifiesto en las ilustraciones de aquellos objetos. En uno de los pasajes de la novela donde se relata la entrevista que Don Alonso Blázquez Serrano, hidalgo enamorado de las antigüedades, tiene con Felipe II en El Escorial, podría pasar desapercibida una frase que el escritor utiliza al describir ese momento: “[...] para distraer su emoción, [Don Alonso] desviaba por momentos los ojos hacia una extraña pintura suspendida del muro, loca apariencia de zodíaco infernal, lleno de condenados y demonios.”⁸⁸ Una mirada más atenta a la imagen creada por Sirio para ilustrar esta escena, develaba el sentido de esas palabras: hacia el fondo de la composición aparece esbozada *La mesa de los pecados capitales* del pintor Hieronymus Bosch. Apasionado por la obra de El Bosco, esta pintura pertenecía a la colección de Felipe II, quien en 1574 ordenó que se trasladara a sus habitaciones del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial que por entonces se construía. Vale la pena aclarar que esta obra no era una mesa como actualmente se exhibe en el Museo del Prado sino que, al igual que en el dibujo de Sirio, se trataba de una tabla rectangular para ser colgada sobre un muro y así ofrecer una meditación al cristiano. Este ejemplo es otra prueba del grado de conocimiento y fidelidad histórica que está presente aun en los mínimos detalles y que demuestra además el nivel de erudición desplegado por ambos artífices.⁸⁹

Por su parte, los personajes que ocupan esos escenarios se mueven en ambientes que expresan la confrontación de dos mundos culturales. Sirio los revive trasladando al papel una imagen viva e históricamente creíble de la sociedad que habitan los seres concebidos por Larreta. Ramiro, vive en una duplicidad de caminos que se bifurcan entre el deseo y el deber, la sensualidad y la moral, el

⁸⁸ Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, Buenos Aires, Editorial Vial y Zona, 1929, p. 270.

⁸⁹ Patricia Nobilia, “Un artista para La gloria”, *op. cit.*, p. 73.

pecado y la redención. Aixa y Beatriz, las mujeres de *La gloria*, representan lo contrapuesto de la España cristiana y musulmana.⁹⁰ La calidad expresiva y el interés por la fidelidad en las vestimentas son algunos de los elementos que Sirio privilegió en la concepción de estos dibujos: desde las filigranas, texturas, tramas y arabescos de la fastuosa moda de la corte española a la excentricidad y sensualidad de los atuendos árabes. Para señalar los efectos sensoriales o sentimentales de sus personajes Larreta recurrió a descripciones que apelan a los sentidos, siguiendo la técnica impresionista del Modernismo. De este modo nos presenta la imagen de Oriente bajo sus aspectos más cautivadores: baños, perfumes, telas sedosas, piedras preciosas y colores que no solo seducen a Ramiro sino también al lector y espectador. Sirio traduce estas sensaciones en sus imágenes: en el baño o en la danza la exaltación de lo sensual se manifiesta en el erotismo de su línea y en el estallido visual que provoca la infinita multiplicación del ornato en los ropajes; el tratamiento de los cuerpos resalta la voluptuosidad de sus curvas; la sinuosidad del trazo devela la desnudez delicadamente modelada, y en todo el conjunto “la belleza de lo sugerido es superior a la belleza de lo expresado”.⁹¹

A través de sus estampas Alejandro Sirio logró captar la esencia de *La gloria de Don Ramiro*: los paisajes, el interior y el drama de los personajes que habitaron sus escenas. Como toda novela histórica, Larreta se basó en una documentación rigurosa que el dibujante supo trasladar a las imágenes. Ambos vivieron la presencia física e imaginaria de aquellas ciudades que junto a su arquitectura se transformaron en los escenarios de su obra. Fue la reinterpretación de una época que quedó plasmada en la composición de sus cuadros evocando cada uno de los episodios de la historia que allí acontece. Innumerables adjetivos podrían referirse a este artista cuya obra es un claro testimonio del talento que perdura: trabajador paciente, minucioso y erudito realizó miles de ilustraciones a lo largo de su vida, pero sin duda aquellas que compuso para la novela de Enrique Larreta fueron las que le trajeron *la gloria*. Sirio sabía que aceptar ese encargo le reportaría algunas ventajas. Dejemos que el propio artista nos las cuente con sus palabras: “Las ventajas lo son bastante: En ilustrar la más hermosa novela que se ha escrito en español. En unir mi nombre modesto a uno ya consagrado. En que serán los mejores dibujos que haya hecho en mi vida.”⁹² Evidentemente, no se equivocaba.

Un ejemplar especial de *La gloria*, le fue dedicado por su autor, “A Alejandro Sirio. Al genial artista que ha logrado captar, perfilar, fijar para siempre el humo de mis fantasmas. Con admiración

⁹⁰ Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1942, p. 158.

⁹¹ Alejandro Sirio, “Lo qué debe hacer el ilustrador”, *El arte de ilustrar, op. cit.*, p. 44.

⁹² Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, “Sin datar, c. 1925, CL s.c., *op. cit.*”

Enrique Larreta 1931”. Además de los datos técnicos, el colofón agregaba “Ejemplar destinado al Señor Alejandro SIRIO”.

Repercusión y exposiciones

La publicación de *La gloria* ilustrada por Alejandro Sirio y editada por Viau, recibió un sinnúmero de halagos, felicitaciones de sus colegas y decenas de notas en la prensa ilustrada. *Caras y Caretas*, a poco de publicarse el libro le dedicaba una reseña:

Sirio, “el imaginero de las infantinas”, como se titulaba ingeniosamente, es el primero y justo imaginero de la célebre novela. Los personajes y el escenario de la narración de Larreta tienen en Sirio el ilustrador que pedían. Paciencia de monje miniaturista y erudición histórica ha derrochado el magnífico dibujante. Las páginas que nos ofrece riman con los episodios del clásico narrador argentino. Esta armonía de literatura y dibujo da a los lectores un algo definitivo que nadie superará. Alejandro Sirio ha cuidado amorosamente la interpretación gráfica. Los entendidos y los profanos encuentran en aquellos dibujos, donde el lápiz toma suavidades y vigos de buril, un rico manantial de emociones.⁹³

Una carta enviada por el historiador y crítico de arte Julio E. Payró (1899-1971) expresando su admiración resulta ilustrativa del impacto que generó el libro:

He seguido su evolución desde hace muchos años, quizás desde que se inició Ud. en *Plus Ultra*, siempre con interés, a veces le confieso, con sobresalto –porque ignoraba la intensidad de su tarea y no lograba, por lo tanto, explicarme ciertas fluctuaciones–, siempre con verdadera satisfacción, maravillado por su ingenio creador de formas, elocuente, brillante, capaz de dar vida e interés al mínimo detalle y de multiplicar así la expresión plástica.

Sus ilustraciones son para mí una especie de “féerie”: un cuento de hadas que se cuenta solo: uno mira e imagina que el cacharro cobra figura humana, que la espada sale sola de la vaina, que desaparece de pronto la silueta delicada, que chirrían los goznes de la pesada puerta, que surge la amante en el balcón, o que súbitamente se derrumban los torreones del puente y aplastan a la hormigueante muchedumbre...

Las ilustraciones de la “Gloria de Don Ramiro” son, mi querido amigo, lo mejor que se ha producido en nuestra época en tal materia. Tengo que remontarme a Walter Crane, a Gordon Craig, a Pennell, a Rackham (y observará que cito a los maestros: los británicos) para encontrar una digna comparación.⁹⁴

También el pintor y artista gráfico español Pedro Antequera Azpiri (1892-1975) se sumaba a los elogios y desde San Sebastián le escribía:

Lo felicito por el éxito de sus ilustraciones a ‘La gloria de D. Ramiro’, del magnífico Larreta. No conozco todas, porque no he podido, aun, tener un volumen entre mis manos pero por lo que he visto, ha desarrollado Ud. una labor ciclópea dentro de las reducidas dimensiones del campo de la ilustración [...] La obra literaria la conozco ya, de hace tiempo y es casi lo mejor de la moderna producción castellana. Vaya mi felicitación fervorosa por el rotundo éxito alcanzado tan merecido y estricto.”⁹⁵

⁹³ [Nota de la Redacción], “La gloria de Don Ramiro”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 33, n. 1633, 18 de enero de 1930, s.p.

⁹⁴ Julio E. Payró, carta a Alejandro Sirio, datada “Buenos Aires, 10 de diciembre de 1929”, CS, AAS, s.c.

⁹⁵ Pedro Antequera Azpiri, carta a Alejandro Sirio, datada “San Sebastián, 23 de enero de 1930”, CS, AAS, s.c.

Antonio Cacho y Zabalza (1902-1983), colaborador de medios gráficos, a quien Sirio le había encomendado la devolución de unos originales hechos oportunamente para *La Esfera*, aprovechaba para felicitarlo y comentarle la gran repercusión de su obra: “Ya no hay crónica que se escriba sobre dibujantes gloriosos que no salgas a relucir con tu simpatía y tu gran arte. Que si lo de ‘La gloria de Don Ramiro’ es una cosa archique superior, que si es grande, etc. En suma que estás de moda.”⁹⁶

Luego de la publicación, Sirio y los dibujos de *La gloria de Don Ramiro* recorrieron un vasto itinerario, exhibiéndose en varias salas, tanto de la capital porteña como del interior del país. En junio de 1931, en el marco de su primera exposición individual realizada en el Salón Witcomb, se presentaron entre otras obras, cinco ilustraciones de *La gloria*. El propio Enrique Larreta lo felicitaba por el éxito que había concitado la muestra: “Por los diarios veo que su exposición tuvo un éxito magnífico. Ud. en la carta no puede dejar de reconocerlo.” Al mismo tiempo, el escritor le recomendaba no entregar los dibujos a Viau, sino guardarlos en *La Nación* hasta que él regresara de su viaje y aprovechaba para adelantarle un próximo trabajo: “En la Exposición de libros en el *Petit Palais* [...] he visto libros que podrían guiarlo en el proyecto de ilustración de mi ‘Buenos Aires’ hablaremos de esto pronto sería bueno lo vaya preparando porque tiene que ser cosa rápida.”⁹⁷

En ocasión de celebrarse el 25° aniversario de la publicación de *La gloria*, Luis Álvarez, representante de Witcomb envió una carta a Rómulo Zabala, presidente de la Comisión de homenaje, adhiriendo a tal iniciativa y ofreciendo “la sala grande” para que fuera instalada la exposición que se habían propuesto realizar. La muestra incluiría todas las ediciones hechas en distintos idiomas de la novela, los originales de las ilustraciones de Sirio y las pinturas de Larreta sobre Ávila.⁹⁸

También Pedro Ernesto Martínez, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná, le escribía a Sirio, comentándole la repercusión que había tenido una exposición realizada en su museo:

El éxito artístico ha sido muy grande. Le envió unos recortes de diarios que hacen referencia a él. Ayer vinieron muchos visitantes, entre otros el Gobernador de Santiago del Estero ministro, senadores, un gran núcleo de damas que elogiaban efusivamente su obra. [...] Le remito el boleto guía de los dibujos (7) de *La gloria de Don Ramiro*. Los he hecho embalar con el mayor cuidado posible.

Muchas gracias por su sutileza al permitir exponerlos y también en nombre del Museo y en el mío propio al señor Larreta por su generoso consentimiento, para que nos fuera dado

⁹⁶ Antonio Cacho y Zabalza, carta a Alejandro Sirio, datada “Madrid, 21 de junio de 1930”, CS, AAS, s.c.

⁹⁷ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “Biarritz, 26 de agosto de 1931”, CS, AAS, s.c.

⁹⁸ Luis S. Álvarez [A. Witcomb & Cia], carta a Rómulo Zabala, datada “Buenos Aires, 4 de agosto de 1933”, CL n. 184, [Archivo E. Larreta], AMEL.

hacerlos conocer a quienes sienten el placer de gustar todo lo que por la belleza dignifica y ennoblece la vida.⁹⁹

Como los dibujos le pertenecían a Larreta, Sirio siempre tenía que esperar la autorización del escritor, quien además tenía los originales en su poder. Luis R. Altamira (1908-1961), dibujante y redactor del diario cordobés *Los Principios*, que organizaba los “Salones de Otoño” en dicha ciudad, le consultó al respecto: “Como ya se aproxima la inauguración del Tercer Salón de Otoño, y la de su muestra particular y como hasta el presente no me ha comunicado si expondrá, además de los treinta dibujos de que me hablara, las ilustraciones de ‘La gloria de Don Ramiro’, ruégole me informe si el Dr. Larreta las ha cedido y si podremos admirarla en la oportunidad conocida.”¹⁰⁰

Larreta y Sirio, más allá de *La gloria*

*Gran desengaño esperaba encontrarlo Sevilla hasta pronto lo abraza*¹⁰¹

*En una fuente y bien picados se ponen: 1 tomate, 1 ají (pimiento dulce) 1 cebolla, 2 zanahorias ralladas, 1 pepino en rebanadas finas (sin su agua o jugo)*¹⁰²

El ámbito literario, artístico y editorial supuso espacios de acción y redes de colaboración entre aquellos actores que formaron parte del campo de los libros ilustrados. Con vivos deseos de encontrarse en la Exposición Internacional de Sevilla o intercambiando recetas sobre un gazpacho andaluz, la relación entre Larreta y Sirio continuó más allá de *La gloria*. Ambos artífices, tuvieron una estrecha amistad basada en el mutuo aprecio y admiración, que incluyó nuevos encargos, comunicación constante, visitas frecuentes o estancias veraniegas en el campo de Acelain. Al tono afectuoso de sus cartas se sumaban las palabras de confianza, las confesiones, las consultas, los deseos, el dolor, la tristeza, las bromas, los halagos, las ironías, las cuestiones políticas, los silencios, los desacuerdos, los amigos en común y tantos temas compartidos que sería muy largo de enumerar. Por supuesto uno de los asuntos que los mantuvo unidos continuó siendo el de *La gloria* y su repercusión, aunque claro, se intercalaba con temas varios del presente de ambos artífices:

Le agradezco la alegría que me da con la noticia de que han gustado en Francia mis ilustraciones según le dice Fernando.

Quisiera poder volver algún día a ese París que es mi sueño y que vale más que una misa (¡Si al Diablo le interesara comprar las almas de los dibujantes de “la Nación” encontraría un vendedor que cambiaría su alma por un pasaje) (*Tristis est anima mea usque ad...* París)

“La vida del ingenioso hidalgo Don Miguel de Cervantes” de Navarro Ledesma es un libro precioso, pero desgraciadamente el ilustrador necesita un editor y en vez de ese autor voy a tener que ilustrar a Oscar Wilde (¡Hay que juntar para el pasaje!)

Viau me hizo el encargo de ilustrar las traducciones de Oscar Wilde de Marianito de Vedia y Mitre y aun cuando la paga que me da es exigua, me engolosiné diciéndome que va a

⁹⁹ Pedro E. Martínez, carta a Alejandro Sirio, datada “Paraná, 17 de octubre de 1933”, CS, AAS, s.c.

¹⁰⁰ Luis Roberto Altamira, carta a Alejandro Sirio, datada “Córdoba, 17 de marzo de 1935”, CS, AAS, s.c.

¹⁰¹ Enrique Larreta, radiotelegrama a Alejandro Sirio, datado “Conte Verde [barco] 25 de abril de 1929, CS, AAS, s.c.

¹⁰² Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1925-26”, CL n. 1214, [Archivo E. Larreta], AMEL.

hacer grabar los dibujos en París y que quizá sea ese el único medio de hacerme conocer allá, ya que ¡Ay de mí! No se hace la edición francesa de “La gloria”.
Creo que, por muchos motivos, serán unas ilustraciones inferiores a las de “La gloria” y el saberlo de antemano me aflige [...]”¹⁰³

La gloria, también había trascendido en el país del Norte: “Le remito un recorte de “La prensa” de Nueva York reproduciendo un artículo de Salaverría en ‘A.B.C’ de Madrid. Si lo ha visto ya le agradeceré me lo devuelva pues quisiera conservarlo.”¹⁰⁴ Sirio continuaba la carta confesando cuánto echaba de menos la rutina de trabajar en las estampas del libro de Larreta en el que había trabajado durante cuatro años: “Como no quiero dejar pasar más tiempo le escribo hoy aunque no debía hacerlo pues estoy triste, aburridísimo y como dice la copla española ‘Tengo la fe perdida’. No tengo nada que hacer ni ganas de ello. Creo que no debí terminar nunca las ilustraciones de ‘La gloria’ pues me entretenían mucho. Por otra parte el viaje a París me envenenó bastante. No el París de Champagne y Putas, sino el de Arte, de Charla y de Ambición.”¹⁰⁵

Otro de los temas frecuentes fue el de los originales de *La gloria*. Como dijimos anteriormente, para poder exhibirlos, el permiso debía ser otorgado por Larreta, quien en última instancia, era su propietario. Consciente del dolor que aún agobiaba al escritor por la muerte de su hijo, Sirio le escribía comentándole acerca de los mismos:

No me atreví a pedirle permiso para hacer una exposición de los originales de ‘La gloria’ que la ‘Sociedad de Acuarelistas’ quería hacer, dedicándome un salón y haciéndome un gran honor [...] Viau, nuestro editor (pues Zona se halla en viaje por Europa), le ha traído los originales de las ilustraciones de la ‘Gloria de Don Ramiro’ y me encargó le dijera a Ud. que están a su disposición cosa que yo no hice temiendo fastidiarlo a Ud. en estos momentos [...] Disculpe la horrible redacción de esta carta.”¹⁰⁶

A vuelta de correo, Larreta le respondía:

He recibido ayer su amable carta cuya ‘horrible redacción’ me deja bastante envidioso. Siento mucho, muchísimo lo que me dice de los originales de sus trabajos. Fue una tontería no haberlos presentado en la exposición de Acuarelistas! Mucho le agradeceré me haga el favor de pedirle a Viau, en nombre mío, se los envíe a mi hija, la Señora de Zuberbühler que está viviendo ahora en Belgrano. Podría llevarselas Ud. Sé que les daría un gran gusto con su visita.”¹⁰⁷

¹⁰³ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. junio 1930”, CL n. 1211, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁴ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1930-31”, CL n. 1209, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1930”, CL n. 1211, *op. cit.*

¹⁰⁷ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “El Potrerillo [Alta Gracia], 9 de junio c. 1930”, CS, AAS, s.c.

El encargo implicaba cierta responsabilidad por eso Sirio demoró en la entrega ya que antes de retirarlos de Viau, al menos necesitaba “tener una tarde libre” para poder revisarlos y que no faltara ninguno.¹⁰⁸

La compañía que Sirio le brindaba a Larreta con sus cartas fue mucho más apreciada durante los meses de duelo que continuaron a la muerte de Enriquito, el hijo mayor del escritor ocurrida en 1930 en la estancia El Potrerillo. Agobiado por el dolor de aquel tiempo solía decirle: “Querido Sirio. Mucho le agradezco su afectuosa carta. Ya le dije la otra vez y con toda la verdad que las cartas tuyas me sirven de alivio, me distraen, me entretienen y hasta me hacen reír en medio de este horrible martirio lento que nadie puede concebir si no ha pasado por él”¹⁰⁹. A lo que el dibujante respondía de manera afectuosa, dejando entrever qué lugar ocupaba el escritor en su propia vida:

Querido padrino: No me atrevería a romper mi silencio si no me hubiera autorizado. En silencio le acompañaba en su dolor, del que no quiero hablar por temor de no saber hacerlo. Trataré en esta carta, de por respeto a su pena, de no hablar sino de lo que pudiera distraerla [...] Me alegra mucho la noticia de que está Ud. escribiendo sus memorias. Creo que será esa su más grande obra. En la memoria de mi vida (que nunca escribiré) ocupan Ud. y mi madre los lugares más importantes (¡No hay intento de soborno!) Deseando el alivio de su pena y pidiéndole disponga de mí en todo se despide su amigo Alejandro Sirio.¹¹⁰

La ironía con que ambos se trataban siempre estuvo presente: “Ud. va a tener oportunidad de verlo a Supervielle, que acaba de llegar [puede] hacerme el favor de decirle que yo le envíe a París hace ya cosa de un mes un ejemplar de ‘La gloria’, ilustrado por un tal Sirio? Se lo agradeceré de veras.”¹¹¹ Típico del humor a veces ácido del dibujante aparecían frases como por ejemplo: “En esta aldea bonaerense hay mucho aburrimiento a menos de no ser un visitante ilustre y estar invitado a esas fiestas en que nuestra ‘élite’ intelectual muestra unos cuantos italianos bailando malambos y cantando zambas por ser, según ellos, la mejor cosa que tiene el país. Tal hicieron con Keyseling y ayer no más con Miss Grant”¹¹² o “Supongo que ofendido porque le escribo a lápiz decidió no contestarme. Supongo que está Ud. triste y aburrido y no teniendo nada que decirme no quiere responder mis cartas. Pero... (Y ahora le toca suponer a Ud.) Suponga Ud. que yo no voy a seguir escribiéndole si Ud. no me contesta. Ya sé que los precedentes literarios están en contra de mí. [...] Sé muy bien que no soy ameno que digo pavadas pero le doy a Ud. la alegría de recibir una carta en

¹⁰⁸ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1930”, CL n. 1209, *op. cit.*

¹⁰⁹ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “El Potrerillo [Alta Gracia], 25 de julio de 1930”, CS, AAS, s.c.

¹¹⁰ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. junio 1930”, CL n. 1211, *op. cit.*

¹¹¹ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “El Potrerillo [Alta Gracia], 9 de junio, c. 1930”, *op. cit.*

¹¹² Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1930”, CL n. 1209, *op. cit.*

ese “desierto de piedra”¹¹³ o “Tengo pensado un proyecto para ‘camuflar’ Buenos Aires y hacer creer al enemigo aéreo que esto es París. Claro está que en ‘El Potrerillo’ no hay problemas, pero ya ve Ud. como yo tenía razón cuando le aconsejaba hacer subterráneos secretos con salidas ídem en sus Chaparros, Acelaines y Potrerillos [...] Perdóneme Ud. las ilustraciones que voy a hacerle para ‘Tenía que suceder...’ Que fatalmente me saldrán mal si no contesta Ud. ¡Socios!”¹¹⁴ Con mucha familiaridad se hablaban de asuntos e infidencias vinculados a distintas figuras del ambiente artístico o literario, tal el caso de Zuloaga, Marañón o “Méndez Calzón”, a quien suponemos el escritor cambiaba irónicamente el apellido de Méndez Calzada.¹¹⁵

Entrado los años cuarenta la amistad siguió consolidándose y la frecuencia de la correspondencia fue asidua, hablando sobre temas de pintura o diversas reflexiones. Larreta, pintor, intercambiaba con el artista comentarios acerca de este arte, también con ironía y humor:

Querido Sirio. Es Ud. el solo culpable de mi ofensivo silencio. Me dijo que pasaría su verano en una playa del Uruguay. Yo lo hacía por Punta del Este o por Atlántida. Puede ser sin embargo que como ahora estoy pintando, los celos del oficio me lo hayan hecho a Ud. menos simpático. Yo que no había sentido nunca envidia literaria puede muy bien que por fin me ataque la otra, la pictórica, que es acaso más fuerte. Además ahora recibo presidentes, ministros y Ud. no es más que un artista, lo que en estos tiempos no tiene valor alguno.¹¹⁶

También la fortuna crítica que parecía aquejar al escritor fue un tema que intercambiaron: “Yo no he salido todavía. Pronto volveré a pintar cuanto a escribir me parece que el de ahora: ‘Tenía que suceder’ será mi última obra. Colgaré la péñola en la espetera como dijo el otro, el otro despreciadillo ¿Para qué seguir. Para qué, para quién? Que a uno lo crucifiquen... qué hemos de hacerle, pero crucificarse uno mismo!... Ud. piensa como yo estoy seguro. Mándeme alguna tarjeta postal, dos o tres líneas con algunas palabras optimistas aunque no sean sinceras.”¹¹⁷

Pasados casi veinte años del inicio de su relación laboral, luego convertida en amistad, escritor e ilustrador tuvieron algunas diferencias. En ellas, estuvo presente el tema de *La gloria* y sus dibujos originales, los que al final fueron donados al Museo Nacional de Bellas Artes.¹¹⁸ Precisamente esas diferencias habían surgido en torno a *La gloria* ilustrada, editada por El Ateneo y los derechos y

¹¹³ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1943”, CL n. 1217, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “[Buenos Aires] 8 de diciembre de 1929”, CS, AAS, s.c.

¹¹⁶ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “Acelain, [Vela] 28 de septiembre de 1943”, CS, AAS, s.c.

¹¹⁷ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “El Potrerillo, [Alta Gracia], 25 de agosto de 1943”, CS, AAS, s.c.

¹¹⁸ Los originales de Sirio de *La gloria de Don Ramiro* están en guarda en el Museo de Arte Español Enrique Larreta desde 1962.

beneficios que otorgaría la reproducción de los dibujos. Luego de intercambiar pareceres y justificaciones con Sirio, Larreta se dirigía a Jorge de Urbano explicándole lo siguiente:

Ud. sabe que por el contrato yo autoricé a Viau y Zona a utilizar las ilustraciones de Sirio, para la edición de lujo; pero reservándome el derecho de autorizar nuevas ediciones ilustradas con esas láminas en otras editoriales, sin más condición que la de dejar pasar un espacio de dos años. Esto se agregó en una enmienda que figura al pié del documento y que volvió a ser firmada por todos. Yo no exigí remuneración alguna; pero buscando favorecer a Sirio, a quien ya le había yo pagado íntegramente los dibujos, puse como única exigencia que se le hiciera un regalo y se le acordara además un tanto por ciento en el producto de la venta ¡Quiera Dios que este rasgo Quijotesco no tenga ahora su consiguiente castigo! Debo decir que Viau aceptó enseguida y fijó él mismo las cifras con una generosidad poco común; pero que según parece es en él cosa acostumbrada.¹¹⁹

Larreta reforzaba su aclaración explicándole a Sirio lo mismo que había aclarado a Urbano en la carta anterior. La cuestión pasaba por los derechos de reproducción de una obra que tuvo varias reediciones, por eso Sirio insistía sobre este tema.¹²⁰ En realidad, el escritor había decidido donar los originales al Museo Nacional de Bellas Artes en 1938. El entonces director Atilio Chiáppori conservó la carta de donación original del 11 de febrero de 1938, en la que Larreta mencionaba el envío de las ilustraciones con la intención de ofrecerlas en donación, al tiempo que agradecía el diferir la inauguración de la Sala, accediendo a un pedido de Sirio y al suyo propio. Las ilustraciones de *La gloria*, ya donadas al Museo fueron expuestas en dos de sus salas con la presencia de Roberto M. Ortiz, entonces presidente de la nación, quien inauguró dicha exposición. Paradójicamente en 1943 Larreta tuvo que escribir al nuevo director del Museo, Domingo Viau, quien había sido el editor que tantas veces las había tenido en sus manos:

En el deseo de que las hermosísimas ilustraciones de mi novela ‘La gloria de Don Ramiro’ ejecutadas por el Señor don Alejandro Sirio puedan ser conservadas en ese Museo Nacional de Bellas Artes, tengo a mucha honra ofrecerlas en donación definitiva, sin más condición, como se lo expresé oportunamente al Señor Atilio Chiappori, que la de autorizar su copia para nuevas ediciones ilustradas. Rogando al Señor Director quiera comunicarme la resolución al respecto del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y de la misma Dirección de ese museo, me es grato saludarle con la mayor atención.”¹²¹

El contexto de edición de *La gloria* ilustrada por Alejandro Sirio

Hacia las primeras décadas del siglo XX, gran parte de los libros ilustrados presentes en el mercado argentino venían de casas editoras europeas. Al igual que Larreta, por cuestiones de prestigio o de costo, muchos autores y editores solían recurrir a imprentas francesas y en menor

¹¹⁹ Enrique Larreta, carta a Jorge de Urbano, datada “Buenos Aires, 1º de diciembre de 1943” [copia], CL n. 1702, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²⁰ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. diciembre de 1943”, CL n. 1696, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²¹ Enrique Larreta, carta a Domingo Viau, datada “Buenos Aires, 24 de abril de 1943”, CL n. 1343, [copia] [Archivo E. Larreta], AMEL. Documentación y Registro archivos de donación de Enrique Larreta MNBA.

medida a las españolas e inglesas. Por otra parte, sólo un público restringido podía optar por “libros de lujo”. Estos ejemplares generalmente eran destinados a coleccionistas de la élite quienes valoraban las ediciones cuidadas o lujosas, con un especial interés en la materialidad del libro, desde la tipografía y diagramación, hasta la presentación de sus páginas con ilustraciones artísticas.¹²²

El *contexto de edición y publicación* que tuvo lugar en *La gloria de Don Ramiro* ilustrada por Sirio, en el sentido que Anick Louis le otorga a este concepto, había comenzado varios años antes de que el libro editado por Viau y Zona viera la luz.¹²³ Previo a ello existieron numerosas propuestas y búsquedas de posibles editores las cuales se vieron reflejadas con exhaustivo detalle en la correspondencia del escritor. Larreta encargó los dibujos a Sirio y paralelamente comenzó a buscar editores hasta decidir quién tendría a cargo la obra. En cierta manera el proceso de producción previa fue paralelo a la de la confección de los dibujos. Por su parte, el ilustrador también tendría intervención en el diseño que finalmente exhibirían las páginas.

Desde fecha bien temprana Larreta comenzó a recibir consultas, proyectos y presupuestos que otros editores le hacían llegar, algunos espontáneamente y otros a pedido del escritor. Si en la primera edición de *La gloria*, en 1908 Larreta había intervenido intensamente en pruebas, avances, selección tipográfica y papel para su libro, en la de 1929 Larreta tendría un altísimo grado de participación en definir la apariencia final del ejemplar.¹²⁴ Este proceso podría considerarse desde tres aspectos: las propuestas o proyectos espontáneos; la búsqueda de presupuestos cuando aún no se sabía quién sería el ilustrador, y finalmente todo lo relativo a Larreta, Sirio y Viau involucrados en la edición.

Durante los años cercanos a la publicación de *La gloria* de 1929 otros libros importantes fueron editados. Sin duda, la presencia de este tipo de ejemplares ilustrados artísticamente le otorgaba un valor agregado en tanto bienes simbólicos-culturales. Contextualmente, podemos mencionar que poco después del lanzamiento, la Asociación Amigos del Arte presentó el *Martín Fierro* de José Hernández ilustrado por Adolfo Bellocq. Con una comisión especial para trabajar en este proyecto,

¹²² María Eugenia Costa, *Tradición e Innovación en el Programa Gráfico de la Editorial Guillermo Kraft: Colecciones de Libros Ilustrados (1940-59)*, Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, La Plata, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1927/ev.1927.pdf, último acceso 1/1/17.

¹²³ Al referirse a las revistas literarias, Anick Louis define este contexto pensado como un espacio plural de inserción de los textos. El de edición y el de publicación son conceptos operatorios, que toman como punto de partida los aportes de los especialistas del libro y de la edición. En líneas generales corresponde a los elementos que se encuentran en las páginas y sus diversos elementos incluyendo las especificidades materiales como ilustraciones, textos, tipografías, tipo de papel, diagramación, etc. Anick Louis, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos*, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, último acceso 7/7/17.

¹²⁴ “Envío tiro de prueba para que seleccione tipografía y papel para su libro”. Francisco Acebal, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 1908”, CL n 1408 a 1417, [Archivo E. Larreta], AMEL.

un equipo conformado por Julio Noé en el cuidado del texto, Francisco Colombo en la impresión y Eduardo Bullrich como editor general, se realizó una tirada de cuatrocientos ejemplares de lujo y una popular en papel tribunita de dos mil.¹²⁵ En 1929 también se había editado en Europa una lujosa edición de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes ejecutada en Holanda por el famoso impresor Alexandre A. M. Stols, cuya maestría era ya consagrada en todo el mundo, con ciento dos dibujos a pluma de Alberto Güiraldes, hermano del autor.¹²⁶ Recordemos que también en 1929 Larreta había mandado a editar *Zogoibi* con ilustraciones de Pedro Figari.

En cuanto a los editores activos en Buenos Aires en esa época podemos mencionar a Guillermo Kraft, Jacobo Peuser, Lorenzo J. Rosso, Fausto Ortega & Ricardo Radaelli y Viau y Zona, entre otros. En ellos se realizaba, o se controlaba todo el proceso de producción gráfica, es decir, composición tipográfica, fotocomposición, compaginación, impresión y encuadernación.¹²⁷

Cómo dijimos anteriormente, fue en fecha muy temprana que comenzó a gestarse la idea de editar *La gloria* ilustrada. La iniciativa en líneas generales surgió de Larreta, pero también hubo propuestas, a las que encuadramos dentro de las espontáneas, que provenían de editores o artistas interesados en realizarla. En 1916, estando aún en Francia, cumpliendo funciones diplomáticas, Marco M. Avellaneda le escribía desde la Legación Argentina en Madrid, comentándole que el dibujante Ricardo Marín, quien estaba terminando de ilustrar una edición de la Academia de *El Quijote* le había manifestado varias veces su deseo de hacer lo mismo con *La gloria de Don Ramiro* de la que cual estaba “enamorado”. Avellaneda señalaba: “Como Marín es el dibujante español de más talento y más castizo, te lo aviso por si quieres lo ponga en comunicación contigo.”¹²⁸

Ya en la década de 1920 fueron mayormente las editoriales de Europa quienes trataron de contactarse con Larreta para proponerle hacer una edición ilustrada de *La gloria*. En 1922, Les Éditions G. Crès & Cie. de París le comunicaba que estaban trabajando en una edición de lujo para *La gloria de Don Ramiro*, y se hallaban en busca de “un joven dibujante catalán” para que trabajara en ese proyecto.¹²⁹ También desde París, Les Éditions de La Roseraie hizo llegar la propuesta de hacer una edición de gran lujo ilustrada de *La gloria* con un joven artista español de talento, el cual era

¹²⁵ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942*, op. cit., p. 268-274.

¹²⁶ [Nota de la redacción], “Una lujosa edición de *Don Segundo Sombra*, hecha en Holanda” en Lorenzo J. Rosso, *La literatura argentina. Revista bibliográfica*, a. 2, n. 15., Buenos Aires, noviembre de 1929, p. 91.

¹²⁷ María Eugenia Costa, *Tradición e Innovación en el Programa Gráfico de la Editorial Guillermo Kraft: Colecciones de Libros Ilustrados (1940-59)*, op. cit.

¹²⁸ Marco M. Avellaneda [Legación argentina] carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 14 de agosto de 1916”, CL. n. 2394, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹²⁹ [L' Administrateur délégué. Les Editions G. Crès & Cie SA], carta a Enrique Larreta, datada “París, 7 de julio de 1922”, CL. n. 413 y 90, [Archivo E. Larreta], AMEL.

mencionado como “Monsieur Baraldua”. Sobre Baraldua el remitente aclaraba: “[...] qui ferait de très belles choses pour votre oeuvre, il grave également très bien, nous lui demanderions 40 eaux-fortes pour ce livre.”¹³⁰ Pocos días más tarde Alfred Vallette, refundador del *Mercure de France*, publicación que tenía los derechos de la edición francesa, le escribió a Larreta, para decirle que ese editor de París, deseaba publicar una edición de gran lujo de *La gloria*, y para tal fin pedía autorización. Según Vallette, la tirada tendría un máximo de doscientos ejemplares, representaría un gasto de doscientos mil francos, con un diez por ciento por los derechos de publicar una edición de lujo, sobre los cuales una comisión de veinte por ciento correspondería al *Mercure de France*.¹³¹

En cuanto al segundo aspecto que planteamos, es decir, la decisión tomada por Larreta de hacer una versión ilustrada y buscar presupuestos, aún sin saber o no queriendo decir quién sería el ilustrador, las casas más importantes de España se mostraron interesadas en realizar el trabajo. Así fueron llegando más propuestas con la correspondiente descripción presupuestaria de cómo sería el trabajo, buscando el consenso y la aprobación para realizarlo. En junio de 1926 Ricardo Gutiérrez Abascal (1883-1963), crítico e historiador de arte, representante de Artes de la Ilustración imprenta, litografía y encuadernación, más conocido por el seudónimo de Juan de la Encina le escribía a Fernando Ortiz Echagüe, corresponsal de *La Nación* en París, vinculado estrechamente a Larreta, para referirse al proyecto de la edición de lujo ilustrada: “Según telegrafíe a Ud. anteayer a las oficinas en esa de la ‘Nación’ de Buenos Aires, hoy enviamos a Ud. los modelos del libro de Larreta. Le enviamos esos libros a su casa de París, según las señas que me dejó Ud. aquí, por mediación de la Agencia Internacional de coches camas, pues creo que ese es el modo más seguro y rápido.”¹³² Larreta, no era cualquier comitente, por eso Gutiérrez Abascal se apresuró a aclarar ciertas cuestiones referidas a la calidad de los prototipos que estaban enviando:

Como verá Ud. prontamente, los modelos tienen algunos defectos y aun descuidos de confección, los cuales garantizo que desaparecerán completamente en los ejemplares definitivos, si llegamos a hacerlos, pues no nos hemos propuesto otra cosa que dar una idea general y precisa de la parte artística, tanto tipográfica, como de encuadernación, sin atender, claro está a primores de ejecución. A un hombre de la educación y conocimientos artísticos tan extensos y refinados como Larreta no se le ha de escapar esto seguramente al primer golpe de vista.

Le ruego nos dispense el mucho tiempo que hemos empleado en este asunto, pues aquí en Madrid, las cosas son fáciles para los trabajos de batalla, pero en cuanto se pone uno a

¹³⁰ [Les Éditions de La Roseraie], carta a Enrique Larreta, datada “París, 31 de diciembre de 1926”, CL n. 342, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹³¹ Alfred Vallette [Mercure de France], carta a Enrique Larreta, datada “París, 10 de enero de 1927”, CL n. 344, [Archivo E. Larreta], AMEL. Nota: En 1927, 1 dólar equivalía a 25,50 francos. Esto significa que 200.000 francos equivalían a 7843 dólares, lo cual representaban un promedio de 19.607 pesos m/n. En 1927, un frasco de colonia *La Carmela*, costaba \$ 8; un par de zapatos de Casa Palma \$ 14,90; un equipo de luz eléctrica *Sunbeam*, \$ 1350; un traje masculino de M. Álvarez, \$ 120, *Caras y caretas*, Buenos Aires, n. 1510, 10 de septiembre de 1927.

¹³² Ricardo Gutiérrez Abascal, [Artes de la Ilustración] carta a Fernando Ortiz Echagüe, datada “Madrid, 9 de junio de 1926”, CL n. 260, [Archivo E. Larreta], AMEL.

alquitarar las cosas, se encuentra con que no hay primeras materias –como nos ha sucedido con el papel y todo o casi todo hay que mandarlo a fabricar especialmente. Comprenda Ud. que para un modelo, no íbamos a mandar hacer fabricaciones especiales y que hemos hecho todo lo posible por realizar unos bocetos artísticos que seguramente darán clara idea de lo que en definitiva habríamos de realizar.

Le agradecería a Ud. mucho que tuviera la bondad de decir a Larreta de mi parte, que, en todo caso, nos sería grato conocer su impresión y que puede hacernos, claro está, cuantas observaciones crea oportuno hacer, en la seguridad de que será atendido con todo escrúpulo.¹³³

La carta concluía diciendo que el envío de los modelos no implicaba ningún compromiso u obligación por parte de Larreta, pero que en caso de no optar por la propuesta o darles el encargo “tuviera la bondad de [devolver] los modelos, para conservarlos en el archivo de la casa” y agregaba un comentario acerca de un trabajo en curso, unas encuadernaciones para el Rey y el Presidente de la Argentina y otra para el Director de *La Nación*, Sr. Mitre.¹³⁴ Esta carta, fue acompañada por otra enviada desde la casa litográfica e impresora Artes de la Ilustración con un detallado resumen y presupuesto de cómo serían los dos modelos de encuadernación e impresión a los que Gutiérrez Abascal hacía referencia. En ella se marcaba un especial hincapié en resaltar las cualidades profesionales de quien sería el director artístico de la obra en caso de ser aprobado dicho proyecto:

Han sido proyectados y dirigidos por nuestro compañero don Luis Quintanilla, pintor muy especializado en el trabajo de los cueros y en las artes todas del libro, como su experiencia en estas materias le harán ver en presencia de los modelos. Este artista ha trabajado y trabaja para la casa del Duque de Alba, para quien ha hecho diversas encuadernaciones, especialmente las de las primeras ediciones de los Grabados de Goya. Actualmente está realizando el modelo y la encuadernación de los ejemplares del libro “De Palos al Plata” que los aviadores Comandante Franco y Capitán Ruiz de Alda regalan al Rey de España y al Presidente de la República Argentina, y otras obras de bastante consideración en ediciones artísticas y de lujo.¹³⁵

Quintanilla había ganado además el primer concurso del libro celebrado en España bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y era pensionado en Florencia por el gobierno español. Las especificaciones contemplaban todos los aspectos formales y gráficos que finalmente tendría el ejemplar impreso y encuadernado, cuestiones que un conocedor avezado de las artes del libro como era Larreta podía apreciar perfectamente:

Para realizar los modelos, nos hemos servido de las indicaciones generales que tuvo la bondad de darnos el Sr. Ortiz Echagüe, corrigiendo un poco las dimensiones del formato, con objeto de armonizar con elegancia y solidez las proporciones de sus distintas partes. Con ello creemos haber conseguido un tipo de libro bien proporcionado y dentro del carácter general de su obra. Hemos puesto sobre el pergamino y en las guardas un dibujo

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Ricardo Gutiérrez Abascal, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 10 de junio de 1926”, CL n. 103, [Archivo E. Larreta], AMEL.

del Sr. Quintanilla, hecho exprofesamente, para precisar mejor nuestra idea; pero si lo prefiere podría sustituirse ese dibujo por otro que Ud. nos envíe.

En la encuadernación del ejemplar en cuero, repujado a mano por dicho Sr. Quintanilla, hemos seguido, como Ud. verá la gran tradición española de las encuadernaciones mudéjares, pero ello sin imitar ningún modelo determinado, y dando al conjunto un cierto aire de modernidad.¹³⁶

Respecto de las características materiales y estéticas de la obra como el papel o la tipografía, nos permitimos transcribir extensamente los párrafos siguientes porque si bien no fue el modelo que finalmente vería la luz, resultan bien ilustrativos de cuestiones vinculadas al contexto de edición de un libro de lujo de aquellos años:

En cuanto a la parte tipográfica, tenemos que advertirle, aunque sea innecesario, que el papel en que los modelos están compuestos no es ni siquiera de impresión, y lo hemos elegido solamente porque su grueso nos daba con aproximación el que creemos debe de llevar el papel definitivo, con lo que hemos conseguido el lomo en la proporción que deseábamos. No hemos empleado ahora el papel que el libro definitivo debe llevar, por la simple razón de que no lo hay fabricado y, a pesar de las muchas gestiones que hemos hecho en Madrid y Barcelona para lograr unos cuantos pliegos de semejante papel, en todas partes nos han exigido que hiciéramos un pedido de relativa consideración, por lo que hemos prescindido de emplearlo en los modelos. Su superior conocimiento en las artes del libro le hará ver inmediatamente la anomalía entre el papel empleado y el que corresponde a la confección de un libro en el tipo de los modelos. El papel que nosotros creemos debe emplearse es un papel de hilo ahuesado, fabricado a mano, o sea lo que aquí llamamos “papel de tina”, de grano fino, para que la impresión se dé en él con suma regularidad. Le enviaremos una muestra aproximada. De recibir el encargo de la confección del libro, nosotros vigilaríamos la fabricación del papel.

Tampoco el tipo en que va compuesto el capítulo de los modelos, ha de ser el que se habría de emplear en la confección definitiva de su obra, pues ese tipo, como Ud. verá, es un vulgar veneciano, del 12, en uso en todos los trabajos tipográficos de batalla, y el que pensamos emplear es el tipo clásico de Bodoni, el gran impresor milanés del siglo XVIII, como verá por la muestra, que [...] enviamos. Toda la parte tipográfica está concebida y equilibrada en relación con la estructura de ese tipo, desde la portada, a los adornos laterales de finales de párrafo. No hemos podido emplearlo en los modelos, fuera de la portada, que la hemos hecho a mano y luego litografiado, porque nos lo están fundiendo y han de pasar algunas semanas para que podamos disponer de él. Esperamos en breve, si Ud. lo desea, enviarle unas páginas impresas en ese tipo y en el papel adecuado.

Al enviarle a Ud. estas páginas impresas en un tipo vulgar, no hemos pretendido ni remotamente, claro está, dar a Ud. una impresión definitiva de lo que ha de ser la página del libro, sino, simplemente, determinar la proporción y arquitectura de la misma, lo cual creemos que puede verse en los modelos a pesar de que falte la mancha definitiva del tipo Bodoni –siempre con más acentuado claro-oscuro y mayor negrura en la superficie total de la caja– y la relación del entinte con el tono del papel.¹³⁷

Meses más tarde, luego de la intermediación de Ortiz Echagüe, Gutiérrez Abascal le escribió a Larreta, como representante de Artes de la Ilustración para referirse a la futura edición de lujo ilustrada y reiterarle su deseo de encargarse de la impresión de la obra:

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

Por conducto del Sr. Ortiz de Echagüe que tuvo la amabilidad de dirigirse a nosotros, en el asunto de sus ediciones, sabemos que continúa Ud. con el proyecto de hacer una edición de lujo, de “LA GLORIA DE DON RAMIRO” en España y que nuestra proposición ha merecido en principio su amable aprobación.

Como Ud. recordará y guiados por el deseo de dar a conocer nuestro trabajo en la Argentina a través de su prestigioso nombre, hicimos una proposición consistiendo ésta en la confección de dos modelos, para la edición. Uno de los modelos, el que va encuadernado en pergamino, corresponde a una edición artística en serie de aproximadamente mil ejemplares, o más si Ud. lo desea; el otro, el de cuero repujado, iría impreso en papel Japón y haríamos en ese tipo de lujo los ejemplares que Ud. tuviera a bien encargarnos, en la cual procurábamos ajustarnos a un presupuesto mínimo. Desgraciadamente intervienen en nuestra labor materiales sobre cuyo precio no tenemos ningún control y por eso nos agradaría mucho ponernos a la obra enseguida, mientras existiera la garantía de que no había de modificarse el presupuesto.¹³⁸

También el prestigioso editor y apasionado bibliófilo español Gustavo Gili (1868-1945) se contactó con Larreta para pedirle autorización con el fin de publicar una edición de lujo de su novela. Resulta interesante observar en la introducción de su carta, el análisis contextual que el editor hace sobre el campo de los libros de lujo para bibliófilos tanto en Europa como en Hispanoamérica:

Muy admirado señor. Me permito molestarle manifestándole que hace tiempo vengo pensando en la publicación de obras de gran lujo para bibliófilos y personas de gusto.

En el extranjero, como Ud. sabe muy bien, se publican anualmente centenares de ediciones, a precios que serían aquí fantásticos por lo elevados, que los amantes de los bellos libros se apresuran a arrebatar, agotándolos rápidamente y pagándose después con prima los pocos ejemplares que la especulación o los azares de la vida ponen nuevamente a la venta.

Aunque el público español y el hispano-americano no están preparados todavía para apreciar los libros simplemente por su belleza, y a pagarlos como se paga una porcelana o un bibelot más o menos artísticos, y es por tanto una temeridad lanzarse por estos rumbos, yo estoy dispuesto a publicar obras de esta clase, considerándolo como un deber y satisfaciendo así la pasión que me inspiran los bellos libros, ricamente encuadernados, de los que he formado una colección quizás única en España.¹³⁹

Hablando concretamente sobre el proyecto, el editor no escatimó halagos para referirse a Larreta y explicarle detalladamente cuál sería la calidad del libro en caso de que fuera realizado:

Para la publicación de estos libros necesito ante todo contar con los mejores escritores de habla española. Entre los primeros no puede faltar Ud. y así me atrevo a rogarle me autorice a publicar una edición de “La gloria de Don Ramiro”, en tirada máxima de 550 ejemplares, numerados, en papel e hilo, Rives, Holanda, Japón, China, etc.

Para su ilustración me dirigiría a alguno de los mejores artistas españoles contemporáneos, que conozca a fondo la obra de Ud. y sea capaz de interpretar cumplidamente el paisaje y la atmósfera espiritual que la envuelven. A este efecto, si Ud. sin mucho se sirviera indicarme su nombre, pues entiendo que una colaboración de todos los que han de

¹³⁸ Ricardo Gutiérrez Abascal, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid, 10 de diciembre de 1926”, CL n. 433, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹³⁹ Gustavo Gili, carta a Enrique Larreta datada “Barcelona, 1º de marzo de 1928”, CL n. 1699, [Archivo E. Larreta], AMEL.

intervenir en esta empresa, desde el autor al último de los obreros manuales, es absolutamente necesaria para su buen éxito.¹⁴⁰

Gili se despedía esperando una respuesta favorable por parte de Larreta, al tiempo que le comentaba las próximas ediciones de bibliofilia que lanzaría, entre las que se hallaban cuatro *Novelas Ejemplares* de Cervantes, ilustradas por F. Simón, más obras de Marquina, Valle Inclán, Unamuno, Fray Luis de León y otros maestros de habla española, antiguos y modernos.¹⁴¹ José María Salaverría, reforzaba este pedido insistiéndole a Larreta para que autorizara la edición y cediera los dibujos de Sirio, tratando de convencerlo con las ventajas de tener una americana y otra europea:

Mi querido y admirado amigo: El Sr. Gustavo Gili me ruega que agregue a la carta que le dirige a Ud. algunas palabras de presentación y recomendación. Lo hago muy gustoso por tratarse de una persona que yo considero y estimo mucho. El Sr. Gili, además de un culto y gran editor, es un caballero, y tiene por su profesión un amor que le lleva a interesarse por ediciones artísticas que no le reportan utilidad. A mí me editó “Los Fantasmas del Museo”. No ignoro que U. prepara por su parte una edición de lujo de “La gloria” y que Sirio está componiendo las ilustraciones. ¿No podría U. cederle esas ilustraciones, una vez terminadas, al Sr. Gili, para que este organizase por su cuenta la edición completa de la obra? Y en último caso, dos ediciones, una americana y otra europea, no creo que se perjudicasen nada.

En fin, me alegraré muchísimo que pueda U. complacer los nobles deseos de D. Gustavo Gili.¹⁴²

Finalmente Larreta aceptó el pedido y autorizó la edición de lujo. Gili entusiasmado agradeció la respuesta positiva del escritor argentino:

Como podrá Ud. ver el sucesivo desarrollo de este proyecto, mi intención es de realizar una obra bibliofílica que sea digna del autor y al mismo tiempo que honre un poco los trabajos de esta clase que se hacen en España. Como no lo esperaba menos de su amabilidad, la autorización de Ud. no me ha cogido desprevenido. Tengo ya iniciadas negociaciones con vistas a la ilustración de su obra y espero poder confiarle a un artista español de gran mérito que reside habitualmente en París y que espero ver uno de estos días en Barcelona para tratar definitivamente de este importante asunto.¹⁴³

El editor seguramente se había contactado con el argentino para que su novela integrara la colección Ediciones de la Cometa (1930-1947), serie en la cual se publicaron obras como *Semana Santa* (1930), de Gabriel Miró e ilustrada por Jean-Gabriel Daragnès; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, ilustrado por José de Togorse, y *La vida es sueño*, también de Calderón e ilustrada por Enric C. Ricart en 1933; *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, con ilustraciones de Xavier

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² José María Salaverría, carta a Enrique Larreta datada “Madrid, 9 de marzo de 1928”, CL n. 1717, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁴³ Gustavo Gili, carta a Enrique Larreta datada “Barcelona, 21 de mayo de 1928”, CL n. 1700, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Nogués en 1934 o *Elegías*, de Eduardo Marquina, ilustrado por Laura Albéniz en 1935.¹⁴⁴ En realidad desconocemos a qué artista se refería Gili para que ilustrara *La gloria*, pero sabemos que finalmente el proyecto no se llevó a cabo.

Lo cierto es que, en 1925 Larreta ya sabía que su obra sería ilustrada por Alejandro Sirio en una edición de lujo. Interesado en tener una versión inglesa, le encargó a su secretario que enviara su consulta a Londres de manera confidencial comunicándoles lo siguiente:

Que teniendo en preparación una gran edición de lujo, en formato mayor, de su obra “La gloria de Don Ramiro”, la que iría ilustrada por el conocido dibujante Sirio, (del diario “la Nación”, de Buenos Aires) y, deseando también, lanzar una edición en lengua inglesa, en EEUU con las mismas ilustraciones, lo que cree el señor Larreta favorecería la venta de la edición de Uds. se permite solicitarles la autorización correspondiente, para usar la versión inglesa del señor Walton, si ella les pertenece.

Cree el señor Larreta, que esto, también podría interesar a Uds. desde el punto de vista editorial. Puedo, acerca de ello, anticiparles ya que el autor del libro no exigirá remuneración alguna. Únicamente tendrían que abonar al dibujante sus derechos, que, serían regulados en la forma acostumbrada.

Esta edición inglesa ilustrada por Sirio, sería posiblemente todo un éxito de librería y, el señor Larreta, en su deseo de realizar cuanto antes, esta idea, les encarece, por mi intermedio, una respuesta inmediata.

Les adjunto una reproducción de uno de los dibujos de Sirio, para que formen Uds. su juicio. Les ruego su devolución, en caso de no interesarles el contenido de esta carta.¹⁴⁵

Evidentemente Larreta no dudaba del éxito que depararía una versión inglesa de su novela ilustrada por el asturiano. La carta concluía con una aclaración importante: “No confundir el célebre dibujante ALEJANDRO SIRIO, de la redacción del diario ‘La Nación’, de esta capital, con el otro SIRIO de Madrid, que reputo inferior.”¹⁴⁶ La confusión se producía porque en algunas de las revistas españolas para las que Sirio había colaborado tales como *La Esfera* o *Blanco y Negro*, solía trabajar también Sirio García Hernández, un caricaturista cubano radicado en Madrid.

Una vez decidido que el ilustrador de *La gloria* fuera Sirio, Larreta encargó a su secretario que pidiera a distintas casas editoras un presupuesto para realizar una edición de lujo de su novela. Entre aquellos que habían recibido el pedido con un exhaustivo detalle explicando cuáles eran las consideraciones que el escritor había estipulado para la edición, figuraba Rafael Caro Raggio, importante editor y publicista español, cuñado del novelista vasco Pío Baroja y vinculado a los escritores de la denominada Generación del 98. La extensa nota comenzaba con una introducción que daba cuenta de la certeza que Larreta tenía acerca de la calidad y el éxito que tendría su obra:

¹⁴⁴ Raquel Jimeno Revilla, *Gustavo Gili Roig (1868-1945) [Semblanza]*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2016, disponible en www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/editorial-gustavo-gili-barcelona-1902/, último acceso 1/1/18.

¹⁴⁵ Enrique Larreta, carta a J.M. Dent & Sons Ltd., datada “Buenos Aires, 6 de agosto de 1925”, CL n. 422, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Don Enrique Larreta, mi jefe autor de la novela “LA GLORIA DE DON RAMIRO” que usted debe conocer traducida a varios idiomas, me encarga le escriba con gran urgencia lo siguiente.

Que tiene en preparación una edición de gran lujo de la citada obra, en cuyas ilustraciones viene trabajando desde hace dos años el conocido dibujante SIRIO (Alejandro), de la redacción del diario “LA NACIÓN”, de Buenos Aires, cuyo gran talento de artista podrá usted juzgar por la muestra adjunta que, no es por cierto, de las mejores.

Dicha edición que, ya se viene comentando en los círculos intelectuales y en las principales publicaciones de América, ha despertado gran expectativa, por lo que ya se tiene augurado, desde ahora, un sonado éxito artístico, cuya importancia, —también financiera—, no escapa al criterio de ningún editor de aquí, ni de España ni aun de Francia, a juzgar por las ofertas recibidas. De consiguiente y, teniendo en cuenta la importancia de la casa de usted que, se sabe, es la que imprime los libros de la empresa CALPE, o por lo menos, su difundida y notable “Revista de Occidente” desea el señor Larreta que, urgentemente y, en caso de que le interese mucho el asunto, envíe contestación telegráfica, afirmativa o negativa a la cual, podrá seguir luego, un presupuesto, ajustado a las condiciones que paso a enunciar.¹⁴⁷

Luego de ese panorama general en donde se comentaba el proyecto de la publicación de lujo ilustrada por Sirio, la nota pasaba a enumerar los requisitos técnicos:

- 1.- Se confeccionarán, de primera intención, quinientos o mil ejemplares de la novela “La gloria de don Ramiro” que consta de tres partes, comprendiendo cuarenta y tres capítulos y epílogo.
- 2.- Cada capítulo llevará su inicial a dos tintas: dos viñetas: una al principio y otra al final y, ADEMÁS, una ilustración de gran tamaño.
- 3.- Todas las páginas tendrán como encabezamiento e impresión en rojo [...] el título de la obra y [...] el nombre del autor.
- 4.- El formato del libro será de 0.30 por 0.39 centímetros.
- 5.- El tipo de letra será exactamente el que denuncia la muestra que se adjunta y que usted usa.
- 6.- El papel será del llamado “GUARRO” igual clase al de la muestra que también se adjunta, pero, con un espesor mayor en un tercio. (Más o menos de un peso de doscientos y diez gramos el metro cuadrado.)
- 7.- Los primeros quinientos ejemplares llevarán cubierta de pergamino auténtico [...] con cintas de vitela como los libros antiguos, y dicha cubierta llevará un título con caracteres a dos tintas, (roja y negra) y, un sello impreso con el escudo de Buenos Aires, de Juan de Garay.¹⁴⁸

Los requisitos que seguían a continuación, ya involucraban el estricto control que Larreta iba a tener sobre cada uno de los pasos de la producción y la logística de entrega tanto de los ejemplares terminados como de los originales de las ilustraciones:

- 8.- Deberán enviarse al autor pruebas duplicadas, en formato, papel, tintas y tipos definitivos desde el primer momento y, cada vez que sea solicitado.
- 9.- No deberá procederse a la impresión definitiva sin la orden suscrita de puño y letra de don Enrique Larreta.
- 10.- Deberá especificarse el tiempo que tardará usted en enviar la primera prueba a contar desde la fecha en que sea dada la orden en firme y cuanto tiempo tardará en entregar la

¹⁴⁷ [Pablo Martín, Secretario de Larreta], carta a Rafael Caro Raggio, datada “Buenos Aires, 17 de octubre de 1925”, CL n. 281 y152, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

obra en puerto, a bordo, desde el día en que se ordena su ejecución y los dibujos estén en su poder.

11.- De los dibujos originales se hará usted responsable único y, respetando el derecho de propiedad, será vedado autorizar su reimpresión sin el asentimiento del autor, aunque sea a los diarios o revistas de publicación periódica. Deberán, además, ser devueltos al señor Larreta en buen estado y apropiadas condiciones de seguridad.

12.- Deberá consignar igualmente, cuánto tiempo se compromete a guardar la composición, por si hubiera eventualmente, lugar a reimprimir.¹⁴⁹

Los últimos puntos se referían al importe, forma de pago y costo de traslado:

13.- El precio deberá ser fijado:

a).- Por quinientos ejemplares en las condiciones preestablecidas

b).- Por mil ejemplares

c).- Por cada quinientos ejemplares más.

14.- Todos los precios deberán ser fijados en pesetas, obligándose al autor del libro a efectuar sus pagos al tipo de cambio del día en que se efectúe el giro, no pudiendo postergarse ni anticiparse remesas sino de común acuerdo entre autor y editor.

15.- El presupuesto deberá comprender todos los gastos inherentes a un negocio de ésta índole, incluso embalaje, acarreo, fletes, lanchajes y seguro marítimo y, estando el libro franco a bordo.

16.- Deberá usted indicar en forma precisa las condiciones en que desea percibir el importe de la edición.

17.- Es formalmente entendido que la edición íntegra debe venir a Buenos Aires consignada al señor Larreta, salvo que éste ordenara la entrega ahí, o el envío a otra parte, de algún número de ejemplares, no teniendo esa casa ningún derecho a vender por su cuenta u obsequiar números extras, ni exhibirlos si no es con fines de propaganda que el autor del libro juzgará a su criterio.¹⁵⁰

Para finalizar, se le pedía que el editor enviara una respuesta telegráfica, con la sola palabra “IMPOSIBLE”, en caso de que el asunto no le interesara, o por el contrario, un telegrama con los precios, si estaban dispuestos a emprender el trabajo, lo más urgente posible. Además del telegrama, le pedían la confirmación escrita de todo lo que el editor decidiera. Había también una aclaración que indicaba que “Pudiera ser que, resultando demasiado costosa la encuadernación en pergamino, se decidiera, luego, el señor Larreta a encargarse cierta cantidad de ejemplares con la cubierta en imitación pergamino”, pero que de todos modos eso lo tratarían en cuanto llegara la respuesta.¹⁵¹ A vuelta de correo, Rafael Caro Raggio, dio entusiasmado su contestación afirmativa y si bien no fue él quien en última instancia realizó el trabajo, sus palabras ilustran la importancia que tanto Larreta como su obra tuvieron en aquel tiempo:

Agradezco muchísimo el que para la edición lujosa de su célebre novela LA GLORIA DE DON RAMIRO, se haya fijado precisamente en mi establecimiento tipográfico y editorial. Hace algún tiempo que había oído hablar a un ilustre artista español el que Ud. iba hacer la edición suntuosa de su magnífica obra.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

De quedar Ud. conforme, tendrá la seguridad de que yo por mi parte cumplirá todas las condiciones que don Pablo Martín especifica en su carta y que la edición de LA GLORIA DE DON RAMIRO será algo excepcional en los fastos editoriales, como lo es en los fastos literarios.

Así pues, confirmo mi cable del 19 de noviembre, en el que adelantaba la aceptación de tan honroso encargo que en nombre de Ud. me hacía el Sr. Martín.¹⁵²

La respuesta de Caro Raggio incluía una detallada contestación a cada uno de los párrafos que le habían enviado oportunamente. Transcribimos algunos que resultan más interesantes porque dan cuenta de los requerimientos técnicos, características estéticas y formales, costos y contexto en el cual se desarrolló la producción y edición del libro:

Contestación a su párrafo 1

Se confeccionarán de primera intención, mil ejemplares

No menos de mil ejemplares por las siguientes razones.

a) La fabricación del papel no ha de ser menor de 2000 kilos.

b) la diferencia de precio de tirada entre 500 ejemplares y 1000 no es gran cosa, puesto que la composición se tiene que hacer.

Contestación a su párrafo 2

Cada capítulo llevará una inicial a dos tintas, una viñeta al principio y otra al final, además una ilustración a gran tamaño.

Contestación a su párrafo 3

Todas las páginas tendrán como encabezamiento e impreso en rojo el nombre del autor (páginas pares) y el título de la obra (páginas impares)

Contestación a su párrafo 4

El tamaño del libro será de 30 centímetros de ancho por 39 de alto, para lo cual se empleará papel de tamaño 60 por 78 centímetros (que doblado en dos veces dará el tamaño fijado y resultará un pliego de 8 páginas).

Contestación a su párrafo 5

El tipo de letra será el que se emplea en la *Revista de Occidente*, cuerpo 16. (Remitiéndole por este correo y en un paquete certificado prueba de página).

Contestación a su párrafo 6

El papel será fabricado por la casa GUARRO, tamaño 60 centímetros por 78 centímetros y peso por cada 500 hojas de 49 y medio kilos, pero exacto al que Ud. desea. Suponiendo que la obra conste de 20 pliegos se necesitará fabricar 2475 kilos cuyo valor aproximado por cada 500 hojas será el de 195'00 pesetas y el importe total de la fabricación el de 9750 pesetas. Más 350 pesetas importe del gasto de telas especiales para su fabricación. Este papel como fabricado especialmente para Ud., podrá llevar la filigrana bien de su nombre o del título de la obra, lo que valorará la edición desde un punto de vista bibliográfico.

En esta cantidad de papel va incluido las pérdidas de máquina.

Contestación a su párrafo 7

Los primeros 500 ejemplares serán encuadernados en pergamino auténtico, con presillas de la misma clase, estampados a dos colores (rojo y negro) completando su ornamentación un escudo de Buenos Aires de Juan de Garay.

El dibujo de las letras o epígrafes, así como el dibujo del escudo, los proporcionará Don Enrique Larreta, indicando el tamaño exacto a que se ha de estampar en rojo y en negro.

En el paquete que le remito a Ud. por correo y certificado van dos muestras de encuadernación, sus procedimientos o confección son diferentes y se entiende que el tamaño ha de ser precisamente el de 30 centímetros de ancho por 39 de alto.

¹⁵² Rafael Caro Raggio, carta a Enrique Larreta, datada "Buenos Aires, 10 de diciembre de 1925", CL n. 286, [Archivo E. Larreta], AMEL.

El precio de esta encuadernación será:

Por la de 500 ejemplares al precio de 20'00 ejemplar 10.000'00

Por la de 250 ejemplares al precio de 22'00 ejemplar 5.500'00

En imitación a pergamino.

La parte de encuadernación y ornamentación será igual a la de los encuadernados en pergamino auténtico, puesto que se han de utilizar los mismos dibujos.

El precio de esta encuadernación será:

Por la de 500 ejemplares al precio de 14'00 pts. Ejemplar 7.000'00

Por la de 750 ejemplares al precio de 13'00 pts. Ejemplar 9.750'00

El papel de las guardas es susceptible de variar y creo que aun quedaría mejor si este papel fuese cambiado por otro que llevase un dibujo relacionado con el de la cubierta: es decir: un escudo con unas iniciales, y estampado en un color suave.

Contestación a su párrafo 8

Se enviarán al autor pruebas duplicadas, en formato, papel, tinta y tipos definitivos desde el primer momento y cada vez que así Ud. lo solicite.

Contestación a su párrafo 10

Sabrán dispensar que por el momento no pueda fijar el tiempo que necesitaré para la confección de esta edición y si lo haré tan pronto como reciba sus órdenes de empezar, pues entonces podré apreciar los pliegos que podré hacer con el material que dispongo del tipo que se ha de emplear o sea el cuerpo 16 *Revista de Occidente*.

Para que la edición de la obra sea hecha con el mayor cuidado posible y sin erratas le agradeceré me remita un ejemplar de *La gloria de Don Ramiro*, corregido perfectamente,

Si creo que en dos correos podré mandar pruebas generales de la totalidad de la obra y si alguna consulta urgente hubiese que hacer, esta consulta se haría por cable.

Sé que Ud. hace frecuentes viajes a Europa, de ser así en el año próximo, entonces yo iría a ver a usted a donde residiese y de este modo quedaría la edición terminada en el tiempo que Ud. fijase.

Contestación a su párrafo 11

Desde luego soy conforme en ser el único responsable de los dibujos y tenga la seguridad de que se cuidaran muchísimo puesto que aprecio en todo su valor éstos.

Los dibujos una vez utilizados así como las planchas de los clisés, serán devueltos a Ud. en condiciones tales, que no puedan sufrir deterioro alguno.

Y referente a autorizar por mi parte la reproducción de parte del texto de la novela, o los dibujos, etc. De la misma, no se hará, y si solamente me limitaré a remitir a Ud. cuantas ofertas en este sentido vengan, para que Ud. lo autorice si así lo tiene por conveniente.

Contestación a su párrafo 12

Dado caso de que el material que se ha de emplear en la confección de la obra sea suficiente para componer ésta de una sola vez (lo que dudo así ocurra puesto que es una fundición de muy alto valor y no se compró gran cantidad) se guardará la composición el tiempo que Ud. lo desea.

Contestación a su párrafo 13

Por separado remito presupuestos diferentes.

Contestación a su párrafo 14

En mis presupuestos figura el valor de estos en pesetas como Ud. desea y doy a Ud. mi conformidad de que una vez convenida la forma de pago esta tendrá que ser respetada por mi parte.

Contestación a su párrafo 15

También y por separado remito presupuesto de gastos de embalaje, acarreos, fletes, etc. franco a bordo.

Contestación a su párrafo 16

Dada la época de crisis por que se atraviesa en esta industria y en el gran deseo que tengo de confeccionar esta edición, he formulado unos presupuestos tan económicos y he hecho

a base de tan poco beneficio, cosa que observará a primera vista, vengo a rogarle que tuviese a bien el remitirme a cuenta del presupuesto que Ud. aprobase la cantidad de 25.000'00, ya que yo a mi vez he de pagar a final del mes correspondiente los gastos de fabricación de papel, así como los de las compras de pergamino, compras que hay que hacer a diferentes curtidores de Salamanca y para lo cual tendría que mandar a esta provincia al maestro encuadernador.

No creo que este ruego mío sea interpretado en otro sentido ya que su glorioso nombre va unido a una firma de tal importancia comercial que pocas veces podrá ser igualada en el mercado Hispano-Americano.

Contestación a su párrafo 17

La edición completa de esta obra será remitida a Ud. íntegramente así como los restos de rueda, pliegos, estropeados, pruebas de los mismo, etc. etc. Y únicamente yo tendré necesidad de 5 ejemplares (3 para la Biblioteca Nacional pues así lo dispone la ley de imprenta y 2 para mi Biblioteca).

Dado caso de que Ud. así lo disponga y por su orden se entregarán los ejemplares que Ud. mismo indique, pero yo le ruego a Ud. que estos ejemplares los mande directamente puesto que necesariamente tendrán que ser dedicados por Ud. a la persona a quien se ha de entregar el ejemplar.

Mi crédito como impresor y mi honradez profesional está garantizada por la labor continua que vengo haciendo a la *Revista de Occidente*, al Diccionario Alcubilla y otros los que me honran con encargos de ediciones de gran valor desde el año 1918 época en que me establecí en este negocio, negocio que miro con gran cariño en su aspecto artístico como podrá comprobar hasta en las ediciones muy económicas.

Dando mi conformidad a todos los deseos expuestos en su nombre por el señor Martín, no me queda más que rogarle que los dibujos vengan especificados por capítulos, señalando en los mismos el tamaño exacto a que se han de reproducir. Las capitulares de no venir hechas a dos colores, se ruega que se señale la parte que va estampada en rojo y la parte que va en negro.

Por mi parte sería también muy gustoso que usted me honrase, permitiéndome poner mi pie editorial en esta edición.

Y reiterándole mis nuevas gracias me es grato ofrecerme como su más atto. S.s. y admirador.¹⁵³

Estos presupuestos tan detallados constituyen una fuente importantísima para conocer cómo fueron los procesos de edición y producción de la época, los requerimientos de un comitente experimentado como era Larreta, el lugar que el escritor ocupaba dentro del campo editorial, los aspectos artísticos y materiales que primaron a la hora de tomar decisiones definitivas y la cuestión económicas de la industria gráfica tanto española como argentina, puesto que también en Buenos Aires, las casas editoras más importantes estuvieron involucradas a la hora de pensar características y costos de la futura edición ilustrada de *La gloria*. Este fue el caso de Jacobo Peuser, quien en fechas cercanas a las mencionadas, es decir cuatro años antes de que la novela viera la luz, envió a Larreta el presupuesto para una edición de lujo de la “célebre obra *La gloria de Don Ramiro*”. Según este documento, la novela constaba de tres partes, cuarenta y tres capítulos y epílogo. El formato era de 30 x 39 cm; el texto de la impresión sería en tipo arcaico “igual al de la página 154 de la *Revista de Occidente*”, cada capítulo llevaba la inicial a dos tintas; dos viñetas, una al principio y otra al

¹⁵³ *Ibidem*.

final y además una ilustración. Todas las páginas tendrían como encabezamiento e impresión en rojo, las impares el título de la obra y las pares el nombre del autor. Se fabricarían doscientos ejemplares en papel de puro hilo fabricado especialmente en España para esta obra, vergé acremado o blanco en todo igual a las muestras que se adjuntaban, en un peso específico de 210 gramos el metro cuadrado, la impresión se efectuaría con el papel húmedo a fin de obtener mayor nitidez en la impresión, encuadernados con tapas de pergamino y el costo ascendería a \$19.320.00 pesos. Otros trescientos ejemplares serían impresos en papel liviano imitación Holanda y tapas de cartulina imitación pergamino, con un costo de \$4.200.00 pesos. Otros quinientos ejemplares iguales a los trescientos ejemplares anteriores en papel liviano imitación Holanda y tapas de cartulina imitación pergamino con un costo de \$ 6.400.00. El presupuesto aclaraba que la imprenta pasaría las pruebas perfectamente limpias y corregidas, entregándose al autor para su revisión una primera de galera, una segunda de página y una tercera para la conformidad de impresión. Por su parte, el autor tendría que dar el conforme para la impresión cada dos capítulos a fin de ir adelantando el tiraje.¹⁵⁴ Finalmente la edición de Peuser se publicó en 1927. El libro llevaba una nota firmada por Larreta que aclaraba que dicha edición había sido cuidadosamente corregida por él, subsanando graves deficiencias anteriores y que debía ser considerada como “la única verdaderamente definitiva.”¹⁵⁵

Pero sin duda, dentro de este contexto al que llamamos de edición, una de las fuentes más relevantes fueron las siete páginas con pequeños esquemas gráficos e indicaciones manuscritas, no exentas de sus clásicos arabescos, que precisamente Sirio envió a Jacobo Peuser, donde describía de manera exhaustiva cómo debería ser la obra terminada: seguramente éste sirvió para que el impresor elaborara su presupuesto. (164) Según las acotaciones del dibujante, la primera parte, tendría treinta capítulos; la segunda, ocho; la tercera, cinco, y el epílogo, uno. Esto hacía un total de cuarenta y cuatro capítulos. Cada uno de ellos tendría cuatro dibujos: viñeta, inicial, ilustración y gota final. Los grabados debían contemplarse fuera del presupuesto pues la mayor parte se harían en *Caras y Caretas*. Un cálculo aproximado indicaba un total de ochenta mil palabras. A continuación había una serie de observaciones técnicas que mostraban no sólo la experiencia del ilustrador en su oficio, sino el grado de familiaridad que tenía con los distintos actores del campo gráfico de aquellos años:

La TAPA

El pergamino deber de ser pergamino del país como la muestra adjunta y no ese pergamino satinado y blanqueado que emplean Uds. y que es propio para obras de...?

La encuadernación debe ser como aquel tomo de la “Gaceta” que yo le mostré o sea sin armar o encartonar, doblado suelto sobre una hoja de papel gruesa, amarilla dorada

El escudo y títulos de la tapa deben ser impresos con presión y en los tonos

ORO-NEGRO-ROJO-y PLATA

¹⁵⁴ Jacobo Peuser, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 29 de diciembre de 1925”, CL n. 320, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵⁵ Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*. Edición definitiva, Buenos Aires, Editorial Casa Jacobo Peuser, 1927.

Lleva además cinco cintas de seda rojas dos de cada lado simplemente entrelazadas para cerrar y una señaladora

El papel

Debe ser papel del Japón, de Holanda y como el que yo le mostré

El Tomo es en cuarto o sea que el pliego lleva solo un corte de guillotina

Este solo canto no va dorado sino teñido en rojo [esquema dibujado por Sirio]

Los bordes del papel son irregulares [esquema] como debe ser el papel hecho a mano

La letra

Debe ser una letra como la que yo le indique en el tomo del “Buscón” pero más bien de tipo más chico

La tipografía

Tiene que ser muy cuidada siguiendo las indicaciones de composición que se den para cada capítulo.

No ha de haber una sola errata para ello además del corrector de la casa y las correcciones del autor nosotros tenemos ya otro que no dejará una sola coma ni un solo acento sin revisar.

(La edición de Uds. de “los Diálogos Olímpicos” estaba llena de erratas)

Las tintas

Son: rojo Saturno y negro profundo

Y van en rojo:

Los títulos del capítulo y la letra capitular y la palabra renglón inicial...

Cuando el capítulo haya de ser dividido tipográficamente quizá lleve mayúsculas de un cuerpo mayor en rojo.

Las ilustraciones y las viñetas gotas y copetes irán en negro solamente.

El libro

Lleva las siguientes páginas antes de empezar el texto

1. Repetición del cliché de la portada en negro y rojo solamente

2. Justificación del tiraje

3. Retrato del autor

4. Página de dedicatoria del autor

5. 1 [página de dedicatoria] del comprador

6. Prólogo

7. Id

8. Id

9. Vista de la Torre de Crescente y título “La gloria de Don Ramiro”

10. Puerta de la torre y título

Primera parte

Total 12 páginas

Después

Quizá lleve:

1 *Exlibris* Don Enrique Larreta

2 Índice

3 Bibliografía

4 *Ex libris* – Sirio

5 *Ex libris* o colofón de los talleres impresores, grabadores etc.

Total 8 páginas¹⁵⁶

De la transcripción de la fuente precedente, resulta interesante observar cómo cuatro años antes de que la novela fuera publicada, el trabajo de Sirio, junto con el proceso de producción y edición fue

¹⁵⁶ Alejandro Sirio, “Observaciones para la impresión de *La gloria*”, datada “Buenos Aires, c. 29 de diciembre de 1925”, CL s.n. [Archivo E. Larreta], AMEL.

estudiado y realizado de manera tan meticulosa. Durante ese tiempo, Sirio continuó trabajando en el dibujo de las estampas, pero la densidad del encargo provocaba su demora.¹⁵⁷ También es probable que aunque Larreta le reclamara por este retraso a Sirio, aún no hubiera decidido quién sería el editor, puesto que el escritor envió una breve esquila a Ortiz Echagüe, mencionando al menos a uno de los editores (Juan de Encina) a los que oportunamente le había pedido presupuesto por el trabajo y que no era Viau: “Sirio muy atrasado. Falta más de un año. Imposible resolver nada [...] tanta anticipación. Razón [...] mi silencio. Sin embargo escribo Encina Madrid. Perdón Afectos”¹⁵⁸

Finalmente, luego de todas estas gestiones que describimos en los párrafos precedentes, *La gloria de Don Ramiro* fue editado por Viau y Zona, finalizando su impresión el 30 de julio de 1929. Domingo Juan Ramón Viau había nacido en Chascomús, precisamente cuarenta y cinco años antes, el 30 de julio de 1884. Además de editor, fue pintor, dibujante, crítico de arte, organizador de exposiciones y venta de pintura, grabados y libros de arte. Fue uno de los impulsores de la formación de la Academia Nacional y Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1941 y 1944.¹⁵⁹ En julio de 1925 Domingo Viau y Alejandro Zona formaron una sociedad dedicada a la venta y edición de libros bajo el nombre de “Zona y Viau”. Juntos alquilaron el local de la calle Florida 639 y 641 donde fue emplazada la prestigiosa librería “El Bibliófilo”, lugar del que Larreta fue asiduo visitante al igual que otros destacados escritores y artistas de la época. Al año siguiente, Viau, Zona, Antonio y Ramón Santamarina decidieron formar una nueva sociedad, disolviendo la anterior, transmitiendo el activo y pasivo social a la nueva bajo el nombre “Viau y Zona”. La nueva sociedad se dedicaría a la explotación del negocio de librería, compra-venta, consignación y agencia de libros antiguos y modernos, ediciones de obras y demás operaciones inherentes a dicho ramo, al comercio de cuadros, grabados, tapicerías, bibelots, y toda clase de objetos de arte, exposiciones por cuenta propia o de terceros, tomar representaciones de casas europeas en todos estos ramos y extender su acción de compra y venta en el extranjero. De los miembros de la sociedad, Viau era el más erudito, la elección de obras para exponer o todo lo relativo al rubro editorial pasaban por su decisión. Viau acostumbraba pasar gran parte del año en París, de hecho no tenía casa propia en Buenos Aires y cuando regresaba solía instalarse en casa de amigos como Witcomb, Naón o el propio Larreta.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Larreta le escribió a Sirio, ansioso por el avance del trabajo: “Agradecería contestara si recibió carta fecha 9 febrero suplicando a S. E. enviase noticias estado de su trabajo” Enrique Larreta, cable a Alejandro Sirio, datado “7 de marzo de c.1928”, CL n. 1212, [borrador manuscrito], [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵⁸ Enrique Larreta, cable a Fernando Ortiz Echagüe, datado “21 de abril de c.1928”, CL n. 263-2, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁵⁹ Max Velarde, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, Buenos Aires, Alberto Casares, 1998, p. 43-46.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 52-76.

El vínculo familiar que Viau tenía con Francia, sumado a su sensibilidad artística, provocó su entusiasmo por la edición de obras de lujo. Entre 1927 y 1947 tuvo una intensa labor editorial publicando alrededor de ciento cincuenta títulos, muchos de ellos destacados por la calidad y el esmerado cuidado de sus elementos: tintas, colores, composición a mano, adecuado tipo y cuerpo, papel e ilustraciones que acompañaban forma y contenido. Sus ediciones brindaron información esencial sobre los libros; portadas completas y colofón con justificación de tirada, dato sumamente apreciado por los amantes del libro quienes desean saber todo sobre la elaboración del ejemplar: fecha, motivo de la edición, datos del impresor, procesos usados, diferencia en las tiradas, tipos de papel, ilustradores y grabadores, quien dirigió y supervisó los trabajos y todos aquellos datos que un colofón debía informar e imprescindible a la hora de considerar al libro cuasi como un objeto de arte.¹⁶¹

Viau no tuvo talleres propios pero el trabajo editorial realizado en Buenos Aires se hizo en talleres gráficos de gran calidad. Sus colaboradores siempre fueron profesionales que aportaron ideas y recursos creativos que el editor supo aprovechar. Uno de los técnicos gráficos que trabajaron con Viau fue el impresor Ghino Fogli, director del Atelier de Artes Gráficas Futura que se había instalado en Buenos Aires en 1923. Italiano nacido en 1892, Fogli era maestro compositor tipógrafo, egresado de la Escuela del Libro de Milán “capaz de parar todo un trabajo en marcha si a Don Domingo no terminaba de convencerlo un color de tinta elegido u otro detalle sutil.” Otras casas impresoras a las cuales recurrió fueron Francisco A. Colombo, Coni, Kraft, Amorrortu, Peuser y Mercatali.¹⁶²

Pero Viau también recurrió a talleres franceses, entre ellos el que realizó la edición de *La gloria*, ilustrada por Sirio. Según el colofón, el libro se había terminado de imprimir “en las prensas de Frazier-Soye (París) el XXX de julio del año MCMXXIX. Hicieron 25 ejemplares. Papel Japón nacarado: 50 ejemplares, Papel Japón antiguo; 165 ejemplares Papel Japón Imperial; y 2000 ejemplares, papel “Vélin de Rives” con su filigrana “Gloria de Don Ramiro”. Todos ellos van numerados de 1 a 2240”. No hemos encontrado demasiadas fuentes directas de la relación entre Viau, Larreta y Sirio pero como vimos en algunos de los presupuestos presentados por otros editores, las características que ellos mencionaban fueron muy similares a las que tuvo el libro editado por Viau: tapa impresa a cinco tintas, portada y texto a dos tintas, ilustrado con retrato, grabados, iniciales ornadas y viñetas de Alejandro Sirio. Lo que sí tenemos, es una carta referida al tema de los originales, que como mencionamos en párrafos anteriores, fue siempre una cuestión

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 48- 77.

¹⁶² *Ibidem*, p. 79-80.

delicada. Habiendo recibido seguramente la directiva de Larreta de que el editor era en última instancia el máximo responsable, Viau con cierto tono de reclamo, le escribió a Sirio alarmado por la pérdida de dos dibujos:

Mi estimado Sirio

Recibí su carta y me apresuro a contestarla. Pues veo por ella que andamos mal encaminados dibujante, impresor y editor. Efectivamente yo he hecho dar orden de que no se retire dibujo sin mi autorización. No es que yo me crea propietario de sus dibujos, bien sé que son de Don Enrique Larreta, pero me ha fastidiado el que hayan desaparecido dos de ellos sin que sepamos dónde han ido. Ud. como yo estamos convencidos que, esos dos dibujos se han extraviado en la imprenta, pero no podemos responsabilizarlos porque no teníamos recibo.

Desde el momento de la pérdida de esos dibujos he exigido de la imprenta un recibo por estos dibujos que se depositaba y para que no hubiese más tarde, materia o discusión damos un recibo por cada dibujo que retiramos. Esta pequeña contabilidad es mi empleado que la lleva.¹⁶³

El editor aprovechaba para marcarle a Sirio ciertas pautas que consideraba imprescindibles para que la impresión llegara a buen término; probablemente dibujante y autor, querían seguir de cerca los avances del trabajo y esta actitud provocaba cierto fastidio en el editor:

Me parece que es lógico y necesario que sea yo quien debe dar el “bou a tirer” como también debo ser yo únicamente, quien debe hacer al impresor las observaciones, correcciones, etc. etc.

Se trata de evitar confusiones y ganar tiempo. Si Ud. tiene una observación que hacer a la imprenta creo que sería bueno que se vea con mi empleado que está al corriente siguiendo esta norma de conducta evitaremos órdenes y contraórdenes que solo pueden llevar a la confusión.¹⁶⁴

La carta señalaba además la responsabilidad concreta de Viau, quien al mismo tiempo marcaba y definía cuáles habían sido los roles cumplidos por cada uno de los actores involucrados en la edición:

Don Enrique Larreta ha pedido corregir de última mano y cubrimos con su “bon a tirer” las pruebas ya corregidas aquí se las enviamos a Buenos Aires y de allá vienen las correcciones por telégrafo.

Me extraña lo que le dice el impresor respecto al papel Japón tanto mi empleado como yo ignoramos la insuficiencia de papel y me parece que es a nosotros y no a Ud. a quien deben decírselo. Esto no es un reproche para Ud. es una constatación del desorden que reina en esa casa. El papel Japón esta comprado, pagado y tenemos confirmación, de las casas importadoras, respecto a la entrega.

En este correo envío a mi empleado las pruebas con algunas observaciones –le voy a escribir para que pase a verlo antes de llevarlas a la imprenta. [...] ¹⁶⁵

¹⁶³ Domingo Viau, carta a Alejandro Sirio, datada “Pau, 16 de enero de 1929”, CS, AAS, s.c.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibidem.*

Finalmente el libro salió a la venta anunciándose como “El primer libro argentino de lujo”¹⁶⁶ Una nota sobre bibliofilia aparecida en *El Sol* de Madrid comentaba acerca de la edición:

Está realizada –técnicamente- con todos los primores de que es capaz la tipografía francesa en la actualidad, sin desconocer que es en Francia donde se tributa una verdadera veneración al libro de lujo, donde no sorprende a nadie precios de doscientos a quinientos francos, no ya en obras de arte, sino en novelas o libros de ensayos corrientes, de los que en otros países apenas se conciben ediciones de tal naturaleza [...] todo concurre a un fin que aquí ha sido cuidado amorosamente: el carácter que se ha dado a la edición, que sea de lujo, entendiéndolo como se entiende hoy por los impresores de gusto, que lo buscan, más que en la riqueza material de los elementos bibliográficos del libro –que aquí no faltan- en que en todo él, el conjunto y los detalles, domine la preocupación artística y en que el libro, aparte la aceptación que merezca por su interés literario, capte al lector desde que todavía no lo es porque no ha pasado de simple espectador externo. Así es la última edición de la gloria de don Ramiro” de Enrique Larreta.”¹⁶⁷

Según José María Salaverría, esta edición de *La gloria de don Ramiro* ilustrada por Sirio, respondía a la necesidad de los coleccionistas selectos de poseer obras que llevaran en sí mismas “un refinado valor de excepción.” Este valor no tenía que ver con lo raro o lo difícil de adquirir sino con “el libro estimable por su propia calidad industrial, en el más alto sentido de la palabra. [...] Para llegar a una de estas creaciones magistrales se necesita la colaboración [...] de todos los elementos a la vez, y ahí reside el valor de su excepcionalidad.”¹⁶⁸ Entre esos elementos se hallaban el fabricante de papel, que tenía que elaborar unos pliegos especiales de una dimensión y de una materia previamente estudiadas; el impresor que debía poner todo su arte en cada una de las páginas, márgenes, terminación de cada párrafo, iniciales y tinta en cada tirada, hoja por hoja, rectificando todas las veces que fuera necesario; el dibujante, a quien se le exigía que hiciera su trabajo de ilustrador como el que concibe una obra personal, plena de responsabilidad. Para Salaverría, en tales condiciones los libros de arte se hallaban expuestos a las contingencias de la inspiración; “unos resultan vulgares a pesar de todos los esfuerzos, y otros salen, al contrario, como positivas joyas.”¹⁶⁹ En esta última calificación, se encontraba el libro de Larreta.

De todas las ediciones de Viau y Zona, sólo cinco se imprimieron fuera del país: una en Berlín y cuatro en Francia, entre ellas dos de autoría de Enrique Larreta: *La gloria de Don Ramiro*, que ya hemos descrito ampliamente y *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, en las prensas de Coulouma,

¹⁶⁶ [Anuncio publicitario] “Enrique Larreta. *La gloria de Don Ramiro*. Ilustraciones de Alejandro Sirio”, *La Nación*, Buenos Aires, c. 1929, RP 00178, Libro 5 “La gloria de Don Ramiro”, AMEL.

¹⁶⁷ Jenaro Artiles, “La gloria de Don Ramiro’, de Larreta, libro precioso”, *El Sol*, Madrid, 15 de abril de 1930, s.p., RP 00184, Libro 5 “La gloria de Don Ramiro”, AMEL.

¹⁶⁸ “El oficio, el verdaderamente sagrado oficio; de crear volúmenes bellos e impecables era algo que en otros tiempos cultivaron los hombres y que se había perdido casi completamente. El libro como obra de arte. El editor como artista.” José María Salaverría, “El libro como obra de arte”, *ABC*, Madrid, 30 de abril de 1930, p. 3, disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1930/04/30/003.html>, último acceso 1/4/18.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Argentuil, bajo la dirección de Georges Crès, con 76 ilustraciones originales en color de Guy Arnoux. Finalizada el 25 de diciembre de 1932, esta edición tuvo 150 ejemplares en papel *Vélin Blanc de Rives a la forme*; 200 en papel *Vergé Teinté de Rives* y 250 en papel *Chiffon*. De Larreta también editó en 1936 *Santa María del Buen Aire*, con dibujo de Alejandro Sirio en cubierta y portada, impreso por Estudio de Artes Gráficas Futura bajo la dirección de Ghino Fogli.¹⁷⁰

Las otras ediciones ilustradas de *La gloria*

La gloria tuvo innumerables reediciones y traducciones. Dentro de las versiones ilustradas se encontraban además de la de Viau y Zona, la edición de El Ateneo de 1944, que incluyó los mismos dibujos de Sirio más dos que no habían aparecido en la de 1929. Pero además del asturiano, otros artistas fueron protagonistas en las nuevas o anteriores ilustraciones de la novela. Existe una edición ilustrada muy temprana, entregada a la imprenta el 24 de julio de 1908, definitivamente corregida por el autor, de la Colección Biblioteca Sopena, editada en Barcelona por Ramón Sopena, con ilustraciones a toda página, realizadas por Luis Palao Ortubia (1863-1933?), dibujante español dedicado a la ilustración de portadas y cubiertas de libro.

Jean Gabriel Daragnès (1886-1950) fue otro de los artistas que ilustraron *La gloria*. Notable grabador y pintor francés Daragnès era ahijado de Remy de Gourmont, el traductor de la versión francesa de la novela en 1910. Ese año, una nota en *La Nación* anunciaba: “Se ha repartido el primer tomo de *La gloria de Don Ramiro*, traducido por Remy de Gourmont e ilustrada con grabados en madera, en colores, de Daragnès. De la edición privada contará solamente 76 ejemplares, destinados a la sociedad de bibliófilos que preside el Conde de La Rochefoucault. La obra es muy lujosa y constará de cuatro tomos.”¹⁷¹ En el libro se aclaraba que esa edición original se había realizado en París por encargo de una sociedad de bibliófilos y las láminas que la integraban se habían expuesto en la librería del Quai Malaquais, de Honoré Champion. Eran catorce grabados en madera a veinticuatro colores. Fue así que años más tarde, el 4 de mayo de 1951 la editorial Kraft publicó en Argentina esa versión de *La gloria*, ilustrada esta vez con veinte de los grabados del francés. Sobre el artista los editores señalaban:

Jean Gabriel Daragnès define y tipifica con autoridad magistral al ilustrador contemporáneo que, además de ser escritor, abarca con idéntica pericia el arte de la pintura, de la impresión y de la ilustración. Con razón de sobra, de él pudo decir René Kardic: ‘Daragnès fue la chispa de la formidable explosión del libro de arte. Pintor, editor, impresor e ilustrador, Daragnès ha evidenciado en todas sus obras una aptitud insuperable por su habilidad en el manejo de la luz y la sombra, que imprimen una fisonomía singular a

¹⁷⁰ Ese año 1929, Viau y Zona, lanzó otros dos libros de alta calidad, *Fuga de Navidad* de Alfonso Reyes, con ilustraciones de Norah Borges de Torre, y *Crítica vana* de Ricardo Victorica sobre papel azul. Max Velarde, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, *op. cit.*, p. 49 y 77.

¹⁷¹ [Nota de la Redacción], “Nueva edición de ‘La gloria de Don Ramiro’”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1910, s.p., RP 000125, Libro 5, “La gloria de Don Ramiro”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

sus ilustraciones, como puede advertirse en sus trabajos sobre ‘El Cuervo’ de Poe y el ‘Fausto’ de Goethe, verdaderas obras maestras en su género”¹⁷²

De la obra dirigida por Alberto Kraft según rezaba el colofón se habían impreso: “10 ejemplares en papel imperial del Japón, firmados por el autor y numerados del I al X. 90 ejemplares en papel verjurado, fabricado especialmente por Nils Troedson & Co de Gotemburgo, 3150 ejemplares en papel offset, numerados del 1 al 3150, estando los últimos 150 ejemplares fuera de comercio.”¹⁷³ La tapa tenía una imagen con una vista de la ciudad de Ávila. La página anterior a la portada llevaba un autorretrato de Larreta. El día que Kraft presentó la nueva edición, Leónidas de Vedia, se refirió a las imágenes de Daragnès: “En la visión de las ilustraciones se admiraba, una vez más, la vitalidad admirable del libro que ocupa desde hace años uno de los puestos más altos de la literatura universal, mientras en la tribuna activa, el famoso escritor descubría la novedad de sus páginas recientes [...]”¹⁷⁴ Parte de esas ilustraciones se habían presentado en la *Exposición de Arte Francés. El libro francés* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile entre mayo y junio de 1940, en la sección “Los ilustradores del libro”, II Exposición de ediciones artísticas organizada por el Comité Nacional del Libro de arte ilustrado francés bajo los auspicios de la Asociación Francesa de Acción Artística.¹⁷⁵

Si bien su trabajo no formó parte de un libro, otro de los artistas que tuvo obra vinculada a *La gloria* fue el pintor Elías Salaverría Inchaurrendieta (1883-1952). En 1916 había realizado un “Don Ramiro en una calle Ávila” que se presentó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y otro “Don Ramiro frente a un espejo” que hacia 1948 pertenecía a la Galería Witcomb de Buenos Aires. Para el Certamen Iberoamericano de Sevilla, Salaverría había enviado tres cuadros *Don Juan*, *San Ignacio* y *Don Ramiro*. Sobre este cuadro decía un cronista: “Estimo que el personaje de Salaverría y el de Larreta superpónense en sus patrones capitales con la precisión necesaria al caso. Del ambiente de Ávila se exhala la figura creada por el novelista, y del ambiente de Ávila es una prolongación la figura de este cuadro, imbuido de hechizos y de evocaciones legendarias.”¹⁷⁶ Al referirse a su obra Salaverría mencionaba sus recientes bocetos y apuntes:

Vengo elaborando la idea de dar forma a un retrato del protagonista de la novela ‘La gloria de Don Ramiro’, que ha sido la producción literaria que más hondamente ha surcado en mi alma. Resume en mi concepto el ‘Don Ramiro’ la época mística, sensual e inquietante

¹⁷² [Nota del editor] en Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Ed. Kraft, 1951.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Leónidas de Vedia, “Enrique Larreta en ‘Amigos del Libro’”, *París en América*, Buenos Aires, 6 de julio de 1951, RP 03617, Caja n. 4, Carpeta n. 17 “Larreta-Amigos del libro y otros”, AMEL.

¹⁷⁵ Catálogo *Exposición de Arte Francés. El libro francés*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, mayo-junio de 1940, disponible en www.mnba.cl/617/articles-9421_archivo_01.pdf, último acceso 1/1/17.

¹⁷⁶ Luis de Galinsoga, “‘San Ignacio’ y el ‘Don Ramiro’, del insigne artista Elías Salaverría”, s.d., RP00180, Libro de recortes 5, “La gloria de Don Ramiro”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

más característica de España; mejor dicho, de Castilla. Creo que he llegado a concebir la expresión plástica de ese personaje que tanto me ha desvelado.”¹⁷⁷

En la Exposición del libro argentino-uruguayo también fue expuesto uno de sus cuadros. Sobre el mismo, un periódico guipuzcoano mencionaba la fuente de inspiración:

[...] no es otra que la célebre novela ‘La gloria de Don Ramiro’, cuyo personaje central no es la primera vez, por cierto, que sugiere a un artista creaciones de diversa índole lo cual constituye un índice de la universalidad que ha alcanzado, como tipo representativo de toda una época histórica. El comité organizador de esta muestra al solicitar del pintor la exhibición del cuadro, oficialmente rinde un homenaje que alcanza tanto al autor como a las letras nacionales que tienen en él al culto representante cuya obra ha alcanzado resonancia mundial.¹⁷⁸

En la Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando realizada en la Galería Witcomb de Buenos Aires en julio de 1948, la obra de Salaverría aparecía en el catálogo con el n. 10.

Gregorio Marañón escribía:

En la serie, está también el cuadro de historia que [...] ahora presenta dos ejemplares magníficos. Uno, la vuelta de Juan Sebastián Elcano; [...] y otro, castellano, que representa una de las escenas de *La gloria de Don Ramiro*, con todo el lirismo engolado del personaje de Larreta. Como en la gran novela del maestro argentino, en este cuadro, el escenario, el mueble, la naturaleza muerta, que son verdaderos protagonistas, están tratados con insuperable veracidad. Y el fondo, que es también protagonista, Ávila se adivina a través de un cristal emplomado, como detrás de un sueño.¹⁷⁹

Por su parte, Ramón Pérez de Ayala, se sumaba a los elogios: “Los lectores de don Enrique Larreta, saben que este gran escritor lleva enclaustrado dentro de sí un pintor doctísimo [...] Salaverría, pintor-psicólogo, y Larreta, novelista-pintor, debían encontrarse. Y se encontraron en el vértice de Don Ramiro, creación máxima de Larreta.”¹⁸⁰ Luego de uno de sus viajes a Sevilla, el escritor aprovechaba para felicitar al artista: “Usted, Salaverría, desea saber seguramente, si yo, como creador de esa persona literaria, apruebo su interpretación pictórica. [...] Su cuadro es hermosísimo; y que magnífico efecto el de sus negros sobre el fondo tan castellano, color de buriel y de acero [...] le felicita su admirador y amigo.”¹⁸¹

¹⁷⁷ [Nota de la Redacción], “Tierra vasca. El pintor Salaverría”, *La Nación*, noviembre de 1928, RP03116, Carpeta de recortes n. 16 “Larreta y las artes plásticas”, Caja n. 1, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁷⁸ Juan Usabiaga, “Un cuadro de Elías Salaverría”, *La voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 4 de noviembre de 1927, AMEL.

¹⁷⁹ Gregorio Marañón, Catálogo Exposición *Elías Salaverría*, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Buenos Aires, Galerías Witcomb, 19 a 31 de julio de 1948, s.p.

¹⁸⁰ Ramón Pérez de Ayala, “Don Ramiro”, Catálogo Exposición *Elías Salaverría*, *op. cit.*

¹⁸¹ Enrique Larreta, “Don Ramiro”, por Elías Salaverría”, *La Esfera*, c.1915, RP 000159, Libro 5, “La gloria de Don Ramiro”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Dentro del ámbito nacional, en 1940, la grabadora argentina María Rocchi (1916-2014), recibió el Premio de ilustración en el XXVI Salón de Acuarelistas y Grabadores por sus xilografías para *La gloria de don Ramiro*

También Enrique Larreta fue ilustrador de *La gloria*. A menudo los manuscritos de sus libros tuvieron entre sus páginas sus propio dibujos, con lápiz o tinta, borradores con figuras, rostros de personajes, algún detalle de mobiliario o de arquitectura que daban cuenta de su creatividad pero también del vínculo entre el escritor y el artista, a medida que avanzaba con el texto revelando la historia y visualizándola a través de sus propias imágenes. En fecha cercana a 1902 en unos manuscritos dispersos, germen de su novela llamada hasta ese entonces *Rodrigo. Una vida en los siglos XVI y XVII*, como dibujante aficionado Larreta delineaba a su futuro *Ramiro*, barbado y vestido con gorguera. Décadas más tarde, al cumplirse las Bodas de Plata de *La gloria de Don Ramiro* se realizó una edición conmemorativa con cubierta de Alejandro Sirio e ilustraciones del autor editada por Grandes Librerías Anaconda. Un aviso aparecido en *Caras y Caretas* anunciaba:

Anaconda ha obtenido del Dr. Enrique Larreta los derechos para ocuparse de la edición especial de esta magistral obra que —por primera vez— será presentada al público con ilustraciones de su propio autor, quien muestra así otra interesante faz de su gran talento. El mérito de este espléndido libro, consagrado por el tiempo y por la crítica universal, con la reproducción de los interesantes cuadros pintados por el Dr. Larreta, asegura para esta edición limitada, un clamoroso éxito. Anticipándose a la seguridad de que la edición ha de agotarse en cuanto aparezca, Anaconda lo invita a reservar los ejemplares con tiempo. El libro contendrá 480 páginas, 12 ilustraciones por el Dr. Larreta y un retrato del mismo. Tapa en citocromía pintada por Alejandro Sirio. Buen papel satinado. Y se venderá al precio que ha popularizado el nombre de Anaconda: \$0.95.¹⁸²

Las ilustraciones, reproducidas en blanco y negro llevaban los siguientes epígrafes: Casa de don Ramiro, La Muralla, La Morería, La Catedral, Puerta del Alcázar, Puente de San Martín, entre otros. El colofón anunciaba que la edición se había terminado de imprimir en los Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso el 12 de octubre de 1933. Los grabados fueron ejecutados por Rogelio Cobelli.

En 1943, la novela volvió a publicarse con ilustraciones del autor esta vez editada por Peuser. Según el colofón de esta obra se habían impreso tres mil veintitrés ejemplares, de los cuales hubo uno especial impreso en papel *Goatskin Parchment* dedicado por los editores al autor; dos en el mismo papel, reservados para los impresores; diez señalados con las primeras letras del abecedario, impresos en papel *Monarch Evensyde*, pertenecientes al Doctor Larreta, y diez marcados I a X, reservados por Peuser Lda. Los restantes, impresos en papel *Evensyde Offset*, numerados del 1 al 3000, constituían la tirada especial. El libro incluía una reproducción del retrato de Larreta hecho

¹⁸² [Nota de la redacción], “Libros y autores”, *Caras y caretas* n. 1822, a. 36, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1933.

por Ignacio Zuloaga y una serie de manuscritos con anotaciones marginales correspondientes a los originales, impresos en diversas páginas como motivos ilustrativos. Los nueve dibujos impresos en láminas, blanco y negro, firmados por E. Larreta, eran los mismos que se habían utilizado para la edición de *Anaconda*. Los títulos eran Caserío, Casa de Don Ramiro, Barrio de Santiago-La morería, Puerta del Alcázar, La muralla, Puerta del Carmen, Puerta del Puente, todas ellas en Ávila y Puente de San Martín (Toledo), Una calleja, (Toledo). Un segundo colofón aclaraba que el libro se había terminado de imprimir bajo “la dirección artística del autor”, el día 20 de septiembre de 1943 en Peuser Lda. “Las nueve láminas que ilustran la obra fueron pintadas al óleo por el Dr. Enrique Larreta y reproducidas en impresión tipográfica, y las tapas estampadas en hueco-offset a seis tintas, reproduciendo en el frente la imagen Puerta del Puente. El texto fue compuesto en cuerpo 14 Garamond, llevando iniciales dibujadas expresamente. Al final aparecía el *ex libris* de Larreta representando una nave española del siglo XVI, realizado por Sirio.

***Zogoibi*, la novela**

Luego de la aparición de *La gloria* en 1908, la actividad literaria de Larreta fue prácticamente nula hasta 1926. Ese año publicó *Zogoibi*, novela ambientada en la pampa bonaerense que narraba la historia trágica de un drama sentimental protagonizado por Federico de Ahumada, patrón de una estancia de las primeras décadas del siglo XX, encandilado ante una mujer extranjera que finalmente provocará la tragedia. A Federico, lo llaman Zogoibi, que en árabe significa “el desventuradillo”, el mismo nombre con el que apellidaban los suyos al rey Boabdil, aquel que perdió a Granada, y a quien su madre le decía: “no llores como una mujer, lo que no supiste guardar como un hombre”.

La novela, al igual que *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, que recreaba la sociedad rural “criolla”, exhibía ese símbolo de status que subrayaba los lazos con la tradición del pasado nacional y al mismo tiempo evocaba ese mundo alejado idealizándolo.¹⁸³ Larreta presentaba en *Zogoibi* el campo como una empresa moderna, identificada con el progreso del país.¹⁸⁴ Pero también como el conflicto entre la Argentina tradicional y la moderna, no solo conformada por los inmigrantes, sino por los descendientes de aquellos criollos fundadores de la nación.¹⁸⁵ Según el escritor, el asunto plasmado allí, novelesco y trágico, era también una “histórica expresión de nuestra Pampa, en la agonía de su vida tradicional.”¹⁸⁶ A él le correspondía expresar la agonía de aquella tradición

¹⁸³ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 377.

¹⁸⁴ Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 297-298.

¹⁸⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas”, *Sedes Sapientiae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe (Argentina), n. 6, agosto de 2003, p. 53-61.

¹⁸⁶ Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 69.

haciendo sentir el hecho de la irremediable transformación. Larreta consideraba a *Zogoibi* de un argentinismo profundo: “Ello responde a mis ideas sobre lo que debe ser la novela para nosotros. Es [...] un libro surgido de una inquietud muy nuestra. No se me reprochará esta vez, me parece, el no haber hecho obra argentina.” Con este enunciado, Larreta respondía al reproche que se le había hecho en el pasado por haber escrito una novela de tema español, como fue *La gloria*. Al escribir *Zogoibi*, Larreta había tratado de hacer un libro útil, pensando en los estados de ánimo de la juventud que trabaja. Según sus palabras, en un país en formación como era Argentina, esos estados de ánimo podían ser decisivos, pero también podían “llevar consigo los principios de una brusca degeneración.” Para el escritor, nuestra tierra tenía virtudes nativas admirables, aunque en ese momento, amenazadas por “bastardas influencias forasteras y espejismos malsanos.”¹⁸⁷ Creemos que es en este pensamiento donde están implícitas las razones que tuvo Larreta a la hora de elegir a Alfredo Guido para ilustrar el frontis de la primera edición, o luego a Pedro Figari para la edición francesa.

El éxito y las críticas de la novela

Para la época en que escribió *Zogoibi*, Larreta gozaba ya de fama y prestigio internacional, por eso su lanzamiento generó una gran expectativa. La prensa reflejaba la noticia: “En verdad, el hecho no tiene precedentes en nuestro mundo literario. El renombre del autor, que ha trascendido las fronteras del país, su extremado pudor de artista y su aversión a la publicidad, le han rodeado de una situación completamente especial en nuestra literatura”.¹⁸⁸ La primera edición de diez mil ejemplares y su venta en menos de una semana se consideró un hecho sin antecedentes en el mundo literario. Según los diarios, el día que *Zogoibi* “salió a las vidrieras, el público hizo cola en las librerías, primer caso que ocurre en el país, y los 10.000 ejemplares desaparecieron en el espacio de pocas horas.”¹⁸⁹ La venta se había iniciado el sábado 11, y ya el martes 14 no quedaba ninguno, los compradores en su mayor parte, habían sido de la Capital y “buen número de ellos de la alta sociedad, contra las propias suposiciones del autor, que pensaba que su obra no interesaría a los círculos aristocráticos”.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Carlos Ernesto Mangudo, “Don Enrique Larreta Autor de ‘Zogoibi’ hace interesantes declaraciones acerca de su reciente novela”, *op. cit.*

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ [Nota de la redacción], “Bibliografía”, 1926, RP 01547, Libro recortes periodísticos “Diarios y Revistas II 1926-1929”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁰ [Nota de la redacción] “Se acrecienta el interés por el Libro nacional. Así lo revela el hecho de haberse agotado la edición de ‘Zogoibi’”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1926, RP 01576, Libro recortes periodísticos “Diarios y Revistas II 1926-1929”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Que la edición de *Zogoibi* coincidiera con la aparición de *Don Segundo Sombra*, novela de de tema gauchesco luego convertida en el ícono de su tipo, provocó que el libro de Larreta viera mermado su repercusión aunque no así el éxito en sus ventas.¹⁹¹ Apenas aparecida y dado que se había agotado en tan poco tiempo, se lanzó una segunda edición de 12.000 ejemplares que también fue vendida en pocos días. El año de su publicación Roberto Giusti, contemporáneo de los hechos señalaba, en *Nosotros*, que 1926 sería recordado por haber coincidido la aparición de *Zogoibi*, de Larreta y *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes.¹⁹² Un artículo aparecido en *Caras y Caretas* reflejaba este hecho con tres caricaturas donde aparecían Larreta, Güiraldes y Gironde como los representantes de las tendencias literarias del momento: hispánica, gauchesca y vanguardia. En el caso de Larreta, se omitía la referencia a *Zogoibi* pero se destacaba el reconocimiento mundial que tenía el escritor.¹⁹³

Zogoibi fue objeto de burla y crueles críticas. Luis Emilio Soto publicó en sorna un libro titulado *Zogoibi, una novela humorística*, así la atacaba con el objetivo de restarle seriedad, y humillar a su autor, tratando de cursi la historia. Fue publicado por *La Campana de Palo* (1925-1927), revista dedicada al arte, la literatura y la música, dirigida por el anarquista Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta 1889-1932). El libro se presentó acompañado por grabados de Ret Sellawaj con un tiraje especial de 1.000 ejemplares comunes, 100 para accionistas y 50 para el comercio, con el número de cada ejemplar en el *ex-libris*.¹⁹⁴ En noviembre de 1926, Soto le escribía al poeta brasileiro Mario de Andrade destacando *Don Segundo Sombra* como el mejor libro sobre ambiente campestre de la literatura argentina. Con esta novela, Güiraldes se ponía a la vanguardia de las letras argentinas, representando la renovación de la literatura gauchesca. Era un libro distinto en el que el autor además de aportar nuevos valores estéticos, había encontrado un lenguaje netamente vernáculo, dotado de realismo. Al mismo tiempo Soto le comentaba a Andrade que simultáneamente había aparecido el libro de Larreta, denostando no solo a la publicación, sino también a su autor diciendo que algunos “escorpiones” sugerían incluso que *La gloria de Don Ramiro* había sido escrita por el francés Remy de Gourmont, y traducido al español por Larreta.¹⁹⁵ Ese mismo año se publicó en *La Campana de Palo*, una encuesta apócrifa en la cual *Zogoibi*, era elegido como “el peor libro del año”.¹⁹⁶

¹⁹¹ El propio Larreta felicitaba a Güiraldes por el libro enviado, *Don Segundo Sombra*, el cual le había resultado de “muy placentera lectura”. Enrique Larreta, carta a Ricardo Güiraldes, datada “Buenos Aires, 1º de agosto de 1926”, CL n. 296, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹² Alberto Mario Perrone, “Prólogo” en Roberto Fernando Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Ediciones Theoría, 1994, p. IV.

¹⁹³ [Imagen caricatura de Larreta, Güiraldes y Gironde], *Crítica*, 28 de agosto de 1929, s.p., RP 02396, Libro recortes periodísticos “Actuaciones políticas 1928-1945”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

¹⁹⁴ Patricia M. Artundo, “La Campana de Palo (1926-1927): Una acción en tres tiempos” en Patricia M. Artundo (directora del volumen), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008, p. 89-130.

¹⁹⁵ Luis Emilio Soto, carta a Mario de Andrade, datada “Buenos Aires, 25 de noviembre de 1926” citada en Patricia M. Artundo, (organizadora), *Correspondencia. Mário de Andrade & Escritores/Artistas Argentinos*, Sao Paulo, Editora da Universidade de São Paulo,

Para Noe Jitrik, en *Zogoibi* Larreta trasmitía su pensamiento sobre la pampa honestamente, desde su saber, sin “trampear”, aunque resultara difícil admitir que esa pampa, se sintiera “desmaterializada o metafísica” siendo él propietario de Acelain, una de las estancias más poderosas de la provincia de Buenos Aires. Según Jitrik el hecho de que *Zogoibi* muriera por culpa de sus amores con una extranjera, habiendo abandonado a su novia pura, ubicaba a la obra “en el terreno en que los hombres del 80, arrepentidos de haber dejado entrar a tanto gringo, ponían su capacidad de reacción.”¹⁹⁷ De este modo, la novela de Larreta resumía la expresión de la última etapa de la “oligarquía nacional” y la reivindicación del mundo liberal modelado durante esos años.

Por su parte, Larreta respondía a las críticas desde la privacidad de sus cartas. Así le escribía a Jesús García de Diego, agradeciendo y destacando la exaltación que de él hacía en un artículo sobre *Zogoibi* publicado en *El Hogar*:

[...] Mucho me sorprende que algunos críticos según acaba usted de revelármelo, me achaquen falta de conocimiento de las cosas del campo, de nuestro campo, de nuestra pampa. ¡Caramba! Y yo que había puesto tanto empeño en no hacer demasiada gala de esos pintorescos pormenores que me son tan familiares desde la niñez y que solo se conservan intactos hoy día en el recuerdo de los que vamos encaneciendo. Mis amables censores olvidan sin duda que soy ya hombre más que maduro y que aunque hayan pasado bastantes años y hasta para formar personalmente (bastante buena manera de conocimiento) desde las primeras “poblaciones”, que decimos aquí, desde las primeras vaquillonas, desde la primera majada una estancia como cualquier otra en ésta retirada región que por sus grandes extensiones y sus viejos establecimientos ganaderos es uno de los últimos refugios, de los últimos restos del gauchismo. Olvidan también, o ignoran acaso, completamente, que paso todos los años por estos pagos de cinco a seis meses en continua comunicación con la gente campesina “mandando, disponiendo y gobernando” como en el sueño vano de que habla Segismundo. No sé enlazar ni pialar, lo reconozco; y aunque no soy de lo peor como jinete [sic] no podría seguramente domar un potro. Y eso que a estos de ahora hay que hacerlos corcovear a fuerza de espuela cuando llega de visita algún diplomático extranjero pero si no se exige ya esas habilidades a un mayordomo por qué se le ha de exigir a un escritor?”¹⁹⁸

A pocos días de aparecido el libro, Larreta, lamentándose de la poca repercusión del lanzamiento a pesar del éxito en las ventas, le escribía a Fernando Ortiz Echagüe:

2013, p. 107-147. Al respecto Ricardo Valerga señala que el manuscrito de *La gloria de Don Ramiro*, junto con otros documentos donados al Museo Larreta en 2008, “da por tierra con la maledicencia más cruel que se le puede imputar a un creador: la afirmación de que no era Larreta el autor de *La gloria de Don Ramiro* [...]” Ricardo Valerga, “Larreta y los libros”, en *La gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela, 1908-2008*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008, p. 42.

¹⁹⁶ [Nota de la redacción], “Nuestra encuesta: ¿Cuál es, a su juicio, el peor libro del año?”, *La Campana de Palo*, Buenos Aires, a. 2, n. 10, diciembre de 1926, p. 1.

¹⁹⁷ Noe Jitrik, “*Zogoibi*, de Enrique Larreta”, recogido en *El escritor argentino. Dependencia o libertad*, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967, p. 103 a 108.

¹⁹⁸ Enrique Larreta, carta a Jesús García de Diego, datada “Acelain, [Tandil], 26 enero de 1927”, CL n. 349, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

Querido Fernando: Verá usted que no he olvidado gentilísima exigencia. Ahí va ese primer ejemplar dedicado que he retenido en mi poder, durante algunos días a fin de que pudiera usted recibir, al mismo tiempo, otro ejemplar de la nueva edición definitiva, con importantes correcciones. El éxito de librería ha sido fabuloso. Ese suelto que apareció en *La Razón* y que le envió, le dará a usted idea del suceso. Los 10.000 ejemplares volaron en menos de tres días hábiles. Aparición en sábado y el martes por la noche no quedaba un solo ejemplar. No se pudo enviar a España ni al interior ni a Montevideo y ya se ve que la nueva edición de 12.000 será insignificante. Y todo esto con el silencio casi total de los diarios importantes. En *La Prensa* no ha aparecido ni siquiera el anuncio del libro en la sección bibliográfica y en *La Nación* [...] Este éxito de librería sin precedente en nuestro país y de tanto interés para nuestra patria y que ha despertado en el público verdadero frenesí no ha merecido en el diario de mis amigos ni el más breve comentario. En cuanto a *La Prensa*, en vista de que yo ofrecí a *La Nación* la primicia del primer capítulo me ha condenado al silencio sempiterno y eso que Ezequiel Paz había venido a visitarme no hacía mucho. El público solo ha realizado el milagro. Le abraza su admirador y amigo.¹⁹⁹

Un mes más tarde y a pesar del gran éxito la novela no tenía reconocimiento de la prensa. Con pesar, Larreta volvía a escribir a Ortiz Echagüe: “Éxito inmenso sin más excepción en Buenos Aires que malévolo silencio en la casa de los contrarios del amigo ausente y míos. Ruego recordar amigo ausente conversación telegramas Madrid. Temo los oculten. Afectos.”²⁰⁰ Mientras tanto, otros cables telegráficos seguían llegando anunciando el éxito en distintas ciudades del mundo: “Compagnia italiana dei cavi. Venta libro éxito rotundo. Los 500 agotados dos días daré noticias de los sucesivos.”²⁰¹ De hecho, Pedro García de la editorial El Ateneo, se apresuraba a ofrecerle sus servicios para una segunda edición:

Me permito dirigirle la presente a raíz de su reciente libro “ZOGOIBI” del que ya se esperaba el éxito rotundo que ha obtenido, de mi parte he puesto mi mayor empeño en acrecentar su venta.

Como no dudo en breve tiempo se agotará, le ofrezco los servicios de esta s/casa, si es que Ud., piensa hacer una segunda edición.-

Desde ya puedo asegurarle que no escatimaré ningún esfuerzo en hacerle la más eficiente y amplia propaganda en diarios, circulares, carteles alusivos, folletos explicativos etc.; en cuanto al reparto, también será extenso, pues cuento con activos corresponsales en Chile, Uruguay, Brasil, Ecuador, Perú, Bolivia, Costa Rica, Guatemala, Cuba, Madrid, Barcelona, etc. Y por consiguiente en esta Capital y toda la República Argentina.

Igualmente le insinúo sobre la edición ilustrada de la “GLORIA DE DON RAMIRO” que se encuentra en preparación, que igualmente trabajaré con el cariño que se merece.²⁰²

También Natalio Botana se ocupó de *Zogoibi* y llevó a cabo una encuesta literaria que fue publicada en *Crítica*. En ella opinaban, entre otros, Juan Pablo Echagüe, Enrique Amorim, José de España y

¹⁹⁹ Enrique Larreta, carta a Fernando Ortiz Echague, datada “Buenos Aires, 21 setiembre 1926”, CL307-1, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰⁰ Enrique Larreta, cable a Fernando Ortiz Echague, datado “Buenos Aires, 28 de octubre 1926”, CL 307-2, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰¹ Librería Fernando Fe, cable a Enrique Larreta, datado “Roma, 13 de noviembre de 1926”, CL 2157, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰² Pedro García, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 14 de septiembre de 1926”, CL n. 300, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Carlos Correa Luna, todos autores con libros publicados ese año.²⁰³ Larreta, muy satisfecho le agradeció a su director:

¿Cómo no expresar a usted mi gratitud vivísima por la encuesta literaria llevada a efecto por “Crítica”, ayer y anteayer, a propósito de mi última obra? Han consultado ustedes – satisfacción muy grande para mí– a algunos de nuestros escritores de talento más verdadero y de mayor elevación moral (cualidad indispensable en el crítico): y, asimismo, con las opiniones de las señoritas Mercedes de Saavedra Zelaya y Pilar de Lusarreta, a la inspiración, a la comprensión y a la agudeza de la mujer argentina que, al decir de María de Maeztu, sería la “más inteligente del mundo”.

En fin, es la primera vez que en nuestra tierra se tributa homenaje tan excepcional a una obra del espíritu. Yo estoy por ello muy orgulloso. El tiempo dirá si debiera estarlo también usted, señor Director.

Entretanto la ocasión de conocerle personalmente y decirle de viva voz mi reconocimiento, saludolo, señor Director con mi mayor atención.²⁰⁴

Por su parte Ramón Sopena elogiaba no solo la novela, sino la destacada edición que a su juicio, tenía la nueva obra de Larreta:

Con verdadera delectación, he leído su último libro ZOGOIBI; y además de admirar en él las lindezas del idioma castellano, que domina Ud. como nadie, he quedado asombrado de su baratura y de la riqueza del tipo de letra y papel empleados y ¿Por qué no decirlo?, un poco avergonzado de lo chabacana que resulta ahora mi edición de LA GLORIA DE DON RAMIRO, edición hecha con portada en colores y con algunos grabados, no porque a mí me guste más así, sino porque el gran público, que desgraciadamente abunda mucho, encuentra un incentivo en estas ediciones ilustradas.²⁰⁵

Entre los amigos y colegas a los que Larreta obsequió ejemplares de *Zogoibi* dedicados de puño y letra se hallaban Manuel Machado, Antonio Machado, Antonio de Hoyos y Vinent, Torcuato Luca de Tena, Cristóbal de Castro, Francisco Acebal, Ramón del Valle Inclán, Eduardo Gómez de Baquero, Francisco Grandmontagne, José Francés, José Ortega Gasset, José María Salaverría, Francos Rodríguez, Eugenio D’ Ors, Azorín, Alfons Maseras y el rey Alfonso XIII.²⁰⁶

Los ilustradores de *Zogoibi*. Guido, Figari y Sáenz de Tejada

Tres artistas fueron los que a pedido de Larreta ilustraron *Zogoibi*: un argentino, un uruguayo y un español. El primero de ellos fue Alfredo Guido, rosarino nacido en 1892.²⁰⁷ Decorador,

²⁰³ [Nota de la redacción], “Un Crítico, un Narrador, Historiógrafo y un Ensayista opinan sobre ‘Zogoibi’”, *Crítica*, Buenos Aires, 1° de noviembre de 1926, RP 01605, Libro recortes periodísticos “Diarios y Revistas II 1926-1929”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰⁴ Enrique Larreta, carta a Natalio Botana, datada “Buenos Aires, 2 de noviembre de 1926”, CL n. 327, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰⁵ Ramón Sopena, carta a Enrique Larreta datada “Barcelona, 21 de enero de 1927”, CL n. 347, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰⁶ Nota de salutación y agradecimiento por el obsequio del ejemplar de su novela *Zogoibi*. Alfonso XIII, carta a Enrique Larreta, datada “Madrid 30 de mayo de 1927”, CL n. 1233, [Archivo E. Larreta], AMEL. Gerente de la Librería Fernando Fe anuncia despacho por correo de 16 ejemplares de *Zogoibi* dedicados de puño y letra por Larreta. [Gerente Librería Fernando Fe] carta a Enrique Larreta, datada “Roma, 4 de noviembre de 1926”, CL n. 260, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁰⁷ Los datos biográficos de Alfredo Guido han sido tomados de: Pablo Montini (coordinador), *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. 1. Ángel Guido*, Rosario, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, octubre 2011; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad” en Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, *Un viejo*

muralista, ilustrador, grabador y pintor de caballete, Guido se formó en el taller del artista italiano Mateo Casella y en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde egresó como Profesor de Dibujo. En 1915, había ganado el “Premio Europa” otorgado por el Gobierno Nacional, pero su viaje no pudo concretarse debido al estallido de la Primera Guerra Mundial. En ese momento, decidió utilizar el dinero de la beca para viajar por América del Sur, itinerario que fue vital para despuntar su interés por la estética americanista. Sumado a ello, y motivado por las ideas de Ricardo Rojas, Guido planteó en su trabajo una fusión hispano-indígena que diese unidad y fomentara una estética nacional. Sus obras ilustraron gran cantidad de libros, páginas de revistas como *El Magazine*, *Plus Ultra* y *Caras y Caretas* y también acompañaron poemas de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma entre ellos *Sortilegios* en 1917 y *Un viejo resplandor* en 1924, con ilustraciones simbolistas inspiradas en Granada. En 1918 presentó obras al Primer Salón de Artes Decorativas donde además presentaron sus trabajos Félix Pardo de Tavera, Alejandro Sirio (el dibujo *El jardín romántico*), Alfredo Gramajo Gutiérrez, Matilde Fierro, Clemente Onelli, Magdalena Lernoud de Casaubón, Juan Carlos Huergo, Alfredo Guttero, Antonio Salvat, Cesáreo Díaz, Carlos M. Viale y Cayetano Donnis. Alfredo Guido y José Gerbino, fueron uno de los artistas más destacados, recibieron excelentes críticas y se les otorgó la Medalla de Oro del Salón por el *Cofre de estilo incaico*. Durante los años siguientes Guido consolidó esa huella indigenista y reforzó su línea americanista, sobre todo en las ilustraciones realizadas para la revista *El Círculo* de Rosario, ciudad donde residían junto con su hermano, el arquitecto Ángel Guido. Esta publicación había iniciado sus actividades en 1919, y fue un referente en la construcción del campo cultural rosarino con temáticas ligadas al ocio, la música, la literatura y las artes plásticas. También fue la encargada de llevar adelante un debate sobre la recuperación de un pasado colonial, período que estaba ligado a nuestra identidad nacional. En 1923, junto al poeta Fernando Lemmerich Muñoz, Guido dirigió la segunda etapa de la revista, la cual incluyó artículos de intelectuales indigenistas cuzqueños como José Uriel García o Luis Valcárcel y colaboraciones sobre arquitectura hispanoamericana de Martín Noel. Los trabajos de Guido estuvieron vinculados a temáticas nativistas, con paisajes y escenas ligados a los lenguajes estéticos prehispánicos. Allí se destacaron sus propias xilografías y aguafuertes que reelaboraban mitos de la cultura prehispánica en las vertientes colonial e indígena y reflejaban su admiración por los retablos y marcos dorados de las iglesias coloniales altoperuanas.

El año 1924 había marcado un momento especial en el ámbito artístico argentino: la primera exposición individual de Emilio Pettoruti en la galería Witcomb, el inicio de las exposiciones en las salas de Amigos del Arte, la aparición de *Eurindia*, en la que Ricardo Rojas exponía su posición

resplandor, Granada, Editorial Comares, 2000, p. 9-73, disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/053.pdf, último acceso 23/09/2015; Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y Modernidad (1910-1936)*, op. cit. p. 214-223.

respecto de la presencia de lo español y lo autóctono en el “alma nacional” argentina y para Guido especialmente, la obtención del primer premio del Salón Nacional por su pintura *Chola desnuda*, una suerte de Venus cuzqueña que sintetizaba la “fusión” entre lo europeo y americano. Ese año Guido presentó en el Salón de Otoño en Madrid una exposición de aguafuertes coloreadas bolivianas destacada en la crítica sobre todo por José Francés:

Hace con José Gerbino cerámica, ajustándose a las normas calchaquíes. Busca en los tejidos populares, en el estilo colonial, en las remotas sugerencias indígenas líneas, arabescos y cromáticos que luego emplea en toda clase de muebles, objetos y telas suntuarias. Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroco, magnificente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, hierático y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo. Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación”²⁰⁸.

En 1926, el mismo año de la publicación de *Zogoibi*, realizó murales para la Federación Agraria Argentina de Rosario y un mural cerámico en el bar Cifré del Palacio Fuentes junto a Lucio Fontana. Ese era el contexto en el cual Guido fue convocado por Larreta. Para este encargo el escritor se había comunicado unos meses antes: “Agradecería decirme si piensa verme pronto quiero pedirle proyecto cubierta mi nuevo libro pronto a aparecer.”²⁰⁹ Fue así que el rosarino realizó la ilustración que apareció en la edición “definitiva” de *Zogoibi* editada por Juan Roldán e impresa en los talleres de Jacobo Peuser. El grabado de esta lámina representaba al personaje Federico Ahumada vestido con ropa de campo, pañuelo anudado, sombrero, bombacha, botas, apoyado en el borde de un aljibe, con una impronta típicamente americana característica de Guido. Pero antes de que fuera a la imprenta, la imagen tuvo algunas sugerencias por parte de Larreta: “Distinguido señor: Por encargo de don Enrique Larreta le envío, separadamente, en paquete certificado un dibujo suyo, con algunas observaciones hechas a lápiz sobre el mismo, por el señor Larreta. Como, el lápiz ha ido borroneándose poco a poco, al ser manoseado el dibujo, he hecho una copia a máquina, que le remito para mejor comprensión suya.”²¹⁰ Evidentemente Larreta no estaba conforme con los primeros bocetos de Guido, y en la misma carta le envió los párrafos con la descripción física de Federico de Ahumada, con el objeto de que el artista pudiera compenetrarse mejor con el carácter del personaje. A continuación se señalaban concretamente cuáles habían sido sus observaciones sobre el trabajo del rosarino:

²⁰⁸ José Francés *apud* Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad”, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁹ Enrique Larreta, telegrama a Alfredo Guido, datado “Buenos Aires, 29 de junio de 1926”, CL n. 287, [borrador], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹⁰ [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Buenos Aires, 20 de julio de 1926”, CL s.n. [copia], RP 03751, Carpeta n. 1 “Zogoibi (1926)”, Caja n. 2, [Archivo E. Larreta], AMEL.

En general, admirable imagen. Se diría que ha leído usted el libro. Estoy muy contento. Mi protagonista tiene solo 23 años. Este representa mucho más. Habría que remozarlo, quitándole carne debajo del mentón, sin disminuirle el hueso de la quijada ni cambiarle la expresión que es acertadísima. El pañuelo hace pensar en el de los *cow boys* de cine. No es pañuelo criollo. Habría que ceñírsele algo más sin exagerar y ponerle otro nudo y otras puntas. La bombacha podría ser un poco más ancha debajo; pero esto no es necesario. Las botas son tal vez algo estrechas en el tobillo, tampoco tiene importancia. Es indispensable ponerle espuelas, espuelas de plata criollas y antiguas que mi personaje heredó de su padre, (pero no las nazarenas de gran rodaja); rodaja discreta. El pozo es de pared demasiado delgada. Disminuir el hueco y quitar al brocal la forma demasiado cónica. El horizonte es pesado. No hay impresión de extensión. A algunos les ha hecho el efecto de una pared; no se va; no se aleja. Habría que aligerarlo y tal vez aclararlo. La boca del personaje no es española; parece más bien boca sajona. El chambergo está algo alto.²¹¹

Indudablemente, el escritor no había dejado detalle por observar. Además de todas estas indicaciones sobre el frontis, la carta finalizaba pidiéndole algunos modelos de colofón para la contratapa que como veremos, tampoco le permitieron a Guido demasiada libertad creativa:

El señor Larreta me encarga le escriba de nuevo con respecto a la idea de realizar un colofón que, piensa él, debía ir en la contratapa del libro, (lado de fuera, naturalmente), dibujado por usted y que, podría representar una de esas portadas de carácter hispano americano, que tan bien ha dibujado usted en diversas oportunidades. Bueno sería, pudiera usted remitir alguna idea en esquema, para que el señor Larreta pudiera apreciar sus efectos.

El texto, sería más o menos, el que relata la fecha y lugar de impresión (casa Peuser), en la forma acostumbrada.²¹²

La realización de esta imagen tuvo una clara influencia de los deseos manifestados por Larreta, a pesar de que en el pedido al artista se hubiera manifestado lo contrario:

Confirmando mi carta de ayer, escrita por encargo de don Enrique Larreta, le dirijo hoy, otra, también por orden suya, adjuntándole un recorte de “La Prensa” de hoy, en el que aparece una portada colonial de Arequipa y que, le parece al señor Larreta, (sin que esto sea para influir en su modo de pensar) que esa puerta es la indicada para el caso del colofón motivo de mi carta anterior.²¹³

Finalmente Guido concluyó su obra, y el escritor le escribió comentándole que su dibujo gustaba “muchísimo”²¹⁴ Ya habiendo realizado el trabajo para *Zogoibi*, aún quedaba pendiente un encargo para la realización de una lámina vinculada al Monumento del General Alvear que el escritor le había hecho previamente, aunque desconocemos si finalmente se llevó a cabo: “En los primeros días de noviembre, va a ser descubierta la estatua de Alvear y, el señor Larreta deseaba saber si tenía usted algo hecho o si, todavía no tenía resuelto nada al respecto, cosa que, me encarga

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Buenos Aires, 24 de julio de 1926”, CL n. 295, [copia] [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹³ [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Buenos Aires, 25 de julio de 1926”, CL n. 295, [copia] [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹⁴ [Enrique Larreta], telegrama a Alfredo Guido, datado “Buenos Aires, 14 de septiembre de 1926”, CL n. 302, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

mucho el señor Larreta le pida que diga usted con toda franqueza y, sin compromiso alguno. Él por su parte, ya ha hablado de esto en la Comisión.”²¹⁵

Luego de la publicación de *Zogoibi*, y a pedido de Larreta, su secretario le preguntaba a Guido cuáles eran los honorarios que se le debía abonar por su trabajo: “Puede usted escribir a mi nombre directamente, sobre todo, lo que se refiere a esta última parte [...] Me he permitido enviar a su dirección un ejemplar de *Zogoibi* para el Sr. E. Ortiz Grognet.²¹⁶ Guido envió el monto de sus honorarios pero para un hombre con la fortuna de Larreta, probablemente la suma le pareció insignificante:

Muy señor mío: En mi poder su atta. carta fecha 1º del corriente, contesto a Ud. en nombre del señor Larreta lo que sigue:

Que encuentra excesivamente moderada la cantidad que ha fijado usted como honorarios por sus trabajos. Que él les había atribuido un valor mucho más alto y que, como él no desea escribirle sobre éste, proponga yo, a usted, una transacción que podría ser un término medio de quinientos pesos, por ejemplo, teniéndose entendido que, aun así, le parece todavía demasiado moderada la cantidad.

No se atreve, sin embargo, el señor Larreta, a hacerle el giro correspondiente, sin la autorización suya que espero quiera usted tener la bondad de enviarme, si no halla objeción que hacer²¹⁷

El secretario insistió con vehemencia para que el artista aceptara el ofrecimiento: “Oportunamente recibí su atenta carta de cuya contenido informé al Dr. don Enrique Larreta, el cual, a pesar de todo, me ordena gire a su orden la suma de quinientos pesos moneda nacional. Así lo hago hoy, adjuntándole el correspondiente documento que espero llegará a su poder sin novedad.”²¹⁸ En realidad, si tenemos en cuenta que a Sirio le pagaría la suma de cinco mil pesos por casi doscientos dibujos, es muy probable que pagar quinientos pesos por un frontis y un colofón haya resultado una suma excesiva. Pero algún lazo especial o de admiración debió vincular al escritor y al artista rosarino, de hecho la designación de Guido para decorar el pabellón argentino en la Exposición Internacional de Sevilla que tendría lugar en 1929, había sido propuesta por Larreta, desde su rol de presidente de la comisión de dicho evento. Poco antes de la publicación de *Zogoibi*, el secretario de Larreta volvió a escribirle:

Don Enrique Larreta, me encarga le escriba en su nombre, contestando la última carta que usted le ha enviado y que, ha leído con gran placer. [...] Supone mi jefe, que usted se refiere a una idea que él mismo expuso al señor Martín Noel en sus conversaciones sobre

²¹⁵ [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Buenos Aires, 29 de setiembre de 1926”, CL n. 305-1, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Buenos Aires, 5 de octubre de 1926”, CL n. 305-2, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²¹⁸ [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Buenos Aires, 22 de octubre de 1926”, CL n. 305-3, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

la Exposición de Sevilla, y que no pasa de ser un vano anhelo de realización algo problemática.

Bueno será, tenga usted, presente que, quienes deben dictaminar, son hombres de muy diversas preocupaciones y que, en conjunto, forman una Comisión muy severa y económica, por esta razón no sería, todavía conveniente, se tomase usted la molestia de hacer ningún trabajo, dado que el señor Larreta, no tiene la seguridad de poder hacer aprobar su proyecto.²¹⁹

Pero evidentemente la voz de Larreta prevaleció en la decisión puesto que Guido fue uno de los elegidos. Entusiasmado le escribía a Larreta: “Días pasados me he percatado por los diarios, la resolución del Comité Argentino para la Exposición de Sevilla, de designar decoradores para el pabellón Nacional, siendo yo uno de los elegidos. Ha sido para mí una grata satisfacción y quiero agradecerse a Ud. porque sé que es quien representa en ese comité, el espíritu de estética que debe inspirar en estos certámenes modernos [...] Todavía no he recibido ninguna notificación oficial y la espero pues estoy ansioso de empezar el estudio de los planos.²²⁰ En la misma carta, Guido se quejaba del supuesto propósito por parte de la Comisión de decorar el pabellón sólo con motivos indígenas, y dejaba clara su postura de incluir en la iconografía los trabajos del campo y del puerto, que a criterio de Guido completaban la imagen de lo nacional.²²¹ Finalmente, junto a Rodolfo Franco y Gustavo Bacarissas, Guido trabajó en la decoración del pabellón argentino en Sevilla realizando un mural de tela de 200 m² por el que obtuvo el Gran Premio de Honor.

Pedro Figari

En 1930 la *Nouvelle Revue Française* reeditó la versión francesa de *Zogoibi* que Francis de Miomandre había traducido un par de años antes. Fue entonces cuando Larreta encomendó a Pedro Figari las ilustraciones para la obra publicada en París por Gallimard Collection Blanche, versión que contenía además, una modificación en el final realizada por el propio autor.²²²

Pedro Figari (1868-1938) abogado de profesión, comenzó su actividad como pintor cuando ya rondaba los sesenta años.²²³ En enero de 1921 fue nombrado Asesor Letrado de la Legación de la

²¹⁹ [Secretario de Larreta], carta a Alfredo Guido, datada “Estancia Acelain [Estación Vela], 21 de enero de 1926”, CL n. 287, [copia], [Archivo E. Larreta], AMEL.

²²⁰ Alfredo Guido, carta a Enrique Larreta, datada “Rosario, 25 de enero de 1927”, CL n. 2235, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²²¹ “He leído en ‘La Prensa’ una crítica que los propósitos de ese comité sobre los temas a decorar. Ha sido una crítica escrita por un simple, porque cómo puede ocurrírsele que se decorase a base de indios con plumas, o cacharros calchaquíes, el pab. Argentino! [...]” Alfredo Guido, carta a Enrique Larreta, datada “Rosario, 25 de enero de 1927”, CL n. 2235, *op. cit.*

²²² “Al parecer, por primera vez, en París, editada por el *Mercure de France*, la traducción de mi novela *Zogoibi* el desenlace era el mismo; pero, poco después, cuando *La Nouvelle Revue Française* quiso incluirla en su elegante colección, yo creí conveniente adaptar el final al gusto de los salones proustianos. [...] Hoy día, me arrepiento de aquella condescendencia literaria [...]”. Enrique Larreta, *La naranja*, *op. cit.*, p. 54.

²²³ Los datos biográficos de Pedro Figari han sido tomados de: Patricia M. Artundo, “Pedro Figari y la nueva generación argentina: La problemática latinoamericana”, en *Cuartas Jornadas “Estudios e Investigaciones: Imágenes, Palabras, sonidos. Prácticas y Reflexiones”*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, F.F. y L. UBA. 11-13 de octubre de 2000; Roberto Amigo, “Pedro Figari”, *Grandes pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes argentinos y latinoamericanos*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Clarín, 2011; Catálogo de la Exposición *Pedro Figari 1861-1938*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, Salón Nacional de Bellas Artes, agosto-septiembre 1945.

República Oriental del Uruguay en nuestro país y poco después de instalarse realizó su primera exposición en la Galería Müller junto con su hijo Juan Carlos Figari Castro. Ya en Buenos Aires, se vinculó al círculo de intelectuales que trabajaban en la revista *Martín Fierro* y trabó amistad con Manuel J. Güiraldes y Alfredo González Garaño, quienes fueron unos de sus primeros coleccionistas. En 1923 realizó su segunda exposición auspiciada por la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores de la que González Garaño era miembro fundador. Fue ese año, cuando Emilio Lascano Tegui, Raúl Monsegur y Armand Bebijeau lo invitaron a llevar su obra a París y organizar allí su primera muestra en la Galería Druet la cual obtuvo un gran éxito con la venta de cuarenta y nueve de las sesenta pinturas exhibidas, además de la repercusión en los medios franceses. Los años 1924 y 1925, previamente a su partida a Europa, fue un período de gran exposición pública, con colaboraciones en *Proa*, *Valoraciones*, *Martín Fierro*, *La Prensa*, *La Nación* y muestras en el Salón Witcomb y en la Asociación Amigos del Arte, espacio del cual había sido miembro fundador. En 1928 en la muestra organizada por Convivio se presentaron obras de Figari pertenecientes a la colección de González Garaño y a la de Manuel Güiraldes.²²⁴

Ya establecido con éxito en su taller en la Place Du Pantheon en París, Figari recibió la visita de artistas e intelectuales como Jules Supervielle, Paul Valéry, James Joyce, Jules Romains, Alejo Carpentier y los pintores Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Pablo Picasso, Joaquín Torres García, Ignacio Zuloaga y Fernand Léger entre otros. Los halagos recibidos por la crítica, tuvieron su efecto en el ámbito rioplatense donde mantuvo una alta presencia a través de periódicos y exposiciones con ventas que en gran medida lo ayudaron a sostenerse económicamente durante su estadía en Francia.²²⁵ Su prestigio llevó al Gobierno uruguayo a nombrarlo en 1927 Embajador Plenipotenciario en Londres y Delegado de su país para la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929, donde obtuvo una Medalla de Oro. Desde la capital francesa continuó con sus reflexiones sobre América y su vínculo con los argentinos por lo menos hasta fines de la década del veinte.

Fue durante la estancia parisina (1925-1934) cuando Figari realizó los dibujos para *Zogoibi* encargados por Larreta. Para Marcelo Pacheco, familias de la época como los González Garaño, Güiraldes o Gironde eran herederas de esa mentalidad criolla del siglo XIX, que se veían reflejadas en el paisaje de campo, el mismo campo que Figari plasmaba en sus pinturas recuperando

²²⁴ Patricia M. Artundo, "Nuevos papeles de trabajo: Oliverio Gironde, el arquitecto y sus libros", en Patricia M. Artundo (directora). *Oliverio Gironde: exposición homenaje 1967-2007*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub/Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.

²²⁵ Patricia M. Artundo, "Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte" en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco (dir.), *Catálogo Asociación Amigos del Arte 1924-1942*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Fundación Costantini, 2008, p. 19.

visualmente un pasado que ya no existía.²²⁶ Al mismo tiempo compartieron con Figari sobre todo los miembros más jóvenes, su aproximación al mundo precolombino; vertiente que a Larreta no pareció interesar. En relación a los coleccionistas de arte, Figari era el modelo de la élite progresista, un pintor nacional y americano, con un tipo de representación funcional al nacionalismo democrático de la década de 1920, y a la tradición americana. Es en ese momento cuando su obra ingresa a las colecciones porteñas. Sus pinturas, formaron parte de las colecciones, además de la de Larreta, de Güiraldes, de los hermanos González Garaño, Francisco Llobet, Alejandro Shaw, Gustavo Pueyrredón, el Jockey Club, Minga Arteaga de Maupas, Atilio Larco, Pirovano, Robert Wood Bliss y Juan Gironde quien solía negociar la compra de sus cartones, sin intermediarios.²²⁷ Con temas que captaron el interés de la élite rural, Figari traducía en sus cuadros las memorias de un “imaginario criollo” del pasado, traducido al presente en un lenguaje de moderna y original pintura que representaba escenas de campo, recuerdos coloniales, salones patricios, candombes, caballos, tropillas y bailes gauchescos tradicionales. En un contexto en el que el país atravesaba un proceso de modernización, inmigración masiva y cuestionamientos acerca de los orígenes de nuestra identidad “nacional”, la figura de Figari comenzó a ser valorada por intelectuales y por la clase agroganadera argentina. Sobre este punto, Patricia Artundo sostiene que “la pintura de Figari, con su recuperación visual de un pasado ya desaparecido y en la que revivían las tradiciones rioplatenses, debía necesariamente captar la atención de quienes estaban comprometidos con esa problemática, que lejos de haberse diluido en el tiempo, a comienzos de la década del veinte constituía uno de los principales ejes en torno al cual giraban las discusiones.”²²⁸ Precisamente el autor de *Don Segundo Sombra*, halagaría la obra de Figari desde las páginas de *Martín Fierro*:

Se ha cerrado hace pocos días la exposición del pintor Pedro Figari. La prensa, y en particular los grandes diarios, han dado cuenta de este acontecimiento artístico. [...] Don Pedro Figari ha vivido un mundo en amor y en inteligencia. Eso es lo que nos da. ¿No tiene el “metier” de Velázquez? ¿No pinta como Zuloaga? ¿No se parece a Zügel?... Indudablemente no; pero tiene el “metier” de Figari, pinta como Figari, y se parece a Figari, por la sencilla razón de que puede encontrarlo todo en sí mismo y sin pedirlo a los vecinos. [...] Lo que a él le interesa es la vida de sus paisajes y de sus figuras, el significado de sus ambientes, la alegría, la risa, el llanto, el amor, la muerte del hombre. [...] Nos paseamos entre los cuadros de Figari viéndonos en nuestro campo, en nuestras casas, en nuestros antecesores, con enmudecida gratitud.²²⁹

²²⁶ Marcelo E. Pacheco, “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942” en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco (dir.), *Catálogo Asociación Amigos del Arte 1924-1942*, op. cit., p. 187.

²²⁷ Patricia M. Artundo, “Comentario sobre Pericón” Colección digital del Bellas Artes disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2582>, último acceso 1/4/17.

²²⁸ Patricia M. Artundo “Pedro Figari y la nueva generación argentina: La problemática latinoamericana”, op. cit.

²²⁹ Ricardo Güiraldes. *Martín Fierro*, segunda época, año I, núm. 8 y 9, Buenos Aires, agosto-septiembre 6 de 1924, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-pedro-figari--0/>, último acceso 1/7/18.

Alentado por los miembros de las clases altas, la obra de Figari ilustraba la sociedad rural “criolla”. De este modo, el hecho de poseer alguno de sus cuadros adquiriría una especial significación: encargarle obra a este artista era cumplir con el ritual de las élites, recreando el imaginario criollo de los campos, caballos o gauchos, en cientos de cartones que llegarían a las manos de los nuevos coleccionistas. Por su parte, el artista uruguayo, sostenía que “una primera aproximación a la Provincia de Buenos Aires, que ejercía su influencia mayor sobre las restantes, permitiría tener una respuesta. Allí ‘sobre la base colonial, constitutiva del núcleo postcolombiano destinado a perdurar, apareció el hijo del colono: el ‘criollo’, con su espíritu propio. Influida [sic] por dos civilizaciones: la autóctona y la europea, y formado en un medio soberanamente rico.”²³⁰

Probablemente fueron las reflexiones de Figari las que lo acercaban a la idea de Larreta y *Zogoibi*. El escritor tenía claro al momento de escribir su novela que el contexto por el que el país atravesaba tenía que ver con un proceso de cuestionamientos acerca de la pérdida de las tradiciones y los orígenes de nuestra identidad nacional:

[...] He hecho obra de actualidad. Hasta fecha le puse a la acción en uno de los capítulos instintivamente y como si hubiese presentado la falta de comprensión o de buena fe de algunos folloncitos como los llamaba Cervantes. He descrito lo que tengo por delante de mis ojos con esa sinceridad sin alarde que no debiera censurarse nunca. He descrito lo que vé hoy día todo el que vive en la pampa. No he querido mentir. Toda afectación es mala, decía también Cervantes. Además esa agonía de nuestras cosas tradicionales arrasadas por la invasión de influencias forasteras es todo el sentido de mi obra.²³¹

Larreta tenía en su colección, no solo las pinturas de Figari que fueron incluidas en *Zogoibi* sino otros cuadros que formaron parte de su acervo sobre todo en las residencias de Acelain y Chaparro, ámbitos más apropiados para este tipo de pintura. La correspondencia entre ambos, demuestra que escritor y artista tuvieron una relación de amistad que había comenzado probablemente poco después de que el pintor se instalase en Buenos Aires en 1921 y aún antes de la primera edición de *Zogoibi*. Delia Figari, hija del artista, recordaba el éxito de su padre en la capital francesa y las palabras que Larreta le había dedicado: “Su obra adquirió en París maravillosa resonancia [...] al poco tiempo de llegar, en los salones más cultos se decía: Figari, *c’est un maître*. Los argentinos fueron los primeros en reconocer sus méritos. Mi padre llegó a ser ‘el pintor poeta’, como en una hermosa carta lo llamó un día el prestigioso escritor argentino Enrique Larreta.”²³²

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Enrique Larreta, carta a Jesús García de Diego, datada “Acelain, [Vela], 26 enero de 1927”, CL 349, [copia], *op. cit.*

²³² [Nota de la redacción] “Reportaje a Delia Figari de Herrera”, *Atlántida*, Buenos Aires, marzo de 1957, RP 03725, Caja n. 4, Carpeta n. 4 “Larreta. Sus opiniones”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Una de las primeras cartas enviada por Figari al escritor se refería al cuento *La luciérnaga* ilustrado por Rodolfo Franco: “Su precioso cuento ‘La luciérnaga’, que acabo de leer, absuelve ampliamente ‘el pecado’ de la retirada de ayer, tan sentido. Es encantador, y tiene mucha médula.”²³³

Figari también se mostraba interesado en que Larreta concurreniera a sus exposiciones, al mismo tiempo aprovechaba para pedirle consejos. En una carta enviada con el membrete de la Asociación Amigos del Arte le manifestaba: “Tengo gran deseo de verlo en mi exposición. Si viene Ud. de mañana, nadie hay, y la luz es mejor. Avíseme, para estar a su lado [...] Tengo además vivo deseo de hablar hondo con Ud. Hay cosas muy importantes que hacer, y que demandan su concurso intelectual, su valía moral. Nada será mejor para Ud., que vive de recuerdos, como yo, asociarlos a una obra de magnitud creciente, perdurable, progresiva. Ud. no puede segregarse, ni debe hacerlo y Ud. debe brillar y hacer brillar sus cultos superiores.”²³⁴ En 1929, con el humor y la ironía que lo caracterizaba Sirio se refería a una de las varias exhibiciones que el artista uruguayo había tenido en las salas de Amigos del Arte: “A propósito: ‘Todo está igual parece que fue ayer’. Se acaba de inaugurar una exposición de Figari en los ‘Amigotes del Arte’. Las mismas personas de todos los años pasados. El viejo Güiraldes. ‘La triste viuda’ [Adelina del Carril]. Los Garaño, todos al acecho del comprador “incomún” que a cada exposición figaresca se hace más raro.”²³⁵ Los nombres que mencionaba Sirio, Manuel J. Güiraldes y Alfredo González Garaño, habían sido los primeros en apoyar al pintor uruguayo, además de ser unos de sus primeros coleccionistas. Ellos fueron figuras clave para la difusión de su obra en nuestro país. Precisamente el espacio de la Asociación Amigos del Arte junto con las ventas que allí se concretaron fueron las que en gran medida le permitieron sostenerse económicamente durante su larga permanencia en París ²³⁶

Ya rumbo a Francia, a bordo del barco que lo llevaba a su nuevo destino en Europa, Figari, le escribía a Larreta, lamentándose por no haberle podido “estrechar la mano y a pedirle órdenes” antes de partir: “Yo voy hacia mi etapa final, consciente [...] de mi arriesgada empresa. Feliz [...] luego cada día más, gran confianza en ella, y hasta encuentro alivio para al caso de fracaso, en la buena intención que me ha guiado”²³⁷

Una vez instalado en París Figari le comentaba al escritor cómo eran sus días allí con cierta mirada positivista, marcaba las diferencias que según él, tenían franceses y sudamericanos:

²³³ Pedro Figari, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 6 de mayo de 1923”, CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL, [contestada Mayo 10 de 1923].

²³⁴ Pedro Figari, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, 8 de julio de 1925”, CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

²³⁵ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1930”, CL n. 1209, *op. cit.*

²³⁶ Patricia M. Artundo, “Pedro Figari y la nueva generación argentina: La problemática latinoamericana”, *op. cit.*

²³⁷ Pedro Figari, carta a Enrique Larreta, datada “Lutetia [barco], 30 agosto de 1925”, CL s.n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

Esta enorme ciudad, más que enorme densa y grata, está hecha para estimular, fundamentalmente. Es posible que los combativos, sientan en ella el deseo de encontrar su ecuación vital por el esfuerzo mínimo, para aprovechar de los elementos prodigiosos que ofrece su gran organización; pero, nosotros, Ud. y yo que no podemos dejar de sentir los acicates de la aspiración y del mejoramiento, quisiéramos vernos dobles, para pedir quintuples y décuplos: es nuestra ley la disconformidad, felizmente.

Aquí, la mayoría trabaja y trabaja intensamente. Los que pasean son los turistas, que no son pocos. A los franceses se les conoce por la fisonomía: llevan su problema en la frente no lo habrá visto bien. Los sudamericanos ponemos cara de preocupados también, pero no es fácil que por debajo de ella retoza la chacota: privilegio obtenido por las facilidades de la vida, que nos irresponsabiliza. Lo malo es que dicho elemento no es constructivo, y tal cosa ofrece a la raza los inconvenientes que palpamos: falta de previsión y de organización. Ahora, si, el día que nuestra raza haya planteado su problema seriamente, creo que ha de hacer mucho, mucho y bueno.²³⁸

La correspondencia entre ambos fue asidua y además de mostrarnos el grado de confianza que tenían, también ilustra cómo era el panorama que encontró Figari al llegar a París:

Tal vez sepa Ud. ya que tengo que levantar mi casa de esa, por imposibilidad de mantenerla, y además, por si acaso dicha razón no fuese de por sí concluyente, y aun operatorio porque deseo tener mis hijas, a mi lado. Es preciso que quede yo aquí por algún tiempo para abrir morador a mi obra pictórica. Esto nos conviene y conviene a aquellos países, los que por falta de leyenda conocida, se hallan expuestos a los incomprendidos, y aun despectiva y burlonamente tratados.

La opinión general se afirma aquí de día en día. La semana pasada, conversando con Adrienne Mounier, me dijo que el poeta Saint Leger Leger (que tiene actualmente un importante cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores y es secretario de Briano) se manifestó entusiasmado con mi pintura, y dijo: que hacía mucho tiempo que no había recibido un goce intelectual tan vivo como el que le produjeron mis cuadros. Esto es halagador tanto para mí como para todos nosotros, puesto que, en resumidas cuentas, se trata de asuntos nuestros expuestos por el alma nuestra.

Como la regla de los sudamericanos es manifestarse por aquí ricos y ostentosos, aspiro que a Ud., que forma en la excepción en las contadas excepciones, le ha de ser grato sentirse acompañado.

La situación tan desventajosa en que hube de trabajar en mi empresa, bien que ella sea de genuino “interés” regional, me animo a rogarte que si puedo no influir de algún modo para facilitar esta medida, quiera hacerlo. Lo propio he pedido a mis demás amigos de esa, claro que solo a los que consideren más amigos y capaces de ver en mi demanda no un sablazo vulgar, sino una leal solidaridad superior; y creo que ellos harán alguna gestión.

Espero con vivos deseos su anunciado libro, seguros de recibir grandes satisfacciones mentales en su lectura.²³⁹

Todo este intercambio se daba en el marco de la amistad que los unía, ya que el trabajo para *Zogoibi* fue realizado recién en 1929. Larreta tenía al menos ocho cuadros de Figari. Al morir, había

²³⁸ Pedro Figari, carta a Enrique Larreta, datada “París, 24 de septiembre de 1925”, CL n. 14, Carpeta copia de cartas “Marta del Corral”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²³⁹ Pedro Figari, carta a Enrique Larreta, datada “París, 12 de octubre de 1926”, CL 13., [copia], Carpeta copia de cartas “Marta del Corral”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

en Acelain seis pinturas.²⁴⁰ De las cinco que aparecieron en la edición francesa de la novela ilustrada por Figari, dos de ellas aún permanecían en esa estancia y otro le fue regalado por Larreta a Mujica Lainez.²⁴¹ El trabajo encargado al artista, desde su rol de comitente y ante la premura por tenerlo terminado, le permitía a Larreta señalarle a Figari sus propias sugerencias:

Querido amigo. Escribo hoy a M. Gallimard haciéndole saber que en “La Nación” de Buenos Aires acaba de aparecer un telegrama anunciando la publicación de *Zogoibi* por la N. R. F con ilustraciones de Figari. Esto ha debido crear seguramente, una grande expectativa, sería muy necesario que el libro llegara allá en el curso del mes de noviembre, a más tardar. La impresión del texto ha de comenzar de un momento a otro, pero temo que Ud. no tenga tiempo de terminar las seis ilustraciones de que hablamos. En ese caso, me parece, bastaría con tres solamente cuyos asuntos, según se lo digo a Gallimard podría ser los siguientes:

1° el Cura cruzando en sulky la pampa; 2° la tapera, 3° la escena final según el nuevo texto: Federico apoyado en el [...] del pozo y llorando. Además podría agregarse como portada o como ilustración previa la reproducción del precioso cuadro que le tomé últimamente. Yo me embarco el 15 de agosto, tendría Ud. tiempo de contestarme. Creo que esta simplificación del asunto le facilitaría grandemente ¿No es así? Luego podrían hacerse otras ilustraciones para la edición de lujo de tiraje reducido que no debe tardar tampoco. Le saludo con el mayor afecto su admirador y amigo E. Larreta.²⁴²

Zogoibi editada por Librairie Gallimard, Éditions de la *Nouvelle Revue Française* se había terminado de imprimir el 15 de abril de 1930 en París, por F. Paillart. Si bien los originales eran pinturas al óleo, las cinco imágenes realizadas por Figari estaban impresas en un sepiado monocromo. Con un estilo personal e intuitivo, el artista pintó sus cuadros recreando las tradiciones, paisajes y costumbres rurales que Larreta había plasmado en su novela. La primera obra aparecía en la página n. 73, un sulky o carreta conducida por un cura. La siguiente imagen en la página 125 representaba un grupo de parejas bailando el Pericón frente a un ombú, otras llegando a caballo y un guitarrista sentado a la izquierda.²⁴³ Esta danza tradicional argentina aparecía en decenas de sus obras, en diversos formatos, técnicas y ambientaciones, de hecho la tela estaba firmada abajo a la derecha por “P. Figari” con el año 1921, lo cual significaría que dada la prisa del trabajo Figari recurrió a alguno de los cuadros ya pintados que reflejaban ese mismo tema, tal el caso de un *Pericón*, donada al Museo Nacional de Bellas Artes que había pertenecido a Juan Gironde. En la página n. 153, la imagen representaba el interior de una vivienda con paisanas y gauchos tocando la guitarra. La de la página

²⁴⁰ Según lo informaba Gutiérrez Zaldívar “Un excelente conjunto de cuatro obras de Pedro Figari, también parte de la colección Larreta y adquiridas directamente por este al autor lograron un valor total de 110000 dólares pagados por cuatro compradores” Ignacio Gutiérrez Zaldívar, “Un remate de excepción. En España esperan a Larreta”, *La Prensa*, Buenos Aires, sábado 3 de diciembre de 1988, Primera sección. Para la casa y la familia, p. 1.

²⁴¹ Manuel Mujica Lainez, *Los porteños*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979, p. 94.

²⁴² Enrique Larreta carta a Pedro Figari, datada “Biarritz, 1° de agosto de 1929”, [copia en AMEL], Archivo Museo Histórico, Nacional, Montevideo. Tomo 2648, n. 67.

²⁴³ Las medidas eran 48,5 x 58,5 cm, se vendió en el remate de Posadas a 30.200 dólares. Ignacio Gutiérrez Zaldívar, “Un remate de excepción. En España esperan a Larreta”, *op. cit.*

n. 183 mostraba una paisana y un gaucho con guitarra frente a una puerta. La última obra, de la página n. 209 era una especie de tapera o rancho con un caballo amarrado.

La relación de Larreta con el trabajo de Figari para la edición francesa de *Zogoibi* también trascendió hacia sus otras amistades, generando comentarios y compartiendo opiniones acerca de lo que sucedía con el artista, la novela y la poca repercusión que había tenido. Con pesar, Larreta le comentaba a Alejandro Sirio: “El Zogoibi ilustrado por Figari ha sido ya lanzado en París por la N. R. F. Ningún diario nuestro lo dice. La conspiración se hace ahora perfecta. No me aflige demasiado. Las grandes desgracias tienen esa virtud; anulan las pequeñas. Mejor así. El final de mis ‘memorias’ tendrá el color que debe tener. Les llamo ‘Ecce Homo’, vaya me parece recordar que Nietzsche titula así uno de sus libros. En ese caso habría que cambiar.”²⁴⁴ Sirio respondía: “Me dice U. en una carta anterior que el ‘Zogoibi’ ilustrado por Figari ha sido lanzado en París por la N. R. F. y que ningún diario nuestro ha dicho nada. Se lo comunique así al Sr. Bolingas, que se manifestó apenado por no haber recibido ningún aviso de París, y me dijo que había un cablegrama a Echagüe pidiéndole informaciones al respecto; pues dada la personalidad de Ud. tenían mucha importancia las noticias.”²⁴⁵ El tema de las ilustraciones de Figari continuó presente en las cartas que Larreta intercambiaba con Sirio, sobre todo porque el escritor sabía que Sirio siendo artista, era un interlocutor válido: “Creo haberle dicho a Ud. [que lo que] dice de las ilustraciones de Figari es verdad pero yo mismo le dije en París que a mi ver no convenía interpretar directamente las escenas del libro. Lo que el público francés desea [...] hallar en las imágenes es el medio típico, el paisaje [...] En fin cosillas que no tienen ya para mi gran valor.”²⁴⁶

Carlos Sáenz de Tejada

En 1944 apareció una nueva publicación de *Zogoibi*, esta vez ilustrada por Carlos Sáenz de Tejada, editada por Guillermo Kraft. La nueva tirada contuvo una ampliación del título, con una nota manuscrita dirigida a la editorial en 1943 que se incluyó en las primeras páginas del libro: “A la Editorial Kraft. Desearía que esta magnífica edición ilustrada de mi libro Zogoibi llevase, también el título que tuvieron en un principio, mis borradores: El dolor de la tierra. Debe ponérselo por arriba del otro.”²⁴⁷

²⁴⁴ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “El Potrerillo [Alta Gracia], 9 de junio c. 1930”, *op. cit.*

²⁴⁵ Alejandro Sirio, carta a Enrique Larreta, datada “Buenos Aires, c. 1930”, CL n. 1209, *op. cit.*

²⁴⁶ Enrique Larreta, carta a Alejandro Sirio, datada “El Potrerillo, [Alta Gracia], 25 de julio de 1930”, CS, AAS, s.c.

²⁴⁷ Enrique Larreta, *El dolor de la tierra. Zogoibi*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1944.

Hijo de una familia de diplomáticos, Carlos Sáenz de Tejada Lezama nació en Tánger (Marruecos) en 1897 y falleció en Madrid en 1958.²⁴⁸ Su primera formación transcurrió bajo la dirección de Daniel Cortés y los estudios de Fernando Álvarez Sotomayor y José María López Mezquita. En 1916 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde tuvo a Joaquín Sorolla y a Julio Romero de Torres entre sus maestros. Fue un artista de múltiples facetas, pintor, dibujante, muralista, grabador, decorador de escenografías teatrales, retratista, figurinista en revistas de moda, diseñador y publicista de publicaciones periódicas americanas, argentinas, francesas y españolas. A lo largo de los años, su obra gráfica apareció en *La Libertad*, *ABC*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Elegancias*, *La Revista de Occidente*, *Blanco y Negro*, *L'Illustration*, *Femina*, *Vogue*, *Harpers Bazar* y *Martín Fierro*. En 1925 participó en la Exposición de Artistas Ibéricos en el Retiro y fue becado por la Junta de Ampliación de Estudios con una pensión en París donde residió desde 1926 a 1935 colaborando como ilustrador de prestigiosas revistas internacionales. En ese mismo período realizó decoraciones teatrales para el ballet de Antonia Mercé, destacada bailarina de la vanguardia en danza española, conocida como La Argentina, por haber nacido en Buenos Aires. El éxito obtenido con su trabajo le permitió a Sáenz de Tejada pensar en volver a España a seguir haciendo arte sin que lo inquietaran las preocupaciones de orden económico.²⁴⁹

El inicio de la Guerra Civil en 1936, sorprendió al artista en su casa de Laguardia en Álava. Precisamente, durante los años que siguieron, Sáenz de Tejada trabajó en diversas publicaciones editadas por la Delegación de Prensa y Propaganda del Ejército Nacional entre ellas *Vértice*, revista de la Falange en donde también trabajaron otros artistas que en su momento habían sido vanguardistas. En 1938, Ediciones españolas lo contrató como director artístico para dirigir *La Historia de la Cruzada Española*, obra que evocaba la historia contemporánea desde una visión e iconografía nacionalista, aunque en 1941 renunció a su cargo debido a la presión recibida para que su trabajo se adaptase a ese lineamiento. Por esta actividad, Sáenz de Tejada quedó en el imaginario como un artista vinculado al bando nacional y la propaganda falangista.

Entre las exposiciones, además de las europeas, su obra fue presentada en nuestro país en la década del 40, en la Galería Pepe Rodríguez y en la Asociación Amigos del Arte. En cuanto a su labor como ilustrador de libros participó en títulos de edición normal como *Poema de la bestia y el ángel* de José María Pemán, *Miguel de Strogoff*, *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne o *Crimen y castigo* de F. Dostoievski, y libros para bibliófilos como *La Española inglesa*, de Cervantes; *Don Juan Tenorio*,

²⁴⁸ Los datos biográficos de Carlos Sáenz de Tejada fueron tomados de Auñamendi Eusko Entziklopedia disponible en <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/saenz-de-tejada-lezama-carlos/ar-119554/> y de artículos periodísticos varios.

²⁴⁹ Ángel Lazaro, "Colmenas del Arte. Carlos Sáenz de Tejada", *Libertad*, Madrid, 17 de Enero de 1932 Libro "Zogoibi 1926-1961", RP01837, [Archivo E. Larreta], AMEL.

de Zorrilla; *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez; y por supuesto, *Zogoibi*, de Enrique Larreta.

Fue en 1931 cuando Larreta y Sáenz de Tejada se vieron por primera vez. El hijo del artista recordaba el encuentro entre su padre y el escritor argentino:

En el año 1931, en *L' Illustration Française* mi padre publicó un dibujo que representaba una procesión (de la provincia de Salamanca) y en el centro del encuadre un clásico Cristo español con faldas. (191) La imagen [...] tuvo un sonado éxito en París y le valió un elevado número de cartas, felicitaciones y preguntas interesadas de sus admiradores acerca de esta extraña representación de un Cristo semi-vestido. [...] Una visita, la de un escritor y diplomático argentino, que hablaba un extraordinario castellano, a lo Cervantes, y que llegó a la residencia de mis padres con un libro debajo del brazo e ilusiones vehemente y casi de chiquillo en su cabeza. El libro era “El dolor de la tierra, Zogoibi” y las ilusiones, que mi padre ilustrase su obra. Desde el primer momento la relación entre un hombre y otro salió de los límites normales y estandarizados que suele existir entre un escritor y su ilustrador.²⁵⁰

Así comenzó una abundante correspondencia e intercambio de bocetos entre el novelista y el ilustrador, cuyo resultado se vio plasmado recién en 1944, cuando Kraft reeditó la novela del argentino. En 1932, Sáenz de Tejada se refería a la obra que ya estaba emprendiendo para Larreta:

-¿Qué hace usted ahora, aparte de su colaboración en revistas y periódicos?
-Estoy ilustrando la novela *Zogoibi*, de Enrique Larreta. ¿La conoce usted?
-Sí, la conozco. Y me gusta tanto o más que *La gloria de Don Ramiro*, pese a la opinión general. Además, me parece muy bien que la ilustre usted. Hay un sentido muy moderno y muy romántico (un nuevo romanticismo que diría Díaz Fernández) en esa novela, que tendrá un intérprete seguro en su lápiz de usted.
-Pues sí —confirma Tejada— Se va a hacer una edición de gran lujo de *Zogoibi* en Buenos Aires... Ya usted conoce las ediciones de Larreta... Y he recibido el honroso encargo de colaborar en esa edición.²⁵¹

En uno de sus primeros contactos Sáenz de Tejada le escribía a Larreta:

Muy Sr. Mío. Acabo de entrevistarme con el Sr. Grijalbo el cual me ha puesto en antecedentes.
Excuso decirle que pondré todo mis entusiasmos en la empresa supeditando todos mis trabajos a su “Zogoibi”, tanto más tratándose de un escritor como Ud. a quien tan intensamente he admirado siempre; su inolvidable “Gloria de don Ramiro” la leí en Ávila hará 7 años, tenía entonces un estudio en lo alto de la puerta de San Vicente [...] ¡Qué mejor sitio para leer su admirable obra!
Adjunto le mando los originales del último número de “L' Illustration-Noël”, los hice en Laguardia de Álava mi pueblo de origen, con ellos va también un original de “Terres embraseés” aunque no está tan estudiado siempre es una modalidad más.

²⁵⁰ Carlos Sáenz de Tejada “Enrique Larreta”, *ABC*, Madrid, 20 de agosto de 1961, p. 22-23, RP 04029, Carpeta n. 10 “Falleció Enrique Larreta”, [Archivo E. Larreta], AMEL. Nota: En realidad, el año de publicación de la revista había sido 1932. Los ocho dibujos de Sáenz de Tejada ilustraban el siguiente texto: Carlos de Batlle, “Pèlerins et pénitents d' Espagne”, *L' Illustration*, París, n. 4683, 6 de diciembre 1932. Agradecemos a Ricardo Valera por este dato.

²⁵¹ Ángel Lazaro, “Colmenas del Arte. Carlos Sáenz de Tejada”, *op. cit.*

El señor Grijalbo me ha expresado su deseo de Ud. de que haga algún “boceto” sobre alguna escena [...] así lo haré puesto que ese es su deseo aunque dada la premura del tiempo tendrá que ser una cosa muy ligera.

Le ruego tenga la bondad de contestarme dándome detalles del asunto “Zogoibi” me ha encantado.²⁵²

El encargo le demandó casi cuatro años, la edición quedó finalizada en 1936. En 1934 una nota periodística reflejaba su actividad:

Ahora trabaja Tejada en una obra en la que pone todos sus entusiasmos. Las ilustraciones para un magnífico libro de Enrique Larreta: *Zogoibi*. Novela gaucha. [...] se trata de una verdadera colaboración que ha de producir una gran obra de arte. [...] Tejada halló en Enrique Larreta cuánto había menester para valorizar sin regateos sus posibilidades de ilustrador extraordinario. Y Larreta halló en Tejada el intérprete ideal para resolver en imágenes su libro²⁵³

El libro incluyó viñetas monocromas en sepia en la portada y en el borde superior de cada capítulo, una letra capitular ilustrada en el capítulo I, también monocroma sepia y diecisiete ilustraciones a color en tonos pasteles impresa sobre una hoja sin numerar, a lo largo de treinta tres capítulos y doscientos treinta y siete páginas. Todos los originales fueron acuarelas a color, algunas de ellas firmadas. En realidad Sáenz de Tejada había realizado un total de cincuenta y cinco ilustraciones a color, entre viñetas y láminas, pero no todas ellas fueron utilizadas en la edición. En cuanto a su estilo las ilustraciones de *Zogoibi* denotan su formación académica, dibujos de trazo seguro, ejecución precisa con una representación coherente del paisaje exterior, los espacios interiores y las posturas y vestimentas de los personajes. La estética general de la obra tiene una impronta *art déco* de formas geométricas. En cuanto al paisaje, el artista plasma una visión original ya que solo posee las referencias textuales o la descripción que pudo haberle dado el propio autor, puesto que Sáenz de Tejada nunca había estado en nuestra pampa.²⁵⁴

El colofón indicaba que el libro se había terminado de imprimir el 4 de mayo de 1944, agregando que se habían impreso “5150 ejemplares de los cuales 10 en papel de Saunders verjurado ‘Laverstock’ elaborado a mano marcados con las primeras letras del alfabeto. Han sido dedicados por el editor al autor de la obra 40 en el mismo papel verjurado ‘Laverstock’ numerados del I al XL, 5000 en papel ‘Diamond’ numerados del 1 al 5000 y 100 fuera de comercio en papel ‘Diamond’ numerados del 5001 al 5100”. Un ejemplar corriente costaba 12 pesos, y uno de lujo de la tirada de 40 en estuche, costaba 50 pesos.²⁵⁵

²⁵² Carlos Sáenz de Tejada, carta a Enrique Larreta, datada “St Maur des Fássés, Seine, 29 de octubre, c. 1932”, CL s. n., [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁵³ [Nota de la redacción], “Españoles de París. Tejada, o la serenidad”, *ABC*, Sevilla, 20 de mayo de 1934, p. 3.

²⁵⁴ Ricardo Valerga y Ana María Schmidt, *Una olvidada visión de la pampa*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 3 al 29 de marzo de 2009.

²⁵⁵ En 1944 la revista de poesía *Cosmoroma*, costaba \$ 0,40 el ejemplar. *Cosmoroma*, Buenos Aires, n. 6, septiembre-octubre de 1944.

No sólo *Zogoibi* unió a escritor y artista. En el verano de 1950, Larreta pasó unos días en La Rioja y visitó al artista en su pueblo de Laguardia. Sáenz de Tejada se transformó en su cicerone planificando paseos y excursiones, entre ellas una visita a la casa de los antepasados de Larreta en Lagrán, pequeño pueblo montañoso a pocos kilómetros de la casa del español: “Cuando Larreta recibió la sorpresa, su ilusión no tuvo límites, pasó días enteros charlando con los campesinos de aquel pueblo descendientes algunos de ellos de las distintas ramas de su familia, y en junta extraordinaria celebrada en la Diputación Provincial de Álava, se tomó el acuerdo de regalarle el escudo de armas que adornaba la casa de sus antepasados.”²⁵⁶ Aquellas tierras se transformaron en el escenario de su novela *Orillas del Ebro*. Larreta había buscado inspiración en datos y recuerdos de su amigo, con preguntas y preguntas que Sáenz de Tejada contestaba en su mayor parte con dibujos. En una de sus últimas cartas antes de la edición del libro, Larreta le decía. “He transformado algo los nombres de las familias y los lugares, pero cuando lo lea podrá con toda facilidad reconocer a sus tatarabuelos y a los tatarabuelos de sus amigos, e incluso reconocer sucesos y anécdotas que usted me ha contado. Usted es el primer autor de este libro, que en realidad ha cuajado en su corazón y solo lleva de mi la concha externa.”²⁵⁷ Larreta entregó un ejemplar de *Orillas del Ebro* con la siguiente dedicatoria: “A Carlos Sáenz de Tejada. Al gran artista, admirable ilustrador de mi libro *Zogoibi*, y sin cuya invitación a su casa de Laguardia este otro libro no existiría.”²⁵⁸~

Otros libros ilustrados

Al morir Enrique Larreta, figuraban en el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual cincuenta y cinco inscripciones de obras del autor a su nombre. Durante el proceso del expediente sucesorio se nombraron distintos peritos tasadores para informar sobre el valor atribuido a su obra literaria. Por Espasa Calpe Argentina S.A., fue designado su director Dr. Rafael Olarra quien informó que las obras editadas por esta editorial habían sido *La gloria de Don Ramiro*, *Zogoibi*, *Santa María del Buen Aire*, *Tiempos Iluminados*, *La calle de la vida y la muerte*, *Tenía que suceder*, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, *El linyera*, *Pasión de Roma*, *La que buscaba Don Juan*, *Artemis*, *Jerónimo y su almohada*, *Notas diversas*, *La naranja*, *Orillas del Ebro*, *Tres Films*. Por su parte Guillermo Kraft informaba que los libros publicados por su editorial, habían sido *El dolor de la tierra*, *Zogoibi*, *En La Pampa*, *Gerardo o La Torre de Las Damas*, *La gloria de Don Ramiro*, *Dramáticas Personas*. La Editorial Sopena Argentina había editado

²⁵⁶ Carlos Sáenz de Tejada “Enrique Larreta”, *ABC*, *op. cit.*

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ Libro en el Archivo “Sáenz de Tejada”, custodiado en la Fundación Universitaria Española, Álava.

*La gloria de Don Ramiro, El Linyera, Las dos fundaciones de Buenos Aires, Santa María del Buen Aire, Zogoibi.*²⁵⁹

No todas ellas fueron obras ilustradas. Algunas sólo tuvieron una imagen en la cubierta realizada por un ilustrador y otras, además de las ya mencionadas, tuvieron ilustraciones en sus páginas interiores. En 1915 Larreta hizo imprimir un tiraje muy corto de *La lampe d'argile* en edición de bibliófilo, reservada a algunos amigos.²⁶⁰ En el caso de *La luciérnaga*, la obra fue ilustrada por Rodolfo Franco (1889-1954) quien había sido convocado por Larreta en 1923 para encargarse de la parte artística de ese poema romántico. Para el artista, ese había sido un año especialmente productivo sobre todo por las escenografías y tapas de libros que realizó. Precisamente con *La luciérnaga*, cerraba esa temporada laboral, ya que el libro se había terminado de imprimir el 31 de diciembre de ese año en los Talleres Casa Jacobo Peuser.²⁶¹ Fue una edición limitada de doscientos veinte ejemplares en papel especial: veinte ejemplares en papel Japón legítimo numerados de 1 a 20; doscientos ejemplares en papel de hilo numerados de 21 a 220. Las diez ilustraciones fueron impresas aparte, en blanco y negro y luego se pegaron a mano en cada una de las páginas correspondientes. Franco también tuvo a su cargo las capitulares y la ornamentación tipográfica del colofón el cual indicaba: “Este poema dramático fue escrito por Don Enrique Larreta y representado en la escena del Teatro Cervantes por la Compañía Guerrero Díaz de Mendoza en Buenos Aires el XVII de Agosto de MCMXXIII”. Si nos atenemos a la secuencia cronológica, Franco sería uno de los primeros artistas en ser convocado por Larreta para ilustrar una de sus obras literarias.

Entre estos títulos, otra de las obras que tuvo una edición especial para bibliófilos fue *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, con viñetas y ocho láminas con acuarelas originales a color de Guy Arnoux., editada por Viau y Zona en 1933, impresa en las prensas de Coulouma, Argenteuil, Francia, bajo la dirección de Georges Crès. La obra alcanzó un limitado tiraje de 660 ejemplares, numerados del 1 al 600 y del I al LX, ciento cincuenta de esos ejemplares fueron hechos sobre papel *velin blanc de rives a la forme*, doscientos ejemplares en papel *Vergé teinté de Rives*, doscientos cincuenta ejemplares en papel *Chiffon* y sesenta ejemplares de esos tres papeles, destinados a los colaboradores. La crítica, anunciaba la aparición del libro como una “joya de bibliófilo”.²⁶²

²⁵⁹ Expediente Sucesorio Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta y Enrique Rodríguez Larreta. 1º y 2º cuerpo. Sucesión 33760. Año 1961-1963. Archivo Poder Judicial de la Nación. Buenos Aires, Folios 150-165.

²⁶⁰ Víctor Margueritte, “La lampe d’argile”, *El Diario*, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1915, RP 03427, Caja n. 4, Carpeta n. 7 “La lámpara de arcilla y otras obras”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

²⁶¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y Modernidad (1910-1936)*, op. cit., p. 198.

²⁶² Augusto Cortina, “Las dos fundaciones de Buenos Aires”, *Nosotros*, c.1933, p. 370-371, RP 03460, Caja n. 4, Carpeta n. 7 “La lámpara de arcilla y otras obras”, [Archivo E. Larreta], AMEL.

Posteriormente hubo una edición de la misma obra realizada por editorial Anaconda, que apareció sin fecha, con un prólogo de Enrique de Gandía y la tapa ilustrada por Alejandro Sirio. Luego hubo una edición, sin modificaciones en el texto de Sopena en 1940 y de la Institución Cultural Española en 1942. En 1943 se publicó la edición de Emecé (colección Buen Aire), con ilustración de Alejandro Sirio para la tapa y de Guy Arnoux distribuidas en el relato. En 1980 la Municipalidad de Buenos Aires, conmemorando el IV centenario de la segunda fundación de la ciudad lanzó una publicación con notas de León Benarós y xilografías originales de Américo Balan, Antonio Berni, Aída Carballo, Alfredo De Vincenzo, Albino Fernández, José M. Moraña, Norberto Onofrio, Víctor L. Rebuffo, Mabel Rubli y Abel B. Versacci.

Santa María del Buen Aire tuvo una edición ilustrada por Juan Antonio Ballester Peña, (1895-1978) publicada por Emecé Editores S. A., en la Colección Buen Aire. El libro de 87 páginas se terminó de imprimir el 21 de diciembre de 1944, en Platt Establecimientos Gráficos. Lo irónico fue que Ballester Peña bajo el seudónimo de Ret Sellawaj también había sido el encargado de ilustrar *Zogoibi*, la novela humorística de Luis Emilio Soto, tercer y último volumen de la Biblioteca *Campana de Palo*, que ya mencionamos. Escrita en 1926, al poco tiempo de que se lanzara la versión auténtica, la obra de Soto se presentaba como una crítica y burla a la obra original. Tal vez Larreta nunca supo que aquel Sellawaj era la misma persona. En 1937 Ballester aseguraba que su cambio de orientación artística era firme y definitivo.²⁶³

Otras obras de su autoría que contaron con sus propios dibujos fueron *Tenía que suceder* y *Gerardo o La torre de las damas*, editado e impreso en los talleres gráficos de Guillermo Kraft, el 18 de diciembre de 1953. La obra, desde el aspecto gráfico, fue dirigida por Alberto Kraft. Se imprimieron 2100 ejemplares en papel offset, numerados del 1 al 2100, los últimos 100 fuera de comercio. El libro contaba con la cubierta y 11 láminas, algunas en color ilustradas por su autor con escenas granadinas realizadas con grafito, pincel y aplicaciones de crayón. El prefacio decía: “Asigna además a esta edición un valor novedoso y llamativo, de notable significación artística, el hecho de que las ilustraciones del libro sean obra también de don Enrique Larreta, intérprete con el pincel y el lápiz de las escenas que animó y en las cuales halló los motivos para sus estampas.”²⁶⁴ Luego publicó *En la Pampa*, segunda parte de *Gerardo o la torre de las damas*, también con ilustración de Larreta en la tapa y *El Gerardo* que incluía ambos títulos. Larreta también ilustró *Dramáticas personas*, editada por Guillermo Kraft. Este libro incluía varios títulos de teatro y televisión *Don Telmo*, tragicomedia en

²⁶³ *Ibidem*, p. 327-328.

²⁶⁴ Enrique Larreta, *Gerardo o “La torre de las damas”*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1953, p. 7-8.

tres actos, *Venancio*, *La huerta*, *En la tela del sueño*, *Clamor* y *Dramáticas personas*. La obra fue publicada el 30 de noviembre de 1959, pocos meses antes de la muerte del escritor.

.....

A lo largo de este capítulo hemos recorrido los diversos aspectos que vincularon a Larreta con los libros. Por un lado, su insoslayable condición de escritor; por otro, el de historiador en busca de aquellos ejemplares que le permitieron reconstruir un tiempo pasado, y por último su rol de comitente en las ediciones ilustradas de sus obras. Además de estas cuestiones, debemos mencionar su activa participación en instituciones vinculadas al libro. Todos estos puntos relacionados también con su faceta de bibliófilo y coleccionista.

En cuanto al coleccionismo de libros, podemos decir que el mismo criterio que utilizó para seleccionar obras artísticas, lo empleó para escoger los ejemplares que conformaron su colección y biblioteca. Estas decisiones reflejaron su cultura, saber y distinción. Los libros elegidos fueron el resultado de una búsqueda signada por un interés preciso y manifiesto, por eso su biblioteca tuvo un cariz decididamente hispanizante donde predominaron títulos publicados durante los siglos XVI y XVIII. De este modo, formó una colección bibliográfica que mantuvo el mismo criterio conceptual que había guiado las elecciones del resto de su acervo. Con ellos y con las demás piezas de su patrimonio, el escritor daba vida a una época lejana, la del Siglo de Oro español, al igual que en *La gloria de Don Ramiro*.

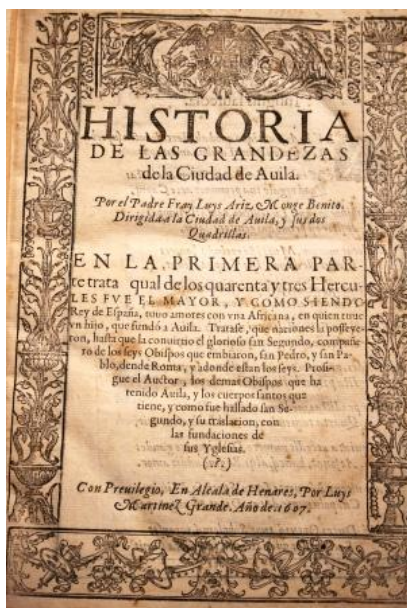
Por otra parte, su inserción en el ámbito literario, artístico y editorial tuvo un rol destacado dentro del campo de los libros ilustrados. Las ediciones de lujo, el encargo de ilustraciones para sus obras y la relación con los artistas que llevaron a cabo esta tarea, dieron cuenta de una labor conjunta entre el “artista ilustrador” y el “autor literario”. Desde su lugar de comitente, Larreta desempeñó un papel muy activo en todo lo que tuvo que ver con aspectos artísticos y materiales, sobre todo en la publicación de *La gloria de don Ramiro* ilustrada por Alejandro Sirio, obra que marcó un hito en la historia editorial de nuestro país.



158. Carta Ejecutoria de Hidalguía. Familia del Águila
1624
[linaje de Don Ramiro] Valladolid, 1585



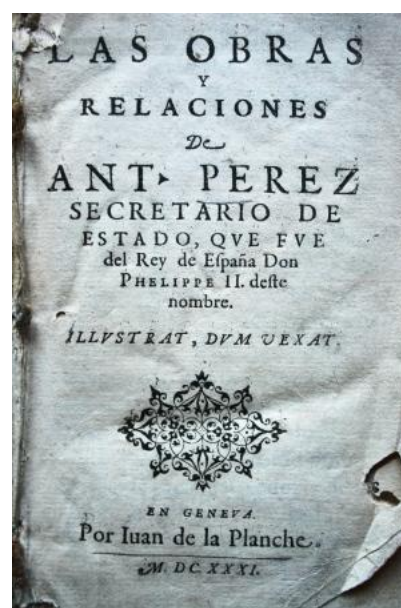
159. Carta Ejecutoria de Hidalguía. Familia San Vicente,



160. Fray Luys Ariz Benito, *Historia de las Grandezas de la Ciudad de Auila*, Alcalá de Henares, Luys Martinez Grande, 1607



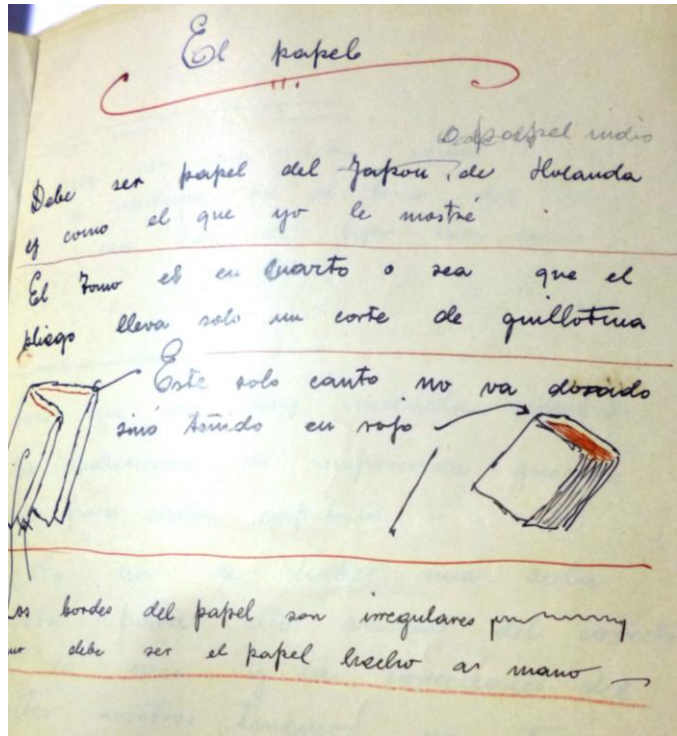
161. *Hystoria, o Descripción de la Imperial Cibdad de Toledo*, Toledo, Juan Ferrer, 1554



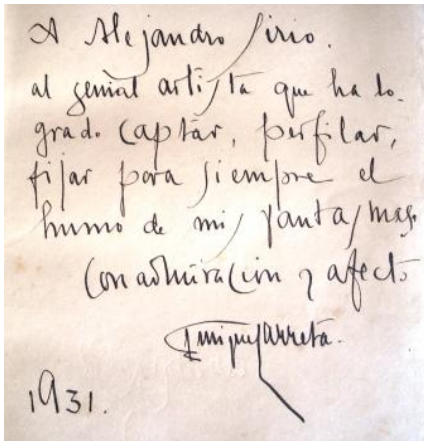
162. Antonio Perez, *Cartas de Antonio Perez. Secretario que fue del Rey Católico Don Phelippe II de este nombre*, Paris, sin pie de imprenta, c. 1580



163. Alejandro Sirio, c. 1929, AAS



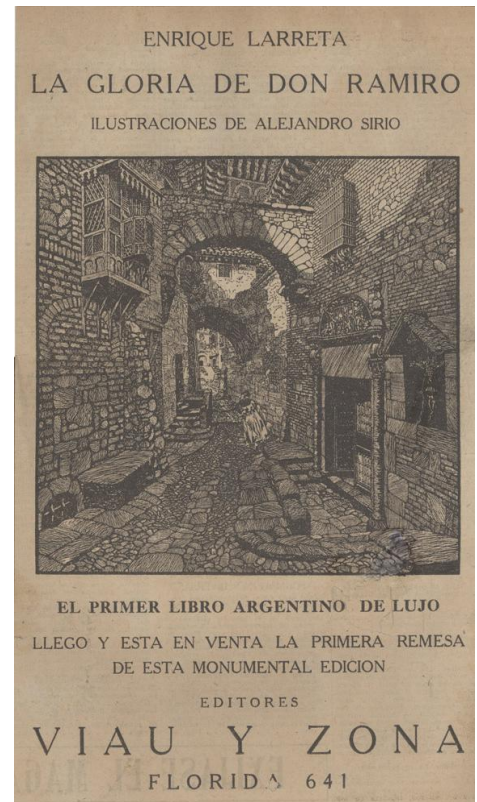
164. A. Sirio, Anotaciones manuscritas indicando detalles de la edición de *La gloria de Don Ramiro* ilustrada, diciembre de 1925, AMEL.



165. Dedicatoria de E. Larreta en un ejemplar de *La gloria de Don Ramiro* editado por Viau y Zona en 1929, 1931, AAS

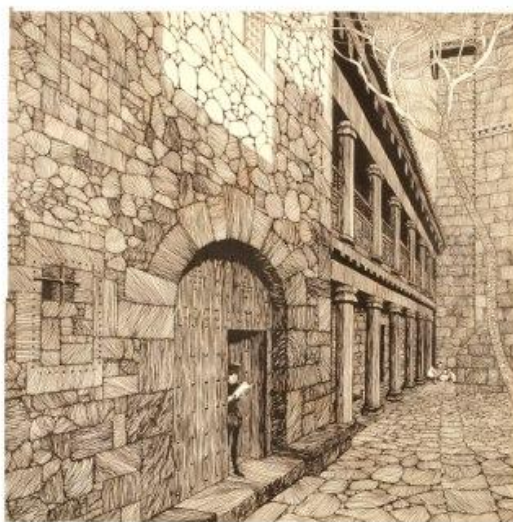
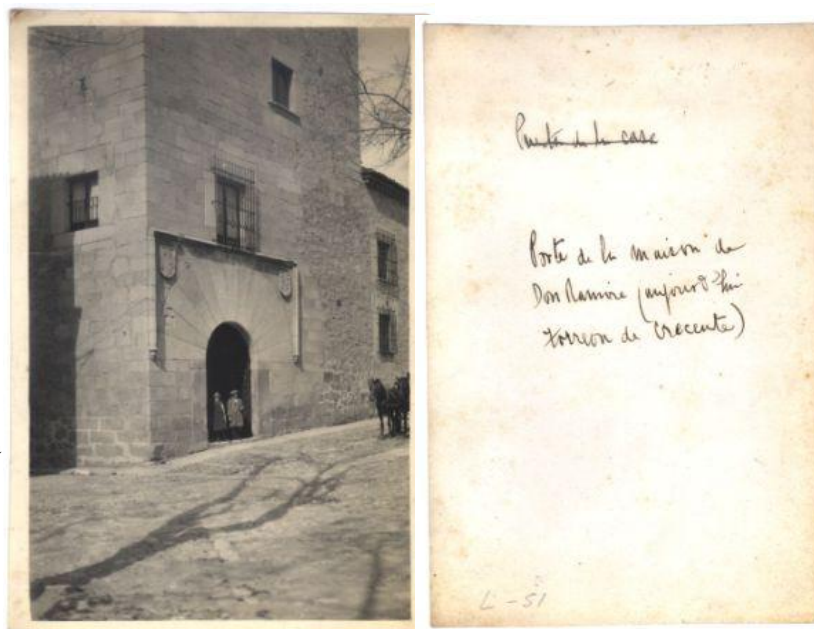


166. Enrique Larreta y Alejandro Sirio en Acelain, c. 1927, AAS



167. Aviso anunciando la aparición de *La gloria de Don Ramiro* editado por Viau y Zona, como "El primer libro argentino de lujo", *La Nación*, 1929, RP 178, AMEL

168. Fotografía de los hijos de Larreta en el Torreón de Crecente en Ávila, c. 1912, con el dorso escrito por el escritor indicando que esa imagen sería utilizada para representar “la maison de Don Ramiro”



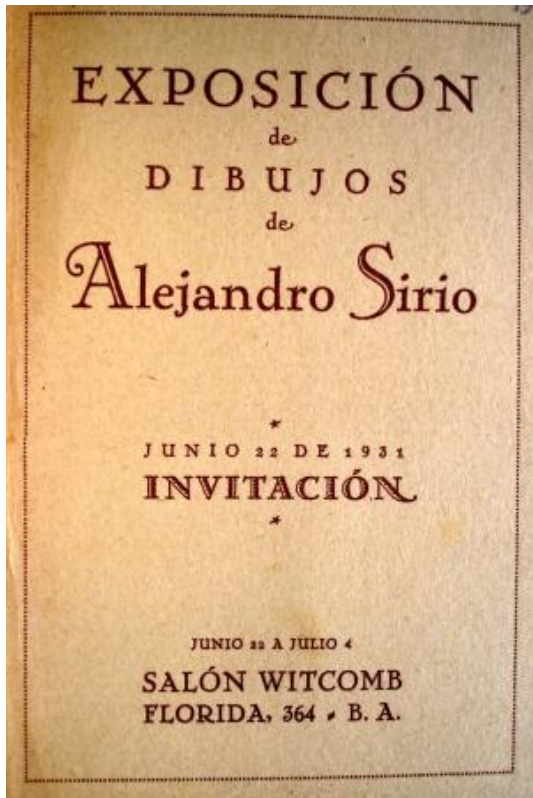
169. A. Sirio, ilustración para *La gloria de Don Ramiro*, Viau y Zona, 1929. Se observa mesa y velón, similares a los objetos que Larreta tuvo en su colección

170. A. Sirio, ilustración para *La gloria de Don Ramiro*, Viau y Zona, 1929, p. 61



171. A. Sirio, una de las letras capitales para *La gloria de Don Ramiro*, 1929

172. A. Sirio, *ex-libris* para Enrique Larreta



173. Invitación para Exposición de Alejandro Sirio en Salón Witcomb, Junio de 1931, AAS



179. Exposición de Alejandro Sirio con los dibujos de *La gloria de Don Ramiro*, c. 1931, AAS



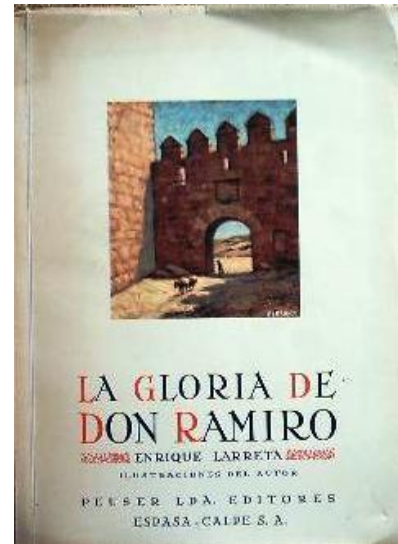
180. Postal enviada por E. Amorin desde Ávila a Sirio, c. 1929. "Al pie de las murallas y en cada fachada me parece hallar escrito tu nombre..."



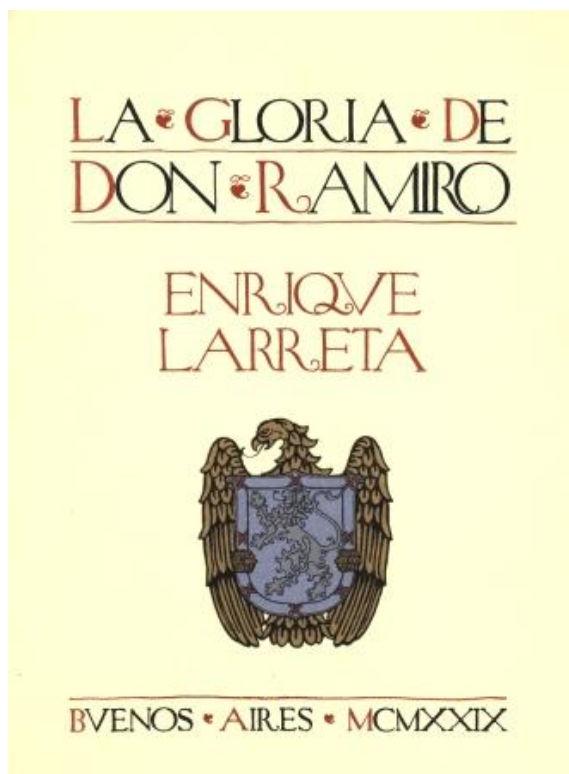
181 Enrique Larreta, Fotografía de Ávila, c. 1912. Se observa cuadrícula en lápiz, probablemente realizada por Sirio o Larreta



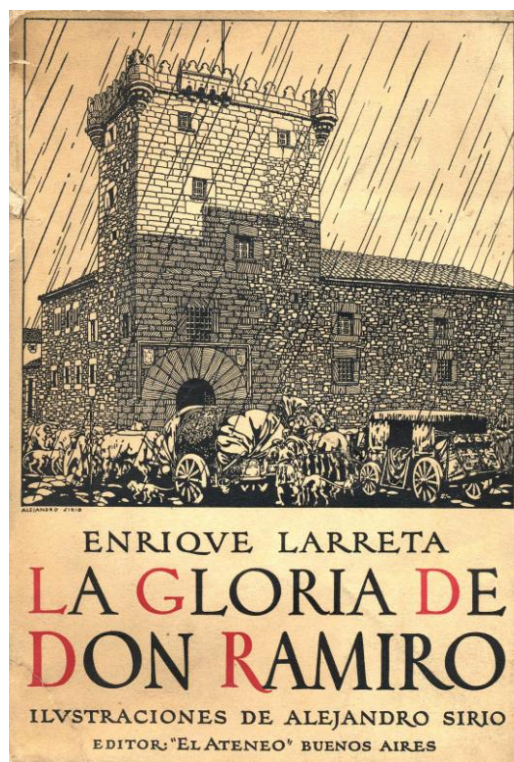
182. Enrique Larreta, "El puente", Lámina de *La gloria de Don Ramiro*, Ed. Peuser-Espasa Calpe, 1943, reproducida de un óleo pintado por Larreta



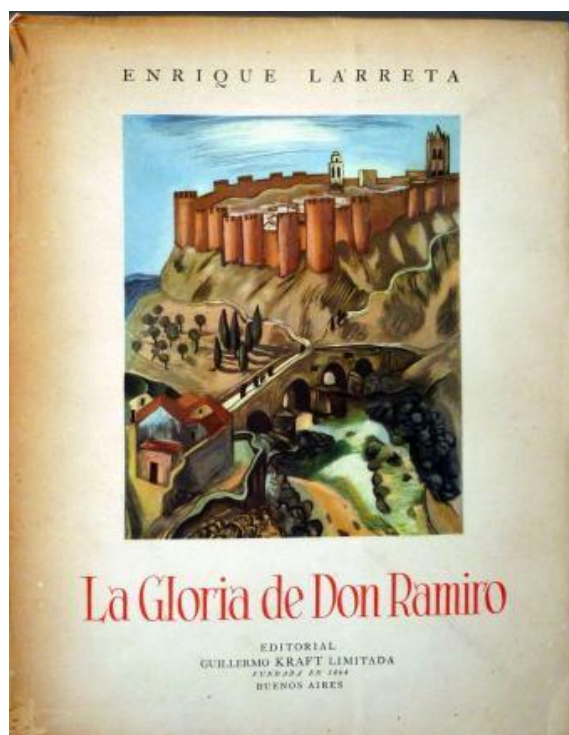
183. Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Ed. Peuser-Espasa Calpe, 1943



184. Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1929



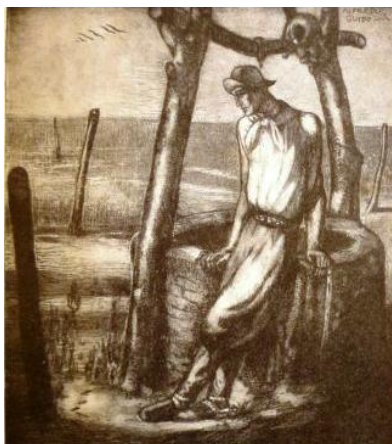
185. Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944



186. Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Ed. Kraft, 1951. Ilustraciones de Jean Gabriel Daragnés



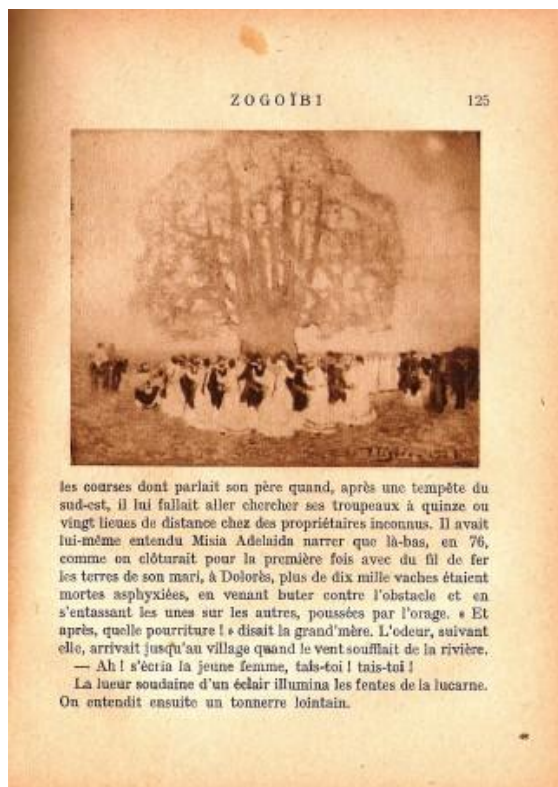
187. Enrique Larreta, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Viau y Zona, 1933. Ilustraciones de Guy de Arno



188. Alfredo Guido, ilustración para *Zogoibi* de Enrique Larreta, editada por Juan Roldán e impresa en los talleres de Jacobo Peuser, 1926



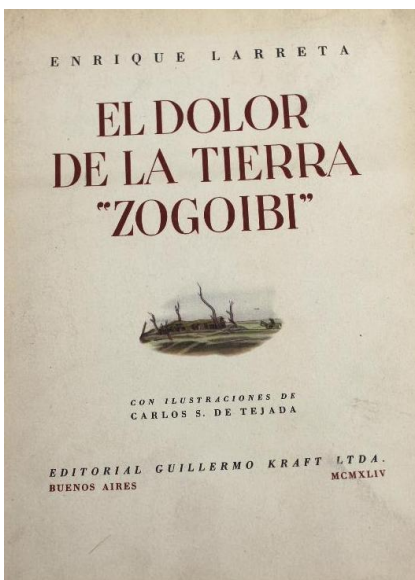
189. [Imagen caricatura de Larreta, Güiraldes y Girondo], *Crítica*, 28 de agosto de 1929, RP 02396, AMEL



190. Página de *Zogoibi* ilustrada por P. Figari, en Enrique Larreta, *Zogoibi*, Paris, Librairie Gallimard, Éditions de la *Nouvelle Revue Française*, 1930



191. *Procession du Christ en vieille Castille*, ilustración de C. Sáenz de Tejada aparecida en *L'Illustration*, París, n. 4683, 6 de diciembre 1932



192. Enrique Larreta, *El dolor de la tierra "Zogoibi"*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1944. Ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada



193. Carlos Sáenz de Tejada, ilustración para *El dolor de la tierra "Zogoibi"*, editado por Guillermo Kraft, c. 1942

Conclusiones

Conclusiones

Luego de haber desplegado la investigación en torno a la figura de Enrique Larreta desde su rol de coleccionista de arte arribamos al final de nuestro trabajo. El desarrollo nos permitió ampliar y complejizar varias de las problemáticas planteadas a lo largo de esta tesis, realizando el abordaje crítico de una colección de arte desde un punto de vista histórico-cultural. Dentro de estas cuestiones incluimos consideraciones significativas surgidas a partir de la figura de Larreta en relación con los diferentes sentidos otorgados a su patrimonio. En este análisis recorrimos las acciones y opciones estéticas que el escritor llevó a cabo sobre una colección que no solo estuvo formada por las obras que la constituyeron sino también por los relatos y los diferentes niveles de significación e interpretación, los cuales incluyeron una mirada literaria, artística y arquitectónica. Todo esto, inserto dentro de un marco contextual que tuvo entre otros componentes una revalorización de España y su cultura, postura que alcanzó una posición de privilegio entre la intelectualidad hispanoamericana, pero que en el caso de Larreta tuvo particularidades distintivas.

Una de las primeras conclusiones a las que arribamos a partir de este trabajo fue poder ampliar la mirada tradicional acerca del coleccionismo de arte argentino durante el primer tercio del siglo XX. A lo largo de estos capítulos pudimos revelar una línea de colección que hasta el momento había sido ignorada o poco estudiada puesto que Larreta y su colección no habían sido objeto de una investigación sistemática. Constatar ese vacío historiográfico –en el que solo se pueden mencionar recientes y contadas excepciones– de alguna manera pone en discusión la poca relevancia o el recorte que prácticamente lo había excluido de este campo como una de las figuras destacadas. Esto justificó la labor realizada pues los resultados constituyen un aporte en lo que se refiere a la colección propiamente dicha, a los estudios sobre coleccionismo y a la formación de los museos públicos en la Argentina.

Llegar a este punto permitió apreciar el múltiple ensamblaje que presenta la figura de Larreta en relación con el arte, la arquitectura, el coleccionismo y una innumerable red de conexiones que incluyó a los más prestigiosos intelectuales y artistas nacionales e internacionales. Al acercar esta nueva mirada sobre su biografía pudimos obtener un mayor conocimiento, no sólo sobre una faceta poco conocida, sino sobre el período de la cultura argentina y su complejo entramado social, político, económico y artístico, en el cual el escritor formó su colección.

Por otra parte, hacer visible este acervo otorga a los historiadores del arte argentinos la oportunidad de ver y profundizar el estudio de un conjunto de obras que son un magnífico ejemplo de arte español, no siempre posible de ver en nuestro país. Asimismo, considerando los procesos de dispersión que han sufrido la mayoría de las colecciones particulares, el trabajo adquiere un plus adicional, dado que nos permitió valorar una colección de arte que se mantuvo prácticamente

completa desde sus orígenes, no solo en lo que respecta a los objetos que la compusieron sino a los escenarios que la contuvieron. Poder reconstruir el valioso legado de su patrimonio a través del relevamiento *in situ*, tanto en Belgrano, como en Acelain y El Potrerillo, arrojó resultados enriquecedores puesto que tuvimos conocimiento de obras que no habían aparecido en fuente escrita o visual alguna. Fue un trabajo de búsqueda *arqueológica* por sus residencias, catálogos de remates o nuevos emplazamientos en museos y colecciones particulares, observando la dispersión o reparto entre herederos y valorando que una gran parte había quedado en el escenario inicial que la había alojado. Esta indagación permitió constatar que su colección era mucho más rica y estaba formada por piezas valiosísimas que no fueron incluidas en la donación original, como la pintura cuzqueña, o la de Pedro Figari, muchas de ellas inéditas para el campo del coleccionismo en Argentina.

En cuanto a las características especiales que tuvo su colección debemos señalar que la temática de su novela *La gloria de Don Ramiro* junto con el contexto geográfico y temporal de esa historia, se complementaron con la tipología que finalmente tuvo su acervo. La densidad conceptual de su colección fue fruto de un conjunto de decisiones tomadas exclusivamente por el escritor. Por eso, los motivos principales de compra tuvieron que ver con un interés específico por ese momento particular de la historia. A esto se sumó la construcción o modificación de sus residencias las que actuaron como espacios de escenificación que la albergaron. Si para lograr el clima de época en su novela, Larreta acudió a la referencia de acontecimientos y personajes del pasado; de igual modo, para *re crear* esa historia en un ámbito *tridimensional*, recurrió a las obras y objetos de los siglos que tanto le habían apasionado, yendo de la ficción de su obra literaria a la invención de su colección. Así, fue seleccionando las unidades pensando en la conformación de un *todo* cuyo significado siempre incluyó un sentimiento de hispanidad y lo que esto había representado para América, tanto en su aspecto artístico como simbólico.

Nuestro trabajo necesariamente, también reflexionó acerca del lugar que Enrique Larreta ocupó como coleccionista de arte en el contexto argentino. Su figura emergió en este campo, absolutamente unido a su amor por España, marcando una línea específica dentro del coleccionismo de arte español en las primeras décadas del siglo XX. A partir de estas cuestiones más generales, pudimos observar las características del vínculo establecido entre Larreta y los objetos de su colección. Su clara competencia cultural lo distinguió de otros coleccionistas. Historiador, anticuario o esteta, su erudición le permitió no plegarse a los modelos vigentes, de este modo su colección tuvo rasgos especiales que se diferenciaron de la de sus contemporáneos, incluso de los que también tuvieron entre sus obras arte español. Larreta marcó una línea específica porque su colección tuvo una esencia que se mantuvo desde los inicios de su formación hasta el final de sus

días. Por eso su nombre quedó ligado indisolublemente a los significados que provocan las obras de su patrimonio artístico, sumado al beneficio de distinción que de por sí generan las colecciones, pero agregando un capital simbólico que fue más allá del mero consumo artístico.

A la hora de decidir cuál sería el eje de su colección Larreta consciente o inconscientemente desplegó una serie de redes y estrategias en pos del objetivo que se había fijado. Por un lado la preferencia de la tradición hispanista en un tiempo puntual, es decir, en torno al Nacionalismo cultural del Centenario, contexto que marcó el inicio de sus compras. Entre las distintas vías de retorno a España, vividas y desplegadas en ese ambiente más amplio de hispanofilia, el escritor transitó no solo la vía ideológica y literaria, sino también la estética. Esto incluyó un tipo de colección y de arquitectura que se ajustaron a estos patrones, ambas sostenidas por un discurso o enfoque que tuvo su correspondencia en gran parte de sus manifestaciones intelectuales. Ese es el origen y el punto nodal de una colección de arte que se correspondió con los valores del hispanismo promovidos durante esos años.

Por otro lado, la extensa red que asoció a Larreta con el mundo de la élite y su estilo de vida fueron condiciones naturales, que él y otros coleccionistas compartieron. Su nombre ocupó un lugar que funcionó dentro del estrato de los miembros de una minoría selecta. Orígenes familiares, tramas de parentesco, referencias culturales y ámbito social de clase fueron utilizadas, pero no exaltadas y hasta a veces desdeñadas. Dentro de los mecanismos de ascenso, el apellido Larreta se ubicó socialmente a partir de una antigüedad histórica cuya legitimación se consolidó aún más a partir de su matrimonio con Josefina Anchorena. No fue casual que el escritor indagara por su propia genealogía familiar buscando la nobleza de su ascendencia. Fue un tema que tuvo que construir y que estuvo presente a lo largo de su vida: lo imprimió en sus memorias, lo plasmó en la ficción de su obra literaria y lo buscó en piezas de su colección. Linaje y antigüedad eran atributos necesarios para dotarse de un pasado distinguido. Los hábitos visibles de su estilo de vida también se inscribieron dentro de los parámetros de clase de la alta sociedad pero el efecto de estas cuestiones dentro de su perfil como coleccionista no se alimentó de esa condición sino que el principal mecanismo diferencial fue su condición de escritor destacado. Al igual de lo que sucedió con la mayor parte de los coleccionistas, la fortuna fue crucial para la adquisición de piezas, pero el gusto y la distinción de Larreta, lo alejaban de las elecciones de clase en tanto actor colectivo.

Además, la difusión internacional que había alcanzado el lanzamiento de su primera novela y el prestigio, sobre todo luego de la traducción francesa, hizo que *La gloria de Don Ramiro* se convirtiera en un éxito mundial. Traducida a los idiomas más diversos, el libro y su autor alcanzaron un gran renombre dentro de los círculos literarios. Los años en París fueron capitales para potenciar la trascendencia de su fama. Durante ese tiempo la capital francesa se constituyó en el epicentro de la

intelectualidad, en un mercado de bienes simbólicos y en el lugar más importante donde obtenerlo. El propio Darío había sentenciado el prestigio otorgándole al argentino una de las categorías más altas dentro de las letras americanas. De este modo el nombre de Larreta en tanto coleccionista se vio doblemente legitimado ya que los inicios de su colección coincidieron con la época de mayor exposición pública y reconocimiento por parte de los círculos intelectuales nacionales y europeos. Que el escritor hubiese sido el autor de *La gloria de don Ramiro* era algo que no se soslayaba y ese hecho se extrapolaba a la valoración que los críticos y periodistas hacían de su colección artística y de la arquitectura de sus residencias.

Dentro de estas redes también pudimos ver cómo Larreta mantuvo su vínculo con el campo artístico desde fechas muy tempranas. A lo largo de su vida su nombre apareció como referente en cuestiones de arte y cultura en nuestro país, participando, trabajando, colaborando u opinando en espacios, instituciones o publicaciones relativas a este segmento. A esto se sumaron los viajes realizados a Europa, el interés por la historia, su deseo original de escribir un libro sobre los maestros de la pintura española, el prestigio otorgado por el éxito su novela, sus inquietudes artísticas, su vocación de pintor y los encuentros con artistas, coleccionistas y diversos actores que conformaron el campo artístico-cultural porteño. Larreta poseía las herramientas necesarias para participar de este medio con solidez. Todos estos lazos y redes de estrategias desplegadas por el escritor provocaron que su nombre tuviera una presencia destacada dentro de los ámbitos culturales, incluyendo el del coleccionismo artístico.

Entre los factores que le fueron útiles al momento de pensar su colección se destacó el contacto que tuvo de primera mano con valiosas colecciones. El primer viaje que Larreta realizó a España tuvo en él un influjo decisivo. Allí recorrió palacios, iglesias, museos y sitios históricos y pudo estar en contacto directo con estos edificios y sus obras de arte. Pero además de esos recorridos tuvo la oportunidad de conocer las colecciones y residencias de los más importantes coleccionistas de la época, entre ellos el Conde de Valencia de Don Juan y el Duque de Alba. Fue evidentemente, que estos aspectos impresionaron al joven Larreta, y por ello al escribir sus memorias y “construir” su propia historia, le resultó importante incluir en ella el nombre del Conde de Valencia de Don Juan, cuya colección de arte se encontraba entre las más famosas de España. Aquellas tertulias que pudo compartir estando en contacto con grupos de nobles, estudiosos, investigadores, aficionados a la arqueología y sobre todo coleccionistas de arte, fue algo que enriquecería su propia vida literaria y marcaría el futuro de sus elecciones como coleccionista. Precisamente los diferentes objetos de tipología diversa que Larreta conoció durante esas reuniones en la casa del Conde de Valencia, tales como pinturas, esculturas, vidrios, tejidos, reposteros, alfombras, muebles, espadas, puñales, puntas de lanzas, ballestas, pistolas, arcabuces, cerámica de

Manises, de Muel, de Talavera y Puente del Arzobispo, formó años después, parte de su propia colección artística.

Otro de los puntos destacados que le permitieron a Larreta comenzar a formar su patrimonio, fue el vínculo con Ignacio Zuloaga. Una estrecha amistad, iniciada en París, unió al escritor y al pintor. Esta relación marcó un eje en las decisiones tomadas por Larreta a la hora de resolver sus adquisiciones. Zuloaga asumió el rol de asesor e intermediario en la compra de objetos artísticos. El nombre de ese consejero no era el de un simple *marchand* de arte o anticuario, era una autoridad que tenía un lugar destacado en el mundo de la pintura. Para Zuloaga tampoco fue un hecho menor, retratar a quien fuera el autor de una de las novelas de mayor éxito por aquellos años. Este acto también representaba un beneficio simbólico, y esa fue una de las razones por la cual realizó el retrato dando además el inicio a una amistad que se prolongó hasta el final de sus días. Para Larreta ser elegido por el maestro, incluso antes de haber pintado el retrato de Barrès, le otorgaba un beneficio simbólico que distaba mucho de haber formado parte simplemente de las decenas de retratos que el vasco había pintado de la colectividad argentina, incluyendo los de varios coleccionistas. Larreta había comenzado sus compras en París, alternando con viajes a España acompañado por Zuloaga en recorridos por anticuarios y viejas iglesias a la búsqueda de piezas. Ir con un experto fue para Larreta una garantía que le confería un plus de legitimación a su colección. Otro factor importante fue el rol de coleccionista de Zuloaga. Esa coincidencia o contemplación de un patrimonio artístico en el preciso momento en que Larreta está definiendo el perfil de su propia colección fue un dato a tener en cuenta a la hora de evaluar la formación de su patrimonio. Indefectiblemente, el fervor del vasco por las antigüedades y el modelo que Larreta vio en la casa-museo de Zumaya tuvo que haber incidido a la hora de elegir sus propias obras.

Por otra parte, al pensar en las diferencias que se plantean con otras colecciones, tenemos que señalar que Larreta ocupó un lugar que muy pocos coleccionistas tenían. A su aire aristocrático, que efectivamente era una cualidad compartida, se agregó su condición de escritor. Precisamente, en las decisiones tomadas por Larreta estuvieron implícitas directa o indirectamente las instancias de legitimación que tuvo a partir de la consagración de su obra literaria. El dinero no lo era todo, Larreta no solo poseía la riqueza necesaria para comprar obras artísticas, sino que contaba con el capital intelectual, fruto de una formación académica necesaria para ajustar sus decisiones desde una perspectiva histórica, además de estética. El escritor pudo establecer así un juego ficticio tanto para su conocimiento como para su disfrute. Un criterio de ordenación y no un simple propósito acumulativo. Una apropiación intelectual efectuada sobre los objetos y la dimensión simbólica que estos adquirirían. Enriquecido por un conocimiento previo, ya plasmado en la escritura de su novela, no fue difícil decidir quienes debían ser los protagonistas de ese palacio del Renacimiento español

creado en Buenos Aires. Imágenes con poder de generar respuestas y significados. En su calidad de artífice principal, Larreta logró crear un clima de época a través de una indagación precisa que le permitió escoger géneros, autores, protagonistas e iconografía específica de esa historia.

Mientras gran parte de sus contemporáneos había formado sus colecciones bajo una matriz de consumo que oscilaba entre cuadros franceses, españoles, italianos, belgas e ingleses que podían convivir dentro de una misma residencia o ambiente con piezas de antiguos maestros, platería, porcelanas, cristalería o mobiliario francés, el contenido patrimonial de Larreta estuvo dedicado íntegramente al arte español. El arte francés, italiano, oriental o inglés no tuvo lugar en las salas de su mansión, y si se dio, fue solo en contadas excepciones. Larreta consolidó una colección homogénea, que si bien fue variada en cuanto a la tipología de los objetos que la integraron, el conjunto conservó una identidad anclada en esos siglos de la historia de España. Sí incluyó el arte de Hispanoamérica, que también cobró sentido dentro de su plan maestro. Y aun cuando a mediados de la década del veinte, muchos coleccionistas dejaron de tener a España como un espacio central de sus preferencias, Larreta continuó con sus compras ampliando su colección. Si para sus colegas coleccionar piezas artísticas era un modo de exhibir su propia riqueza, Larreta buscó en esta acción replicar un momento histórico, un concepto, una pasión que siempre lo acompañó. Aquel ambiente del salón español en la residencia parisina, luego se multiplicó en los salones de la casa de Belgrano y se potenció aún más cuando en Acelain definió una arquitectura pensando en las nuevas obras que llegarían para enriquecer su colección. Un espacio *ex novo*, creado como parte de una obra integral. En realidad, él primero tuvo el proyecto y luego trabajó para concretarlo, fue un objetivo definido y preciso y para lograrlo recorrió todos los caminos reconstruyendo aquella época a través de los objetos de su colección. No fue primero el deseo de ser coleccionista, fue primero el deseo de capturar aquella atmósfera, por eso la casa no fue preparada simplemente para recibir un grupo de piezas, sino para que esos ambientes combinaran o estuvieran dentro del concepto elegido y formara el marco adecuado e integral para convivir con esos objetos. En definitiva, el resultado fue un conjunto, una amalgama conceptual e intelectual que incluyó la arquitectura, la ambientación y las obras de su colección. En resumen, un alto contraste entre el gusto y heterogeneidad de las colecciones de la época.

Precisamente esas decisiones arquitectónicas tomadas por el escritor fueron un punto significativo que también marcaron diferencias. Fue notorio el efecto que la casa de Belgrano provocó en el ambiente de la élite cosmopolita y aun afrancesada de aquella Buenos Aires de las primeras décadas del siglo. Larreta tomó la punta de lanza en elegir un estilo que contrastaba notoriamente con las residencias de sus contemporáneos. Esa españolización que le había otorgado a la vieja casona criolla le dio un tinte de originalidad y un cambio de imagen, pero sobre todo la

imprimió de carácter, reemplazando el estilo italianizante por un lenguaje neocolonial. Estaba claro que el estilo italianizante no respondía a los intereses del escritor, pero mucho menos coincidente era un estilo académico francés como el que su colega Matías Errázuriz estaba construyendo a pocos kilómetros de su vivienda. Para tomar partido por el estilo neocolonial, el escritor tenía su fundamento histórico. Tanto en el exterior como en el interior, no cabe duda de que Larreta definió los perfiles de sus residencias siguiendo modelos que implicaron un perfil español. Lo andaluz, lo castellano o lo morisco, todos convergieron en un semblante pleno de carácter replicando en los interiores de Belgrano y Acelain un ambiente del Renacimiento español, convirtiéndolos en “microcosmos” de la España épica que él quería evocar. En su calidad de viajero del siglo XX, Larreta había recorrido y explorado aquellos escenarios de los siglos XVI y XVII, no como simple turista, sino con su condición de viajero ilustrado. Sus libretas de viajes registraron esas impresiones, desde las blancas casas y cielos azules andaluces hasta los recargados estilos platerescos de iglesias, palacios y catedrales castellanas. Y esos registros estuvieron presentes en sus memorias a la hora de tomar decisiones. Esa fusión del arte europeo y oriental que se había producido en España también se materializó en los ambientes y jardines de su casa porteña y bonaerense. ¿Por qué habría de importar algo ajeno, si para él, esa era la verdadera esencia argentina, la legítima herencia?¹ De esta manera, su obra literaria, su colección, así como su rol de coleccionista y de historiador se retroalimentaron permanentemente. Nada quedó librado al azar.

Llegado a este punto podemos afirmar que la colección Larreta no se asemejaba a ninguna de las de sus contemporáneos, principalmente porque fue formada siguiendo una matriz o eje conceptual que no admitía desvíos. Por esa misma razón resulta difícil ubicarla dentro del mapa del coleccionismo tradicional abordado por la historiografía. Con una colección tan pensada, coherente y homogénea, no es fácil encontrar parangón dentro de las colecciones argentinas, y no nos referimos necesariamente al valor artístico, de mercado o económico. A Larreta no le interesó exhibir la suntuosidad de una mansión, aun cuando la mayoría de sus visitantes y decenas de comentarios y crónicas así lo reconocieran. Tampoco estuvo interesado por la visibilidad pública en el sentido tradicional del término o dentro de un circuito de exposiciones, aun cuando esto fuera una credencial de status, distinción y pertenencia. Para Larreta su colección no se definió por el lujo, refinamiento, jerarquías de la historia del arte, artistas de moda, valor de mercado o acaparamiento de obras. No era solo un cuadro pintado por Sánchez Coello, sino quién era el personaje retratado. Lo importante no fue el repertorio de bienes, sino la relación que establecía, cada uno de ellos era un objeto pensado, y esa fue su experiencia diferencial. “Empiezo a desear lo inexplorado más que lo

¹ Ernesto Mario Barreda, “El creador de una nueva sensibilidad”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, a. 28, n. 1417, 28 de noviembre de 1925.

admirable. La belleza para mí comienza a ser lo distinto”, decía en 1902.² El esplendor que a él le interesaba respondía a otros méritos. Precisamente la significación y apropiación intelectual que se hacía de aquellas piezas era lo que las convertía en tesoros coleccionables. Esa fue su marca distintiva.

En términos objetivos podemos afirmar que el rasgo determinante que definió el lugar ocupado por la colección Larreta fue, indudablemente, no sólo la homogeneidad de las piezas que la integraron, sino el capital simbólico y cultural de Larreta en su rol de coleccionista. Fue ante todo un estudioso con rango de historiador científico que al mismo tiempo incluyó una inquietud espiritual, política e ideológica en tanto hispanófilo declarado. El origen de esta colección estuvo marcado por estos múltiples perfiles. Como si formarla se tratara de una obra integral. Y en esta integración también incluyó el carácter de la edificación y decoración de sus residencias. El lenguaje arquitectónico, las imágenes y los objetos de arte dotaron de sentido a una colección que se transformó en una creación con concepto, conformada bajo una mirada que integró esas obras en un período determinado de la Historia de España. Eso fue lo que tradujo en ese montaje. Larreta marcó el nexo con ese pasado idealizado del Siglo de Oro confiriendo a cada uno de esos objetos el destino preciso dentro de su plan. Trazó un discurso y elaboró un relato. Escena y representación, en donde el patrimonio atesorado fue producto de un proyecto intelectual, programático y conceptual. Al valor de su colección se sumó la legitimidad de su propia figura. Lo más importante no fue la cantidad o calidad de sus piezas, sino su criterio de elección y la manera en que él, como *creador*, reunió ese conjunto.

Para concluir, tenemos que destacar el destino público que finalmente tuvo la colección Larreta. Manuel Gálvez solía referirse a la casa de Belgrano como una “bella creación del espíritu del gran escritor”.³ Ese valor artístico y simbólico fue uno de los fundamentos utilizados cuando se decidió convertir su casa en un museo: “Siendo el valor artístico de la famosa residencia tan elevado, de hecho debe convertirse en un bien nacional, en un bien de la ciudad y del país [...] será sin duda alguna un bien con el sello de lo argentino y de lo hispánico, como símbolo de la vinculación espiritual de dos pueblos.”⁴ La colección y su espacio arquitectónico se convirtieron en un ámbito privilegiado para la creación de un museo que hoy permite a sus visitantes conocer y plantear nuevos debates acerca de lo que significó ese legado español.

² Enrique Larreta, “Anotaciones veloces de mi viaje de España en 1902 que después utilicé en ‘La gloria de Don Ramiro’”, AMEL.

³ Manuel Gálvez *apud* Rafael B. Esteban, “Un viejo palacio abandonado”, *Estampa*, Buenos Aires, noviembre de 1961, p. 30-32.

⁴ Pedro Carlos Riú [Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires], “116. Finca de Enrique Larreta. Adquisición”, *Versión taquigráfica de la 38ª Sesión ordinaria Segundo período (prórroga)*, Buenos Aires, Sala de la Comisión, 14 de diciembre de 1961, p. 52-3702-3705, Carpeta “Documentación Museo”, AMEL.

Apéndice

Cronología de Enrique Larreta

1870 A causa de la lucha de partidos políticos en Uruguay, sus padres Carlos Rodríguez Larreta y Agustina Maza y Oribe deben escapar de Montevideo. Se refugian junto a sus dos hijos en la Argentina.

1873 Enrique Rodríguez Larreta nace el 4 de marzo en Buenos Aires, en la casa de la calle Lima 158.

1880-84 Asiste al colegio de los hermanos Juniors, [Beard y Negrotto] ubicado frente al antiguo Mercado del Plata.

1885 Ingresa al Colegio Nacional de Buenos Aires. Por ese entonces vive en la calle Charcas 67.

1886 Primer viaje a Europa. Toma lecciones de pintura con el pintor español Francisco Domingo Márquez.

1891 Inicia estudios universitarios de Derecho.

1892 El 6 de junio, con sólo 19 años *La Nación* le publica su primer artículo literario “Goyena, el genio ático y el espíritu católico”. Participa de la reunión en la que se resuelve la creación de El Ateneo. Mercedes Castellanos compra la casa-quinta de la calle Juramento en Belgrano.

1893 El 3 de julio aparece “La copa del emir. Cuento árabe”, publicado en *La Nación*.

1894 Pronuncia su discurso “Atenas. La literatura clásica. El estudio de las humanidades”. En su exposición Larreta proponía un avance hacia la fundación de una Facultad de Humanidades en Buenos Aires. La junta directiva de El Ateneo lo nombra secretario de la institución.

1895 Aparece su poesía “A Carlos Guido Spano”.

1896 Publica *Artemis* en la revista *La Biblioteca*, dirigida por Paul Groussac. Frecuenta El Ateneo y dicta un curso sobre la civilización helénica. Comienza a dictar Historia de la Edad Media y Edad Moderna en el Colegio Nacional Buenos Aires.

1897 Concluye su formación universitaria con el doble título de Doctor en Derecho y de Licenciado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Su tesis de doctorado se titula “Apuntes sobre estanco del tabaco”.

1898 Recibe el espaldarazo consagratorio de Groussac, en un “medallón” que le dedica en *La Biblioteca*. En febrero asume la dirección interina de la revista. España pierde la última de sus colonias en América. Larreta se siente identificado con esta Generación del 98.

1899 Escribe *Yupanki*, Libreto del drama lírico homónimo, música de Arturo Berutti.

1900 Pronuncia una conferencia en La Casa de Trejo, en la Universidad de Córdoba invitado por el rector Juan Antonio Ortiz y Herrera. El 15 de noviembre se casa con Josefina Castellanos Anchorena en la Iglesia de la Merced. Pasan el verano en Córdoba.

1901 Publica sus discursos bajo el título *De Camino*.

1902 Viaja por Europa junto a su mujer. Realiza las primeras adquisiciones para su colección. En Italia, toma impresiones sobre los artistas del Renacimiento. En España visita las fundaciones de Santa Teresa y se deslumbra ante la imagen medieval de la ciudad de Ávila. Hasta ese momento su intención es hacer un libro acerca de los grandes maestros de la pintura española. En París el hispanista francés Alfredo Morel-Fatio le sugiere hacer una novela histórica aprovechando toda la documentación recogida hasta entonces. Continúa buscando datos e impresiones fundamentales para la creación su novela *La gloria de don Ramiro*. Visita a Juan-Bautista Larreta, en Soravilla, en su propiedad de Azelain, al sur de San Sebastián. En Madrid, concurre a las tertulias ofrecidas por Guillermo Joaquín de Osma, Conde de Valencia de Don Juan, diplomático y político a quien había conocido en Francia, cuya colección privada de antigüedades era una de las más famosas de España. En Toledo inicia su amistad con Maurice Barrès. Enrique y Josefina visitan los palacios nazaries de la Alhambra, Granada. Luego de una última escala en Tanger regresa a Buenos Aires.

1903-07 Trabaja arduamente en su novela, alternando su residencia porteña de la calle de las Artes 1176, con períodos en una estancia de la familia de su esposa en Azul, y en las sierras de Córdoba.

1907 Por agotamiento nervioso y consejo de su médico, parte nuevamente a Europa. Lleva los manuscritos de su novela a bordo. Viaja a Biarritz y a Ávila.

1908 En julio entrega los originales al editor Victoriano Suárez en Madrid y en octubre se publica la novela *La gloria de Don Ramiro* que se convierte en un gran éxito. Viaja a Roma. Inicia su amistad con Roque Sáenz Peña.

1909 Se publica *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas.

1910 Es designado por el presidente Roque Sáenz Peña, Ministro Plenipotenciario en Francia y se radica en París, donde permanece hasta el año 1916. Remy de Gourmont traduce su novela al francés para el *Mercur de France*.

1911 Se instala en el Palacio de la Legación Argentina, en la residencia de la Rue de la Faisanderie, en cuyos salones destina un sitio especial dedicado a albergar su colección de arte español, piezas que adquiere en diversos anticuarios. Alterna la vida diplomática con los salones literarios, artísticos y sociales, como los de Mme. Gramont y Mme. Bultheau. Traba amistad con políticos e intelectuales, entre ellos Clemenceau, Rostand D'Annunzio, Barthou, la Condesa de Noailles. Intercambia correspondencia con el Duque de Alba. Conoce al pintor Ignacio Zuloaga.

1912 En París, Ignacio Zuloaga pinta su retrato. Allí el escritor aparece junto a la ciudad de Ávila, escenario principal de su novela. Compra en el anticuario Demotte de París el *Retablo en Honor a Santa Ana* de 1503. Viaja a Venecia. Por iniciativa de E. Gómez Carrillo y de Benito Pérez Galdós se denomina "Enrique Larreta" a una calle de Ávila. Se inicia el proyecto de modificación de la casa de Belgrano. Larreta inicia contactos con el arquitecto Pedro Guimón.

1913 Escribe en francés *La lampe d'argille*, título original de *Pasión de Roma*. El Retablo de Santa Ana participa de la *Exposición Universal e internacional* celebrada en Gante.

1914 Visita Ávila. En junio, se publica en la sección "Cabezas" de *Mundial Magazine*, el artículo de Rubén Darío dedicado a Larreta. Se inicia la 1º Guerra Mundial. En París asiste a la muestra de Cesáreo Bernaldo de Quirós, realizada en el estudio del pintor.

1915 La Legación argentina se traslada a Burdeos debido a los avances de la 1° Guerra Mundial. Visita las trincheras de Lorraine en compañía de Barrès. Se publica *La Lampe d'argile*, su primera obra teatral y *Paroles de la veille*, una recopilación de discursos desde 1908 a 1914.

1916 Renuncia a su cargo diplomático. El gobierno francés lo nombra Gran Oficial de la Legión de Honor. Retorna a Buenos Aires el 22 de noviembre, a bordo del “Reina Victoria Eugenia”. El día 30, se le ofrece un banquete en su honor en el Jockey Club. Sigue de cerca los avances de las reformas de su residencia de Belgrano. Con firma del Arq. C. Schindler se presenta el proyecto de reforma para la casa de Juramento 2291 ante la Subsecretaría de Obras Públicas de la Ciudad de Buenos Aires.

1917 El escultor Alberto Lagos realiza su retrato en bronce. El presidente Hipólito Yrigoyen decreta oficialmente el feriado nacional del “Día de la Raza”. Larreta se manifiesta en contra de la neutralidad del gobierno argentino en la 1° guerra Mundial.

1918 Es nombrado Presidente de la Comisión Honoraria del Museo Colonial e Histórico de Lujan. Larreta pronuncia el discurso inaugural. *Plus Ultra* presenta una nota de doce páginas, titulada “La casa española de Don Enrique Larreta”. Ese mismo año, se inaugura la residencia de Matías Errázuriz y Josefina de Alvear, en un marcado estilo académico francés.

1919 Se inicia una serie de correspondencia entre Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla y Larreta con el objeto de llevar a la ópera *La gloria de Don Ramiro*. El proyecto finalmente no llega a concretarse. Larreta le encarga a Martín Noel el proyecto para la construcción de Acelain.

1920 Se realiza la “Fiesta de las Cinco Artes”, reunión celebrada en su residencia, a la que asisten diversos representantes de las Bellas Artes y de la Literatura. Comienza la construcción de la casa principal de estilo colonial en El Potrerillo, en la provincia de Córdoba. Los planos habían sido diseñados por el propio Larreta ayudado por Enrique, su hijo mayor que estudiaba arquitectura. Se aleja de las filas del radicalismo y acepta una candidatura en el partido de Lisandro de la Torre.

1921 Regresa a Europa. En Madrid busca materiales de construcción para Acelain su estancia de Tandil. Zuloaga lo asesora y acompaña en la búsqueda de estas piezas. Publica *Historiales*, una colección de discursos y escritos diversos. Se inaugura la casa de Acelain, obra de Martín Noel.

1922 Es nombrado Miembro correspondiente de la Academia Francesa de Ciencias Morales y Políticas. Viaja a París. El matrimonio Larreta-Anchorena ofrece el baile de presentación de su hija Josefina. Numerosas crónicas destacan el esplendor de la residencia del barrio de Belgrano.

1923 La compañía Guerrero Díaz de Mendoza estrena su pieza *La luciérnaga* en el Teatro Cervantes. También se edita el libro homónimo con ilustraciones de Rodolfo Franco impreso en los Talleres de Jacobo Peuser. Se crea el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires

1924 Se inaugura la Asociación Amigos del Arte. Larreta forma parte del Consejo Consultivo.

1925 El retrato de Larreta pintado por Zuloaga forma parte de la exposición organizada por la Asociación Amigos del Arte. Poco antes de inaugurar el Monumento al General Alvear, obra de Antoine Bourdelle, Larreta le pide a Alfredo Guido una ilustración que rememore ese momento. El alcalde de Ávila, José Tomé, preside un acto mediante el cual se le da el nombre de “Enrique Larreta” a una de las calles más céntricas de esa ciudad.

1926 Durante la *Exposición de Arte Retrospectivo*, celebrada en Burgos, realiza compras de obra acompañado por Zuloaga. Se publica la primera edición de *Zogoibi*, su segunda novela con una ilustración de Alfredo Guido en el frontis y contratapa del libro. La obra es un éxito en ventas pero las críticas son altamente desfavorables, en una encuesta apócrifa realizada por *La Campana de Palo* en diciembre es elegido como el peor libro del año. Consulta presupuestos con editoriales europeas y argentinas para la edición ilustrada de *La gloria de Don Ramiro*.

1927 Primera edición en Montevideo de *Ceniza*, compilación de discursos, reportajes y otros escritos. Se inaugura la casa de El Potrerillo en Córdoba. Allí aloja parte de su colección de pintura cuzqueña que había pertenecido a Victoria Aguirre. Varios de los cuadros pintados por el escritor representan este paisaje cordobés. En diciembre es retratado por José María López Mezquita por encargo de la Hispanic Society of América.

1928 Preside la Primera Exposición Nacional del Libro Argentino. Es jurado en el concurso de afiches. En la inauguración se presentan lujosas ediciones de sus obras literarias y óleos de su autoría. Es miembro fundador de la SADE. Es designado Miembro Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Forma parte de la Comisión Nacional de Homenaje del 1º Centenario de la muerte de Goya. Retorna a las filas del radicalismo y apoya la candidatura de Yrigoyen.

1929 Se publica *La gloria de Don Ramiro* ilustrada por Alejandro Sirio, impresa en París y editada por Viau y Zona. Larreta es el representante oficial de nuestro país en la Exposición Iberoamericana en Sevilla, con su discurso se inaugura el pabellón argentino. Visita Ávila y París. En la asamblea del 13 de noviembre es nombrado Miembro correspondiente de la Hispanic Society of América.

1930 Pedro Figari ilustra la edición francesa de *Zogoibi*, publicada por Gallimard. Fallece su hijo mayor Enrique, en la casa de El Potrerillo.

1931 Realiza un nuevo viaje a Francia y España. En Segovia visita el castillo de Pedraza de Zuloaga. Se funda la Academia Argentina de Letras, Larreta no participa de la reunión inaugural por hallarse fuera del país. Publica *Pasión de Roma*.

1932 La compañía Enrique de Rosas estrena *El linyera*, en el Teatro Ateneo. Se inicia la filmación de la película homónima en su estancia de Tandil.

1933 España le otorga la Gran Cruz de Isabel la Católica. Se estrena la adaptación cinematográfica de *El linyera*, dirigida por Enrique Larreta. Publica *Cenizas* (discursos). Se publica una edición especial para bibliófilos de su obra *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, con ilustraciones originales a color de Guy Arnoux, editada por Viau y Zona. En ocasión de cumplirse los 25 años de *La gloria de Don Ramiro* recibe varios homenajes con numerosas adhesiones nacionales e internacionales. Se realiza una exposición con todas las ediciones aparecidas en distintos idiomas, con los originales de las ilustraciones de Alejandro Sirio y con las pinturas de Enrique Larreta sobre Ávila. Por el homenaje también se realiza un acto el 28 de noviembre en Amigos del Arte al que asiste Federico García Lorca entre otros.

1934 Se incorpora como miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana, luego Academia de la Historia Argentina, y de la Academia Española de Historia. Se estrena *Roma* en el Teatro Argentino, bajo la dirección de Enrique Guastavino. Obras de su patrimonio participaron en la *Exposición arte religioso retrospectivo* celebrada en Buenos Aires.

1935 En mayo viaja a España. Se estrena en Madrid *Santa María del Buen Aire* por la Compañía de Enrique Borrás en el Teatro Español. Profundiza su amistad con Ortega y Gasset y Gregorio Marañón.

1936 Conmemorando el IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, el 12 de octubre se estrena en el Teatro Colón, *Santa María del Buen Aire*, con la actuación de Lola Membrives y decorados de Héctor Basaldúa. La casa de Belgrano y la de Acelain son incluidas en el trabajo realizado por Hans Mann, fotógrafo alemán contratado por la Academia Nacional de Bellas Artes para relevar los monumentos artísticos y arquitectónicos de la Argentina. Decide comprar el campo de Punta Chaparro en Uruguay.

1937 Se lo designa Primer Presidente del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo. Asiste al ciclo de conferencias y lecturas de clásicos españoles a cargo de Amado Alonso, Alfonso Reyes, Ramón Gómez de la Serna y Américo Castro en Amigos del Arte. Se estrena *Santa María del Buen Aire* en Montevideo, Tita Merello reemplaza a Lola Membrives. Se encuentra con el presidente uruguayo Gabriel Terra en Punta Chaparro.

1938 Se publica *La que buscaba Don Juan* (teatro).

1939 Amigos del Arte organiza la exposición *Pintura española: de los primitivos a Rosales* por el 25° aniversario de Institución Cultural Española, en la que participan obras de la colección Larreta. Rafael Vehils, presidente de la ICE, le propone integrar la Comisión Permanente del Consejo de la Cultural Española en la Sección de Letras y Ciencias Sociales, junto a Martín Noel y Alejandro Unsain. Publica *Tiempos Iluminados* su primer libro de memorias.

1940 Numerosas entidades y figuras de la cultura argentina e internacional como Paul Valery elevan su pedido a la Academia Sueca proponiendo su nombre para el premio Nobel de Literatura. Debido a las circunstancias bélicas, el premio no fue otorgado. En octubre brinda una conferencia titulada “La calle de la vida y de la muerte”, concurren importantes miembros de la cultura como José Ortega y Gasset, Ignacio Pirovano y Ricardo Levenne.

1941 Es designado Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Sitial 5. Arturo Prins. Recibe la felicitación de instituciones, coleccionistas y miembros del campo artístico. Al mes siguiente, participa de la Sesión Ordinaria mediante la cual se eligen nuevos miembros, este acto se realizó en la sede de la Comisión Nacional de Bellas Artes, que por ese entonces funcionaba sobre Av. L. N. Alem 2500. Viaja a Brasil, lo designan Miembro correspondiente de la Academia Brasileña de Letras. Publica su libro de poesías *La calle de la vida y de la muerte*. En octubre es nombrado Socio honorario del Ateneo Ibero-Americano.

1942 Publica *Páginas escogidas* (prosas). La Institución Cultural Española le otorga un diploma como Socio de Número de la Institución. El diploma está ilustrado por A. Sirio con la portada de la Universidad de Salamanca.

1943 Es designado Presidente de la Segunda Exposición Nacional del Libro Argentino. El Ateneo publica su novela dramática *Tenía que suceder*.

1944 Carlos Sáenz de Tejada ilustra una nueva edición de *Zogoibi* realizada por Guillermo Kraft. Participa en la Comisión Organizadora de la Exposición Homenaje de la obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós. Se lanza la edición ilustrada de *La gloria de Don Ramiro* de El Ateneo, con dibujos de Sirio.

1945 La compañía de Pepe Arias estrena en el teatro Astral *Jerónimo y su almohada*. El grupo escultórico *El Descendimiento de la cruz* se expone en la porteña Galería Müller. El Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay lo nombra Miembro Correspondiente. Viaje a España.

1946 Es elegido candidato a diputado nacional por la Unión Cívica Radical, pero debe renunciar por motivos familiares. Martín Noel figuró como candidato a senador.

1947 Es designado presidente de la Asociación Amigos del Libro. En mayo se incorpora a la Academia Argentina de Letras, honor que había declinado en 1931. Sucede a Eleuterio F. Tiscornia y ocupa el sillón que lleva el nombre de José Hernández. Publica *La naranja*, libro de memorias, ensayo y reflexión filosófica. Se representa *Tenía que suceder* en el salón Kraft.

1948 Regresa a España, a bordo del Monte Urbassa. En Bilbao visita el Museo de la ciudad y ve las pinturas de Zuloaga. El gobierno español le otorga la Gran Cruz de Alfonso el Sabio. El 2 de julio preside una sesión del Ayuntamiento de Ávila. Piensa en el proyecto de llevar *La gloria de Don Ramiro* al cine. Es Miembro de la Academia de la Historia Argentina y de la Academia Española de la Historia. El 2 de agosto el alcalde de Lagrán lo nombra hijo adoptivo de esa ciudad. Compra el traje de lagarterana para su nieta en la Delegación Provincial de la sección femenina en Toledo. Es distinguido con la Medalla de honor de la Institución Cultural Española de Buenos Aires por su perseverante labor hispanista.

1949 Obtiene el premio de literatura “Miguel de Cervantes” por su novela *Orillas del Ebro*, publicada ese año. Preside el Comité Nacional Argentino, filial de la Unión Latina con sede en París. Viaja a España. Conoce Esquivias, el pueblo de la novia de Miguel de Cervantes.

1951 Publica el libro *Tres Films (Fuerte como la Pampa, La huerta, En la tela del sueño)* con el que incursiona en el género de los guiones cinematográficos. Realiza su autorretrato. La editorial Kraft publica *La gloria de Don Ramiro* ilustrada con grabados de Jean Gabriel Daragnès.

1953 Graba pasajes de *La gloria de Don Ramiro* para el Instituto del Libro Parlante. Publica su novela *Gerardo* o *La torre de las damas*.

1954 Viaja nuevamente a Europa. Visita París. En España viaja por primera vez a la ciudad de Santiago de Compostela. Incluye además Zamora, Aranjuez, Salamanca y Ávila.

1955 Publica la novela *En la Pampa*.

1956 Viaja a España. En Ávila es recibido por las principales familias de la nobleza. Visita Vigo, Mérida y el Escorial junto a Francisco Luis Bernardés. Proyecto de filmar *La gloria de Don Ramiro*, dirigida por Luis César Amadore. La Academia Nacional de Bellas Artes lo designa integrante de la Comisión de Conservación de monumentos y Colecciones artísticas junto a Alfredo González Garaño y Antonio Santamarina.

1957 Es miembro fundador del Instituto Argentino de Museólogos. A los 84 años Realiza su último viaje a Europa

1958 Continúan los homenajes con motivo de cumplirse el cincuentenario de la aparición de su novela *La gloria de Don Ramiro*. *La Nación* publica en su Suplemento Literario, *Don Telmo*, drama en tres actos. Su voz es grabada recitando sus poemas y capítulos de su novela para la Fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso Washington. Al cumplirse los 50 años del lanzamiento de su novela, la Sociedad Numismática encarga una medalla conmemorativa que es realizada por Luis

Aquino. Son 100 piezas numeradas, en el anverso aparece Larreta, en el reverso surge el héroe de su novela, Don Ramiro. Publica *Discursos*

1959 En mayo *Clarín* publica la pieza teatral de tema histórico *Clamor*. La editorial Kraft publica *Dramáticas personas* con dibujos de Larreta.

1960 El 19 de mayo, fallece su esposa Josefina. Se inicia el expediente sucesorio que entre otros bienes, incluye la colección de arte.

1961 En abril aparece en *La Nación*, *Alberta*, su última pieza en un acto para televisión. El 6 de julio muere en Buenos Aires, a los ochenta y ocho años de edad en su casa de Buenos Aires. Recibe innumerables homenajes.

1962 Luego de la muerte del escritor, la Municipalidad de Buenos Aires, compra la propiedad del barrio de Belgrano con la intención de crear un Museo de Arte Español. Sus herederos donan la mayor parte de las obras evitando que la colección que había formado su padre y que se albergaba en esa casa, se desmembrara. Coincidiendo con la celebración del Día de la Raza, el 12 de octubre se inaugura el Museo de Arte Español Enrique Larreta.

Soneto dedicado a Enrique Larreta de Baldomero Fernández Moreno

Publicado en *Nosotros*, Buenos Aires, año 25, t. 73, n. 269, p. 125, octubre 1931.

A Enrique Larreta
(Soneto)

*Os gusta conversar, buen caballero,
Encina de Castilla y lis de Francia,
En el sosiego grave de una estancia,
Desceñido el heroico arnés de acero.*

*Hundido casi en un sillón frailerio
El abandono sois y la elegancia,
Señorío total sin arrogancia...
Zuloaga os pintó de cuerpo entero.*

*Fijé un instante yo de aquesta vida
Profunda, silenciosa, recoleta
En la penumbra si pero encendida.*

*Poeta que está en casa de poeta,
Mi mano por la vuestra enriquecida
Este soneto os escribió, Larreta*

Baldomero Fernández Moreno.

Falla, Zuloaga y Larreta. Una ópera para *La gloria de Don Ramiro*

La historia de esta relación entre escritor, pintor y compositor había comenzado alrededor de 1920. Fue en ese entonces cuando Larreta, Falla y Zuloaga comenzaron a pensar en el proyecto de llevar a la ópera, o mejor dicho realizar una “obra musical escénica” con *La gloria de Don Ramiro*. Falla tendría a su cargo la composición musical, Larreta la redacción del libreto, y Zuloaga el diseño de la escenografía, vestuarios y algún retrato del protagonista. Tanto el músico como el pintor vasco estaban muy entusiasmados con la idea, pero en algún momento de este cruce, Larreta decidió no seguir adelante y finalmente el proyecto no llegó a concretarse.¹

Los tres protagonistas habían iniciado una serie de correspondencia, alrededor de 1920 intercambiando opiniones acerca de cómo llevar adelante el proyecto. Sin nombrar a Larreta, Falla escribió a Zuloaga mencionándole por primera vez la idea: “Dígame también el día y hora [...] en que puedo hallarle para que hablemos de ‘La gloria de don Ramiro’... creo haber visto su música y pienso, como Vd. que es la obra que debemos hacer.”² Ese año, Falla había estrenado exitosamente en Londres, la primera versión de *El sombrero de tres picos*, con ballet dirigido por Sergei Diaghilev. Falla y Larreta aún no se conocían personalmente. En vísperas de un nuevo viaje del argentino a España, Zuloaga le anunció el proyecto: “En cuanto llegue usted le presentaré a nuestro gran compositor Señor Falla (un genio) el cual quiere hacer una ópera tremenda con su ‘Gloria de don Ramiro’. Yo me he comprometido a hacer toda la *mise en scene* (decoraciones, trajes, etc. etc.) Y ahora lo que falta y deseamos es: que Vd. haga el LIBRETO, y se una a nosotros para que los tres juntos demos un golpe de esos que hacen época, pues tiene que ser fenomenal o nada.”³ Zuloaga continuó con su entusiasmo y agilizó su rol de nexo entre ambos para llevar adelante el plan. El éxito de *Goyescas* (1916) de Enrique Granados, para la que había diseñado los decorados le había traído consigo nuevas propuestas de trabajos, que generalmente desechaba. Lo que sí tenía claro, era su deseo de llevar a la ópera la novela de Larreta: “Pero si hacemos su ‘Gloria de don Ramiro’, lo haré con alma y vida, y creo que llegaría a hacer gritar y aplaudir aún más al público. Qué auto de fe

¹ Este apartado está basado en el estudio realizado por Mariano Gómez de Caso Estrada quien reunió la correspondencia que Larreta, Zuloaga y Falla cruzaron por el tema de la ópera *La gloria de don Ramiro*. Dicha documentación fue compilada con la colaboración del Archivo Manuel de Falla, Museos Ignacio Zuloaga y Museo de Arte Español Enrique Larreta. Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro*, Segovia, Imprenta Taller Imagen, 2006.

² Manuel de Falla, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Sábado, 24 de mayo de 1919”, incluida en Mariano Gómez de Caso Estrada, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro, op.cit.*, p. 53-54.

³ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago-Echea, Zumaya, 20 de febrero de 1920”, *ibidem*, p. 57.

en Toledo!!! Haríamos quemar carne, para que oliera todo el teatro!!!”⁴ Más clara, era su expectativa de que la obra, se transformara en un éxito: “Bueno, pues aquí le esperamos los dos para que con el libreto de ‘La Gloria’ (que nos traerá Vd. seguidamente) empecemos a trabajar la cosa, hasta que hagamos algo que haga levantarse continuamente al público. ¡Con qué ánimo y acierto que nosotros, por nuestra parte, pondremos alma y vida”⁵ Al fin Zuloaga pudo comentarle a Falla que el escritor estaba trabajando en el proyecto. El músico, quien continuaba con los ensayos de *El Amor Brujo*, se mostró ilusionado al saber que Larreta regresaría a Madrid junto al trabajo del libreto. Pero Larreta demoraba su participación. Ante su falta de respuesta Zuloaga insistió para conseguir una resolución favorable por parte del escritor:

Le supongo a Vd. un hombre atareadísimo, puesto que aún no se ha dignado contestar a ninguna de mis cartas [...] Pero en fin, como en este caso se trata de algo que creo puede interesarle (como nos interesa a Falla y a mí) insisto ya por última vez: rogándole me conteste definitivamente si quiere o no quiere que hagamos algo con “La Gloria de don Ramiro”. Falla es hoy en Francia, como lo es en España, en Inglaterra y por todas partes, el músico más grande que existe. En París ha tenido uno de esos triunfos colosales y naturalmente ahora se ve agobiado de encargos [...] Pero él sueña con su obra [...] La Ópera la tenemos a nuestra disposición, y luego el mundo entero [...] Conteste, se lo ruego.⁶

Finalmente la respuesta de Larreta fue positiva y una vez adentrado en el trabajo, el escritor planteó el libreto dividido en un prólogo, tres actos y un epílogo. En pleno proceso Larreta tuvo en cuenta todas las variables necesarias: “[...] ruego consultar Falla problema importante Aixa y Beatriz. ¿Deben bailar y cantar o solamente una cosa? Dificultad encontrar luego actrices que hagan las dos cosas. Espero indicación”⁷ El trabajo redactado por Larreta fue enviado a España, “Libreto de pintor extraordinario!!!”, según Zuloaga.⁸ En esta serie de telegramas y cartas, músico y escritor intercambiaron puntos de vista sobre el nudo del libreto y la composición musical. Zuloaga consultaba cada uno de los pasos. Por su parte, Larreta como escritor ilustrado y dado la exhaustiva investigación histórica que había realizado para escribir su novela, sabía perfectamente qué música indicar, por eso para el prólogo sugirió que unos monjes cantaran a la salida de la Basílica de San Vicente, una antífona de Tomás Luis de Victoria (1548- 1611), uno de los grandes polifonistas españoles en la Europa del siglo XVI.

⁴ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago–Echea, Zumaya, 16 de enero de 1920”, *ibidem*, p. 55.

⁵ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Santiago–Echea, Zumaya, 20 de febrero de 1920”, *ibidem*, p. 57.

⁶ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “Bagnoles de L’Horne, 12 de junio de 1920”, *ibidem*, p. 62-63.

⁷ Enrique Larreta, telegrama a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 3 de agosto de 1920”, *ibidem*, p. 64.

⁸ Ignacio Zuloaga, carta a Manuel de Falla, datada “Santiago–Echea, Zumaya, 7 de octubre de 1920”, *ibidem*, p. 78.

La distancia que separó a los tres creadores hizo que fuera dificultoso arribar a un entendimiento. Si bien Zuloaga fue el nexo, no alcanzó para concretar el proyecto. En apariencia Larreta asumió un rol secundario. Él sabía que tratándose de una ópera la composición de Falla sería la protagonista. No obstante, el resultado de su libreto lo había dejado muy conforme, aunque también estaba dispuesto a escuchar cualquier sugerencia por parte del músico o del pintor: “Ahí va con esta carta el proyecto de libreto de Don Ramiro. No conviene, a mi ver, enviar un trabajo definitivo. Como en esta ocasión lo principal ha de ser la música, es menester que tanto Vd. como yo nos hagamos pages de pincel y pluma del ilustre compositor. Con ese proyecto él podrá decir si voy por buen camino [...] A mí me parece que el resultado es maravilloso, modestia aparte, pero estoy dispuesto a escuchar cualquier observación tanto de Falla como de usted.”⁹

Pero Larreta no podía evitar hacer observaciones sobre la composición musical: “¿Debe hacerse un *libretto* como los que se han hecho hasta ahora? [...] No preferiría Falla un hermoso cuadro vivo, bien mimado y con danzas sin más palabras ni cantos que los del coro, de un coro teatral como en el teatro antiguo en Grecia?” Hasta ese momento, Larreta estaba plenamente convencido no sólo de participar en el proyecto, sino de que su resultado, sería un éxito: “Si de esta triple colaboración resultara la obra que hace presentir el genio artístico de Falla, qué triunfo para nuestra raza!”¹⁰ No obstante, y dado su extrema obsesión por corregir hasta el mínimo detalle, a los pocos días de enviado, volvió a escribir para hacerle nuevas observaciones:

En la copia del proyecto de *libretto* que le envié hace días se omitieron las líneas que van subrayadas en esta hoja adjunta. Es omisión grave, como Vd. verá y me apresuro a enmendar el error del dactilógrafo [...] Me he permitido indicar a Falla en los temas musicales los dos *leit-motifs* de ambición y renunciamento heroico y monástico porque son el pensamiento generador de mi obra [...] No me meto en lo que no entiendo si no que insinúo mi idea de artista escritor en lo que ello pueda relacionarse en la creación musical.¹¹

Como se desprende de las líneas precedentes, Larreta se consideraba un “artista-escritor”, un espíritu similar con el cual formó a su colección de arte.

Las indicaciones fueron reenviadas por Zuloaga a Falla. En este punto, su rol de nexo encontraba el límite ya que lo que proponía Larreta era algo que debían decidir músico y escritor. Siempre muy prudente, Falla se tomó su tiempo para analizar y hacer los comentarios que creyó pertinentes a Zuloaga, antes de enviarle lo propio a Larreta. Si bien el libreto le había parecido magnífico, Falla tenía ciertas divergencias con el escritor argentino. Esas impresiones se las hizo llegar a Larreta. Con el mismo cuidado, pero sin dejar de expresar su calificada opinión le respondió

⁹ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 30 de agosto de 1920”, *ibidem*, p. 71-72.

¹⁰ *Ibidem, ibid.*

¹¹ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 11 de septiembre de 1920”, *ibidem*, p. 77-78.

con un exhaustivo análisis haciendo hincapié sobre cuestiones técnicas, prácticas, estéticas y conceptuales:

Nuestro grande artista y amigo Don Ignacio de Zuloaga me transmitió el mes pasado su proyecto de libreto sobre ‘La Gloria de Don Ramiro’, así como sus ideas de Ud. referentes a la realización teatral del mismo.[...] Mucho he reflexionado sobre todo ello, y puesto que tanto usted como Zuloaga, con tanta bondad, dejan a mi iniciativa la elección de la forma en que ha de hacerse la adaptación, voy a permitirle indicarle a usted lo que creo más práctico en ese sentido puntualizándolo para mayor claridad.¹²

Aunque a Falla, el libreto le había parecido “verdaderamente magnífico” continuaba su carta con un recorrido por los puntos que a su criterio, debían ser reconsiderados:

La forma que usted me propone es muy bella, teóricamente, pero prácticamente nos daría un resultado negativo por tratarse de una obra de gran extensión. Claro está que nunca he tenido la idea de hacer una ópera en el sentido que suele darse a esta palabra. Lo que me propongo hacer es una obra musical escénica en la que los personajes digan cantando cuanto tengan que decir, pero nada más, y mimen todo aquello en que la palabra no tenga que intervenir.¹³

Ante la sugerencia de Larreta de incluir arias, Falla, categórico le respondía: “¡Nada de arias, mi Dios!” En otro de los puntos, Falla expresaba: “Mi deseo es traducir todo ello por una música intensamente expresiva o evocadora que tuviese su origen en todo lo más grande que nuestra raza nos ha legado musicalmente [...] Y todo esto realizado en forma absolutamente ajena a los procedimientos operísticos wagnerianos o italianos. Música natural, enérgica o misteriosa según los casos, pero siempre nuestra.”¹⁴ También había observaciones de tipo práctico: “Visiones- Tal vez convenga reducir algo esta parte fantástica. Lo digo porque generalmente se realiza muy mal en los teatros” o “De ser posible convendría cortar el cuadro de la Bahía de Cádiz, que alarga mucho el espectáculo. El cambio de decoración invertiría un tiempo mucho más largo que el que se hiciese con un telón corto [...]”¹⁵ Y así continuaba, marcando sus observaciones en el libreto que oportunamente había enviado Larreta hasta llegar al: “Epílogo (La Gloria) Tal como está. Y esto es todo -y no poco- por el momento, al menos, rogando a Ud. se sirva hacerme cuántas indicaciones crea oportunas.”¹⁶ Falla también compartió estas opiniones con Zuloaga haciéndole saber cuáles reformas le había propuesto a Larreta.

¹² Manuel de Falla, carta a Enrique Larreta, datada “Granada, 15 de Noviembre de 1920”, *ibidem*, p. 82-86.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Luego de todo este intercambio y avances en el proyecto, inesperadamente sobrevino la negativa de Larreta de continuar con el mismo. Así se lo comunicó al pintor: “Mucho le agradeceré quiera Vd. informarle en mi nombre á Falla, de la manera más amistosa y cortés que le sea posible, me haga el favor de telegrafiar á Rubinstein le mande o me mande el proyecto de libreto. Asimismo, si Vd. quisiere devolverme el que según ustedes está en Zumaya, se lo agradeceré sobremanera. Es gran lástima tener que dar por muerto y sepultado el proyecto de la triple; pero no puede ser de otro modo. Nuestras maneras de ver son demasiado contradictorias.”¹⁷

Zuloaga manifestó su desazón ante la negativa de Larreta de continuar con el proyecto. Insistió, casi rogándole, con la esperanza de poder convencer al escritor de que no tomara esa decisión: “Mucha pena me ha producido su carta, [...] ¿Por qué desistir así definitivamente? Sin antes buscar mil cosas nuevas que seguramente habrán de interesarle? Anoche mismo, Falla y yo nos pasamos más de dos horas hablando de ello (Pues tenemos entusiasmo) y creo haber encontrado el camino de algo, que no estaría de todo mal. ¿No me dejaría usted pintar, hacer un cuadro (*d’après* La Gloria de don Ramiro) el cual sería puesto en música por Falla?”¹⁸ Pero el cambio de actitud nunca llegó. ¿Que había provocado este súbito arrepentimiento? ¿Por qué Larreta desistió del proyecto? ¿Por qué unos años después de esta negativa volvió a preguntarle a Zuloaga por Falla? Es que acaso ¿habían acabado con cierto distanciamiento?: “Mi querido amigo [...] -¿Y Falla! – nunca pude explicarme ese amargo asunto. ¿De quién con la mano y cuya la tijera que cortara el hilo de tan interesante amistad espiritual? ¡allá ellos! como suele decirse.”¹⁹ ¿Era esta una expresión que denotaba que la amistad no había llegado a buen término? En julio de 1923, casi dos años después de haber rechazado continuar le escribió al pintor vasco: “¿Y Falla? Necesitaría saber si piensa aún en realizar su obra sobre *La gloria de Don Ramiro* ¿Volvió Ud. a hablar con los del cinema?”

A pesar de la admiración que Larreta sentía por Zuloaga y por Falla, el temor de ver su novela transformada en algo “operístico”, lo hizo abstenerse de continuar.²⁰ En 1942 ambos se encontraron en la provincia de Córdoba. No sabemos si volvieron a hablar del tema, pero cuentan que en sus últimos tiempos Larreta llegó a confesar que se había arrepentido de no haber aceptado.

¹⁷ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datado “Buenos Aires, 11 de septiembre de 1920”, *ibidem*, p. 90-91.

¹⁸ Ignacio Zuloaga, carta a Enrique Larreta, datada “París, 15 de Junio de 1921”, *ibidem*, p. 92-93.

¹⁹ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Acelain 9 de febrero de 1922”, CA, s.n., AMIZ.

²⁰ Enrique Larreta, carta a Ignacio Zuloaga, datada “Buenos Aires, 27 julio de 1923”, CA, s.n., AMIZ.

Anexo documental y complementario al Capítulo 4

Expediente Sucesorio Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta

Sucesión 33.760. Años 1961-1963.

Juzgado Nacional de 1° Instancia en lo Civil N° 17 de la Capital Federal

Archivo del Poder Judicial de la Nación.

[Transcripción Folios 54 a 59]

Inventario y tasación

En la ciudad de Buenos Aires, Capital de la Republica Argentina, a los trece días del mes de junio de mil novecientos sesenta y uno, el Doctor Jorge Pocard, Escribano, y Don Victorio SOLARI, Martillero, nos constituimos, SINDO las catorce horas, en la casa de la calle Juramento número dos mil doscientos noventa y uno a efectos de practicar el inventario y tasación de los bienes muebles de pertenencia de la sucesión de doña Josefina Anacleta del Corazón de Jesús ANCHORENA de LARRETA, que tramita por ante el Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Civil número diez y siete de la Capital Federal a cargo del Doctor Marcelo Padilla, Secretaria número treinta y tres del Doctor Federico Gigena Iburguren y estando presentes el cónyuge supérstite Doctor Enrique LARRETA y los herederos doña Josefina María LARRETA ANCHORENA de ZUBERBÜHLER, don Agustín María LARRETA ANCHORENA y don Fernando Carlos LARRETA ANCHORENA y los testigos que al final se nombran y firman, procedimos, conjuntamente, a llenar nuestro cometido en la forma que a continuación se detalla:

DETALLE DE LOS BIENES

TASACIÓN

1 Automóvil Packard modelo 1942, Sedan 4 puertas, 8 cilindros, 5 asientos, Motor n° 408.488 chapa de la Capital Federal número 314.107, en buen estado.....	\$ 215.000.-
1 Automóvil Chevrolet modelo 1951, Sedan 4 puertas, 6 cilindros, 5 asientos, motor n° 424.952 J.A.M., chapa de la ciudad de Buenos Aires n° 314.021, en buen estado.....	\$ 400.000.-
1 Cuadro representando al Virrey del Perú Conde de Lemos a caballo.....	\$ 15.000.-
1 escaño de tres asientos.....	\$ 250.-
1 Mesa	\$ 1.500.-
1 Sillón.....	\$ 650.-
1 Braseró.....	\$ 300.-
1 Tintero	\$ 250.-
1 Carpeta	\$ 150.-
1 Tarjetero cobre	\$ 100.-
1 Silla	\$ 250.-

1 Arcón	\$ 500.-
1 Alcancía	\$ 200.-
1 Tinaja	\$ 1.900.-
3 Faroles	\$ 1.400.-
1 Cuadro representando a San Cristóbal.....	\$ 4.000.-
1 Mesa de altar	\$ 800.-
1 Crucifijo sobre altar	\$ 2.000.-
1 Cáliz	\$ 800.-
	Transporte..... \$ 645.050.-
[Folio 55 a]	Transporte..... \$ 645.050.-
2 Relicarios	\$ 2.500.-
2 Atriles hierro.....	\$ 300.-
10 Vasos y candelabros.....	\$ 4.000.-
1 Alfombra	\$ 1.200.-
1 Alfombra chica.....	\$ 900.-
1 Imagen de San Francisco.....	\$ 2.000.-
1 Retrato Santa Teresa.....	\$ 2.500.-
1 Imagen en barro-color.....	\$ 800.-
1 Arca dorada y policromada.....	\$ 1.200.-
1 Casulla gótica color verde deteriorada.....	\$ 300.-
2 Escaños de tres asientos.....	\$ 500.-
1 escaño un asiento.....	\$ 180.-
1 Retrato Santa Teresa.....	\$ 2.500.-
1 Atril de hierro grande.....	\$ 150.-
1 Libro.....	\$ 250.-
1 Imagen de San Miguel.....	\$ 2.000.-

1 Carpeta.....	\$ 350.-
1 Araña.....	\$ 3000.-
1 Cuadro.....	\$ 7000.-
1 Cuadro batalla de Lepanto.....	\$ 6.500.-
3 hacheros de hierro.....	\$ 750.-
1 Retrato del dueño de casa.....	\$ 10.500.-
1 Medallón retrato de la señora.....	\$ 11.000.-
1 Cuadro escuela sevillana.....	\$ 10.000.-
	Transporte..... \$ 712.930.-
[Folio 55 b]	
	Transporte..... \$ 712.930.-
1 Medallón	\$ 1.500.-
1 Arcón	\$ 1.500.-
1 Mesa	\$ 2.000.-
7 Sillones	\$ 3.500.-
1 Busto bronce	\$ 4.000.-
1 Brasero	\$ 300.-
1 Alfombra	\$ 1.800.-
1 Tintero	\$ 750.-
1 Talla de Cristo y Virgen.....	\$ 3.800.-
1 Carpeta de mesa	\$ 600.-
1 Reloj bronce.....	\$ 3.500.-
1 Figura representando a la Magdalena	\$ 4.000.-
1 Araña	\$ 3.000.-
1 Biblioteca.....	\$ 4.500.-
1 Lote libros.....	\$ 23.000.-

3 Bargeños.....	\$ 9.000.-
1 Panoplia con armas.....	\$ 3.000.-
7 Retratos en cera	\$ 10.500.-
1 Cuadro paisaje.....	\$ 5.000.-
1 Cuadro.....	\$ 6.000.-
1 Cuadro representando a San Miguel.....	\$ 6.000.-
1 Cuadro paisaje con figuras estilo español	\$ 6.000.-
Transporte.....	\$ 816.180.-

[Folio 56 a]

Transporte.....	\$ 816.180.-
1 Cuadro.....	\$ 8.500.-
1 Cuadro	\$ 4.000.-
1 Cuadro	\$ 5.000.-
2 Cuadros	\$ 12.000.-
1Talla San Fernando.....	\$ 4.000.-
1 Talla de Virgen y Cristo	\$ 4.000.-
1 Cera San Felipe Neri	\$ 4.500.-
2 Vírgenes.....	\$ 7.500.-
2 Consolas con bustos relicarios.....	\$ 5.000.-
1 Mesa	\$ 1.950.-
1 Crucifijo.	\$ 2.500.-
1 Sillón de la mesa.....	\$ 600.-
1 Atril sobre la mesa	\$ 300.-
1 Espada.....	\$ 1.500.-
2 Vasos azules.	\$ 2.000.-
1 Hachero hierro.....	\$ 350.-

2 Hachero hierro.....	\$ 700.-
4 Alfombras.....	\$ 8.000.-
2 Braseros.....	\$ 950.-
2 Sillones.....	\$ 3.500.-
1 Sillón.....	\$ 2.500.-
2 Sillones.....	\$ 4.000.-
8 Sillones y sillas de vaqueta.....	\$ 9.000.-
Transporte.....	\$ 908.530.-

[Folio 56 b]

Transporte.....	\$ 908.530.-
1 Mesita	\$ 1.500.-
2 Platos	\$ 3.000.-
2 Alabardas.....	\$ 2.500.-
1 Casco	\$ 1.000.-
2 Platos	\$ 2.000.-
2 Faroles con sus pescantes	\$ 1.100.-
1 Bargueño	\$ 3.000.-
1 Escultura en barro.....	\$ 2.000.-
6 Platos y jarros	\$ 4.000.-
2 Jarrones	\$ 2.000.-
1 Cuadro de San Pablo	\$ 17.000.-
1 Escultura San Agustín.....	\$ 5.000.-
2 Candeleros, 2 platos, 2 almireces	\$ 2.800.-
1 Cómoda	\$ 1.700.-
1 Reloj	\$ 3.000.-
2 Vasos de vidrio.....	\$ 1.900.-

8 Esculturas, platos y objetos varios sobre la cómoda	\$ 10.500.-
1 Reloj de pie.....	\$ 3.500.-
1 Escultura en bronce.....	\$ 4.000.-
2 Cacharros	\$ 1.300.-
1 Escudo de armas.....	\$ 2.500.-
2 Platos de cobre	\$ 600.-
	Transporte.....
	\$ 984.430.-
[Folio 57a]	
	Transporte.....
	\$ 984.430.-
1 Crucifijo	\$ 4.000.-
1 Pescante de hierro con su farol.....	\$ 3.500.-
1 Arcón, platos, jarros.....	\$ 4.000.-
1 Cuadro de San Ignacio.....	\$ 12.000.-
1 Escultura en madera.....	\$ 3.000.-
5 Platos, vidrio y candeleros.....	\$ 4.000.-
1 Alfombra chica delante de la chimenea.....	\$ 1.800.-
1 Brasero de cobre.....	\$ 1.500.-
2 Alfombras	\$ 4.000.-
1 Arqueta.....	\$ 750.-
1 Cofrecito	\$ 3.500.-
1 Mesita	\$ 2.500.-
1 Mesita	\$ 3.500.-
4 Alfombras	\$ 10.000.-
1 Plato de cobre	\$ 400.-
4 Hacheros de hierro altos	\$ 2.000.-
1 Mesa larga.....	\$ 3.500.-
1 Potiche	\$ 4.000.-

1 Atril	\$ 350.-
1 Arqueta dorada.....	\$ 1.200.-
2 Sillones de tapicería.....	\$ 4.800.-
4 Sillones.....	\$ 8.000.-
6 Sillones de vaqueta.....	\$ 12.000.-
	Transporte.....\$ 1.078.730.-

[Folio 57b]

	Transporte.....\$ 1.078.730.-
7 Sillitas	\$ 6.000.-
4 Sillas	\$ 4.000.-
2 Sillones.....	\$ 4.000.-
2 Sables y un puñal.....	\$ 3.500.-
1 Cuadro doña Juana de Austria.....	\$ 12.000.-
1 Cuadro antiguo Felipe II.....	\$ 15.000.-
1 Retablo La Virgen y El Niño	\$ 12.000.-
2 Arañas	\$ 8.000.-
4 Cuadros Flores.....	\$ 12.000.-
19 Platos	\$ 14.000.-
1 Hachero	\$ 750.-
7 Objetos de Cristal	\$ 12.000.-
1 Taza y un plato	\$ 450.-
15 Sillas.....	\$ 10.000.-
1 Mesa	\$ 2.500.-
3 Cacharros	\$ 3.000.-
1 Bargueño	\$ 3.000.-
2 Sillones	\$ 4.000.-

2 Sillones	\$	3.500.-
3 Cuadros	\$	18.000.-
1 Brasero	\$	1.500.-
2 Araña hierro.....	\$	1.500.-
2 Alfombras.....	\$	6.000.-
		Transporte.....\$ 1.235.430.-

[Folio 58a]




		Transporte.....\$ 1.235.430.-
1 Mesa	\$	2.300.-
1 Televisor Víctor.....	\$	18.000.-
1 Cama bronce.....	\$	3.000.-
1 Sofá	\$	3.000.-
1 Radio Marconi (vieja).....	\$	800.-
1 Sillón.....	\$	1.750.-
2 Sillas	\$	1.600.-
1 Ropero	\$	3.000.-
1 Cómoda.....	\$	3.000.-
1 Mesa	\$	2.500.-
2 Mesitas de luz.....	\$	1.000.-
1 Cama.....	\$	3.500.-
1 Sillón	\$	2.800.-
2 Sillas.....	\$	2.400.-
1 Ropero.....	\$	3.000.-
1 Cómoda.....	\$	3.000.-
1 Heladera.....	\$	10.500.-
1 Juego platos 12 personas.....	\$	15.000.-

1 Juego cubiertos.....	\$ 20.000.-
1 Juego copas.....	\$ 18.000.-
1 Juego té.....	\$ 12.000.-
1 Heladera de hielo.....	\$ 600.-
6 Camas.....	\$ 6.000.-
	Transporte.....\$ 1.372.180.-
[Folio 58b]	
	Transporte.....\$ 1.372.180.-
6 Roperos	\$ 9.000.-
6 Sillas.....	\$ 1.800.-
1 Lote de libros	\$ 53.000.-
	TOTAL.....\$ 1.435.980.-

Y no existiendo nada más que inventariar y tasar, según así aseguran los interesados presentes, dimos por terminado el acto, ascendiendo el monto total de esta tasación a la suma de UN MILLON CUATROCIENTOS TRIENTA Y CINCO MIL NOVECIENTOS OCHENTA PESOS MONEDA NACIONAL (m\$n 1.435.980.-), firmando el presente de conformidad don Enrique LARRETA, doña Josefina María LARRETA ANCHORENA DE ZUBERBUHLER, don Agustín María LARRETA ANCHORENA, don Fernando Carlos LARRETA ANCHORENA y los testigos del acto, don Julio SCHILKEN TARNASSI y don Víctor Julio RODRIGUEZ, vecinos y hábiles; hallándose extendido el presente inventario y tasación en cinco sellos de seis pesos moneda nacional habilitados hasta la suma de siete pesos moneda nacional cada uno, numerados correlativamente del setecientos sesenta y dos mil quinientos cincuenta al presente Setecientos sesenta y dos mil quinientos cincuenta y cuatro.-




[Firmas de los mencionados]




Catálogo de obras de la Colección Larreta: PINTURAS

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
01	Maestro de Sinovas <i>Retablo en honor a Santa Ana</i> Burgos 1503	Retablo pictórico Madera pintada al temple con aplicaciones doradas 300 x 425 cm	<p>El tema narrado en esta obra se refiere a la vida de Santa Ana y proviene de los Evangelios apócrifos. Según la leyenda luego de veinte años de matrimonio Santa Ana y Joaquín estaban sin sucesión. La esterilidad era considerada por los judíos como una maldición divina, por eso son expulsados del templo. El ángel Gabriel se presentó ante Santa Ana anunciándole que tendrá una hija que se convertiría en la madre del Salvador. Las escenas que aparecen son la <i>Expulsión del Templo</i>, la <i>Anunciación a Joaquín</i>, la <i>Anunciación a Santa Ana</i>, el <i>Encuentro de Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada</i>, <i>Santa Ana triple</i> y <i>Jesucristo resucitado</i>. En el banco o predela se representan cuatro escenas con la vida de otros santos: <i>Santa Catalina de Alejandría</i>, <i>San Gregorio</i>, <i>San Sebastián</i> y otro santo, <i>San Nicolás</i> o <i>San Cipriano de Cartago</i>. Por debajo de la predela se lee en caracteres góticos la inscripción: <i>Este retablo se hizo a honor e reverencia de Señora Santa Ana, acabose año de mil quinientos y tres, siendo cura el honrado Alonso González y mayordomo Rodrigo de Arandilla</i>. Esta apoyado sobre predela del siglo XVII.</p> <p>Observaciones: Adquirido en 1912 en Demotte, París. Participó en la <i>Exposición Universal e internacional</i>, Gante, 1913. Ubicación: Belgrano [oratorio]. Actualmente Museo Larreta, n. 601</p>	
02	Atribuido a Tiziano <i>Retrato de Carlos V</i> Munich 1548	Óleo sobre tabla 82 x 70 cm	<p>En 1548, nueve años antes de entregarle el poder a su hijo Felipe II, Carlos V fue retratado por Tiziano sentado en un sillón, vestido de negro, portando la Orden del Toisón, actualmente en la Alte Pinakothek de Munich. En el retrato de la colección Larreta, Carlos V, también viste de negro, porta el collar de dicha Orden y conserva las facciones propias de los Austrias, es decir una forma del rostro cuyo maxilar inferior denota el prognatismo hereditario de los Habsburgo. En este caso no es un retrato de cuerpo entero. Podría tratarse de un boceto o bien ser una copia de alguna de las imágenes que el pintor había realizado para el monarca.</p> <p>Observaciones: Comprado a Antonio Oliveira Salazar, en Portugal, c.1927-1948. La placa de bronce dice: "Carlos V Cabeza del retrato pintado por Ticiano Munich". Ubicación: Belgrano/Aclain</p>	
03	Alonso Sánchez Coello <i>Retrato de Doña Juana de Austria</i> España c. 1557	Óleo sobre tela 116 x 93,5 cm	<p>Juana de Portugal, una de las mujeres más importantes de la familia de los Austrias, era la hija menor de Carlos V e Isabel de Portugal. En este retrato, la princesa viste en raso negro, con una saya completa según la moda de la segunda mitad del siglo, de cuello alto completamente cerrado que destaca su erguida cabeza realzada por la blanca lechuguilla. El negro no era exclusivo de las viudas, sino que era considerado como un color delicado, difícil de conseguir y cargado de connotaciones solemnes y aristocráticas. Su vestuario se completa con un tocado y un ajuar personal característico de la alta posición de las damas que los ostentaban. Porta un medallón engastado en oro con la imagen de Felipe II, referencia a la filiación dinástica y subordinación al rey.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 23. Ubicación: Belgrano [comedor]. Actualmente Museo de Bellas Artes de Bilbao.</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
04	Anónimo <i>Retrato de Felipe II</i> España s.d.	Óleo sobre tela 200 x 140 cm	<p>El monarca aparenta unos sesenta años, viste una capa negra, lechuguilla blanca, gorra con toquilla española y porta guantes en sus manos. De su cuello pende la orden del Toisón. En el margen superior izquierdo hay un emblema y una filacteria donde se lee la inscripción “Fidei Catholicae defensor”, referencia explícita al papel de los monarcas españoles como defensores de la fe católica. El modelo es una clara derivación del ejemplar del Palazzo Pitti (Florencia) de Sánchez Coello que representa al rey también de cuerpo entero, aunque el rostro se asemeja al retrato de Felipe II, atribuido a Sofonisba Anguissola. Probablemente se trate de una copia de algún retrato de época o de las muchas realizadas en el siglo XIX por copistas o restauradores.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. En la placa de bronce del marco se lee: “Felipe II Anónimo”. Ubicación: París/Belgrano [comedor].</p>	
05	Anónimo <i>Retrato de Felipe IV</i> España Siglo XVII	Óleo sobre tela [200 x 140 cm]	<p>Se trata de una de las muchas versiones de los retratos del rey, difundidos a partir de los originales de Velázquez. El rey aparece de pie, con cabellera corta a la española, traje de gala, capa, golilla luciendo la Orden del Toisón. Hijo y sucesor de Felipe III, ascendió al trono en 1621 y fue el penúltimo rey Habsburgo de España. De su primer matrimonio con Isabel de Borbón, tuvieron dos hijos María Teresa de Austria y Baltasar Carlos. Luego de la muerte de su esposa (1644) y de su hijo (1646) decide contraer segundas nupcias con Mariana de Austria, con quien tuvo cuatro hijos; entre ellos, Margarita Teresa, la infanta retratada en <i>Las meninas</i>. Dotado de una gran cultura fue también un mecenas de las artes y las ciencias. Con esta obra, Larreta continuó completando su galería de retratos de la dinastía de los Austrias</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain</p>	
06	Anónimo <i>Retrato de Juan de Austria o Caballero del siglo XVII</i> España s.d.	Óleo sobre tela 290 x 123 cm	<p>No hay muchas referencias sobre esta obra. En los testimonios escritos se lo menciona como un “Caballero del siglo XVII” aunque por la impronta militar, también podría tratarse de Juan de Austria. En el cuadro aparece un caballero de barba y bigotes, vestido con calzas, faldellín, lechuguilla blanca de gran tamaño, peto de armadura y un yelmo con penacho apoyado sobre una base en el lateral derecho. No muchas imágenes han sobrevivido de Juan de Austria (1545-1578), hijo natural de Carlos V y la alemana Bárbara Blomberg y hermanastro de Felipe II. Don Juan de Austria completó su educación en la Universidad de Alcalá de Henares, junto al príncipe Carlos y Alejandro Farnesio. Felipe II lo nombró Capitán General de la Mar y en 1571 fue el gran artífice de la Victoria de Lepanto.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Podría ser copia de Juan Pantoja de la Cruz Ubicación: Acelain</p>	


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
07	Anónimo <i>Retrato de Caballero del siglo XVII</i> España s.d.	Óleo sobre tela [200 x 140 cm]	No existen demasiados datos sobre esta pintura, simplemente se lo menciona como un “Caballero del siglo XVII”. Es un cuadro de gran tamaño en el que aparece un caballero de barba y bigotes, vestido a la moda del siglo XVII, jubón negro con puños lechugados blancos, calzas, lechuguilla blanca de gran tamaño, portando guantes en su mano izquierda. Podría representar a alguna figura de la nobleza castellana del siglo XVII, motivo suficiente para que Larreta quisiera incluirlo en su colección. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Acelain	
08	Fray Juan de la Misericordia <i>Retrato de Santa Teresa de Jesús</i> Sevilla 1576	Óleo sobre tela 71 x 47 cm	Es un cuadro donde la santa aparece en actitud orante. Sobre su cabeza tiene una filacteria con la leyenda <i>Misericordias Domini In aeternum Cantabo</i> . Juan Narducci, tal su verdadero nombre antes de tomar los hábitos, había sido alumno de Alonso Sánchez Coello. Se dice que al ver el resultado, la Santa exclamó: “Dios te perdone, fray Juan por haberme pintado tan fea y legañosa”. En época de Larreta se decía que este era el retrato auténtico pintado en vida de la santa. La familia tenía además un sillón y el banquito donde se ponía el “barreñoncito para sangrar”, todos objetos que habían pertenecido al convento de San José en Ávila. Observaciones: Larreta solía aclarar que el cuadro no era suyo sino de su mujer, quien lo había adquirido, o le había sido obsequiado en España, c. 1910. Participó en Exposición <i>Pintura Española. De los Primitivos a Rosales</i> , 1939, en AAA. Ubicación: París/Belgrano [oratorio]	
09	Anónimo <i>Retrato de Margarita de Austria?</i> España Siglo XVI	Óleo sobre tela 101 x 80 cm	La descripción del inventario de 1961 menciona un <i>Retrato de la Reina Margarita de Austria</i> , óleo antiguo sobre tela, escuela española del siglo XVI, ubicado en el comedor de la casa de Belgrano. Por otra parte, en el catálogo del remate de Posadas de 1988 figura con el nº 16, un retrato femenino del siglo XVI, sin imagen, como “Anónimo valenciano, óleo sobre tela, con emblema heráldico en el margen superior derecho. Medidas: 101 x 80 cm.” En fotografías de la residencia de Acelain, aparece un retrato femenino de medio cuerpo de similar medida, poco visible, pero con un atuendo que se corresponde más con la moda del siglo XVII que la del XVI. Representa a una dama joven que lleva el pelo suelto y una valona escotada que deja sus hombros descubiertos. Creemos que se refiere a Margarita Teresa de Austria, hija de Felipe IV y su segunda esposa Mariana de Austria. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 16. Ubicación: Belgrano [comedor]/Acelain	



Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
10	Mariano Salvador Maella <i>Retrato de María Luisa de Parma</i> España c. 1789-1792	Óleo sobre tela 110 x 82 cm	<p>Es un cuadro de forma oval que conserva el marco original del siglo XVIII y una cartela con la inscripción “Ma LUISA HISP. ETIND. REGa”. En esta obra la reina porta la banda de la Orden de las Damas Nobles y sobre el pecho la de la Cruz Estrellada. Por el peinado característico, la imagen se corresponde con la del año de su ascenso al trono, es decir 1789. La obra fue realizada en dos momentos diferentes; en las modificaciones se añadieron la banda y el tocado con la cinta azul y el joyel. La calidad de esta pieza se revela en el trabajo de las manos, las telas, los encajes y la corona.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1912. Según el Museo del Prado, la obra procede de la Colección de la viuda de Gutiérrez Galindo, Madrid, antes de 1936 y de la Galería José de la Mano de Madrid en 2011. Figuró en el remate de Posadas de 1988 como “Escuela de Goya”, n. 49.</p> <p>Ubicación: París/Belgrano [salón rojo]/Actualmente en el Museo del Prado, Madrid.</p>	
11	Anónimo <i>Retrato Caballero templario. Fray Bartolomé de Belvis.</i> España Siglo XVII	Óleo sobre tela 197 x 113 cm	<p>La obra representa a una figura de pie, con barba, armadura y yelmo con penacho de plumas. Según la inscripción que aparece en la cartela, se trata de Fray Bartolomé de Belvis, Teniente de los Templarios en España. El fin de esta orden de caballería, iniciada alrededor de 1118 era asegurar los caminos a los que iban a visitar los Santos Lugares de Jerusalén. Los templarios que se habían alistado y luego regresaron a España recibieron por parte de los monarcas, varios de los sitios conquistados a los infieles.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921.</p> <p>Ubicación: Belgrano /Actualmente Museo Larreta, n. 634</p>	
12	Anónimo <i>Retrato de Guillem de Belvis</i> España Siglo XVII	Óleo sobre tela [197 x 113 cm]	<p>La obra representa a una figura de pie, con barba, armadura y calzas cortas, apoyado sobre una mesa. En el ángulo superior derecho hay un escudo de armas. Según la inscripción que aparece en la cartela inferior, se trata de Guillem de Belvis, un caballero del linaje de la Corona de Aragón, activo durante el siglo XIV. La leyenda de esta cartela dice: “Sirvió en Cicila a los Reies Don Pedro Don Alonso y Don Yaime y tuvo a su cargo en los castillos de Xatin y Morella a Do Alonso y Don Fernando de la Cerda Fue mayordomo de la Reina Blanca. Caso con Doña Brunises de Montagut”</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921.</p> <p>Ubicación: Aclain</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
13	Anónimo <i>Retrato de Bernardo de Belvis</i> España Siglo XVII	Óleo sobre tela [197 x 113 cm]	<p>La obra representa a una figura de pie vestido con armadura y bastón de mando. En el ángulo superior izquierdo hay un escudo de armas. Según la inscripción que aparece en la cartela inferior, se trata de Bernardo de Belvis, un caballero del linaje de la Corona de Aragón, activo a fines del siglo XIII. La leyenda de la cartela dice que “Sirvió al Rei Don Pedro III”, y que fue embajador de “Cicilia, Tunes y Cerdeña por el Rey D. Alfonso 3º”</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain</p>	
14	Anónimo <i>Retrato del Cardenal Belluga</i> España Fines del siglo XVII- comienzos del siglo XVIII	Óleo sobre tela 111 x 90 cm	<p>La pintura representa a Don Luis Antonio de Belluga y Moncada, Obispo de Murcia, Canónigo Letrado de la Santa Iglesia de Córdoba. Belluga nació en Motril, en el Reino de Granada en 1662 y murió en Roma en 1743. Fue también obispo de Cartagena, virrey de Valencia y Capitán general de Murcia. Incursionando en la política contribuyó al triunfo de la causa borbónica en la guerra de Sucesión. En 1719 Clemente XI lo nombró cardenal. Entre sus obras fundó numerosos hospitales, casas de refugio y trató de introducir reformas que parecieron comprometer los intereses de la Iglesia y que fueron resistidas por la Corte. En 1720 se retiró a Roma, con el título de “Protector de España” otorgado por la corte de Madrid. Sus escritos, alcanzaron una gran difusión en la transición española del Barroco a la Ilustración</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain. Actualmente Museo Larreta, n. 603</p>	
15	Anónimo <i>Retrato del Obispo Cabrera</i> España Siglo XVI	Óleo sobre tela [110 x 90 cm]	<p>La pintura representa una figura tiene bigotes, barba, ataviado con guantes y un manto o capa blanca de cuello alto que lleva bordado la orden de Calatrava. Probablemente represente a Francisco de Cabrera y Bobadilla (?-1529), quien fuera el cuarto hijo de Andrés de Cabrera y Beatriz de Bobadilla. Fernando el Católico lo había nombrado obispo de Ciudad Rodrigo y más tarde de Salamanca, ciudad donde puso la primera piedra de la Nueva Catedral, donde está enterrado. Estuvo en el Concilio de Letrán y en 1527 acompañó al Papa Clemente VII durante el Saco de Roma. Su sobrino el Cardenal Francisco Mendoza y Bobadilla, considerado como una de las grandes figuras del humanismo aristocrático regaló 935 libros a Felipe II para la biblioteca de El Escorial.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain/Belgrano</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
16	Anónimo <i>Retrato de un religioso?</i> s/d	Óleo sobre tela [90 x 70 cm]	Se trata de un retrato masculino, que estuvo emplazado en la capilla de Aclain. Podría ser de un religioso. La figura aparece representada de medio cuerpo, ataviada con indumentaria tipo capa de un color oscuro con sus manos en actitud orante. Observaciones: Deteriorada. No hemos hallado fuentes sobre esta obra, salvo las visuales. Ubicación: Aclain	
17	Anónimo <i>Retrato de un caballero</i> España? c. Siglo XVIII	Óleo sobre tela [90 x 70 cm]	Se trata de un retrato de medio cuerpo de un caballero vestido a la usanza del siglo XVIII, que está escribiendo en un papel sobre una mesa. El fondo es neutro. Observaciones: No hemos hallado fuentes sobre esta obra, salvo las visuales. Ubicación: Aclain	
18	Anónimo <i>Enano</i> España Siglo XVI	Óleo sobre tela 74 x 60 cm	El cuadro representa una figura masculina, de medio cuerpo vestido a la usanza del siglo XVI, portando un objeto en su mano. La obra no tiene título, pero Larreta lo llamaba de este modo. Los enanos eran personajes habituales en la corte española, solían desempeñarse como bufones, animando la jornada de los reyes o entreteniendo a los infantes. En <i>La gloria de Don Ramiro</i> aparecía un personaje enano, cuyo nombre era Miguel Rengifo. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921 No hemos hallado fuentes sobre esta obra, salvo las visuales. Ubicación: Aclain	
19	Anónimo <i>Célebre expugnación de Corbeil</i> España? Siglo XVII	Óleo sobre tela 97 x 135 cm	Pertenece a la serie de <i>Batallas de Alejandro Farnesio</i> en Flandes, dedicada a exaltar las hazañas de este héroe militar en los Países Bajos y Francia. Los cuadros eran una descripción pictórica de las luchas que se llevaron a cabo en el último tercio del siglo XVI. Concebidos a la manera flamenca, con un punto de vista alto y planos rebatidos, el artista realizó una minuciosa representación de las ciudades, combates y personajes. Todos tenían un recuadro con letras y referencias explicativas de los hechos que allí sucedieron. Originalmente se creía que pertenecían al siglo XVI, pero en realidad se trata de obras de fines del siglo XVII. La fuente de estas pinturas fue una serie de estampas prácticamente idénticas grabadas al aguafuerte por el grabador Romeyn de Hooghe (1645-1708) que fueron incluidas en la obra de Guglielmo Dondini, <i>De lo que hizo en Francia Alejandro Farnesio</i> , publicada en Colonia en 1681. Esta obra describe la toma de la fortaleza de Corbeil que permite a Alejandro Farnesio entrar luego victorioso en París. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre una de las puertas del comedor] Actualmente Museo Larreta, n. 628	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
20	Anónimo <i>La Gran Retirada del Incomparable Duque de Parma</i> España? Siglo XVII	Óleo sobre tela 97 x 135 cm	Pertenece a la serie de <i>Batallas de Alejandro Farnesio</i> en Flandes. [Idem obra anterior] Esta obra describe el cruce de Alejandro Farnesio por el río Sena ante la vista de Enrique IV. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre una de las puertas del comedor] Actualmente Museo Larreta, n. 627	
21	Anónimo <i>Expugnación de Caudebec</i> España? Siglo XVII	Óleo sobre tela 97 x 135 cm	Pertenece a la serie de <i>Batallas de Alejandro Farnesio</i> en Flandes. [Idem obra anterior] Esta obra relata un hecho ocurrido en 1592. Luego de entrar en París en 1590, Farnesio regresa a la desguarnecida Flandes; en Nimega recibe otra orden de Felipe II para entrar nuevamente en Francia. En 1592 sitió Caudebec donde fue herido de bala en un brazo y después de burlar a Enrique IV que le creía en su poder, cruzó el Sena y logró abastecer a París. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre una de las puertas del comedor] Actualmente Museo Larreta, n. 631	
22	Anónimo <i>Victoria o Batalla de Lepanto</i> España? Siglo XVI-XVII	Óleo sobre tela 100 x 136 cm	Pertenece a la serie de <i>Batallas de Alejandro Farnesio</i> en Flandes. [Idem obra anterior] La obra representa la Batalla de Lepanto. El peligro turco y morisco fue una de las grandes preocupaciones del reinado de Felipe II. En 1571 en el golfo de Lepanto situado en el Peloponeso, se enfrentaron los turcos del Imperio Otomano contra una coalición cristiana, llamada Liga Santa. La cartela menciona la acción de Alejandro Farnesio al frente de trescientos caballeros. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. El cuadro apareció impreso en 1947 en la Sección de artes y letras de <i>La Nación</i> . Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 11 y en el de J. C. Naón & Cía S.A. en noviembre 2016. Ubicación: Belgrano	
23	Anónimo <i>Expugnación de Maastricht</i> España? Siglo XVII	Óleo sobre tela 100 x 136 cm	Pertenece a la serie de <i>Batallas de Alejandro Farnesio</i> en Flandes. [Idem obra anterior] La obra relata un hecho ocurrido en 1579, cuando luego de casi cuatro meses de asedio los tercios españoles tomaron la ciudad de Maastricht Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: El Potrerillo	




N°	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
24	Juan González <i>La conversión de San Pablo</i> Nueva España [México] c. 1697	Óleo sobre tabla con incrustaciones de concha nácar 163 x 217 cm	<p>Como gran parte de las pinturas enconchadas se conservaron en España, existían dudas acerca de su procedencia, pero el hallazgo de pruebas documentales confirmó que se trataba de una producción específica de la Nueva España entre fines del siglo XVII y principios del XVIII. En su mayoría, las obras firmadas y fechadas de este autor datan de 1697 a 1703, aunque a menudo hubo trabajos sin firmar. La imagen representa la Conversión de San Pablo, quien aparece sobre su caballo, en una escena con numerosos personajes y un castillo como fondo.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Participó en Exposición <i>De los primitivos a Goya</i>, en el MNBA, 1966, catálogo n° 52.</p> <p>Ubicación: Belgrano [Patio central]</p>	
25	Juan González <i>La conversión de San Ignacio de Loyola</i> Nueva España [México] c. 1697	Óleo sobre tabla con incrustaciones de concha nácar 163 x 217 cm	<p>Probablemente pertenezca a la serie de ocho tablas de la <i>Vida de San Ignacio de Loyola</i> del mismo artista, basada en imágenes de grabados europeos, y conservada en colecciones de México, España, Argentina y Perú. El fundador de la orden jesuita nació hacia 1491 en el castillo de Loyola (Guipúzcoa, España) en el seno de una familia noble. Uno de los hechos que lo enlazaron a la monarquía hispánica fue la relación que tuvo con Juana de Austria, quien en secreto fue convertida por el jesuita, adoptando una identidad masculina bajo el nombre de Mateo Sánchez. La hermana de Felipe II fue la única mujer que ingresó a la Compañía de Jesús.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Participó en Exposición <i>De los primitivos a Goya</i>, en el MNBA, 1966, catálogo n. 51. Perdido en un incendio en 1971.</p> <p>Ubicación: Belgrano [Patio central]</p>	
26	Anónimo <i>Acto de contrición</i> Toledo, España Siglo XVI	Óleo sobre tabla 50 x 92 cm	<p>Lo que aquí se plasma es uno de los postulados esenciales del Concilio de Trento o Contrarreforma religiosa: la fugacidad de nuestra vida material y la posibilidad de alcanzar la salvación del alma a través del perfeccionamiento de lo espiritual. La escena muestra en el primer plano la figura de un caballero arrodillado rezando frente a una Crucifixión vestido de acuerdo a la moda que introdujo Felipe II en España, cuello negro y puños blancos. Su pedido de salvación está representado en una cinta blanca o filacteria escrita en latín. El esqueleto con guadaña detrás de él representa la idea de la fugacidad de la vida y la muerte. En segundo plano aparecen la Fama o glorias mundanas a través de personajes históricos ricamente ataviados. Los medallones de los extremos, representan a los cuatro Evangelistas</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918.</p> <p>Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 602</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
27	Maestro de Arnoult <i>San Miguel pesando almas y abatiendo al demonio</i> Aragón, España Último cuarto de siglo XV	Temple sobre tabla 186 x 54 cm	<p>El profesor Francisco Corti precisa la atribución a este Maestro y la ubica en el último cuarto del siglo XV. En esta pintura, el arcángel aparece de pie, vestido con armadura y manto, atacando al demonio con una lanza terminada en cruz. Con su mano derecha, sostiene una balanza donde dos pequeñas figuras desnudas y arrodilladas permanecen en actitud orante. Según la tradición, San Miguel desempeñaba una importante tarea en el Juicio Final, cuando en el momento de la muerte, las buenas y malas acciones de los hombres eran pesadas sobre los platillos de la balanza que el demonio trataría de inclinar para conseguir la condenación del alma. La iconografía de esta escena se denomina <i>psicostasis</i></p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Es probable que esta obra haya sido comprada por intermedio de Zuloaga, puesto que Aragón, era una de las regiones recomendadas por el pintor. Participó en Exposición <i>Pintura Española. De los Primitivos a Rosales</i>, 1939, en AAA, catálogo n. 2; Exposición <i>De los primitivos a Goya</i>, en el MNBA, 1966, catálogo n. 21.</p> <p>Ubicación: Aclain</p>	
28	Anónimo <i>La Anunciación</i> Cataluña, España Principios de siglo XVI	Óleo sobre tela 154 x 93 cm	<p>Representa a San Gabriel Arcángel con ropajes dorados, sosteniendo una filacteria con la inscripción "Ave Gracia Plena Dominus". La Virgen, fija su mirada sobre las escrituras y mantiene sus manos cruzadas. Al fondo se observa un paisaje con construcciones y en el cielo al Espíritu Santo desplegando sus alas. Un atributo propio de las anunciaciones góticas es el jarrón de lirios entre las dos figuras principales, tal como aparece en esta pintura. Las flores hacen referencia a la triple virginidad de María, antes, durante y después del parto.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Participó en Exposición <i>De los primitivos a Goya</i>, en el MNBA, 1966, catálogo n. 40. Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 4.</p> <p>Ubicación: Aclain</p>	
29	Anónimo <i>San Isidro Labrador</i> Sevilla c. Siglo XVII	Óleo sobre tela 178 x 115 cm	<p>En el primer plano se presenta la figura de San Isidro triunfante, de pie, con un bastón en su mano y con ropas de labranza. A lo lejos aparece un grupo de ángeles arando la tierra, algunas casas, árboles, aves y el santo y su mujer. San Isidro es el patrono de la ciudad de Madrid. Había nacido en esta ciudad entre los años 1080 y 1082 y desde joven se dedicó a las faenas campesinas. En cuanto a su iconografía, el santo se presenta con ropa de labrador, pero no la medieval sino la del siglo XVII, cuando fue canonizado. Entre sus atributos se encuentra el manojo de espigas, la hoz, una azada y el arado tirado por bueyes y conducido por un ángel</p> <p>Observaciones: Adquirido en España, en 1902. La compra de esta obra es mencionada por Larreta en su libreta de apuntes de viaje en 1902.</p> <p>Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 633</p>	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
30	Juan Correa de Vivar (1510-1566) <i>La adoración de los Magos o Epifanía</i> Toledo, España c. 1540-1550	Óleo sobre tabla 159 x 116 cm	<p>La imagen representa a la Virgen con un nimbo de oro sentada con el Niño en sus brazos y a los Magos a su alrededor, portando coronas y una vestimenta típica de la realeza. En esta pintura se destaca el uso de la perspectiva científica, acentuándose la profundidad por el recurso de las <i>veduttas</i> o espacios con paisajes que se abren a los lados del arco de una antigua iglesia en ruinas. La Epifanía aparece mencionada en el Evangelio de San Mateo, donde se relata de qué manera fueron guiados los magos orientales hasta el Salvador. Con el tiempo al popularizarse la leyenda se fue acrecentando la riqueza iconográfica de la escena. Correa de Vivar fue uno de los grandes pintores castellanos de la primera mitad del siglo XVI. Larreta mandó a enmarcar la obra con un marco del siglo XVI dorado a la hoja y con grutescos policromados.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre chimenea comedor] Actualmente Museo Larreta n. 629</p>	
31	Giovanni Battista Tiepólo [atribuido] <i>La casta Susana</i> España Siglo XVIII	Óleo sobre tela Forma oval 118 x 90 cm	<p>Representa el tema bíblico de <i>Susana y los Viejos</i>. La escena plasma el momento en el que tres hombres aparecen en un jardín cerrado, ofreciéndole joyas a Susana tentándola para que abandone su virtud de esposa fiel. Tiepólo fue un pintor y grabador italiano que se destacó en la pintura de frescos. Hacia el final de su carrera en 1762, fue llamado por el rey Carlos III de España, para decorar varios techos del Palacio Real de Madrid. Este vínculo del pintor con la corte madrileña, fue probablemente el que le interesó a Larreta para adquirir la obra.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. El cuadro tiene una placa de bronce, colocada en tiempo de Larreta con el nombre del artista, aunque por la calidad de la obra es probable que se trate de un boceto. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 604</p>	
32	Anónimo <i>Varón de los Dolores</i> España Siglo XV	Óleo sobre tabla 53 x 29 cm	<p>Es un pequeño temple sobre tabla. Cristo aparece representado emergiendo del sepulcro, con los brazos flexionados y sus manos con las palmas exhibiendo las llagas. En su torso desnudo se aprecia la herida del costado y apenas se percibe el <i>perizonium</i> colocado muy por debajo de la cintura. El sudario del sepulcro cae formando pliegues circulares. La imagen está debajo de un arco polilobulado, enmarcada por pequeñas columnillas salomónicas. El fondo ha sido dorado a la hoja. Originariamente debió hallarse en el centro de la predela de un retablo</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain</p>	


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
33	Anónimo <i>Díptico ruso con Santos Evangelistas</i> Bizancio Siglo XV	Temple sobre tabla 112 x 89 cm	Ícono pintado. Es una obra anónima del siglo XV, cuyo marco está tallado, policromado y dorado. Es probable que haya sido la puerta de un sagrario del rito ortodoxo. Los íconos que aparecen son dos santos bizantinos, San Basilio y San Dionisio, quienes están centrados en cada una de las tablas. Ambos están representados de frente, con ropajes característicos, uno de ellos tiene los brazos abiertos; el otro lleva un libro y está en posición de bendecir. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Esta obra es similar a una serie de íconos bizantinos que estuvieron emplazados en la residencia de Acelain. Probablemente Larreta haya adquirido el conjunto en una misma compra. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 611	
34	Anónimo <i>Díptico con Santos Evangelistas</i> Bizancio Siglo XV	Temple sobre tabla con fondo de oro 133,5 x 45 cm cada uno	Ícono pintado. La parte superior del marco es ondeada y apuntada. Lleva una decoración de rameados y motivos vegetales en oro sobre fondo blanco. Hay dos personajes, cada uno bajo un arco con columnas salomónicas. Probablemente uno de los santos representados sea San Basilio. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Figuró en el remate de Posadas de 1988, ofreciéndose de manera fragmentada, n. 7 y n. 8. Ubicación: Acelain [emplazado en el centro del salón morisco, sobre divanes arquitectónicos]	
35	Anónimo <i>Santo Evangelista</i> Bizancio Siglo XV	Temple sobre tabla con fondo dorado 75 x 44 cm	Ícono pintado. Tiene una decoración de rameados y motivos vegetales en oro sobre fondo blanco. El personaje aparece bajo un arco con columnas salomónicas. Es probable que el santo representado sea San Basilio. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 9. Ubicación: Acelain [emplazado en hornacina, a la izquierda, sobre una de las puertas del salón morisco]	
36	Anónimo <i>Santo Evangelista</i> Bizancio Siglo XV	Temple sobre tabla con fondo dorado 75 x 44 cm	Ícono pintado. Tiene una decoración de rameados y motivos vegetales en oro sobre fondo blanco. El personaje aparece bajo un arco con columnas salomónicas. Es probable que el santo representado sea San Basilio. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 10. Ubicación: Acelain [emplazado en una hornacina, a la derecha, sobre una de las puertas del salón morisco]	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
37	Anónimo <i>El Bautismo de Cristo</i> Bizancio-Creta Siglo XV	Temple sobre tabla oval con fondo de oro 85 x 65,5 cm	Es un ícono bizantino pintado sobre una tabla ovalada. La escena remite a uno de los momentos que narra el evangelio y representa a Jesús en las aguas del río Jordán siendo bautizado por Juan el Bautista. También está presente el Espíritu Santo y un grupo de cuatro ángeles sobre la derecha. En la parte superior tiene inscripciones griegas. La Escuela de Creta fue una escuela pictórica que floreció en esa ciudad mientras estaba bajo el control de la República de Venecia entre 1204 y 1669. El artista más importante fue El Greco, quien luego de sus primeras obras, dejó la isla para establecerse en Venecia. Tal vez, esta vinculación con uno de sus pintores admirados pudo ser el motivo para que Larreta se decidiera a comprar este cuadro Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1912. Figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 14. Ubicación: París/Belgrano	
38	Anónimo <i>Virgen de la Antigua</i> Sevilla Siglo XVII	Óleo sobre tela dorado a la hoja c. 160 x 100 cm	La obra representa a la Virgen con el niño Jesús en sus brazos. La virgen es coronada por dos ángeles y lleva una rosa en su mano. El halo que circunda su cabeza lleva la inscripción “Ave María Gratia Plena”. Esta es la iconografía más habitual para representarla. La Virgen de la Antigua es una de las diversas advocaciones de la Virgen María y representa una de las devociones más antiguas que vincularon el continente europeo y el americano durante los siglos de colonización española. La primera representación conservada está en la catedral de Sevilla. Por la similitud que presenta la obra comprada por Larreta, es evidente que fue esa la que el pintor tomó como modelo. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain [capilla]	
39	Anónimo Zurbarán? <i>Nuestro Señor de la Paciencia</i> España Siglo XVII	Óleo sobre tela 75 x 59 cm	La imagen es apenas perceptible, pero alcanzamos a distinguir la figura de Jesús de medio cuerpo, probablemente con sus manos maniatadas, tal como suele representarse esta iconografía. Disponemos de la siguiente mención: “El cuerpo del escritor descansaba rodeado de los símbolos del culto [...] Un ‘Jesús maniatado’, de Zurbarán, parecía llorar la muerte de quien paseó sus ojos de artista exigente por la profundidad del significativo cuadro”, L. de Vedia, “Enrique Larreta falleció ayer en esta ciudad”, <i>La Nación</i> , Buenos Aires, 7 de julio de 1961, Caja n. 2, Carpeta n. 10 “Falleció Enrique Larreta”, RP 03872, AMEL. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 33. Ubicación: Belgrano [oratorio]	
40	<i>Virgen de Guadalupe</i>	Óleo sobre tela	La imagen representa la Virgen de Guadalupe. Observaciones: Sin datos. Ubicación: Sin datos	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
41	Pieter Meulener (1602-1654) <i>Vista de las afueras de la ciudad con viajeros elegantes a lo largo de la costa de un río</i> Flandes Primera mitad del siglo XVII	Óleo sobre tabla 63 x 116 cm	<p>La escena representa un grupo de damas y caballeros, ricamente ataviados según la moda española del siglo XVII. Los personajes viajan en carruajes y caballos atravesando un camino a la vera de un río. Aparecen también árboles, construcciones aisladas, pastores y animales. En el centro de la composición se destaca un puente de piedra sobre el río y en el horizonte se divisa una ciudad que emerge tras la perspectiva atmosférica, típica de la pintura flamenca. Se trata de una muy buena pintura, rica en detalles y probablemente adquirida por el interés de Larreta en esa época. Pieter Meulener fue un pintor que se especializó en episodios de batallas, acontecimientos históricos y escenas de caza. Con horizontes bajos y un punto de vista realista, sus obras presentan un ambiente atmosférico donde las figuras y el paisaje parecen fundirse. Algunas de sus primeros trabajos poseen cierto valor documental, como la <i>Entrada del cardenal infante don Fernando de Austria en Amberes el 17 de abril de 1635</i> o <i>Saco de un pueblo flamenco por los soldados españoles</i>.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Subastada en Sotheby's en 2009. Ubicación: Belgrano [Salón rojo]</p>	
42	Tomás Yepes (1610-1674) <i>Los Ramos</i> Valencia, España Siglo XVII	Óleo sobre tela 102 x 160 cm	<p>Representa a una mujer sentada bajo un duraznero con un canasto de flores entre sus piernas. A su lado, aparecen grandes maceteros de cerámica policromada y al fondo un paisaje con ciudad amurallada. Abajo a la derecha, aparece una serpiente y una filacteria que dice: "Como es verde no le come aunque le muerde". La obra tenía un marco de madera policromada y dorada con decoración de aves, flores y rameados. La influencia flamenca se observa en el detallado tratamiento de la naturaleza muerta. Yepes se especializó en pintura de bodegones y floreros. La mayor parte de sus pinturas firmadas, están fechadas entre 1642 y 1674, muchas de ellas en el Museo Nacional del Prado. La obra de Yepes podría considerarse como otra de las piezas singulares dentro de la colección Larreta. Como curiosidad podemos agregar que el último confesor de Felipe II se llamó Diego de Yepes.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Subastada en el Remate de Posadas en 1988, n. 52, obtuvo un precio de venta record, que luego se triplicó en la subasta de Sothebys de Nueva York Ubicación: Acelain</p>	
43	Anónimo <i>Retrato ecuestre</i> Sin datos c. siglo XVIII	Óleo sobre tela [280 x 140 cm]	<p>Se trata de una pintura de grandes dimensiones ubicada en Acelain. Representa a dos jinetes con lanzas y caballos encabritados. La imagen que disponemos no permite visualizarla correctamente para hacer un análisis más extenso.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Acelain</p>	





Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
44	Anónimo <i>Baco</i> Escuela veneciana c. siglo XVIII	Óleo sobre tela 80 x 70 cm	Las memorias de Josefina, la hija de Larreta mencionan dos cuadros de escuela veneciana que estuvieron en la residencia de Aclain. Creemos que uno de ellos es un óleo sobre tela que representa una figura masculina con una corona de pámpanos sosteniendo un recipiente con uvas. Podría tratarse de la imagen de Baco. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain	
45	Anónimo <i>Primavera</i> Escuela veneciana c. siglo XVIII	Óleo sobre tela 80 x 70 cm	Puede ser uno de los dos cuadros de escuela veneciana que estuvieron en la residencia de Aclain. El cuadro representa a una figura femenina con una corona de flores. Podría representar a la Primavera. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Aclain	
46	Anónimo <i>Cuadro paisaje con ruinas</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [70 x 90 cm]	El cuadro representa a un paisaje en el que aparecen ruinas clásicas. El género del paisaje se estableció en Europa durante el Barroco y su mayor desarrollo fue propio de los países del Norte, atribuido en gran medida a la reforma protestante y el desarrollo del capitalismo en los Países Bajos. En Flandes, las ciudades más importantes desde el punto de vista artístico fueron, Amberes y Bruselas. En general, en Amberes tenían sus talleres pintores que trabajaban en la corte, pero vivían fuera de Bruselas. Por eso, la representación de los paisajes, surgía también de la observación directa de la realidad. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: París/Belgrano/Aclain [comedor]	
47	Anónimo <i>Cuadro de arquitectura y paisaje</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [70 x 90 cm]	Representa un paisaje con un motivo arquitectónico en el cual se destaca el tema de la perspectiva y las construcciones con arco de medio punto. Para el Profesor Ángel Navarro podría tratarse de algún pintor italiano del siglo XVII que como muchos otros trabajaron en los países del norte. Según Navarro también podría ser una obra del círculo de Hans Vredeman de Vries, importante pintor neerlandés introductor de la perspectiva italiana Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: París/Belgrano/Aclain [comedor]	
48	Anónimo <i>Cuadro con ángel</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [80 x 140 cm]	Debido a que la imagen no es muy clara, es difícil determinar cuál es el motivo. A simple vista parece tratarse de un ángel que dialoga con un hombre con barba apoyado en el tronco de un árbol. Es probable que pueda relacionarse con el <i>Cupido durmiendo</i> , una escultura de la antigüedad que se supone que Miguel Ángel había hecho nuevamente en una intención de mostrar sus habilidades comparadas con las de los antiguos Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre una puerta del Salón rojo]	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
49	Anónimo <i>Cuadro paisaje</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela 70 x 80 cm	Este cuadro, que representa un paisaje ya se encontraba en la inauguración de la residencia de Belgrano. Sólo tenemos esta referencia fotográfica y es muy difícil determinar cuál es el motivo o lugar representado. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: París/Belgrano	
50	Anónimo <i>Cuadro paisaje</i> Sin datos	Óleo sobre tela	Imagen ilegible Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: París	
51	Anónimo <i>Jarrón con flores</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [140 x 80 cm]	Pertenece a una serie de cuatro pinturas con motivos de flores que aparecen mencionados en las memorias de la hija de Larreta. Uno de ellos estaba colocado sobre una chimenea de piedra francesa, enmarcado por columnas doradas en la residencia de Acelain. Representa un conjunto de flores en un jarrón, de diversas especies y colores sobre un fondo neutro oscuro. El estilo es similar al de Jan Davidsz de Heem, un pintor de Amberes del siglo XVII. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Ubicación: Acelain	
52	Anónimo <i>Cuadro de flores</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [140 x 80 cm]	Cuadro de flores, pertenece a una serie de cuatro pinturas mencionada en las memorias de la hija de Larreta. Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Tal vez sea la cuarta pintura de flores, que quedó en poder de Josefina, hija del escritor, quien aseguraba que era “el más lindo de todos” perdida en el incendio producido en su departamento de Buenos Aires en 1971. Ubicación: Belgrano /Acelain	
53	Anónimo <i>Cuadro de flores</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [120 x 70 cm]	Este cuadro de flores estaba en la residencia de Belgrano en 1918. Podría pertenecer a la serie de cuatro pinturas mencionadas por la hija de Larreta. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [a la derecha de la puerta que daba al antecomedor]	
54	Anónimo <i>Cuadro de flores</i> Sin datos c. siglo XVII	Óleo sobre tela [120 x 70 cm]	Este cuadro de flores estaba en la residencia de Belgrano en 1918. Podría pertenecer a la serie de cuatro pinturas mencionadas por la hija de Larreta. Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [a la izquierda de la puerta que daba al antecomedor]	

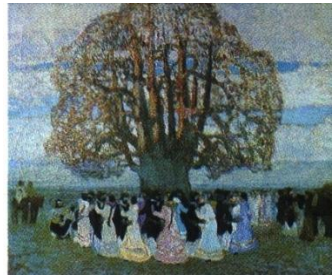
N°	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
55	Ignacio Zuloaga <i>Retrato de Enrique Larreta</i> París 1912	Óleo sobre tela 188 x 212 cm	<p>Fue en París, donde Zuloaga le hizo saber a Larreta su deseo de pintar este retrato. Representa al escritor en su plenitud, cercano a los cuarenta años, envuelto en una capa española, con guantes y bastón. En el fondo asoma una vista de la ciudad de Ávila, contemplada desde el paraje de “Los Cuatro Postes”. Allí se ven las típicas murallas, la catedral, la espadaña de la puerta del Carmen, la rugosidad de la tierra y una atmósfera de nubes arremolinadas inspiradas en los cielos de El Greco. Ávila es el escenario principal de la novela <i>La gloria de Don Ramiro</i>.</p> <p>Observaciones: Retocado hacia 1916. Firmado en el ángulo inferior derecho “I. Zuloaga, 1912”. En el reverso se lee “Le cadre ancien a 206 x 164/oil painting done in Paris in 1912, a work of I. de Z. Tableau peint à Paris en 1912 par Ignacio de Zuloaga”.</p> <p>Ubicación: Belgrano [Salón azul]. Actualmente Museo Larreta, n. 626</p>	
56	Escuela Limeña <i>Retrato del Conde de Lemos, Virrey del Perú</i> Lima c. 1672	Óleo sobre tela 221 x 179 cm	<p>El personaje retratado, Don Pedro Antonio Fernández de Castro Andrade y Portugal, X Conde de Lemos nació en Monforte de Lemos el 20 de octubre de 1632 y gobernó el Virreinato del Perú durante cinco años hasta su muerte ocurrida en 1672. En esta obra, la referencia iconográfica del Conde montado sobre un caballo blanco portando un estandarte con la imagen de Santa Rosa de Lima, se corresponde con las fiestas que se realizaron durante la beatificación o canonización de la primera santa de América. Tiene placa de bronce con el nombre del retratado.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Según Josefina Larreta Anchorena, hija del escritor su padre disputó esa compra con el entonces Duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó(1878-1953), XXI Conde de Lemos</p> <p>Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 610</p>	
57	Escuela Limeña <i>Dama española o limeña</i> Lima Siglo XVIII	Óleo sobre tela 192 x 98 cm	<p>La figura retratada se presenta en la pose característica de las damas nobles europeas, su vestimenta de amplio escote, ostenta bordados y encajes finamente trabajados. Entre las joyas que exhibe, se destacan la diadema, el collar, los pendientes y los anillos que luce en su mano izquierda. Lleva además, una pantalla o abanico de forma circular con plumas rojas que tiene un broche dorado en el centro, similar al que porta en el cinturón y el escote del vestido. Apoya su brazo derecho sobre un mueble con tachas de bronce, al tiempo que sostiene el cordel del oscuro cortinado que se ve por detrás. En cuanto a la factura de la obra, se observan diferencias entre el tratamiento del ropaje y el rostro de la dama. Las características responden a algunas de las constantes compositivas que se repiten en los retratos realizados a lo largo del virreinato: un personaje de pie con fondo neutro donde se ven cortinajes recogidos.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1921. Es posible que el lienzo original haya sido recortado en sus laterales.</p> <p>Ubicación: Aclain. Actualmente Museo Larreta, n. 605</p>	

N°	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
58	Anónimo <i>Virgen con el niño</i> Escuela cuzqueña c. siglo XVI-XVII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [110 x 90 cm]	<p>La Virgen sosteniendo al niño, ambos miran hacia el espectador con suave expresión. Viste un manto azul y abraza al niño quien se apoya contra su pecho envuelto en un paño blanco. El fondo de la escena es un paisaje. Lo importante de esta pintura es que con ella se pudo confirmar la pertenencia a la colección de Victoria Aguirre, ya que su imagen aparecía en uno de los ambientes reproducidos en el catálogo confeccionado por Moctezuma. Figuraba allí con el número 1254: “Virgen con el Niño. Óleo sobre tela y marco de madera tallada y dorada. Arte colonial peruano del siglo XVI. (114)” El 114 debió corresponder al número de inventario original. Si bien la datación la ubica en el siglo XVI, creemos que podría ser posterior. Para el Profesor Schenone esta imagen podría vincularse con algún pintor seguidor de Zurbarán</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo</p>	
59	Anónimo <i>San José con el niño</i> Escuela cuzqueña c. siglo XVI-XVII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [100 x 80 cm]	<p>Es una pintura que representa a San José sosteniendo al Niño Jesús en sus brazos. Esta imagen del santo es una de las más difundidas. En este caso el niño es muy pequeño y lleva una rosa en su mano. San José porta una vara florida que es uno de los atributos que más lo distinguen y una corona dorada como un halo en su cabeza. El Santo viste un manto rojo y una túnica azul, ambas brocateadas de oro al igual que la túnica del niño, típica decoración de la pintura cuzqueña.</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo</p>	
60	Anónimo <i>Virgen de la Candelaria.</i> Escuela cuzqueña c. siglo XVIII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [120 x 90 cm]	<p>Es un cuadro que representa a la Virgen de la Candelaria. Esta advocación Mariana se origina en el episodio evangélico de la Purificación de María. La Virgen porta el cirio o candela con su mano derecha y la pequeña cesta con dos tórtolas que cuelga de su brazo. Tiene en sus brazos al niño Jesús, vestido como un caballero del siglo XVIII, con el sombrero tricornio. Debajo aparece una leyenda que no es del todo legible pero probablemente diga “Nuestra Señora de Surumi”, muy común en Copacabana, en Bolivia. El marco es dorado y tallado con motivos vegetales que terminan en forma irregular en el borde superior.</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo</p>	



Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
61	Anónimo <i>Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nolasco</i> Escuela cuzqueña c. siglo XVIII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [110 x 90 cm]	<p>Es una pintura que representa a la Virgen de la Merced. En la parte inferior aparece San Pedro Nolasco y en el otro extremo San Ramón Nonato vistiendo el hábito blanco de la orden mercedaria y la muceta roja de cardenal. La Orden de la Merced fue una Orden Religiosa Católica, fundada en 1218 por San Pedro Nolasco para la redención de los cristianos cautivos en manos de musulmanes. Tiene un marco de madera dorado y tallado. En el catálogo de la colección Aguirre aparecía con el número 1289, cómo procedente del templo de la Merced en Jujuy.</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre. Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo</p>	
62	Anónimo <i>Entierro de la Virgen con los apóstoles.</i> Escuela cuzqueña c. siglo XVIII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [90 x 110 cm]	<p>Es un cuadro que representa el momento en que el cuerpo de María es llevado a la tumba por los apóstoles. La Virgen está vestida con hábito blanco, manto azul de inmaculada y lleva una corona de rosas en su cabeza. El tema de los funerales de la Virgen no ha sido tan representado en la pintura colonial. El marco es dorado y tallado con hojas estilizadas.</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre. Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo</p>	
63	Anónimo <i>San Francisco de Asís</i> Escuela cuzqueña c. siglo XVIII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [80 x 70 cm]	<p>San Francisco es representado con pómulos salientes y barba corta, viste un hábito de color castaño amarronado. Porta un crucifijo y se le ven las llagas en sus manos. El marco es dorado y tallado con hojas estilizadas.</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo</p>	
64	Anónimo <i>Virgen con niño</i> c. siglo XVIII	Óleo sobre tela [70 x 60 cm]	<p>La imagen representa a la Virgen sosteniendo al Niño, quien se abraza al cuello de su madre. Alrededor del marco de fondo azul y letras doradas, aparece la leyenda <i>Beata Virgo, cuius viscera meruerunt portare Dominum Christum</i>, que es parte del canto <i>O Magnum Mysterium</i> y significa "Oh bienaventurada Virgen, cuyas entrañas merecieron llevar a Cristo, el Señor". Este canto responsorial formaba parte de los Maitines de Navidad y fue trabajado por muchos compositores entre ellos Tomás Luis de Victoria, el célebre polifonista español, nacido en la ciudad de Ávila en 1548, admirado por Larreta.</p> <p>Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [planta alta]</p>	

N°	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
65	Anónimo <i>La coronación de la Virgen por la santísima Trinidad</i> Escuela cuzqueña Siglo XVIII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [120 x 90 cm]	La imagen representa <i>La Coronación de la Virgen</i> . Esta pintura procede del Alto Perú colonial. La Santísima Trinidad que aparece representada como tres personas iguales, sostiene la corona real sobre al cabeza de María. Este tipo de iconografía, generó recelos en las autoridades eclesiásticas y en muchos lugares la prohibieron para evitar confusiones entre los creyentes. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [planta alta]	
66	Anónimo <i>Señor de los Temblores</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [140 x 90 cm]	Es una pintura que representa al Señor de los Temblores. Jesús de Nazaret aparece enclavado en tres puntos de la cruz, con la cabeza inclinada hacia adelante y la herida del costado abierta. La imagen se completa con dos jarrones con lirios y cuatro velas encendidas. La iconografía original data del siglo XVI y es muy venerada en la ciudad de Cuzco. El nombre de <i>Señor de los Temblores</i> provino luego del terremoto de 1650 que destruyó la urbe andina, desde ese momento se convirtió en el centro de una devoción popular de multitudes. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [capilla]	
67	Anónimo <i>Virgen con niño</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVII	Óleo sobre tela [80 x 50 cm]	Es un óleo sobre tela donde aparece la Virgen con el Niño en su regazo y un paisaje montañoso detrás. El manto tiene las aplicaciones doradas características del brocateado cuzqueño. Seguramente la imagen es deudora de un grabado europeo. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [planta alta]	
68	Anónimo <i>Santa con báculo y ángeles músicos</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVIII	Óleo sobre tela [80 x 50 cm]	Es una pintura donde aparece una santa [sin identificar] con manto y hábito azul, con aplicaciones doradas características del brocateado cuzqueño. La santa lleva un báculo. Sobre el fondo aparecen tres ángeles músicos. En el lateral izquierdo hay una mesa con mantel rojo sobre la que apoya un libro, pluma y florero. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [planta alta]	


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
69	Anónimo <i>Virgen de las lágrimas</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVIII	Óleo sobre tela Marco de madera dorada, tallado. [60 x 60 cm]	La imagen representa una figura femenina en actitud orante, con lágrimas en sus mejillas. Lleva una cofia blanca sobre su cabeza, un hábito rojo y un manto azul. El fondo es neutro. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [planta alta]	
70	Anónimo <i>Divina Pastora</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVIII	Óleo sobre tela [70 x 50 cm]	La imagen representa la figura de la Divina Pastora, con un grupo de ovejas a sus pies. Por encima, aparecen dos pequeños ángeles coronándola. En el fondo se observa un paisaje. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain [planta alta]	
71	Anónimo <i>Santo</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVIII	Óleo sobre tela [70 x 50 cm]	La imagen representa la figura de un santo con un libro entre sus manos. Podría ser San Francisco. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo [planta alta]	
72	Anónimo <i>Santo</i> Escuela cuzqueña c. Siglo XVIII	Óleo sobre tela [70 x 50 cm]	La imagen representa una figura masculina con barba, de cuerpo entero, probablemente San José llevando al Niño en sus hombros. Observaciones: Procedencia: Colección Victoria Aguirre Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: El Potrerillo [planta alta]	
73	Anónimo <i>Virgen</i> Sin datos	Óleo sobre tabla con marco ovalada	La imagen representa una Virgen. Observaciones: Adquirido c. 1921 Ubicación: Acelain [capilla]	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
74	Pedro Figari <i>Rezando</i> Buenos Aires? c. 1923	Óleo sobre cartón 56 x 79 cm	El cuadro representa a tres mujeres en un interior rezando el rosario, frente a una imagen de Cristo Crucificado. Sobre el piso en damero, aparece la figura de un gato. Observaciones: Adquirido por Larreta c. 1923. Firmado abajo a la izquierda "P. Figari." Esta obra figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 26. Ubicación: Acelain.	
75	Pedro Figari <i>La posta</i> Buenos Aires? c. 1923	Óleo sobre cartón 70 x 100 cm	Representa una posta con un ombú al frente; bajo él, aparecen varios personajes mateando, animales y una galera cambiando caballos. Observaciones: Adquirido por Larreta c. 1923. Firmado abajo a la derecha "P. Figari." Esta obra figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 28. Ubicación: Acelain/Chaparro.	
76	Pedro Figari <i>Rancho</i> París c. 1929	Óleo sobre cartón 60 x 66 cm	En este cuadro aparece la imagen de un rancho con un caballo atado al frente, al fondo se ven unos árboles. Observaciones: Encargado por Larreta c. 1928. Firmado abajo a la derecha "P. Figari." La obra figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 29. Esta imagen apareció en la edición ilustrada francesa de <i>Zogoibi</i> , Ubicación: Acelain.	
77	Pedro Figari <i>El Pericón</i> Buenos Aires? 1921	Óleo sobre tela 48,5 x 58,5 cm	En el cuadro aparece la imagen de varias parejas bailando alrededor de un ombú, mientras otras observan, montadas a caballo y un guitarrista está sentado a la izquierda. Esta danza tradicional argentina fue un motivo representado varias veces por Figari Observaciones: Adquirido por Larreta c. 1923. Firmado abajo a la derecha "P. Figari 1921". La obra figuró en el remate de Posadas de 1988, n. 27. Esta imagen apareció en la edición ilustrada francesa de <i>Zogoibi</i> , en la página 125. Ubicación: Acelain.	
78	Pedro Figari <i>Figuras en interior de vivienda</i> París c. 1929	Óleo sobre cartón c. 60 x 66 cm	La imagen representa el interior de una austera vivienda campestre con un grupo de gauchos y chinas en su interior. Uno de ellos toca la guitarra. Observaciones: Encargado por Larreta c. 1928. Esta imagen apareció en la edición ilustrada francesa de <i>Zogoibi</i> , en la página 153. Ubicación: Acelain.	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
79	Pedro Figari <i>Carreta con cura español</i> París c. 1929	Óleo sobre cartón [60 x 66 cm]	La imagen representa una carreta tirada por caballos. La misma es conducida por el cura español Don Álvaro Torres, uno de los personajes de <i>Zogoibi</i> . Observaciones: Encargado por Larreta c. 1928. Esta imagen apareció en la edición ilustrada francesa de <i>Zogoibi</i> , en la página 73. Ubicación: Acelain.	
80	Pedro Figari <i>Gaucho y china con guitarra</i> París c. 1929	Óleo sobre cartón [60 x 66 cm]	El cuadro representa una puerta, con dos personajes a cada lado, una china con guitarra y un gaucho, ambos sentados. Observaciones: Encargado por Larreta c. 1928. Esta imagen apareció en la edición ilustrada francesa de <i>Zogoibi</i> , en la página 183. Ubicación: Acelain.	
81	Pedro Figari <i>Caballos frente a una posta</i> c. 1923-28	Óleo sobre cartón [60 x 66 cm]	Aparecen en el cuadro un carruaje junto a un grupo de caballos amarrados frente a una posta. Observaciones: Adquirido c. 1923-28. Ubicación: Acelain.	
82	Anónimo <i>Puerto de Cadiz</i> Sin datos	Grabado coloreado [50 x 70 cm]	La escena representa una vista del Puerto de Cádiz. Abajo aparece una leyenda: "Prospect von dem Seehaven zu Cadix Vue du port de cadiz vers gegen niedergang l'Occident" Observaciones: Adquirido c. 1921 Ubicación: Acelain.	
83	Nicolás Eustache Maurin (1799-1850) <i>Serie Conquista de México</i> Francia c. 1820-1850	Litografía 57,5 x 77,6 cm	Pertenece a la serie Conquista de México. La estampa se titula: "Hernán Cortés se opone a los sacrificios humanos". Se observa la mirada romántica del artista, más alejada de los hechos históricos. La figura de Hernán Cortés adquirió gran popularidad en Francia. Observaciones: Adquirida por Larreta c. 1927. Probablemente los hechos históricos representados en estas obras fueron de interés para Larreta, puesto que la conquista de México se produjo durante el reinado de Carlos V. Ubicación: Acelain	
84	Nicolás Eustache Maurin (1799-1850) <i>Serie Conquista de México</i> Francia c. 1820-1850	Litografía 57,5 x 77,6 cm	Pertenece a la serie Conquista de México. La escena de la estampa se refiere a: "El jefe Zingari presenta a Aída, su hermana, a Hernán Cortés" Observaciones: Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
85	Nicolás Eustache Maurin (1799-1850) <i>Serie Conquista de México</i> Francia c. 1820-1850	Litografía 57,5 x 77,6 cm	Pertenece a la serie Conquista de México. La estampa se titula: "La mexicana Alaida en la tienda de Cortés". Observaciones: Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain	
86	Nicolás Eustache Maurin (1799-1850) <i>Serie Conquista de México</i> Francia c. 1820-1850	Litografía 57,5 x 77,6 cm	Pertenece a la serie Conquista de México. La estampa se titula: "Clemencia de Hernán Cortés". Observaciones: Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain	
87	Nicolás Eustache Maurin (1799-1850) <i>Serie Conquista de México</i> Francia c. 1820-1850	Litografía 57,5 x 77,6 cm	Pertenece a la serie Conquista de México. La estampa se titula: "Cortés apacigua la revuelta de su armada". Observaciones: Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain	
88	Anónimo <i>Serie Don Quijote</i> s.d.	Litografía [55 x 75 cm]	La escena se refiere a Don Quijote Observaciones: Adquirida por Larreta c. 1927. Ubicación: Acelain	
89	Anónimo <i>Pintura flamenca</i> Siglo XVII	Óleo sobre tela	Antiguo retablo español de madera tallada y dorada con un óleo antiguo de Escuela Flamenca del siglo XVII. Observaciones: Figura en el inventario de 1961. Sin otros datos. Ubicación: Belgrano [comedor]	Sin imagen




Catálogo de obras de la Colección Larreta: ESCULTURAS





Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
01	Sebastián Ducete (1568-1620) <i>La Sagrada familia</i> Zamora, España c. 1600	Panel de retablo escultórico en madera tallada, policromada y dorada 232 x 210 cm	Sebastián Ducete, escultor de la Escuela de Toro tuvo una marcada influencia de Juan de Juni. Los personajes que aparecen en la escena son Santa Ana, la Virgen, el Niño, San José, San Juan Bautista niño y ángeles sobre fondo de arquitectura clásica. La pieza se ubica entre el Manierismo y el Barroco. Seguramente fue tallada para un cliente prestigioso, ya que la calidad del relieve demuestra el virtuosismo de Ducete en el manejo de la gubia. En la residencia de la Rue de la Faisanderie en París, solo tenía un marco. Según el testimonio de un señor llamado Holm, artesano ebanista que trabajó en la refacción de la casa, las columnas que la enmarcaron en la casa de Belgrano pertenecían a un retablo que tenía cuatro columnas, de las cuales dos se usaron para armar el arco que divide el Salón Rojo del Escritorio. Larreta le colocó una placa de bronce con el nombre "Juan de Juni". Alguna de las primeras notas periodísticas se referían a ella como obra de Martínez Montañés Observaciones: Adquirido en Europa, c. 1912. Ubicación: París/Belgrano [Patio central, sobre chimenea]. Actualmente Museo Larreta, n. 401	
02	Anónimo <i>Estrato superior de un retablo arquitectónico o relicario.</i> Sevilla, España Siglo XVII	Parte superior de retablo relicario madera tallada, policromada y dorada 191 x 320 cm	Tiene tres cuerpos flanqueados por cuatro columnas salomónicas con relieves y una hornacina central con arco de medio punto, en la base, escenas religiosas que representaban la <i>Anunciación a San Joaquín</i> , el <i>Martirio de San Sebastián</i> y <i>San Antonio Abad</i> guiado por el arcángel Gabriel. Los relieves de motivos vegetales, animales y de figuras, todos realizados con gran factura. El Concilio de Trento había justificado el culto a las reliquias y una ornamentación tan recargada también servía para demostrar el Triunfo de la Iglesia. Este tipo de retablos con columnas torsas o salomónicas fue trasladado a América y sus colonias. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Larreta lo utilizaba como biblioteca y dispositivo para exhibir objetos en sus estantes y guardar los originales de sus obras. Ubicación: Belgrano/ Actualmente Museo Larreta, n. 296	
03	Anónimo <i>Retablo dedicado a San Isidro Labrador</i> Sevilla, España 1629	Retablo escultórico Tallado, policromado y dorado, realizado en diversas maderas como limoncillo y cedro 298 x 375 cm	Retablo barroco de escuela sevillana con escenas de la vida de San Isidro Labrador. El nicho central tiene la imagen de San Isidro vestido con ropas de labranza y portando una azada en su mano derecha. Las calles laterales están flanqueadas por columnas salomónicas decoradas con motivos de vid y ángeles en sus bases. Estas cuatro columnas enmarcan dos paneles tallados en alto relieve con momentos de la vida del santo. Una de las escenas representa un paisaje con cuatro ángeles y un buey arando el campo y la otra a María de Uceda entregando una imagen suya a San Isidro. El friso de la base decorado con motivos vegetales, incluye un tabernáculo cuya puerta central presenta un cáliz tallado en bajorrelieve. La parte inferior del retablo también tiene columnas salomónicas con decoración de motivos de vid. Observaciones: Adquirido en España, para Acelain, c. 1921. Fue subastado en el remate de Posadas en 1988, n. 48 Ubicación: Acelain [capilla]	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
04	Anónimo <i>Puerta con escenas de la Vida de San Juan el Bautista</i> Sevilla, España Fines siglo XVI	Panel de retablo escultórico madera tallada, dorada y policromada 310 x 152 cm	<p>Es una obra plateresca de Escuela sevillana. El conjunto está formado por dos puertas con tres paneles de retablo cada una que representan distintas escenas de la vida de San Juan Bautista. Tiene además un marco labrado en madera tallada y dorada, con un remate independiente coronado por dos ángeles que sostienen un escudo heráldico. Las escenas que se representan son: <i>Jesús y San Juan niños, vigilados por un ángel; Anunciación a Zacarías; Degollación del santo; Natividad del Bautista; Predicación; San Juan Bautista presenta a Jesús al pueblo</i>. Según un estudio de José Hernández Díaz los paneles procederían de un retablo bajo dedicado a San Juan realizado por el escultor Miguel Adán y el pintor de imaginería Diego de Salcedo en 1598 para el Convento de la Madre de Dios, de la ciudad de Utrera en Sevilla.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa, antes de 1918. Ubicación: Belgrano [adaptada como puerta divisoria entre el oratorio y el Salón rojo]. Actualmente Museo Larreta n 407</p>	
05	Escuela hispano-flamenca <i>Lamentación o llanto sobre Cristo muerto o El descendimiento de la cruz</i> España Siglo XVI	Grupo escultórico realizado en dos grandes bloques de madera tallada, policromada y dorada 94 x 103 cm	<p>La escena de <i>La Lamentación</i> es un tema que deriva de la <i>Piedad</i>, de fines de la Edad Media, en la que la Virgen sostiene a su hijo muerto. Forma parte del relato de la <i>Pasión de Cristo</i> y es el momento que sigue al <i>Descendimiento de la Cruz</i>; El grupo está integrado por ocho figuras: en primer plano Jesús, la Virgen, María Magdalena y San Juan y en segundo plano, María de Cleofás, María Salomé, Nicodemus y José de Arimatea. Algunos de estos personajes están vestidos con telas estampadas con greguescos según la moda de los siglos XV y XVI. Probablemente estuvo ubicado en la parte baja de un retablo integrando su discurso iconográfico.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. En 1945 se expuso en los salones de la Galería Muller, en la calle Florida 935, auspiciando una obra benéfica a favor de la Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 403</p>	
06	Anónimo <i>Piedad delante de la cruz</i> España Siglo XVII	Pequeño grupo escultórico Terracota española, policromada, moldeada y tallada. 21 x 27 cm	<p>El conjunto, representado según la iconografía barroca estaba compuesto por las figuras de la Virgen y Cristo Muerto, colocado a los pies de su madre sobre el manto que cubre la piedra de la unción. Detrás de esta escena, hay una cruz latina de madera negra y decoración del extremo superior dorados, que apoyaba sobre una base de madera roja y dorada.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1912. Perteneció al Museo Larreta. Robada en el año 2015. Ubicación: París/Belgrano</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
07	Anónimo <i>Piedad delante de la cruz</i> España Siglo XIV-XV	Pequeño grupo escultórico Tierra cocida, madera tallada y policroma- da Alto 40 cm	Representa a la Virgen sosteniendo a su hijo muerto sobre su falda, por detrás está la cruz. La talla se apoya sobre una pequeña tarima o base hexagonal. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1912. Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 471	
08	Pedro de Mena? <i>San Francisco</i> España Siglo XVII	Talla en madera policroma- da Alto 62 cm	La obra representa a San Francisco en éxtasis. El tema se refiere a un milagro acontecido en 1449, cuando según narra esta historia, al entrar a su tumba para rendirle homenaje, descubrieron que a pesar de que el santo había muerto hacía más de doscientos años, su cuerpo permanecía incorrupto, de pie y erguido, con los ojos alzados mirando al cielo. Si bien la iconografía del santo de Asís es muy diversa, suele aparecer, como en este caso, vistiendo un hábito de paño rústico de color castaño o grisáceo sujeto a la cintura por el típico cordón anudado. Entre los mejores discípulos de Alonso Cano estaba el granadino Pedro de Mena (1628-1688) escultor a quien creemos que pueda pertenecer esta obra. Mena había realizado el San Francisco de la catedral de Toledo en 1662. En esa pieza de madera policromada el santo tenía la cabeza con los ojos dirigidos hacia lo alto, semblante pálido, el cuerpo envuelto en una vestidura de pliegues rectos y las manos ocultas en las mangas del hábito. La talla de la colección Larreta coincide con esta descripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. En 1918 se ubicaba en el oratorio de Belgrano sobre una ménsula cubierto por un prisma vidriado, lo cual indica el valor que esta pieza representaba para el coleccionista. Participó en la <i>Exposición de Arte religioso retrospectivo</i> en Buenos Aires en 1934, con el nº 507 del catálogo. Ubicación: París/Belgrano [oratorio]	
09	Anónimo <i>San Fernando rey</i> España Primera mitad del siglo XVI	Talla madera, policroma- da, estofada y dorada 79 x 33 cm	Podría ser de la región de Castilla o bien, del norte de España. Esta obra no sólo es importante por la calidad de la talla sino por la historia del personaje que representa, pues este Rey del siglo XIII, fue uno de los baluartes de la Reconquista. Fernando III, Rey de Castilla y de León conocido como el Rey Santo, aparece de pie, vestido según la época en que fue ejecutado. En la mano derecha lleva un rollo o documento y en la izquierda una espada, atributo medieval que evoca la incansable lucha del monarca contra los musulmanes. En cuanto al rollo podría referirse al interés del monarca en promover el denominado Estudio General, que dio lugar a la fundación de la Universidad de Salamanca. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. P Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 405	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
10	Alonso González Berruguete (h.1486-1561) <i>San Marcos</i> España Siglo XVI	Talla madera estofada, policroma- da y dorada Alto 100 cm	<p>Representa a San Marcos leyendo la Biblia con un pie sobre el león, su animal simbólico. Los paños de los ropajes se adhieren al cuerpo del evangelista exaltando las formas y el realismo, tan propio de la escultura española. Referente fundamental de la imaginería en España, esta obra es considerada una pieza de máxima calidad dentro de la producción del escultor castellano. Berruguete había viajado a Italia en 1507 para estudiar las creaciones de Miguel Ángel y las obras maestras de la Antigüedad clásica. Poco después de regresar a España en 1518 fue nombrado pintor de la corte de Carlos V, aunque mayormente trabajara como escultor. Seguramente este vínculo con la monarquía española no era desconocido para Larreta.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Según la hija de Larreta, cuando Alejandro Bustillo miraba esta obra solía decir que parecía “un Miguel Ángel”. La pieza tenía placa de bronce con nombre de la obra y escultor. Participó de la <i>Exposición De los primitivos a Goya</i> en el MNBA en 1966, n° 2 de catálogo. Participó del remate de Posadas en 1988, n. 1</p> <p>Ubicación: Belgrano.</p>	
11	Anónimo <i>San Miguel Arcángel</i> España Siglo XVII	Talla en madera policroma- da 125 x 55 cm	<p>Representa a San Miguel erguido y victorioso, en plena lucha con el demonio en el momento de atravesarlo con su lanza. El cuerpo idealizado, el modelado del volumen y las proporciones anatómicas responden a las formas introducidas por los artistas italianos que llegaron a España. El tema de San Miguel combatiendo al demonio proviene del libro del Apocalipsis 12:7.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Esta pieza tiene una estampilla en la parte posterior con la inscripción: “Sello de la estación de salida 38. Hendaya”, lo cual indica el itinerario que pudieron haber seguido las obras. Hendaya es una comuna lindante entre España y Francia. Hasta 1936 las personas y las mercancías tenían que pagar un peaje para poder pasar el puente fronterizo que separaba las localidades de Irún y Hendaya.</p> <p>Ubicación: Acelain [Capilla y Hall] Actualmente Museo Larreta, n. 402</p>	
12	Anónimo <i>San Agustín</i> España Siglo XVII	Talla madera, estofada y policroma- da 120 x 38 cm	<p>La imagen representa al santo con rasgos europeos, a pesar de su origen africano. Está vestido como un obispo de los siglos XVI y XVII, lleva capa, mitra y un libro que sujeta con sus manos sobre el pecho. San Agustín había nacido en Tagaste (África) el 13 de noviembre de 354. Fue Doctor de la Iglesia latina, obispo de Hipona y organizador de la vida religiosa en el norte de África. Se lo considera fundador de la orden que lleva su nombre. Seguramente la obra proviene de algún monasterio o Iglesia provincial española.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921.</p> <p>Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 404</p>	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
13	<p>Anónimo</p> <p><i>San Roque</i></p> <p>España Principios siglo XVI</p>	<p>Talla madera dorada y policromada</p> <p>Alto 70 cm</p>	<p>El personaje viste capa con capilla y sayo corto ajustado a la cintura, prendas que caracterizan en general a los peregrinos. Aparece de pie, levantando su ropaje para mostrar la llaga de su pierna, elementos que permiten identificar al personaje con este santo. Tiene cabello con mechones ondulados y barba rizada. Nacido en Montpellier hacia 1350, San Roque fue uno de los santos más populares, a quien se invocaba contra las pestes, muy venerado a partir del siglo XV. Tras la muerte de su padre se dedicó a repartir su fortuna entre los pobres y a peregrinar. Al llegar a Acquapendente se encontró con una población afectada por la peste y allí se dedicó a curar a los enfermos. Al llegar a Plasencia comprobó que él también se había contagiado y para no ser agente de contaminación, se retiró a un bosque donde se alimentó gracias al perro de un vecino que le llevaba pan. Luego fue curado por un ángel y regresó a su ciudad natal. Al no ser reconocido, lo tomaron por espía y lo enviaron a la cárcel donde murió en 1379. Lo reconocieron cuando ya era tarde, por una cruz roja que tenía en el pecho desde su nacimiento. Es una figura un tanto primitiva pero que a Larreta le gustaba especialmente</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Una de las ermitas de Aclain estaba dedicada a San Roque. Participó del remate de Posadas en 1988, n. 36.</p> <p>Ubicación: Aclain.</p>	
14	<p>Anónimo</p> <p><i>San Juan Evangelista</i></p> <p>Castilla, España Segunda mitad del siglo XIV</p>	<p>Talla madera estucada y policromada</p> <p>Alto 105 cm</p>	<p>El apóstol se encuentra de pie, descalzo, sosteniendo su cabeza con la mano derecha y portando un libro en la izquierda. San Juan viste un sayo azul con escote redondo y manto rojo echado sobre los hombros. Lleva cabellera corta con bucles que le rodean la frente. El gesto de su rostro que sugiere un sentimiento de dolor fue el que se difundió como la expresión típica del Apóstol de los Calvarios. Las figuras que integraban estos grupos escultóricos eran Cristo, María y Juan. En general, al llegar a manos de anticuarios y coleccionistas, estas figuras se separaban del conjunto, tal como sucedió con esta obra.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Tiene placa de bronce. Participó en <i>Exposición De los primitivos a Goya</i>, 1966 en el MNBA, con el nº 20 de catálogo, en <i>Iconografía de los Apóstoles</i>, 1985 con el nº15 de catálogo y en <i>Arte Medieval español</i>, 1993, estas últimas en el Museo Larreta. Rematada en J.C. Naón & Cía en septiembre de 2008.</p> <p>Ubicación: Aclain.</p>	
15	<p>Anónimo</p> <p><i>San Antonio Abad</i></p> <p>Castilla, España Siglo XVII</p>	<p>Talla madera,</p> <p>[Alto 120 cm]</p>	<p>La talla representa a San Antonio Abad vestido con el hábito de la orden, un rosario con una cruz sobre su pecho, un libro y un bastón. La figura del santo lleva barba y apoya su pie izquierdo sobre un pequeño cerdo, imagen típica de su iconografía.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1928.</p> <p>Ubicación: El Potrerillo [capilla, sobre ménsula de piedra]</p>	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
16	Anónimo <i>San Juan</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada y policroma- da Alto 85 cm	El santo se encuentra de pie, con su mano derecha apoyada sobre su pecho. Viste un sayo estampado y un manto rojo sobre que cruza por uno de sus hombros. Sobre su cabeza con larga cabellera, apoya un halo. Formaba parte de un Calvario, junto a la Virgen María y a Jesús crucificado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain. [capilla, sobre ménsula]	
17	Anónimo <i>Virgen María</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada y policroma- da Alto 86 cm	La Virgen se encuentra de pie, con ambas manos sobre su corazón. Está vestida con saya y manto echado sobre su cabeza y hombros. La posición y el gesto corresponden a la tipología de la Virgen dolorosa. Formaba parte de un Calvario, junto a San Juan Evangelista y a Jesús crucificado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain. [capilla, sobre ménsula]	
18	Anónimo <i>Jesús crucificado</i> España Siglo XVI	Talla madera dorada y policroma- da [Alto 120 cm]	La talla representa a Cristo en la cruz. Un faldellín cubre sus partes. Integraba un Calvario, junto a San Juan Evangelista y a la Virgen María. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Acelain. [interior de la capilla] En 1919 estaba en la ermita San Roque en la estancia Acelain.	
16 17 18	<i>Calvario</i> España Siglo XVI	Tallas madera dorada y policroma- da	Se trata de una escena que representa el Calvario compuesta por tres esculturas de bulto, independientes entre sí. En el centro aparece la imagen de Jesús crucificado, y a ambos lados la figuras de pie de la Virgen María y de San Juan con expresión de dolor contenido. Ambos apoyan sobre ménsulas. El tema de la representación del Calvario tiene su origen en los Evangelios y fue descrita por los cuatro evangelistas. Observaciones: Formado por las tres obras precedentes. Ubicación: Acelain. [interior de la capilla].	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
19	Luisa Ignacia Roldán, “La Roldana” (1652-1706) (atribuida) <i>San José y el Niño</i> España Siglo XVII	Talla madera dorada y policromada Alto 30 cm	Es una pequeña talla atribuida a “La Roldana”. Luisa Roldán era hija del gran maestro escultórico Pedro Roldán. Fue escultora de Cámara de Carlos II y Felipe V, realizó una gran cantidad de obras en un período relativamente corto que incluyó trabajos en Sevilla y Cádiz y una última etapa en la corte de Madrid. En esta obra, José sostiene al niño entre sus brazos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Belgrano [oratorio]/Acelain.	
20	Anónimo <i>Virgen Dolorosa</i> Palencia, Castilla, España c. Siglo XIV	Talla madera dorada y policromada 104 x 27 cm	Es una talla en madera de Escuela Palentina (Castilla) de la primera mitad del siglo XIV que representa a la Virgen Dolorosa, también conocida como Nuestra Señora de las Angustias. Está vestida con saya roja de escote redondo, manto azul echado sobre los hombros y un largo velo blanco sobre la cabeza. Los cabellos son dorados y las carnaciones blancas, ligeramente sonrosadas. La posición y el gesto corresponden a la tipología de la Virgen dolorosa, que junto a San Juan Evangelista asisten a la Crucifixión y como tantas otras probablemente fue separada del Calvario al que originariamente pertenecía. La figura exenta de la Virgen desprendida de las escenas de la Pasión de Jesús, apareció hacia finales de la Edad Media. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. En la base aparece el número “2333”. Estudiada por F. Corti. Ubicación: Acelain.	
21	Anónimo <i>Virgen con niño de pie</i> España Siglo XV	Talla madera dorada y policromada Alto 89 cm	Es una antigua talla románica que representa a la Virgen con el niño Jesús. La Virgen lleva una corona y una cofia que cubre sus cabellos. Viste saya con cuello redondo ajustada al cuerpo. Su mano derecha está alzada, con la izquierda sostiene al niño. La obra apoya en un pedestal bajo. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. En 1993, participó de la <i>Exposición Arte Medieval Español</i> en el Museo Larreta, nº 9 de catálogo. Luego de la muerte del escritor, pasó a la colección de su hijo Agustín Larreta. Rematada en J.C. Naón & Cía en septiembre de 2008. Ubicación: Belgrano [Escritorio, sobre nicho central de Retablo arquitectónico barroco/ Salón rojo, sobre bargueño]	






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
22	Anónimo <i>Virgen María con niño</i> Castilla, España Segundo tercio del siglo XIV	Talla madera dorada y policromada 115 x 42 cm	<p>La obra representa a la Virgen María con Niño y está trabajada en madera dorada y policromada. La Virgen aparece sobre un trono que es el típico asiento de su época. En su regazo, sostiene al Niño, mientras que en su mano derecha lleva una granada estilizada, que podría aludir a la figura de Jesucristo. Lleva una corona de ocho puntas, un velo que cae sobre los hombros y una cofia que cubre sus cabellos. Viste saya con cuello redondo ajustada al cuerpo con un cinturón y un manto azul echado sobre los hombros. El traje del Niño, es igual que el de la Virgen. Con su mano derecha bendice y con la izquierda sostiene el orbe, símbolo de su poder. Ese tipo de imágenes tuvo gran difusión desde mediados del siglo XIII hasta fines del XIV</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Estudiada por F. Corti. Ubicación: Belgrano. Estaba apoyada sobre una ménsula. Actualmente Museo Larreta, n. 406</p>	
23	Anónimo <i>Virgen María con niño</i> Castilla, España Primera mitad del siglo XIV	Talla madera hueca dorada y policromada 146 x 52 cm	<p>Representa a la Virgen sentada con el niño sobre su pierna izquierda. El canon esbelto de ambas figuras puede verse en el detalle del largo de los cuellos y dedos de la mano. La virgen viste saya plegada ajustada y un amplio manto azul que cae por delante formando pliegues angulosos. Tiene un gesto levemente sonriente y carnaciones sonrosadas. Porta una corona de metal y sostiene una manzana que simboliza su victoria sobre el pecado, el niño eleva su mano en dirección a la fruta que presenta su madre</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Estudiada por F. Corti. Ubicación: Aclain. [sobre un arcón]</p>	
24	Anónimo <i>Santa Catalina</i> Castilla España Segunda mitad del siglo XIV	Talla madera hueca, dorada y policromada 85 x 23 cm	<p>La imagen representa a Catalina de Alejandría, quien porta con su mano derecha la palma del martirio y con la izquierda sostiene una rueda que alude a uno de los martirios sufridos por la Santa. La sonrisa del rostro está apenas esbozada, tiene la cabeza cubierta con una corona almenada y velo. La saya que viste tiene un escote redondo, ajustada y un manto que le cubre los hombros. El revés del manto y la rueda eran de color rojo y los cabellos dorados.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Estudiada por F. Corti. Ubicación: Aclain.</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
25	Anónimo <i>Virgen Dolorosa</i> España c. Siglo XVIII	Imagen de vestir Madera, metal (plata), terciopelo [Alto 130 cm]	Es una imagen que representa a la Virgen Dolorosa. La figura aparece de pie, con la cabeza y los ojos hacia abajo, vestida con un amplio manto de terciopelo negro que deja ver su rostro afligido y los encajes que lo rodean. Tiene las manos abiertas sosteniendo un pañuelo con blondas blancas y un resplandor de plata que circunda su cabeza. La vestimenta de negro es por el luto de la muerte de Jesús en la cruz. Fueron las cofradías penitenciales españolas las que difundieron este tipo particular de imágenes de vestir que logró una gran difusión tanto en España como en América. El fondo del nicho lateral donde se ubicaba la obra, estaba decorado con azulejos de diseño mudéjar, protegido por una reja artística. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain. [capilla]	
26	Anónimo <i>Virgen con niño</i> Francia Siglo XV	Piedra tallada c. Alto 130 cm	Se trata de una escultura gótica de piedra del siglo XV que representa a la Virgen con el niño. La Virgen lleva una corona en su cabeza, viste sayo con escote redondeado y un manto que cubre sus hombros y recoge entre sus brazos, destacándose los pliegues que se forman al caer. Con su brazo derecho sostiene al niño, quien apoya sus pies en la mano izquierda de su Madre. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Tiene un baldaquino de piedra. Ubicación: Acelain. [en la portada de la capilla, apoyada sobre una base de columna].	
27	Anónimo <i>Virgen Inmaculada de Guadalupe</i> Quito Siglo XVIII	Talla madera dorada, estofada y policromada corona de plata 39 x 30 cm	Es una talla de escuela quiteña. Lleva una corona de plata cincelada y representa a la Virgen Inmaculada de Guadalupe. El conjunto consta de dos estructuras iconográficas: la imagen propiamente dicha y la peana, más los elementos accesorios. En esta imagen quiteña aparece la Virgen joven de perfecta belleza, coronada como Reina del mundo con corona de plata rematada por el globo terráqueo con una cruz latina, y como Reina también de los coros angélicos, representados a sus pies con tres cabecitas aladas con nubes y rosas abstractas. Originado en la localidad mexicana de Guadalupe en 1531, el culto de esta Virgen se impuso en España y en toda América. Observaciones: Adquirido c. 1927. En el primitivo inventario figuraba como <i>Antigua imagen de la Purísima</i> . La corona no corresponde a la talla original. Al igual que lo hizo con otras esculturas, Larreta solía completar o intercambiar esta clase de accesorios. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 466	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
28	<p>Anónimo</p> <p><i>Santa Ana y la Virgen</i></p> <p>Francia</p> <p>Fines del siglo XIV- principios del siglo XV</p>	<p>Talla</p> <p>Madera, dorada, y policromada</p> <p>Alto 77 cm</p>	<p>Es un pequeño grupo escultórico que representa a la Virgen María junto a su madre. Santa Ana está sentada, vestida con saya de pliegues angulosos. A su lado, la Virgen lleva en su cabeza una pequeña corona. Tal vez el escritor compró esta obra sin la certeza de que se tratara de una talla española, y al constatar que era francesa decidió donarla.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Fue donada al Museo Nacional de Arte Decorativo en 1938.</p> <p>Ubicación: Actualmente Museo Nacional de Arte Decorativo.</p>	
29	<p>Anónimo</p> <p><i>Virgen con niño</i></p> <p>España</p> <p>c. siglo XVII</p>	<p>Talla</p> <p>Madera, dorada, y policromada</p> <p>[Alto 90 cm]</p>	<p>La Virgen aparece de pie llevando al Niño en su brazo izquierdo. Un manto estampado cubre su cuerpo. Por detrás de su cabeza asoma una aureola o resplandor con rayos desplegados en forma de círculo. Apoya sobre una base o peana.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921.</p> <p>Ubicación: Acelain.</p>	
30	<p>Anónimo</p> <p><i>Virgen con niño</i></p> <p>España</p> <p>c. Siglo XVII</p>	<p>Talla madera dorada, y policromada</p> <p>corona de plata</p> <p>Alto 82 cm</p>	<p>La Virgen aparece de pie llevando al Niño en su brazo izquierdo. Eventualmente estas figuras portaban una corona sobre sus cabezas.</p> <p>Observaciones: Adquirido c. 1921.</p> <p>Ubicación: Acelain. [capilla]</p>	
31	<p>Anónimo</p> <p><i>Virgen o santa</i></p> <p>España</p> <p>c. Siglo XVI</p>	<p>Talla Madera</p> <p>[Alto 70 cm]</p>	<p>Pequeña talla de virgen con corona</p> <p>Observaciones: Adquirido c. 1921.</p> <p>Ubicación: Acelain.</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
32	<p>Anónimo</p> <p><i>Crucifijo o Cristo románico</i></p> <p>Castilla, España c. 1300</p>	<p>Talla Madera policromada</p> <p>Cruz 250 x 194 cm</p> <p>Cristo 172 x 154 cm</p>	<p>Es un crucifijo castellano de grandes dimensiones. Cristo se presenta clavado en la cruz con los brazos ligeramente por encima de la horizontal, un poco flexionados en los codos y con las manos abiertas. Con la cabeza inclinada hacia un lado, sus ojos y su boca permanecen cerrados. Los músculos pectorales y las costillas están marcados muy esquemáticamente pero en las piernas se aprecia un mayor estudio anatómico. Las carnaciones son de color ocre amarillento y los clavos son metálicos. En la cara, en el torso y en las piernas se han simulado algunas manchas de sangre. La pieza corresponde a una tipología de grandes crucifijos de madera, muy difundidos en la región castellana. La corona original fue reemplazada por otra moderna, mandada a tallar por Larreta en Buenos Aires.</p> <p>Observaciones: Adquirido en España, 1921. Fue comprado en la exposición de Arte Antiguo Retrospectivo en Burgos, a la que Larreta asistió acompañado por Ignacio Zuloaga. Realizada, entre el 20 de julio y el 30 de septiembre de 1921, la exposición incluía cuatro salas que reunían objetos religiosos y profanos de un alto valor arqueológico, artístico e histórico. El catálogo oficial se editó unos años más tarde en 1926. La obra comprada por Larreta figuraba allí con el número 1074 y la siguiente descripción: “Crucifijo grande de madera decorado, 1,75 m. siglo XIII. D. Evencio Luis López. Burgos. Obra con bastante carácter de época y correcta.” Estudiada por F. Corti.</p> <p>Ubicación: Acelain. [capilla]</p>	
33	<p>Anónimo</p> <p><i>Cristo crucificado sobre ménsula</i></p> <p>Castilla, España Segunda mitad del siglo XV</p>	<p>Cristo Talla Madera dorada, policromada</p> <p>Ménsula hierro forjado</p> <p>132 x 65 cm</p>	<p>En esta obra aparece la figura de Cristo clavada sobre una cruz latina de color marrón, con las proporciones y la expresión dolorosa características de la escuela castellana. Su cabeza está caída hacia delante, ligeramente inclinada hacia la izquierda. La cruz está coronada con la inscripción INRI, en latón. Según el Prof. Corti, la intención de lograr un tratamiento naturalista de la anatomía, la posición de la cabeza y de los pies, las rodillas dobladas hacia adelante y el acortamiento del <i>perizonium</i> son rasgos comunes de los crucifijos del siglo XV, aunque la ligera curva que describe el cuerpo denota una cierta fidelidad a la curva gótica típica de los crucifijos del siglo XIV. Apoya sobre una peana o ménsula con dos portavelas de hierro forjado.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Estudiado por F. Corti.</p> <p>Ubicación: Belgrano [Patio central]. Actualmente Museo Larreta, n. 433</p>	
34	<p>Anónimo</p> <p><i>Cristo arrodillado con cruz</i></p> <p>España c. siglo XVII</p>	<p>Talla madera dorada, y policromada</p> <p>corona de metal [28 x 15 cm]</p>	<p>Es una pequeña talla en madera que representa a Cristo arrodillado sosteniendo la cruz. Viste una túnica marrón y porta la corona de espinas sobre su cabeza.</p> <p>Observaciones: Adquirido c. 1921.</p> <p>Ubicación: Acelain.</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
35	Anónimo <i>Profeta Miqueas</i> España Siglo XVI	Talla madera dorada y policromada 85 x 80 cm	Es un relieve con forma de medallón de Escuela española que representa al profeta Miqueas, quien viste un turbante en su cabeza. En sus manos sostiene una filacteria donde aparece inscripto su nombre. Nacido en Morasti, un pueblo de la tribu de Judá, Miqueas fue uno de los doce profetas menores. Predijo la ruina y cautividad de las diez tribus del reinado de Judá por los caldeos. Anunció el establecimiento de la Iglesia señalando claramente el lugar en que nacería el Mesías y la extensión de su reino por todo el mundo Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Esta obra formaba par con el medallón del Profeta Jeremías Ubicación: Belgrano [Patio Central] Actualmente Museo Larreta, n. 431	
36	Anónimo <i>Profeta Jeremías</i> España Siglo XVI	Talla madera dorada, policromada 83 x 81 cm	Es un relieve con forma de medallón de Escuela española que representa al profeta Jeremías quien porta un turbante doble en su cabeza y sostiene una filacteria con su nombre. Nacido en el siglo VII antes de Cristo, Jeremías fue uno de los cuatro Profetas mayores. Su labor como profeta comenzó cuando tenía veinte años y continuó por mucho tiempo, hasta después de la ruina de Jerusalén. Sus profecías no fueron solamente contra los judíos, sino también contra los egipcios, filisteos y moabitas. Su objetivo principal fue exhortar a su pueblo a la penitencia, anunciándoles los castigos y calamidades que le enviaría el Señor. Murió en Egipto apedreado por los mismos judíos. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Esta pieza formaba par con el medallón del Profeta Miqueas. Ubicación: Belgrano [Patio central]. Actualmente Museo Larreta, n. 432	
37	Anónimo <i>Santa</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada y policromada Alto 35 cm	Es un busto relicario que representa a una santa. En la consola aparece la leyenda “das onze mil virg” por eso creemos que podría aludir a Santa Úrsula o a alguna de las vírgenes de su séquito. Hacia mediados del siglo XIV el tema de las Once mil comenzó a incorporarse a bustos de madera policromada que se producían en la ciudad de Colonia de forma seriada. Se sabe que al pasar por aquella ciudad en 1521, Carlos V y algunos miembros de su séquito realizaron un gran acopio de reliquias y en su retorno a la Península, el emperador regaló a su secretario cuatro bustos relicarios entre los que se encontraban la imagen de Santa Úrsula. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Es probable que Larreta haya adquirido esta obra como el resto de los bustos relicarios que poseía, en Aragón, región que contó con gran cantidad de esta tipología escultórica. Ubicación: Aclain.	





Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
38	Anónimo <i>Santa</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policroma- da Alto 35 cm	Es un busto relicario que representa a una santa. En la consola aparece la leyenda "S.BEATRIS.V.M". Probablemente aluda a Santa Beatriz. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain.	
39	Anónimo <i>Santa</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policroma- da Alto 64 cm	Es un busto relicario que representa a una santa. Lleva un velo sobre su cabeza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 5. Ubicación: París/Belgrano	
40	Anónimo <i>Santa</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policroma- da Alto 64 cm	Es un busto relicario que representa a una santa. Los cabellos aparecen ondeados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 6. Ubicación: París/Belgrano	
41	Anónimo <i>Virgen</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policroma- da Alto 45 cm	Es un busto relicario que representa a la Virgen con un cordero en su mano izquierda. Zócalo rectangular con una inscripción "Sine Birgi..." Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 54. Ubicación: Acelain [capilla, sobre el retablo de San Isidro]	
42	Anónimo <i>Santa</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policroma- da Alto 45 cm	Es un busto relicario que representa a una santa. Tiene un zócalo rectangular, cuya inscripción es ilegible. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 55. Ubicación: Acelain [capilla, sobre el retablo de San Isidro]	




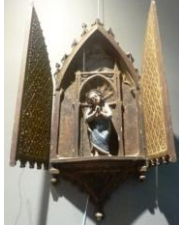



Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
43	Anónimo <i>Santa</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policromada [Alto 64 cm]	Es un busto que representa a una santa. Los cabellos son ondeados y lleva una cofia en su cabeza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Belgrano/Aclain.	
44	Anónimo <i>Santo</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policromada [Alto 64 cm]	Es un busto que representa a una figura masculina, probablemente un santo. Lleva sus brazos cruzados en el frente de su cuerpo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Ubicación: París/Belgrano	
45	Anónimo <i>Santo mártir</i> España c. siglo XVI	Talla madera dorada, estofada y policromada [Alto 45 cm]	Es un busto relicario que representa a una figura masculina, probablemente un santo. La cabeza está levemente inclinada hacia la derecha y lleva una marca en su frente. Representa a un mártir sin identificar Observaciones: Adquirido en Europa antes c. 1921. Ubicación: Aclain	
46	Anónimo <i>Ángel candelero</i> España Siglo XVII	Talla madera dorada, estofada y policromada Alto 72 cm	La figura representa a un ángel niño de cabellos rizados, sosteniendo con su mano derecha una antorcha en forma de cornucopia. Viste túnica ajustada a la cintura y sobrefalda. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. En época de Larreta esta escultura estaba electrificada, dando cuenta de qué manera el escritor adaptó objetos de su colección para ser utilizados no sólo como piezas de exhibición sino también funcionales. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 56. Ubicación: Aclain [formaba par con la siguiente]	





Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
47	Anónimo <i>Ángel candelero</i> España Siglo XVII	Talla madera dorada, estofada y policroma- da Alto 72 cm	La figura representa a un ángel niño de cabellos rizados, sosteniendo con su mano izquierda una antorcha en forma de cornucopia. Viste túnica ajustada a la cintura y sobrefalda. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. En época de Larreta estas dos esculturas estaban electrificadas, dando cuenta de qué manera el escritor adaptó objetos de su colección para ser utilizados no sólo como piezas de exhibición sino también funcionales. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 56. Ubicación: Aclain [formaba par con la anterior]	
48	Anónimo <i>Ángel cortesano candelero</i> España c. siglo XVIII	Talla madera dorada y policroma- da 86 x 46 cm	La figura de esta talla representa a un ángel rubio, vestido con túnica ceñida a la cintura y sobrefalda, se ajusta al modelo femenino de ángel y al concepto de belleza tradicional en occidente. Tiene grandes alas y sostiene con sus manos un candelero. Si bien el tratamiento formal y la actitud triunfante indican la incidencia del alto renacimiento italiano, su aire respetuoso y grave remite a las representaciones angélicas de los Países Bajos. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre la chimenea del comedor] Actualmente Museo Larreta, n. 408	
49	Anónimo <i>Ángel cortesano candelero</i> España c. siglo XVIII	Talla madera dorada y policroma- da 86 x 46 cm	La figura de esta talla representa a un ángel rubio, vestido con túnica ceñida a la cintura y sobrefalda, se ajusta al modelo femenino de ángel y al concepto de belleza tradicional en occidente. Tiene grandes alas y sostiene con sus manos un candelero. Si bien el tratamiento formal y la actitud triunfante indican la incidencia del alto renacimiento italiano, su aire respetuoso y grave remite a las representaciones angélicas de los Países Bajos.. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano [sobre la chimenea del comedor]. Actualmente Museo Larreta, n. 409	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
50	Anónimo <i>Crucifijo con puñal</i> España Fines del siglo XVII	Talla madera de boj con punteras y calavera de bronce Alto 54 cm	<p>Es un crucifijo barroco. La cruz está forrada en pergamino y el reverso tiene un medallón oval de bronce. Se trata de una pieza especial pues en el interior del crucifijo se oculta un puñal que al salir a la luz, transforma a un objeto de apariencia religiosa en un arma. En tiempos de la Inquisición, el crucifijo-puñal se utilizaba para la eliminación de infieles y herejes “salvando su alma”. Es probable que al decidir su compra y tal como había quedado reflejado en <i>La gloria de Don Ramiro</i>, Larreta viera una condensación de los conflictos acontecidos en esos siglos, en donde el tema de la religión, la violencia y el poder estuvieron indisolublemente unidos.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 12. Participó en exposición <i>La gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908-2008</i>, Museo Larreta, 2008.</p> <p>Ubicación: Belgrano</p>	
51	Anónimo <i>Crucifijo procesional gótico</i> España Palencia Primera mitad del siglo XIV	Cobre dorado y cincelado con plaquetas esmaltadas aplicadas cruz 52 x 43 cm Cristo 18 x 16	<p>Es una cruz procesional realizada en cobre con placas polilobuladas de esmalte <i>champlevé</i> y decoración grabada de motivos vegetales. En el anverso del crucero, como es habitual en la orfebrería española, las hojas están dispuestas a partir del centro en la dirección de las diagonales. Tiene la imagen de Cristo aplicada y a su lado, las de San Juan Evangelista y María en relieve, apoyadas en pequeñas ménsulas. En el crucero de la cruz latina, aparecen dos placas con las figuras del buen y mal ladrón y en la parte superior dos cartelas con la inscripción <i>Ave María e INRI</i>. Las placas y las cartelas son de esmalte, al igual que el Cristo entronizado que aparece en la parte central del reverso. Los cuatro extremos de la cruz llevan los símbolos de los evangelistas. La cruz procesional es uno de los objetos más relevantes que constituye el ajuar litúrgico de la iglesia. Utilizada en procesiones religiosas, generalmente se buscaba que tuviera un gran realce a través de los mejores materiales y ornamentación. Con su riqueza y suntuosidad se convertía en el símbolo de la parroquia que había pagado su ejecución.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Participó del Remate de Posadas de 1988, n. 30. Estudiada por F. Corti.</p> <p>Ubicación: Aclain.</p>	
52	Anónimo <i>Crucifixión</i> España c. Siglo XVIII-XIX	Talla madera policromada 76 x 52 cm	<p>Representa a Jesucristo muerto sobre una cruz latina, siguiendo pautas renacentistas, con los ojos cerrados y con la cabeza de abundante cabellera, sosteniendo la corona de espinas, caída hacia el hombro derecho. Está cubierto con un breve paño, el perizonium. La imagen de Jesús con encarnaciones claras, gran realismo del cuerpo torturado, se destaca del marrón veteado de la cruz.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921.</p> <p>Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 410</p>	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
53	Anónimo <i>Cristo en la cruz</i> España Fines del siglo XVII	Madera tallada y policromada [65 x 30 cm]	Es un Antiguo crucifijo español de madera tallada y policromada. Las carnaciones de Cristo son claras. Se destacan la policromía que resaltan las heridas de su torso y rodillas. Su cuerpo está cubierto con un perizonium blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain [capilla, sobre retablo]	
54	Anónimo <i>Cristo crucificado</i> España Siglo XVII	Madera tallada y policromada Cristo 66 x 31 cm Base 28 x 22	Es una Crucifixión. La figura de Jesús aparece clavada sobre una cruz latina formada por dos leños de forma cilíndrica cuyos extremos terminan en relieves dorados. Sobre el eje vertical de la cruz hay un detalle dorado con restos de policromía roja que simboliza la sangre de la redención. El tratamiento anatómico del cuerpo de Jesús transmite el dramatismo propio de la época barroca. La cruz está sobre una peana o base cuyos puntos de apoyo termina en forma de volutas. El crucifijo puede separarse de la peana, probablemente se hizo así con fines litúrgicos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 411	
55	Anónimo <i>Crucifijo</i> España Segunda mitad del siglo XVII	Madera tallada y policromada Cristo 63 x 51 cm Peana 32 x 57 cm	La figura de Cristo pende de la cruz con los brazos dispuestos en forma de Y. La cabeza se inclina ligeramente hacia la izquierda, los cabellos sueltos caen en mechones sobre los hombros. Lleva barba y sus ojos están cerrados. Una mancha de sangre se presenta de la llaga de su costado derecho. El <i>perizonium</i> está sujeto a la cintura con un cordel. Los clavos son metálicos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Según el Prof. Corti, la obra perteneció a la colección de Enrique Larreta. Es la única fuente que tenemos sobre esta obra. Ubicación: Aclain.	
56	Anónimo <i>Crucifijo</i> España c. siglo XVIII	Madera Bronce [Alto 65 cm]	Se trata de un Cristo crucificado. La cruz apoya sobre una base. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain.	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
57	Anónimo <i>Figura femenina</i> España c. siglo XVII	Madera tallada y policromada [Alto 40 cm]	Es una pequeña talla que representa una figura femenina la cual apoya su mano derecha sobre su frente. Podría tratarse de María Magdalena. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: París	
58	Anónimo <i>Figura masculina</i> España c. siglo XVII	Madera tallada y policromada [Alto 40 cm]	Es una pequeña talla que podría representar a Cristo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: París	
59	Anónimo <i>Figura</i> España c. siglo XVI	Madera tallada y policromada [Alto 50 cm]	Es una talla que representa una figura con túnica roja. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: Acelain.	
60	Anónimo <i>Caballero español</i> España c. siglo XVII	Madera [Alto 30 cm]	Es una pequeña talla que representa una figura masculina enmarcada en un cuadro oval. Podría tratarse de Felipe II o un caballero español. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: París	
61	Anónimo <i>Caballero</i> España c. siglo XVII	Madera [30 x 20 cm]	Es una pequeña talla que representa una figura masculina enmarcada en un cuadro rectangular. Podría tratarse de un caballero español. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: París	
62	Anónimo <i>Custodia</i> España c. siglo XVII	Madera Tallada dorada y policromada [Alto 50 cm]	Es una talla que representa una custodia. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: Acelain.	





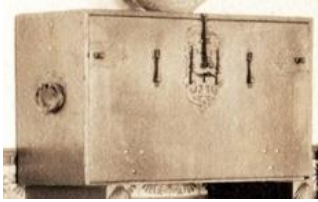

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
63	Anónimo <i>Par de custodias</i> España c. siglo XVIII	madera metal [Alto 50 cm]	Par de custodia, uso litúrgico. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: El Potrerillo [capilla]	
64	Anónimo <i>Virgen</i> España c. siglo XVIII	Imagen de vestir madera seda metal [Alto 60 cm]	La virgen está vestida con manto de seda y lleva una corona de metal sobre su cabeza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: El Potrerillo [capilla]	
65	Anónimo <i>Escudo con monograma</i> c. siglo XVIII	Madera Tallada, dorada y policromada [50 x 50 cm]	Dos ángeles sostienen un escudo con el monograma JHS. Observaciones: Adquirido c. 1927. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: El Potrerillo [capilla]	
66	Anónimo <i>Relicario</i> España c. siglo XVI	Madera tallada dorada y policromada [Alto 60 cm*]	Pequeño relicario, con elementos ornamentales de carácter gótico. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain. [capilla]	
67	Anónimo <i>San José y el Niño</i> España c. siglo XVIII	Madera tallada y policromada [Alto 60 cm]	Es una talla que representa a San José y el Niño. En 1919 se hallaba en la ermita San José de la estancia Aclain. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: Aclain. [ermita]	
68	Anónimo <i>Crucifijo y Virgen</i> España c. siglo XVIII	Madera tallada y policromada Terciopelo [Alto 60 cm] c/u	Crucifijo y virgen. En 1919 se hallaba en la ermita Santo Cristo de la estancia Aclain. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: Aclain. [ermita]	
69	Anónimo <i>Pila para agua bendita</i> España c. siglo XVII	Madera tallada y policromada [Alto 50 cm]	Es una pequeña pila para agua bendita que se ubicaba en el oratorio de Belgrano. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Sólo disponemos de esta fuente visual. Ubicación: Belgrano [oratorio].	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
70	Anónimo <i>Escudo de armas</i> <i>Familia Viana.</i> c. 1661-1670	Relieve Piedra 145 x 92 cm	Escudo de armas procedente del Palacio de Viana en Lagrán, Provincia de Álava; esculpido durante el reinado de Carlos II. Observaciones: Le fue obsequiado a Larreta en 1948. Procede del Palacio de Viana, en la ciudad de Lagrán, España, donde nació el mariscal José Joaquín de Viana, primer gobernador de Montevideo Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta, n. 2064	
71	Anónimo <i>David</i> c. fines del siglo XIX	Modelado Terracota cocida 140 x 48 cm	La figura representa a David, vencedor de Goliat. Esta obra toma como modelo a la original realizada en bronce por Donatello hacia 1430. Observaciones: Adquirido c. 1950. Ubicación: Belgrano [jardín]. Actualmente Museo Larreta, n. 425	
72	Anónimo <i>Busto de Baco</i> c. fines del siglo XIX	Piedra caliza [70 x 50 cm]	Es un busto de piedra blanca caliza emplazado en el jardín de la casa de Belgrano. Representa al dios del vino griego Baco, quien aparece con una corona de pámpanos en su cabeza. Observaciones: Adquirido antes de 1918. Ubicación: Belgrano [jardín]. Actualmente Museo Larreta, n. 426	
73	Anónimo <i>Emperador romano</i> c. fines del siglo XIX	Piedra caliza [70 x 50 cm]	Es un busto que representa a un emperador romano. Apoya sobre una ménsula de piedra tallada. Observaciones: Adquirido c. 1921. Ubicación: Aclain [galería]	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
74	Anónimo <i>Cabeza de Baco</i> c. fines del siglo XIX	Piedra caliza [50 x 30 cm]	Es una cabeza que representa a Baco, dios romano del vino. La obra se apoyaba sobre una ménsula de piedra. Observaciones: Adquirido c. 1921. La mención de esta obra aparece en las memorias de la hija de Larreta. Ubicación: Acelain. [galería]	
75	Anónimo <i>Emperador romano</i> c. fines del siglo XIX	Piedra caliza [70 x 50 cm]	Es un busto que representa a un emperador romano. Apoya sobre pedestal. Observaciones: Adquirido c. 1921. Ubicación: Acelain [galería]	
76	Anónimo <i>Emperador romano</i> c. fines del siglo XIX	Piedra caliza	Es un busto que representa a un emperador romano. Apoya sobre pedestal. Observaciones: Adquirido c. 1921. Ubicación: Acelain [galería]	
77	Anónimo <i>Emperador romano</i> c. fines del siglo XIX	Piedra caliza	Es un busto que representa a un emperador romano. Observaciones: Adquirido c. 1921. Ubicación: Acelain [jardín]	
78	Antoine Bourdelle <i>Cabeza de Penélope</i> París c. 1889	Yeso 40,5 x 23 cm.	Es una cabeza que representa a Penélope. Observaciones: La obra fue presentada en el Salón Nacional de París en 1911. Firmada y obsequiada por el autor a Larreta antes de 1918. Esta pieza fue donada al Museo Nacional de Bellas hacia 1940. Artes donde fue catalogada como <i>Cabeza de Palas</i> , atribución que Marcelo Renard consideró errónea. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Nacional de Bellas Artes.	
79	Anónimo <i>Banco o predela</i> España c. siglo XVII	Madera tallada policromado, dorado	Branco o predela usado como altar. Estructurado en tres zonas. El tema central es "La Anunciación" Sobre esta pieza se hallaba el retablo de Santa Ana. Observaciones: Adquirido c. 1928. Ubicación: Belgrano [oratorio]. Actualmente Museo Larreta, n. 292	
80	<i>San Felipe Neri</i>	cera	Imagen que representa a San Felipe Neri. Mencionada en el inventario del expediente sucesorio.	sin imagen

Catálogo obras de la Colección Larreta: Artes decorativas






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
01	Anónimo <i>Bargueño andaluz</i> España Siglo XVII	Madera Incrustaciones de hueso bronce 70 x 112 x 43 cm	<p>De origen morisco, el bargueño fue uno de los muebles que se introdujo en España con el Renacimiento. Su nombre proviene de un pequeño pueblo toledano llamado Bargas donde se lo producía en gran cantidad. La estructura de este mueble consiste simplemente en una caja dividida en numerosos cajoncitos o gavetas de distintos tamaños, que se utilizan para guardar papeles, documentos y demás objetos personales. Tiene forma de cofre rectangular con asas en los costados que facilitan su traslado. Está provisto de una tapa rebatible que gira sobre goznes, la que al ser bajada se coloca en posición horizontal, sirviendo de mesa para escribir, de ahí que también se lo denomina escritorio. Exteriormente tiene adornos de hierro recortado y calado de tradición gótica, sobre fondo de terciopelo rojo, colocados en los bordes. En el interior encontramos tres registros superpuestos con puertitas y cajones. Todos tienen perillas en forma de valva, doradas. El cajón central está concebido como un portal con frontón partido y columnas sobre pedestales. Aún muy entrado el siglo XVIII, seguían fabricándose en España, especialmente en Granada, Sevilla y Salamanca, artísticos bargueños con ricas incrustaciones de nácar, marfil, hueso, Carey o marquetería de bronce.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Se apoyaba sobre taquillón. Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 263</p>	
02	Anónimo <i>Bargueño Hispano-morisco</i> España Fines del siglo XV	Ébano taracea de marfil Bronce 52 x 82 x 46 cm	<p>Se trata de un bargueño muy valioso de procedencia hispano-morisca aunque también se consideró la posibilidad de que fuera portugués hecho en la India. De tapa rebatible, este bargueño tenía laterales, parte superior y frente decorados con hileras de lirios y plantas florales. El interior tenía dos puertas flanqueadas por dos tapas batientes que escondían cada una tres cajones secretos y un cajón con balaustillos. Los tiradores eran de marfil torneados. El bocallave era de bronce cincelado y calado en forma de águila bicéfala, el emblema de los Habsburgo. Seguramente, además de su belleza, esta fue la razón que motivó a Larreta a adquirirlo.</p> <p>Observaciones: Adquirido en España, c. 1915. Existe una carta enviada a Zuloaga, donde Larreta hace referencia a un mueble “de Marquina” que podría referir a esta pieza. Participó del Remate de Posadas en 1988, n. 35. Ubicación: Belgrano [salón azul]</p>	
03	Anónimo <i>Bargueño</i> España Siglo XVII	Madera Incrustaciones de hueso bronce [70 x 112 cm]	<p>El interior del mueble está formado por diez cajones y tres puertas.</p> <p>Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain</p>	






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
04	Anónimo <i>Bargueño</i> España Siglo XVII	Madera incrustaciones de marfil bronce [65 x 110 cm]	Interior con cajones y puertas. Tapa rebatible y asas en sus costados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain, apoyado sobre pie de puente.	
05	Anónimo <i>Bargueño</i> España Siglo XVII	Madera taraceada bronce [70 x 110 cm]	La tapa presenta ornamentación vegetal, con taracea. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
06	Anónimo <i>Bargueño</i> España Siglo XVII	Madera marfil bronce [70 x 110 cm]	Los cajones del interior tienen una figura de un rombo flanqueado por columnillas salomónicas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Sobre la tapa rebatida, Larreta había dispuesto una serie de naipes españoles de plata protegidos con un vidrio. Ubicación: Belgrano.	
07	Anónimo <i>Bargueño</i> España Siglo XVII	Madera tallada hueso bronce [49 x 106 x 27 cm]	El frente es recto con una puerta central con decoración arquitectural de entablamento con columnas. Los cajones que la rodean tienen una figura floral flanqueada por columnillas salomónicas. Bocallaves de bronce cincelado con decoración de hojas y volutas. A los lados tiene asas de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. El mueble se apoyaba sobre un taquillón. Ubicación: París/Belgrano.	
08	Anónimo <i>Bargueño</i> España Siglo XVII	Madera bronce [70 x 110 cm]	Lleva asas en sus costados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. El mueble se apoyaba sobre un pie de puente. Ubicación: Acelain cerrado con pie de puente	
09	Anónimo <i>Bargueño</i> España c. siglo XVII	Madera hueso grabado, bronce, hierro [49 x 106 x 27 cm]	El frente es recto con una puerta central con decoración arquitectural de entablamento clásico con columnas. Volutas con motivos vegetales. Parte central con vasos con flores y mascarón. Tiene nueve cajones rectangulares decorados con animales y escenas de cacería, rodeado por guardas de motivos vegetales. Borde con guarda geométrica. Bocallaves de bronce cincelado. Laterales con agarraderas de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Participó del Remate de Posadas en 1988, n. 3. Ubicación: Acelain	






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
10	Anónimo <i>Taquillón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, taraceada, hierro 87 x 114 x 43 cm	Dentro de la diversidad de muebles que sostienen al bargueño se encuentra el denominado taquillón. En este caso, está compuesto por dos cajones y dos puertas, ornamentado con molduras de guardas geométricas y picos de metal afiligranado que recorren toda la zona del frente, y molduras que enmarcan los cajones y las puertas con estrellas de metal aplicado. Los cuarterones de los cajones y puertas poseen tallas geométricas a bisel taraceadas, que enmarcan el óvalo de la cerradura dentro del cual aparece un relieve con formas abstractas y curvilíneas. Las manijas de los mismos repiten el motivo que aparece en la moldura exterior. Apoya sobre patas bajas torneadas y tiene asas en los costados. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Sostenía un bargueño en cuya tapa rebatida, Larreta había dispuesto un juego de barajas españolas de plata. Ubicación: París/Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 289	
11	Anónimo <i>Taquillón</i> España Siglo XVII	Madera tallada taraceada, hierro [85 x 105 x 40 cm]	El mueble consta de cuatro puertas decoradas con tallas simples en forma romboideal. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano	
12	Anónimo <i>Taquillón</i> Córdoba, España Siglo XVII	Madera tallada, taraceada, hierro 85 x 105 x 44 cm	El frente del mueble está compartimentado en cuatro paneles: dos cajones superiores y dos puertas inferiores. Está decorado con grandes rombos apaisados rodeados de molduras. Un rombo menor encierra la bocallave orlada por tallas en madera dorada. Cada uno de los cajones o puertas está bordeado por clavos de bronce de forma estrellada, dos tiradores de hierro labrado con forma de piña y molduras con taracea. Todo el frente está enmarcado por decoración geométrica con incrustaciones de placas de hueso con dibujos lineales en negro. Los laterales de la caja prismática tienen cuarterones hundidos y asas de hierro forjado fijadas por placas metálicas. Está sostenido por patas torneadas. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 290	
13	Anónimo <i>Taquillón</i> España Siglo XVI	Madera tallada 104,5 x 117,5 x 63,5 cm	Taquillón de nogal con incrustaciones de hueso, influencia mudéjar. Tapa rectangular con aplicaciones de hueso de forma romboideal. Frente recto con un gran cajón con dos molduras rectangulares en la parte superior, la inferior con una puerta central y dos paneles laterales con decoración de casetonado. Laterales con decoración similar. Argollas, tiradores y bocallaves de hierro batido Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Participó del remate de Posadas en 1988, n. 34. Ubicación: Acelain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
14	Anónimo <i>Pie de puente</i> España Siglo XVII	Madera tallada [90 x 110 cm]	Dentro de la diversidad de muebles que sostienen al bargueño se encuentra el denominado pie de puente. Es una especie de sostén de elementos verticales, extremos abalaustrados y columnas unidas entre sí por arquerías, colocados sobre un basamento en los costados con zapatas en forma de H. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Belgrano/Acelain	
15	Anónimo <i>Pie de puente</i> España Siglo XVII	Madera tallada [90 x 110 cm]	Formado por elementos verticales, extremos abalaustrados y columnas unidas entre sí por arquerías, colocados sobre un basamento en los costados con zapatas en forma de H. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano [Patio central]/Acelain	
16	Anónimo <i>Pie de puente</i> España Siglo XVII	Madera tallada [90 x 110 cm]	Formado por elementos verticales, extremos abalaustrados y columnas unidas entre sí por arquerías, colocados sobre un basamento en los costados con zapatas en forma de H. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano [Patio central]	
17	Anónimo <i>Contador</i> España Segunda mitad del siglo XVI	Madera tallada, dorada, policromada hueso 49 x 108 x 32 cm	El frente del mueble tiene siete cajones, seis laterales y uno pequeño debajo de la puerta central, decorados con composiciones arquitectónicas; columnas estriadas y salomónicas y relieves geométricos entre los que se destaca la Estrella de David. Las columnillas salomónicas y las ornamentaciones de la puerta central son de madera dorada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 279	
18	Anónimo <i>Contador</i> España Segunda mitad del siglo XVII	Madera tallada, dorada, carey, ébano, bronce 47,5 x 97 x 26 cm	Frente con cajones adornados con aplicaciones de carey rojizo, ébano y relieves de bronce en las cerraduras con motivos abstracto-heráldicos, e incrustaciones de círculos de bronce. En la puerta central aparece un relieve figurativo, que representa a "Hércules venciendo al León". Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 280	
19	Anónimo <i>Contador</i> España c. siglo XVI	Madera tallada, dorada 30 x 62 cm	El frente consta de cinco cajones y una pequeña puerta en el centro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
20	Anónimo <i>Contador</i> España c. siglo XVII	Madera tallada, carey, bronce 47 x 97 cm	Frente con seis cajones adornados con aplicaciones de carey rojizo, relieves de bronce en las cerraduras. En la puerta central aparece un relieve figurativo, que representa un jarrón con motivos vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
21	Anónimo <i>Arca hispano-americana</i> c. siglo XVII	Madera pintada hierro [50 x 95 cm]	En el frente se observa una leyenda con caracteres góticos alusiva a las “penas de los pobres”. Aparece el monograma JHS en dos círculos rojos que flanquean un escudo Observaciones: Adquirido c. 1927. Ubicación: El Potrerillo.	
22	Anónimo <i>Arca levantina o catalana</i> Cataluña o Levante, España Siglo XVIII	Madera taraceada y tallada 120 x 136 x 56 cm.	Por la riqueza decorativa, esta credencia o arca de mesa podría haber formado parte de un estrado femenino. La tapa levadiza es lisa por fuera y taraceada por dentro con motivos vegetales y heráldicos entre los cuales hay pequeñas figuras de águilas y cabezas de león, enmarcados con relieves que forman arquerías de doble composición de origen italiano. Se apoya sobre una base de madera o repisa inferior cuyas patas están decoradas con marquetería o taracea. Debajo de la tapa hay una cubierta sin decoración, que se utilizaba para apoyar las jarras, copas y demás contenedores de alimentos. Observaciones: Adquirido antes de 1918. Por su composición elevada se adaptaba a la función de vajillero y seguramente la familia Larreta lo utilizaba con este fin, ya que el mueble estuvo en el comedor de su residencia. Ubicación: Belgrano [comedor]/Actualmente Museo Larreta n. 277	
23	Anónimo <i>Arquita hispano-morisca</i> España Siglo XVI	Madera tallada, taraceada marfil cuero, hierro 36 x 48 x 29 cm [cerrado]	Es un mueble con forma de caja prismática. Está trabajado en tres de sus caras con motivos de lacerías y arabescos realizados con incrustaciones de marfil que encierran flores estrelladas. La tapa superior del mueble se levanta y tiene una ornamentación que representa tres portales góticos con círculos estrellados enriquecidos con taracea de marfil y cuero. La tapa frontal que cierra a la arquita está trabajada interior y exteriormente. Tiene cajones interiores decorados con motivos florales y geométricos. La decoración general es una marquetería consistente en incrustaciones de pequeños trozos de hueso sobre nogal; empleada principalmente en las taraceas mudéjares formando dibujos de ornamentación geométrica. Los apoyos son patas del tipo llamado “cebolla”. Observaciones: Adquirido antes de 1918. Este pequeño mueble le sirvió a Larreta para dar ese clima de diversidad cultural que caracterizó a la España del siglo XVI y XVII y que el escritor dispuso en uno de los espacios del Patio central, rodeado por divanes hispano moriscos, almohadones, brocales de pozo y braseros. Ubicación: Belgrano [Patio central]/Actualmente Museo Larreta n. 276	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
24	Anónimo <i>Arquita</i> España Siglo XVII	Madera tallada, dorada, policromada, hierro 42 x 60 x 41 cm	Esta pieza, que puede denominarse arqueta o arquita, ilustra la vida ambulante de las cortes españolas puesto que funcionaba como un armario pequeño. Los objetos se introducen sólo a través de una pequeña puerta que posee en el frente, ya que el techo tipo tejadillo no es levantizo. En su interior está decorada con estrellas doradas sobre un fondo azul de procedencia mudéjar. En el exterior posee cuarterones tallados, una valva en el techo y manijas de hierro forjado a sus costados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 274	
25	Anónimo <i>Arquita</i> España c. siglo XVI	Madera tallada, dorada, policromada, torneada hierro 28 x 28 x 23 cm	Arquita con tapa en forma de tejadillo a cuatro aguas decorado con formas de arabescos. El frente con molduras que encierran entrepaños, tiene en los ángulos externos de la caja columnas de fuste torneado, coronadas con una bola sobre el capitel. La cerradura es de hierro dorado y su manija de hierro sin dorar. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 275	
26	Anónimo <i>Arca de zócalo</i> España Fines del siglo XVI	Madera de haya tallada, hierro 60 x 162 x 54 cm	Arca de la región pirenaica. Tapa y costados lisos, apoya toda su base sobre el suelo. Frente decorado con relieves que lo dividen en tres grandes cuadrados, enmarcados por molduras con motivos abstracto-geométricos. Dichos cuadrados contienen entalles que representan dos grandes flores en los de los costados y ramas que forman arabescos con pequeñas flores, en el de la parte central, debajo de la cerradura de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano /Actualmente Museo Larreta n. 270	
27	Anónimo <i>Arca</i> España c. siglo XVI	Madera tallada 66 x 141 x 57 cm	El mueble tiene un gran cajón en la parte inferior del frente, decorado con molduras. La tapa es lisa, mientras que el frente está ornamentado con motivos florales y geométricos, realizada con tallas planas. El mismo motivo floral se repite en los costados. Se sostiene sobre cuatro patas semejantes a garras de león. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano /Actualmente Museo Larreta n. 272	
28	Anónimo <i>Arcón de sacristía</i> Madrid, España Siglo XVII	Madera tallada, dorada, policromada, hierro 69 x 113 x 57 cm	Este arcón posee un techo que se separa de él con forma de tejadillo. El frente posee una puerta central con la cabeza de Cristo en relieve, un friso y cuatro ménsulas que encuadran una decoración con elementos heráldicos y simbólicos. En los costados lleva manijas de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano /Actualmente Museo Larreta n. 273	





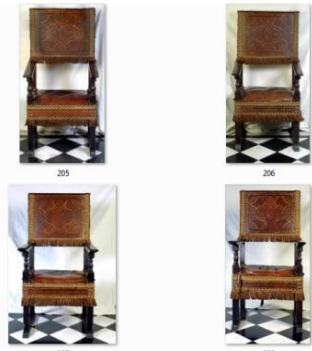
Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
29	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, labrada hierro 87 x 161 x 72 cm	Arcón alto y popular de la región pirenaica de gran solidez y ornamentación. La tapa posee una moldura tallada con guarda abstracto-geométrica. El frente está decorado en su parte central con guardas de círculos concéntricos que contienen pequeñas rosetas. En los tirantes de los costados, tres rectángulos dispuestos longitudinalmente alternan con el motivo floral de la parte central. La solidez de la madera se refuerza con la cerradura de hierro forjado de la parte central. Los cuatro soportes que lo sostienen, están recorridos por un festoneado irregular que está a unos 10 cm. del piso. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 268	
30	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera de haya tallada, hierro 96 x 165 x 63 cm	Es un arcón alto y popular de la región norte de España. El frente está decorado con cuarterones que enmarcan flores con pétalos abiertos y rosetas con distintas gradaciones de volumen. Debajo de la cerradura de hierro forjado, cuatro cuarterones enmarcan el símbolo de la cruz. En los tirantes, dos rectángulos contienen floripondios con formas de piñas abstractas. Está sostenido por cuatro soportes con relieves de terminación irregular. La tapa y los costados son lisos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 269	
31	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, hierro [90 x 160 x 60 cm]	Es un arcón de tapa lisa y frente tallado con motivos abstractos geométricos en el que se destacan dos grandes círculos con una especie de flor de seis pétalos. Tiene soportes que lo sostienen.. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921 Ubicación: Acelain [comedor]	
32	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, hierro [90 x 160 x 60 cm]	Es un arcón de tapa lisa y frente tallado con motivos abstractos geométricos en el que se destacan dos grandes círculos que enmarcan tres figuras: dos jinetes a caballo y una dama. Por debajo aparecen la siluetas de pequeños animales. Tiene soportes que lo sostienen y una cerradura de hierro forjado Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921 Ubicación: Acelain	
33	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, hierro [90 x 160 x 60 cm]	Es un arcón de tapa lisa y frente tallado con motivos abstractos geométricos en el que se destacan dos grandes círculos que parecen enmarcar una cruz. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano [vestíbulo]	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
34	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, [90 x 140]	Es un arcón de tapa lisa y frente tallado con motivos abstractos geométricos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain	
35	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, [90 x 140]	Es un arcón de tapa lisa y frente tallado con motivos florales dispuestos en tres filas de cinco flores cada una. Esta flanqueado por dos franjas de motivos vegetales a cada lado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain	
36	Anónimo <i>Arcón</i> España Siglo XVII	Madera tallada, [90 x 140]	Es un arcón de tapa lisa y frente tallado con motivos vegetales entrecruzados. En los ángulos hay veneras. Estos motivos están flanqueados por franjas estriadas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain	
37	Anónimo <i>Baúl</i> España c. siglo XVII	Madera terciopelo hierro, tachuelas tapizado, forjado 58 x 123 x 55 cm	Es un baúl tapizado con terciopelo de seda gris y tachuelas a cordón, con las que se compuso la corona de cinco puntas del título de Barón y el emblema de la Virgen que aparecen en la tapa levadiza abovedada. Tiene dos manijas a los costados y las cerraduras de la parte central realizadas en hierro forjado. Las cuatro patas que lo soportan representan garras de león. Observaciones: Adquirido c. 1912. Ubicación: París/Belgrano [comedor]/Actualmente Museo Larreta n. 286	
38	Anónimo <i>Cómoda</i> España Fines del siglo XVII	Madera de castaño tallada 100 x 157 x 60 cm	Tiene adornos de molduras talladas con motivos geométricos. Los cuatro cajones del frente tienen dos cabezas que podrían representar a filósofos de la antigüedad, esculpidas en madera, a modo de manijas. Está sostenida por "patas de león". Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Belgrano/Actualmente Museo Larreta n. 285	
39	Anónimo <i>Armario</i> Hispanoamericana? c. siglo XVII	Madera policromada [120 x 100 x 60 cm]	Armario con escudos heráldicos. Fondo de color verde. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Ubicación: Aclain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
40	Anónimo <i>Mesa mostrador</i> Castilla España Siglo XVII	Madera de nogal tallada, torneada 86 x 245 x 76 cm	Frente con dos cajones decorados con relieves y entalles barrocos en los que predominan motivos abstracto-florales, consistentes en rectángulos dispuestos en forma horizontal recorridos por pétalos que alternan con modillones. Se apoya sobre seis patas torneadas unidas entre sí por travesaño de madera. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Esta mesa sirvió de modelo para realizar la mesa del comedor. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 241	
41	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera tallada, hierro [90 x 240 x 70 cm]	Mesa con tapa rectangular de una sola pieza. Frente con cajones decorados con tallas de motivos vegetales. Apoyada sobre seis patas torneadas unidas entre sí por travesaño de madera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain [comedor]	
42	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera tallada, hierro [90 x 320 x 70 cm]	Mesa con gran tablero de una sola pieza. Frente con cajones decorados con tallas de motivos vegetales. Tres cerraduras de hierro. Apoyada sobre cuatro patas torneadas unidas entre sí por travesaño de madera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain [comedor]	
43	Anónimo <i>Mesa comedor</i> Buenos Aires 1932	Madera de roble tallado, torneado hierro 81 x 430 x 138 cm	Mesa con tapa ampliable. El tablero se apoya sobre un faldón decorado con tallas abstracto-geométricas con motivos florales. Está sostenida por ocho patas torneadas unidas por fiadores de hierro. Es una réplica de una mesa del siglo XVII, cuyo modelo fue una mesa mostrador comprada por Larreta en España. Observaciones: Encargada en 1932. Ubicación: Belgrano [comedor]. Actualmente Museo Larreta n. 242	
44	Anónimo <i>Mesa baja y portátil</i> España Siglo XVIII	Madera tallada, hierro 57 x 79 x 53 cm	Mesa con un cajón subdividido en el faldón central y patas de madera recortada con ligaduras de hierro forjado. Decorada con tallas geométricas Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 243	
45	Anónimo <i>Mesita hispanomorisca</i> España Siglo XVI	Madera taraceada, hierro, marfil 47 x 59,5 x 47 cm	Mesita hispanomorisca con dos cajones. Las patas están unidas por fiadores de hierro. Íntegramente trabajada con taraceas de marfil que forman círculos, lacerías, pétalos de flores y triángulos, trabajados con líneas negras pintadas a pincel. Su decoración, es una marquetería consistente en incrustaciones de pequeños trozos de hueso sobre nogal; característica de las taraceas mudéjares. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 244	

Nº	Autor Lugar Título Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
46	Anónimo <i>Mesita de Ávila</i> Castilla España Siglo XVII	Madera, marquetería, calado, hierro 43 x 61 x 42 cm	Mesita de pequeñas dimensiones, cuyo tablero presenta trabajo de marquetería formado por maderas claras con filetes que determinan rectángulos y triángulos con forma de flechas. Las patas están unidas por travesaños con borde calado y fiador de hierro recto con ligeras vueltas sobre sí mismo. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 246	
47	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera torneada, hierro 82 x 180 x 85 cm	Mesa española con tapa de grueso tablero con cantos lisos. Las patas son oblicuas entre sí, en relación con el tablero, unidas de a dos por chambranas torneadas y con el tablero sujeto por dos hierros que se cruzan en X con una elegante curva. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 252	
48	Anónimo <i>Mesa</i> España Fines del siglo XVII	Madera, marquetería, fileteado hierro [80 x 125 x 35 cm]	Mesa construida en disposición de tronco de pirámide, con cuatro patas lisas y levemente inclinadas, unidas por ligaduras de hierro forjado de forma recta. La tabla es sencilla y angosta; su marquetería posee maderas claras con filetes que forman rectángulos y triángulos. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 253	
49	Anónimo <i>Mesa escritorio</i> España c. siglo XVII	Madera torneada, calada, hierro 83 x 157 x 96 cm	Mesa con patas y travesaños barrocos de influencia portuguesa, con patas torneadas. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 257	
50	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera torneada, hierro [82 x 240 x 85 cm]	Mesa española de pata de lira, de estilo barroco con tapa de grueso tablero. Las patas presentan un recorte mixtilíneo a bases de entrantes y salientes. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano [vestíbulo o zaguán]	
51	Anónimo <i>Mesita</i> España Siglo XVII	Madera torneada [50 x 60 x 40 cm]	Mesita con frente decorado con motivos geométricos y patas torneadas unidas con fiadores de madera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
52	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera tallada, torneada [60 x 90 x 45 cm]	Mesa pequeña con cajones decorados con relieves geométricos con forma de círculo. Las patas son torneadas unidos por fiadores de madera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
53	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera tallada [60 x 90 x 45 cm]	Mesa pequeña con frente decorado con relieves vegetales enmarcados por rectángulos. Las patas son estriadas unidas por fiadores de madera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
54	Anónimo <i>Mesa</i> España Siglo XVII	Madera tallada [80 x 140 x 80 cm]	Mesa española de patas torneadas. Tablero liso. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
55	Anónimo <i>Mesita</i> España Siglo XVII	Madera torneada, calada, marquetería 41 x 58 x 42 cm	Tabla con marquetería de madera más clara en forma de filetes que sirve de marco a un posible tablero de ajedrez o de damas. Las patas son del tipo lira, caladas e inclinadas, unidas por travesaño torneado. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta. 262	
56	Anónimo <i>Mesa de bolachas</i> Portugal Siglo XVII	Madera de jacarandá, tallada, torneada, bronce 84 x 152 x 109 cm	Frente tallado con motivos acanalados en todo su perímetro. Posee dos amplios cajones en el frente opuestos a otros. Cuatro patas torneadas en forma de enormes galletas, superpuestas en pilas, de allí la denominación de "bolachas". Los travesaños son torneados y espiralados. Los bocallaves son de bronce cincelado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Rematada en J.C. Naón & Cía en septiembre de 2008 Ubicación: Acelain.	
57	Anónimo <i>Mesita octogonal</i> c. siglo XVI	Madera, taraceada, calada, marquetería, nácar, hueso, marfil Alto 45 cm	Mesita o banco árabe de forma octogonal, con incrustaciones de nácar. Trabajada con finos y delicados triángulos incrustados en nácar en forma de panal de abeja. La tabla de la mesa está enmarcada por un borde de madera. Los lados del octógono están destacados en el cuerpo mediante aristas salientes con taraceas de hueso y marfil y marquetería de maderas claras. Los paneles presentan calados florales en la parte inferior. Toda la mesa se apoya en un zócalo a 45 grados, con ángulos enfatizados por pequeñas piezas salientes en madera. La ornamentación es lineal y combina lo geométrico con la estilización vegetal. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1918. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 245	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
58	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, pintada calada, cuero 107 x 65 cm	Sillón de tipo frailer austero y sobrio, con patas cuadradas. El respaldo y asiento son de vaqueta lisa, sostenidos por tachas en forma de flor. Los apoyabrazos terminan en roleos que sobresalen del marco general del sillón. La chambrana está calada simétricamente a partir de un círculo central con figuras rectangulares y otras redondeadas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1916-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 201	
59	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, calada, cincelado, cuero, bronce 103 x 66 cm	Sillón frailer con asiento y respaldo de cuero cincelado, sostenido por clavos de bronce. Los apoyabrazos son angostos terminados en roleos lisos. Con chambrana calada y patas cuadradas y rectas. El respaldo termina en regatones de madera acanalada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 202	
60	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, tachas de bronce 107 x 65 cm	Sillón de asiento y respaldo de cuero. El tapizado se adosa a la estructura con clavos de bronce. Apoyabrazos rectos, lisos y angostos terminados en roleos. Chambrana lisa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 203	
61	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, tachas de bronce 97 x 64 cm	Sillón de asiento y respaldo de cuero, liso en el respaldo y con guarda rectangular en el asiento, adosado a la estructura con clavos de bronce redondos. Apoyabrazos rectos, lisos y angostos terminados en roleos. Chambrana lisa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 204	
62	Anónimo <i>Conjunto de 4 sillones frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, tachas de bronce Torneado, pintado, tapizado 132 x 64 cm	Sillones de respaldo alto, con marcada influencia italiana, derivado del frailer. El tapizado termina en flecos. Los apoyabrazos lisos y angostos, están sostenidos por piezas torneadas. Las patas cuadrangulares y lisas están unidas por zapatas transversales. Respaldo decorado con dibujos geométricos, lacería y flores pintadas en dorado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 205-206-207-208	






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
63	Anónimo <i>Conjunto de 2 sillones fraileros</i> España c. siglo XVII	Madera, pana tachas de bronce torneado, tapizado calado 116 x 73 cm	Sillones tapizados en pana roja; respaldo y asiento fijados a la madera con tachas de bronce redondas. El borde inferior del respaldo tiene adornos de flecos y está rematado en su parte superior con regatones acanalados, trabajados con volutas y con motivos florales. Los apoyabrazos terminan en pequeños roleos sostenidos por piezas de madera torneada. Patas cuadradas y lisas, chambrana trabajada de modo calado, con formas geométricas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n 209-210	
64	Anónimo <i>Sillón frailero</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce tallado, torneado, calado, pintado 112 x 68 cm	Sillón de madera tallada con asiento y respaldo de cuero, con tachas de bronce ovales y tallas que representan cabezas de leones. Los apoyabrazos apoyan en piezas torneadas a modo de columnas. El asiento se fija a la estructura de las patas mediante clavos de bronce. La chambrana delantera está calada, con motivos fitomorfos, la posterior posee calado sólo en el borde. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 211	
65	Anónimo <i>Conjunto de 2 sillones fraileros</i> Cataluña, España c. siglo XVII	Madera, torneada, tallada, calada, 98 x 71 cm	Sillón con respaldo de madera tallada, ornamentado con motivos heráldicos y florales. Cuatro balaustres torneados forman dos arquerías, coronada cada una por una valva. Apoyabrazos terminados en roleos. Patas delanteras torneadas. Asiento de madera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 212-213	
66	Anónimo <i>Sillón frailero</i> Cataluña, España c. siglo XVII	Madera, tallada, calada 95 x 67 cm	Sillón de madera tallada, con respaldo trabajado con arquerías y balaustres. El asiento es de tabla de madera lisa con ligeras molduras en los bordes. Las cuatro patas son rectas Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 214	
67	Anónimo <i>Sillón frailero</i> España c. siglo XVI	Madera, cuero, bronce Tallado, cincelado, calado 102 x 65 cm	Sillón con asiento y respaldo de cuero cincelado, sostenidos por clavos de bronce. Apoyabrazos terminados en roleos lisos, chambrana calada simétricamente, patas cuadradas y rectas. El respaldo termina en regatones de madera acanalada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 215	

N.º	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
68	Anónimo <i>Sillón cogotero</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce Tallado 157 x 67 cm	Sillón con respaldo alto de cuero liso, terminado en pináculo de bronce esférico, vulgarmente llamado “cogotero”. Asiento mullido, faldón de cuero y tachas de bronce puestas a cordón. Apoyabrazos sostenidos por pilares tallados en su parte media con motivos de roleos. Chambrana con tallas que representan hojas y pámpanos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 216	
69	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce, labrado, cincelado, tallado 99 x 42 cm	Sillón con asiento y respaldo trabajados en cuero con labrados de motivos geométricos, florales y heráldicos. Chambrana tallada con detalles geométricos, patas delanteras rectas y estriadas. Está claveteado con tachas en forma de viñetas, las cuales cumplen un papel decorativo. Los cueros así trabajados reciben el nombre genérico de cordobán, por provenir en su gran mayoría de la Provincia de Córdoba (España). Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 217	
70	Anónimo <i>Sillón</i> España c. siglo XVII	Madera, terciopelo, bronce, labrado, cincelado, tallado, calado, torneado 107 x 63 cm	Sillón de respaldo angosto y asiento tapizado en terciopelo de seda rojo, fijados con tachas de bronce. Los apoya brazos son angostos y terminan en roleos sostenidos en la zona delantera por piezas de madera, torneadas a manera de columnas. Las cuatro patas son cuadradas y lisas, las posteriores tienen una ligera inclinación. La chambrana es lisa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta. 218	
71	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, calada, tallada, cuero, bronce 108 x 59 cm	Sillón con respaldo y asiento de cuero o vaqueta, sostenidos por clavos de bronce del tipo “gotas de cebo”. Las patas son rectas y las delanteras rectas y estriadas. Chambrana calada en forma de lazo; apoyabrazos levemente ondeados terminados en volutas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 219	
72	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España Fines del siglo XVII	Madera, Cuero, bronce, tapizado, curtido 115 x 63 cm	Sillón de respaldo alto tapizado en cuero. Está tapizado en cuero con decoración trabajada con rodillos y puntas de encuadernación en el mismo material, en el que aparecen motivos abstracto-florales y heráldicos, y posee tachas metálicas en los bordes del asiento y del respaldo. Sus brazos, de madera acanalada, terminan en volutas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 220	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
73	Anónimo <i>Conjunto de 2 sillas</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce, torneado, tallado 98 x 40 cm	Sillas con respaldo y asiento de cuero sostenido a la madera por tachas de bronce, ambos trabajados con formas geométricas. Patas cuadradas y lisas, chambranas caladas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta. 221-222	
74	Anónimo <i>Sillón frailero</i> España c. siglo XVII	Madera de castaño, terciopelo bronce, torneado, labrado 107 x 63 cm	Sillón tapizado en terciopelo de seda roja. Respaldo y asiento con adornos de flecos, fijados con tachas de bronce. Los apoyabrazos terminan en roleos sostenidos por piezas de madera torneadas a manera de columnas. Las cuatro patas son cuadradas y lisas. La chambrana es lisa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 223	
75	Anónimo <i>Sillón fraileros</i> España c. siglo XVI	Madera, Cuero, bronce, tallado 107 x 70 cm	Sillón con respaldo y asiento de cuero liso. Se sostiene a la estructura de madera con clavos de bronce en forma de viñeta que alternan con tachas redondas. Chambrana lisa, sin calar. Cuatro patas rectas. Apoyabrazos rectos, terminados en roleos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 224	
76	Anónimo <i>Sillón frailero</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce, labrado, cincelado 110 x 66 cm	Sillón con respaldo de cuero labrado, sostenido por tachas o clavos de bronce. Chambrana calada de tipo "lira". Asiento liso sin almohadillado. Los apoyabrazos son rectos y terminan en roleos. Patas rectas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 225	
77	Anónimo <i>Sillón frailero</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce 94 x 69 cm	Sillón con respaldo y asiento de cuero almohadillado. El tapizado se adosa a las estructuras con tachas o clavos de bronce redondos. Apoyabrazos rectos, lisos y angostos terminados en roleos. Chambrana lisa. Patas delanteras rectas y las posteriores ligeramente inclinadas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 227	
78	Anónimo <i>Sillón frailero</i> España c. siglo XVI	Madera, cuero, bronce 100 x 67 cm	Sillón con respaldo y asiento de cuero almohadillado, con bastidor forrado. El tapizado se adosa a la estructura con tachas de bronce. Apoyabrazos terminados en roleos. Chambrana lisa con recorte en la parte inferior. Patas delanteras rectas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 228	




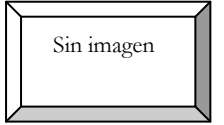
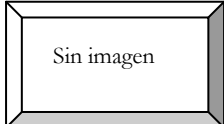

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
79	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce, tallado, labrado, calado 115 x 46 cm	Sillón con respaldo y asiento de cuero sin mullir, fijado a la madera por tachas de bronce con forma oval. Ambos están labrados con motivos abstracto-geométricos. Los apoyabrazos terminan en roleos, las patas y el travesaño posterior son angostos y cuadrados. Los travesaños laterales y la chambrana están calados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 230	
80	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, pintada, calada cuero, bronce [100 x 65 cm]	Sillón con respaldo pintado decorado con motivos vegetales y asiento tapizado, fijado a la madera por tachas de bronce. Las patas son angostas y cuadradas. La chambrana está calada. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1912. Ubicación: París/Belgrano	
81	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, calada, cuero [110 x 65 cm]	Sillón con respaldo y asiento tapizado, fijado a la madera por tachas de bronce. Ambos están trabajados con motivos vegetales, el respaldo termina en flecos. Los apoyabrazos terminan en roleos. Las patas son angostas y cuadradas. La chambrana está calada. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1912. Ubicación: París/Belgrano	
82	Anónimo <i>Sillón frailer</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce [100 x 65 cm]	Sillón con respaldo y asiento de cuero fijado a la madera por tachas de bronce. Las patas cuadradas. Los travesaños laterales y la chambrana son lisos. Observaciones: Adquirido en Europa antes de 1912. Ubicación: París / Belgrano	
83	Anónimo <i>Silla</i> España c. siglo XVII	Madera, calada, cuero bronce [100 x 65 cm]	Silla de respaldo decorado con motivos vegetales y asiento tapizado de cuero fijados con tachas de bronce. Las cuatro patas son cuadradas. La chambrana es calada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
84	Anónimo <i>Par de sillas barrocas</i> Córdoba, España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce calada, [100 x 65 cm]	Par de sillas barrocas de madera de nogal tallado. Respaldo, asiento y patas con cimaza tallada con decoración vegetal y volutas. Asiento y respaldo tapizados en cuero de Córdoba con decoración vegetal en rojo, dorado y plateado. Grandes tachas de bronce. Chambrana calada Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 18. Ubicación: Acelain	
85	Anónimo <i>Silla</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce calada, [120 x 65 cm]	Silla con respaldo y asiento de cuero labrado con decoración vegetal. Grandes tachas de bronce. Patas torneadas. Chambrana calada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
86	Anónimo <i>Silla</i> España c. siglo XVII	Madera, cuero, bronce calada, [120 x 65 cm]	Silla con respaldo y asiento de cuero labrado con decoración vegetal. Grandes tachas de bronce. Patas torneadas. Chambrana calada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
87	Anónimo <i>Silla Carlo Bugatti</i> c. 1900	Madera, peltre, bronce, hueso [120 x 60 cm]	Silla de respaldo recto, con dos columnas y travesaños forrados en cobre terminados en perillas torneadas; faja con decoración. Patas cilíndricas, asiento y respaldo tapizado en pergamino con tachas de cobre, molduradas con decoración de motivos geométricos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 19. Ubicación: Acelain	
88	Anónimo <i>Silla Carlo Bugatti</i> c. 1900	Madera, peltre, bronce, hueso [120 x 60 cm]	Silla de estilo morisco con decoración de motivos geométricos y caracteres cúficos. Respaldo recto, con perillas torneadas. Asiento y respaldo tapizado en pergamino con tachas de cobre, molduradas con decoración de estrellas y motivos geométricos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 20 Ubicación: Acelain	
89	Anónimo <i>Sillón coral</i> España c. siglo XVII	Madera, tallada 110 x 77 cm	Sillón coral compuesto por un sitial con respaldo recto, rematado por molduras. El asiento, liso y rebatible, posee en el centro del reverso un gran modillón llamado "misericordia" que funciona como apoyo para el que debe permanecer de pie. Las partes laterales del tablero tienen relieves con volutas y molduras a modo de ménsulas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta. 231	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
90	Anónimo <i>Sillería coral o escaño</i> España c. siglo XVII	Madera, tallada, torneada 79 x 290 cm	Escaño compuesto por tres sitaliaes con espaldares rectos rematados por molduras que se apoyan en patas angostas unidas por travesaños lisos. Los asientos son rígidos y lisos Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 232	
91	Anónimo <i>Sillería coral o escaño</i> España c. siglo XVII	Madera, tallada, torneada 92 x 185 cm	Escaño compuesto por tres sitaliaes con espaldares rectos coronados por molduras. Los asientos lisos y rebatibles apoyan sobre pequeñas ménsulas con volutas. Este elemento aparece en el reverso del asiento central representando la cara de un ángel o cabeza alada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 233	
92	Anónimo <i>Sillería coral o escaño</i> España c. siglo XVII	Madera, tallada, torneada 112 x 220 cm	Escaño compuesto por tres sitaliaes con espaldares levemente inclinados rematados por molduras. Los asientos lisos y rebatibles, poseen una "misericordia" trabajada en el reverso. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 234	
93	Anónimo <i>Escaño</i> España c. siglo XVIII	Madera, terciopelo, bronce, tapizado, tallado, bordado 99 x 225 cm	Escaño o banco de madera, tapizado en terciopelo rojo y recorrido por tachas de metal. Lleva bordado en el centro del respaldo, el escudo de armas de su poseedor, aunque es posible que se haya agregado posteriormente. En la esfera central del respaldo hay una placa de plata dorada con relieves con la imagen de la Virgen y el Niño y dos escudos heráldicos: el de la derecha pertenece a la ciudad de Madrid y el de la izquierda al cuarto escudo de la Monarquía española, que corresponde a la época de Felipe V (1700-1746). El asiento, rígido, apoya sobre tres pares de patas de lira. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 238	
94	Anónimo <i>Conjunto de 6 sillones</i> España c. siglo XVIII	Madera Bronce	Conjunto de seis sillones fraileros tapizados en cuero de color verde y tachas de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	





Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
95	Anónimo <i>Brasero</i> Valencia España c. siglo XVIII	Madera, bronce, cobre, repujado, cincelado Diam. 102 cm	Brasero con inscripción: "Fº GILLIEN C MAR FRE TE A Sº TECLA VALENCIA". La base o calentapies es de madera revestida en bronce repujado y cincelado. Está compartimentada en ocho paños separados entre sí por bandas repujadas. En cada trozo se repite el mismo motivo: dos ángeles sostienen una canasta de flores con guirnalda, follajes y roleos. Un juego de grecas, guardas y tachas recorren el perímetro. Las manijas son de cobre. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1001	
96	Anónimo <i>Brasero</i> España Siglo XVIII	Bronce, pulido Diam. 63,5 cm	Este brasero se compone de dos partes: la inferior a manera de base, formado por un recipiente de bronce para volcar las cenizas producidas por la combustión de los carbones o maderas de la vasija superior. Se apoya en tres patas con forma de garra, tiene dos manijas para la limpieza y el traslado. La parte superior tiene un borde liso de apoyo, y dos manijas de bronce macizas de líneas simples. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1002	
97	Anónimo <i>Brasero</i> España Siglo XVIII	Bronce, pulido, fundido Diam. 60,5 cm	Este brasero se compone de dos partes: la inferior a manera de base, formado por un recipiente de bronce para volcar las cenizas producidas por la combustión de los carbones o maderas de la vasija superior. Se apoya en tres patas con forma de garra, tiene dos manijas para la limpieza y el traslado. La parte superior tiene un borde liso de apoyo, y dos manijas de bronce macizas de líneas simples. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1003	
98	Anónimo <i>Brasero</i> España Siglo XVIII	Madera, bronce, cobre, patinado [Diam. 90 cm]	Brasero de base doble y circular con bordes en ondas, unidas entre sí por columnitas abalaustradas de madera colocadas de a pares. La parte superior de madera revestida en bronce patinado está ornamentado con tachas y estrellitas. El recipiente es de cobre y sus manijas son de bronce macizo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1004	
99	Anónimo <i>Brasero</i> España Siglo XVIII	Madera taraceada, bronce, cobre, Diam. 83 cm	Brasero con base de madera poligonal, ornamentada con círculos taraceados de madera más clara y sobrepuestos de bronce y cobre. El recipiente central es de cobre martillado a mano con borde repujado. Tiene manijas a ambos lados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Alejandro Sirio dibujo un modelo similar en <i>La gloria de Don Ramiro</i> . Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1005	





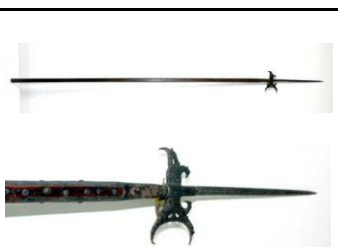


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
100	Anónimo <i>Brasero</i> España c. siglo XVII	Hierro bronce, cobre, forjado, martillado Diam. 90 cm	Brasero compuesto por una base o camilla de hierro forjado formada por un círculo superior con aplicaciones de valvas alternadas con bandas verticales paralelas de bronce. Este círculo superior se une a otro inferior de forma poligonal por medio de patas de hierro con perfil bombé y aplicaciones de pináculos y bandas de bronce. La fuente es de cobre martillado a mano, con dos asas macizas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1006	
101	Anónimo <i>Brasero</i> España Siglo XVIII	Madera bronce, martillado Diam. 92,5 cm	Base o calentapies octogonal de madera revestida en bronce ornamentado con tachas de bronce linealmente. Apoya sobre cuatro patas de madera revestida en lámina de bronce. El recipiente superior es de bronce martillado a mano con el borde exterior ondulado y moldurado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1007	
102	Anónimo <i>Brasero</i> España c. siglo XVIII	Madera, bronce, [Diam. 90 cm]	Brasero de base doble octogonal unidas entre sí por columnitas. El recipiente tiene manijas para su traslado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París/Aclain.	
103	Anónimo <i>Brasero</i> España c. siglo XVIII	Madera, bronce, [Diam. 100 cm]	Brasero de madera con forma polilobulada ornamentado con tachas de bronce. Las asas se fijan al recipiente mediante valvas de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain.	
104	Anónimo <i>Brasero</i> Valencia España c. siglo XVIII	Madera, bronce [Diam. 100 cm]	Brasero con base de madera poligonal, ornamentada con elementos vegetales sobrepuestos de bronce. El recipiente central tiene tres manijas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain.	
105	Anónimo <i>Cómoda rococó</i> Valencia, España Siglo XVIII	Madera de pino policroma- da, bronce 97 x 133 x 59 cm	Está decorada con rosas y flores, bordeadas por rameados dorados. Está decoración aparece sobre un fondo blanco con retícula romboideal con flor central. El frente es bombé de dos cajones. Las patas son curvas terminadas en pie de burro. Tiradores de bronce. Probablemente utilizada por Larreta y su esposa en sus habitaciones privadas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n.43. Ubicación: Aclain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
106	Anónimo <i>Toilette rococó</i> Valencia, España Siglo XVIII	Madera de pino policromada, bronce 90 x 110 x 58 cm	Está decorada con rosas y flores en celeste, sobre un fondo crema, bordeadas por filete dorado. Tapa con pequeña alzada, dos cajones y dos alas batientes con dos cajones cada una. Frente serpentina con tres cajones. En los laterales, decorada con vasos con flores. Tiradores de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 21. Probablemente utilizada en habitaciones privadas. Ubicación: Aclain	
107	Anónimo <i>Par de sillones rococó</i> España Siglo XVIII	Madera policromada, dorada	Sillones con decoración de flores y rosas sobre fondo claro, respaldo <i>violonée</i> con cresta con cinta y motivos vegetales; apoyabrazos y patas curvas, unidas por travesaño, asiento tapizado en género con decoración de flores. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 22. Ubicación: Aclain	
108	Anónimo <i>Sillón neoclásico</i> España Siglo XVIII	Madera laqueada y dorada	Sillón con decoración de flores y hojas sobre fondo verde, respaldo en forma de doble óvalo entrelazado, apoyabrazos curvo terminado en voluta, patas rectas, estriadas. Asiento tapizado en género con decoración de flores y aves. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 17. Ubicación: Aclain	
109	Anónimo <i>Mesa Renacimiento</i> España Siglo XVI	Madera de nogal, 79 x 198,5 cm.	Mesa de tapa rectangular de una sola pieza; faja con dos cajones y dos reservas rectangulares con florones y hojas. Patas cilíndricas torneadas, unidas por travesaño, apoyos en forma de bollo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 13. Ubicación: Aclain	
110	Anónimo <i>Mesa barroca</i> España Siglo XVII	Madera de nogal, Hierro 83,5 x 174 cm.	Mesa de tapa rectangular de una sola pieza; faja con gran cajón con tres paneles en relieve. El central, tiene una cruz de Caravaca, dos florones y llave. Los laterales presentan una cruz, motivos geométricos, tiradores de hierro. Las patas son rectas, estriadas con apoyo en forma de bollo, unido por travesaño. Fiadores de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 2. Ubicación: Aclain	
111	Anónimo <i>Ropero de campaña</i> Siglo XVIII	Madera de nogal, tallado 255 x 150 cm.	Ropero con decoración de motivos vegetales. Frente con dos puertas con paneles con decoración de ramas floridas. Cresta con canasto, flores y rameados de vid. Patas en voluta. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 24. Ubicación: Aclain	








Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
112	Anónimo <i>Ropero de campaña</i> Siglo XVIII	Madera de nogal, tallado 265 x 155 cm.	Ropero con decoración de hojas y flores. Frente con dos puertas con paneles irregulares. Patas en forma de voluta. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 25. Ubicación: Acelain	
113	Anónimo <i>Par de sillas barocas</i> España Siglo XVIII	Madera, de nogal tallado y dorado	Sillas con respaldo curvo y tallado con decoración en dorado de hojas y rameados. Patas delanteras curvas, terminadas en garra y bola, unidas por travesaños en forma de hache. Asiento tapizado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 44. Ubicación: Acelain	
114	Anónimo <i>Par de sillas isabelinas</i> España Siglo XIX	Madera, [100 x 65 cm]	Sillas de madera moldurada y laqueada en negro. Respaldos curvos y calados con decoración e incrustaciones de nácar y motivos de rameados, hojas y flores. Asientos tapizados en tela. Las patas delanteras son curvas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 45. Ubicación: Acelain	
115	Anónimo <i>Gran cómoda plateresca</i> España Siglo XVI	Madera de nogal tallado, hierro 101 x 170 x 69,5 cm	Cómoda plateresca de madera, decoración de grifos, mascarones, putinos, carcajs y cabezas de ángeles y sátiros, entre rameados con hojas y flores. Tapa de madera de una sola pieza, frente recto con cuatro cajones, patas de bollo. Tiradores de hierro batido. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 50. Ubicación: Acelain	
116	Anónimo <i>Pequeña cómoda rococó</i> Valencia, España Siglo XVIII	Madera de pino policroma- da 80,5 x 61 x 38,5 cm	Cómoda rococó de madera, con decoración de rosas y flores, bordeadas por rameados y rocallas en celeste, todo sobre un fondo claro, frente bombé con dos cajones laterales con decoración similar, patas curvas, tiradores de bronce, tapa de mármol gris vetado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n. 51. Ubicación: Acelain	
117	Anónimo <i>Cómoda rococó</i> Valencia, España Siglo XVIII	Madera de pino policroma- da, bronce 85 x 125 x 62 cm	Cómoda de madera, simulando vetas con decoración de reservas irregulares con rosas, aves y flores, bordeadas por rocallas, aves y motivos vegetales dorados. Tapa con policromía, frente bombé con dos cajones laterales con reservas con vaso con flores, patas curvas, tiradores de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas de 1988, n.15. Ubicación: Acelain	








Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
118	Anónimo <i>Pistola</i> España? c. siglo XVIII	Madera hierro, oro plata damasqui- nado Largo 46 cm	Sistema: de chispa, llave: a la francesa, calibre: 14 mm. Cañón: anima lisa con baqueta de madera. Cuerpo de madera e hierro, caño de hierro con decoración damasquinada en oro. El resto es de madera con incrustaciones de plata. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 851	
119	Anónimo <i>Pistola</i> España? c. siglo XVIII	Madera hierro, bronce Largo 37 cm	Cuerpo de hierro y madera, mango con decoración de elementos vegetales y escudo heráldico en bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 852	
120	Anónimo <i>Pistola</i> Procedencia oriental c. siglo XVIII	Madera hierro, bronce, plata cincelado, repujado, Largo 47 cm	Sistema: de chispa, llave a la francesa, calibre: 16 mm. Cañón: anima lisa. Caja tallada a mano y caño de hierro labrado. En cachas, aplicaciones de bronce repujado y cincelado con decoración incrustada de plata. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 853	
121	Anónimo <i>Pistola</i> c. siglo XVIII	Madera hierro, plata tallado, labrado, engarzado Largo 46,5 cm	Sistema: de chispa. Llave: a la francesa; modelo: de viajero; calibre: 16,4 mm. Cañón: anima lisa. Cuerpo de madera tallado a mano. Caño de hierro labrado; cachas con aplicaciones de bronce. Con inscripciones y punzón. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 854	
122	Anónimo <i>Capacete</i> c. fines del siglo XVI	Acero, bronce, cincelado 21 x 26 cm	Capacete de acero cincelado. Confeccionado en una sola pieza, la calva en gajos con remaches y base de bronce. Lleva una aplicación de bronce trabajada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 855	
123	Anónimo <i>Yelmo</i> c. fines del siglo XVI	Acero, burilado remaches 27 x 21 cm	Yelmo de acero con timbre de influencia oriental, visera móvil, mentonera articulada bien marcada, gorguerín y cubre nuca con reborde burilado remachado al timbre o calva. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 856	
124	Anónimo <i>Borgoñota</i> c. siglo XVI	Acero, bronce, cincelado labrado 28 x 26 cm	Tema de ornamentación: lucha entre un caballero y un soldado de a pie. Construida en dos mitades unidas con remaches y pestañas de acero cincelado y labrado; cresta en forma de media luna, visera fija, alzada con 2 conilleras móvil a visagras, con media gorguera y cubrenuca. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 857	

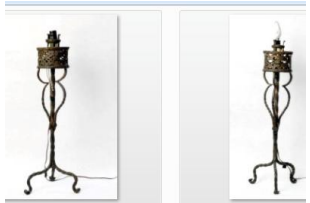
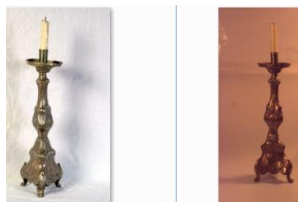




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
125	Anónimo <i>Morrión</i> España c. mediados del siglo XVI	Acero, cincelado labrado 27 x 33 cm	Tema de ornamentación: un escudo heráldico de cada lado, uno con el tema de un ángel sobre pez y el otro, con un grifo y un cuerno de caza, forjado en una sola pieza; bomba alta con cresta, medialuna y ala de barquillo. Se destaca por la virtuosidad del maestro que la ha forjado en una sola pieza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 858	
126	Anónimo <i>Espada Schiavona</i> Venecia c. siglo XVI	Acero Largo 113 cm	Pomo: símil cola de pescado. Hoja: acanaladura central (con inscripción) hasta un cuarto de la hoja. Empuñadura: con un gavlán. Inscripciones: "JOHANNES", lado externo; "TNEHSAE", lado interno. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 859	
127	Anónimo <i>Yatagán</i> Turquía c. siglo XV- XVI	Acero, plata, marfil, bronce taraceado Largo 76,5 cm	Yatagari con empuñadura de "oreja" de marfil en dos mitades sobre la espiga, sujetos con pernos pasadores a ésta, cubierta la unión por un marco o monterilla de metal ornamentado. Hoja de línea curva. Taraceado con inscripciones del Corán. Una acanaladura próxima al lomo desde el primer tercio hasta casi la punta. Lomo con nervadura. Guarnición de bronce granulado sobre lomo del talón. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 860	
128	Anónimo <i>Yatagán</i> Turquía c. siglo XV- XVI	Acero, plata, marfil, bronce taraceado Largo 75,5 cm	Yatagari con empuñadura de "oreja" de marfil en dos mitades sobre la espiga, sujetos con pernos pasadores, cubierta la unión por un marco o monterilla de metal ornamentada. Hoja de línea curva. Taraceado con inscripciones del Corán. Una acanaladura desde el primer tercio hasta casi la punta. Lomo con nervadura. Guarnición de bronce granulado sobre lomo del talón. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 861	
129	Anónimo <i>Partisana</i> s.d.	Hierro, madera, bronce Largo 257 cm	Hoja de hierro de dos filos con forma lanceolada; cubo: cilíndrico piramidal sujeto por un tornillo; aletas: 2 curvas ascendentes sobre base circular plana; asta de madera con forma cilíndrica decorada con tachas de bronce de cabeza redondeada. No tiene regatón. Borlas de algodón amarillo sujetas por remaches bajo el cubo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 862	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
130	Anónimo <i>Partisana</i> Francia c. siglo XV- XVI	Hierro, madera, hilo de seda Largo 196 cm	Hoja de hierro de dos filos con forma lanceolada y una nervadura en cada lado de la hoja; cubo: facetado; inserción: sujeto con dos pasantes; aletas: dos curvas ascendentes hacia la hoja y dos curvas descendentes hacia el asta; ambas terminan en golluelos rectos; en el centro de las aletas hay un escudo a cada lado con inscripciones. Barretas: dos iguales alargadas y rectas inserción con cuatro tornillos. Asta: de madera, con forma cilíndrica decorada con tachas de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 863	
131	Anónimo <i>Alabarda</i> Alemania s.d.	Hierro, madera, bronce Largo 264 cm	Hoja de hierro con punta piramidal de base cuadrangular y pico hacia abajo con orificios en la base; hacha de filo curvo con aletas hacia el centro, clavadas con clavos de cabeza redondeada (gota de cera). Asta de madera con tachas de bronce en la parte superior. No tiene regatón. Barretas de hierro con remaches de sujeción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 864	
132	Anónimo <i>Media pica</i> España c. siglo XVI	Acero, madera, bronce Largo 229 cm	Hoja lanceolada con dos salientes triangulares horizontales en la base. Asta: de madera cilíndrica con regatón de hierro. Debajo de la hoja tiene fleco de lana y seda sujeto con tachas redondas de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 865	
133	Anónimo <i>Lanza</i> s.d.	Hierro, madera, bronce, cuero, plomo Largo 177 cm	Compuesta por un hierro largo y ancho de forma triangular con base redondeada y nervadura central; cubo troncocónico facetado. Asta de madera octogonal con tachas de bronce. La hoja está unida al asta por dos barretas cada una con tres clavos de bronce. En la parte inferior posee gran regatón de plomo cubierto con cuero. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 866	
134	Anónimo <i>Alabarda</i> c. siglo XVI	Hierro, madera, bronce, calado Largo 238 cm	Punta piramidal de sección diamante sobre base rectangular. Hacha u hoja: filo cóncavo. Asta: de madera octogonal con clavos de adorno con cabeza de flor. En cada lado de la cuchilla transversal tiene la silueta calada de una cabeza de hipoglifo. Entre las dos aletas tiene clavos de bronce distribuidos en cada arista del asta. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 867	
135	Anónimo <i>Lanza</i> s.d.	Hierro, madera, algodón Largo 211 cm	Hoja ancha. Cubo: cónico. Galón de pasamanería de algodón con flecos. Asta: de madera octogonal con los cantos pulidos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 868	
136	Anónimo <i>Magari Yari</i> Japón c. XVI-XIX	Hierro, madera, acero, taraceado Largo 235 cm	Tridente japonés de acero, asta de madera cilíndrica, parte superior taracea de nácar. Regatón de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 869	





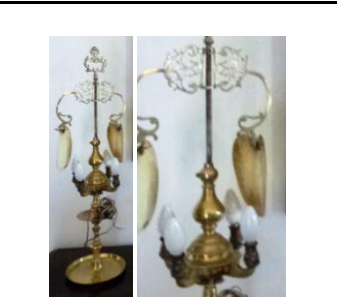
Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
137	Anónimo <i>Alabarda</i> c. XVI	Hierro, madera, calado Largo 272 cm	Punta de hierro piramidal de base cuadrangular. Filo ondulado, montillo o pico curvado hacia abajo. En el centro del cuerpo sobresale un pitón de cabeza redondeada de ambos lados engarzados con hojas vegetales. La base del cuerpo de la cuchilla es piramidal, cada cara tiene dos clavos redondos sobre base con forma de flor. Asta de madera de forma octogonal. Carece de regatones. En las caras libres del asta y solo en el tercio superior tiene tornillos de adorno. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 870	
138	Anónimo <i>Alabarda</i> c. XVI	Hierro, madera, calado Largo 266,5 cm	Punta piramidal de base cuadrangular, de hierro; filo ondulado, montillo o pico curvado hacia abajo, calados en su totalidad, cruces en el hacha. Destino: uso ceremonial. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 871	
139	Anónimo <i>Alabarda</i> España? 2º mitad del siglo XVI	Hierro madera Largo 190 cm	Punta piramidal de base cuadrangular de hierro; filo en media luna, martillo o pico curvado hacia abajo con una uña superior en forma de "S" con 4 grupos de perforaciones divididas, tres en el hacha y uno en el pico de cinco agujeritos. Asta de madera. Carece de regatón. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 884	
140	Anónimo <i>Corcesca</i> Italia Siglo XV	Hierro madera Largo 55,5 cm	Compuesta por un hierro largo, ancho y de hoja triangular y nervadura central de cuya base se proyectan dos hojas triangulares. Asta de madera con forma hexagonal, decorada con tachas de bronce de cabeza redondeada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 885	
141	Anónimo <i>Pica</i> España s.d.	Hierro madera plomo Largo 276 cm	Especie de lanza larga compuesta por asta con punta de hierro. En el extremo inferior presenta un regatón de hierro. En la punta tiene incisas las iniciales "A. Z." Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. En tiempos de Larreta esta pica tenía montada una bandera. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 886	
142	Anónimo <i>Hierro de pica</i> s.d.	Hierro Largo 55,5 cm	Hoja con fuerte nervadura central de forma lanceolada. Cubo troncocónico con dos orificios para pasadores. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 887	
143	Anónimo <i>Horqueta militar</i> s.d.	Madera Hierro Largo 277 cm	Horqueta militar de siete puntas. Hoja central más larga. Cubo cilíndrico facetado octogonal con dibujo helicoidal en el centro. Regatón tronco-cónico de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 888	



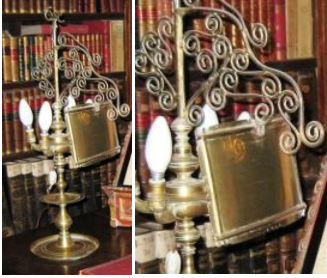


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
144	Anónimo <i>Partisana</i> Italia Fines siglo XV	Madera Hierro bronce Largo 339 cm	Hoja de hierro de dos filos con forma lanceolada y nervadura en cada lado de la hoja. Cubo cilíndrico piramidal sujeto por encastre. Asta de madera con forma cilíndrica, decorada con tachas de bronce. Regatón de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 890	
145	Anónimo <i>Lanza</i> s.d.	Madera Hierro bronce [Largo 270 cm]	Lanza de hierro de hoja lanceolada. Asta de madera cilíndrica con restos de terciopelo sujeto con tachas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 891	
146	Anónimo <i>Alabarda</i> s.d.	Madera Hierro [Largo 260 cm]	Alabarda de madera y hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
147	Anónimo <i>Peto</i> España? c. siglo XVI	Acero, bruñido, cincelado, remachado 45 x 40 cm	Peto de acero cincelado del tipo "Pecho de Paloma", borde liso con ristre rebatible remachado sobre lado derecho. El collar forma parte del mismo peto a diferencia de la escotadura o sisa con un reborde en forma torzal, que constituye una pieza separada remachada al peto. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 877	
148	Anónimo <i>Espada ropera de cazoleta</i> España? c. siglo XVII	Acero, forjado a mano, labrado, calado Largo hoja 92 cm	En la empuñadura tiene dos reservas circulares caladas con volutas, con guarda y contraguarda; empuñadura con torsal de alambre de bronce, gavilanes largos, hoja con pequeño vaseo en el primer tercio, marcado "IHN xx Solingen xx" y punzón a partir de la mitad del primer tercio; nervadura central y a dos planos de sección romboidal. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 878	
149	Anónimo <i>Espada ropera de cazoleta</i> Italia c. siglo XVII	Acero, forjado a mano, labrado Largo hoja 100 cm	La empuñadura está calada con ramas, hojas y flores. El reborde tiene repetido el mismo tema vegetal. En la hoja tiene la inscripción: Domingo Chanchelliz. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 879	
150	Anónimo <i>Morrión/ capacete</i> España Principios del siglo XVI	Acero, bronce, moldeado, cincelado, bruñido 23 x 24 cm	Morrión español con borde acanalado, moldeado en una sola pieza fija; ala con ribete torsal hecho en el mismo material, acero bruñido, la copa con catorce remaches de bronce. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 880	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
151	Anónimo <i>Arcabuz</i> España? c. siglo XVI	Acero, madera, marfil, cobre Largo 132 cm	Arcabuz de madera con incrustaciones de marfil. Sistema: mecha y rueda. Calibre: 18 mm. Cañón: octogonal y rayado, guión de cobre y guía de mira. Baqueta: de madera con conteras de hierro. Inscripciones: en la platina, en el cañón, punzones. Usado en América, también se fabricó en Cuzco y Lima, de tan buena calidad, como los vieneses. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 881	
152	Anónimo <i>Embocadura de freno</i> Alemania? Siglo XVIII	Hierro forjado Lados 25 cm cadena 23 cm	Freno formado por dos elementos iguales unidos entre sí. De uno se desprende una cadena que se une con el otro lado. Cama articulada con cadenilla de barbada, patas largas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 882	
153	Anónimo <i>Espuela</i> Alemania? Fines siglo XVI	Hierro forjado Largo 20 cm	Espuela con gran pigüelo y rodaja de púas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 883	
154	Anónimo <i>Rodela</i> España? s.d.	Acero Batido a mano Diám. 56 cm	Rodela de acero con borde acanalado, ribete con clavos de refuerzo, púa y remaches. Embrazadura y manija de cuero con remaches de acero con orificio para la visión. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 873	
155	Anónimo <i>Ballesta</i> España? c. siglo XV	Acero, hueso, madera, bronce Cíncelado Largo 75 cm	Ballesta a pie de bicho. Tensor en cuerda de cáñamo, arco, disparador y palanca de acero. La existencia de bridas o frenos de cuerda y no metálicos hace suponer que se trata de uno de los ejemplares más primitivos del siglo XV. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 874	
156	Anónimo <i>Espada ropera de cazoleta</i> España? c. siglo XVI	Acero, forjado a mano, labrado, calado Largo hoja 96 cm	Espada con empuñadura calada con gran franja central sin calar. Borde moldurado. Pomo con virola y motivos fitomorfos; empuñadura con cubierta metálica imitando alambre; lomo del recazo marcado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 875	
157	Anónimo <i>Espada ropera de cazoleta</i> España? c. siglo XVII	Acero, forjado a mano, cíncelado Largo hoja 92 cm	Este tipo de espada se caracteriza por tener su empuñadura muy decorada. Por debajo de ella se colocaba la cazoleta, que es una pieza de metal que servía para resguardar la mano del caballero. Destinada para ser llevada con ropa civil. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 876	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
158	Anónimo <i>Par de candeleros</i> España Siglo XV	Hierro forjado Labrado dorado Alto 63 cm	Candeleros de hierro forjado y labrado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Adaptado con instalación eléctrica. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1008/9	
159	Anónimo <i>Par de candeleros</i> s.d.	Metal labrado Alto 52 cm	Candelabros de metal labrado, con vela. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1010/11	
160	Anónimo <i>Par de candeleros</i> s.d.	Madera latón tallado policromado Alto 67 cm	Candelero de madera tallada y pintada, apoya sobre tres patas con volutas. Base tallada y policromada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1012/13	
161	Anónimo <i>Par de candeleros</i> s.d.	Madera Metal tallado policromado Alto 73 cm	Candelero de madera tallada y policromada con base de madera tallada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1014/15	
162	Anónimo <i>Par de hachones</i> España Siglo XVII	Madera tallado policromado Alto 158 cm	La base del hachón está formada por tres caras; cada una con símbolo litúrgico tallado en altorrelieve y policromado. Los símbolos son: tiara papal, llaves de San Pedro y una custodia. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1050/51	
163	Anónimo <i>Par de hachones</i> Ávila, España Siglo XVI	Madera, hierro forjado tallado dorado a la hoja Alto 167 cm	Hachón de madera tallada y dorada a la hoja con adornos y portavelón de hierro forjado. Base triangular. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1052/53	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
164	Anónimo <i>Morillo</i> s.d.	Hierro forjado 80 x 56 cm	Copia de un morillo del siglo XVII Observaciones: c. 1918-1921. Encargado por Larreta. Ubicación: Belgrano [chimenea Patio central] Actualmente Museo Larreta n. 1022	
165	Anónimo <i>Morillo</i> s.d.	Hierro forjado 76 x 56 cm	Copia de un morillo del siglo XVII, mandado a hacer por Larreta.. Observaciones: c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [chimenea Patio central] Actualmente Museo Larreta n. 1023	
166	Anónimo <i>Morillo</i> s.d.	Hierro forjado 69 x 46 cm	Antiguo morillo florentino en hierro forjado con personajes mitológicos del siglo XVII. Observaciones: c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [chimenea Comedor] Actualmente Museo Larreta n. 1024	
167	Anónimo <i>Morillo</i> s.d.	Hierro forjado 69 x 46 cm	Antiguo morillo florentino en hierro forjado con personajes mitológicos del siglo XVII. Observaciones: c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [chimenea Comedor] Actualmente Museo Larreta n. 1025	
168	Anónimo <i>Parachispas</i> s.d.	Hierro forjado 98 x 150 cm	Parachispas de hierro forjado y vidrio, con adornos en la parte superior. A modo de pantalla delante del hogar con barrera de vidrio, hierros horizontales que se apoyan en diversos motivos de ornamentación. Las barras verticales de ambos extremos tienen dos receptáculos para sostener cazos u otros utensillos. Observaciones: c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [chimenea Patio central] Actualmente Museo Larreta n. 1020	
169	Anónimo <i>Parachispas</i> s.d.	Hierro forjado 97 x 99cm	Parachispas de hierro forjado y vidrio con adornos en la parte superior. Estos objetos eran usados para evitar la proyección de chispas. Observaciones: c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [chimenea Comedor] Actualmente Museo Larreta n. 1021	
170	Anónimo <i>Placa conmemorativa</i> 1663	Metal 121 x 87 cm	Placa conmemorativa. Alude a la victoria de alguna batalla contra los turcos. Se observa un personaje femenino que representa la Victoria y en el ángulo inferior derecho se hay un personaje con turbante oriental que alude al enemigo Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [chimenea Patio central] Actualmente Museo Larreta n. 2063	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
171	Anónimo <i>Velón</i> España Siglo XIX	Bronce Labrado Alto 108 cm	Velón de ocho luces con portavelas en forma de leones, doble pantalla con figura ecuestre labrada. Base redonda agallonada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1016	
172	Anónimo <i>Velón</i> España Siglo XV	Bronce Fundido Alto 74 cm	Velón con dos mecheros para aceite y dos accesorios: un pincho curvado con dos extremos y un recipiente para colocar el aceite. Pantalla de bronce recortado. Base redonda. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1017	
173	Anónimo <i>Velón</i> España c. siglo XVII	Bronce Recortado repujado Alto 77 cm	Velón de bronce para seis luces. Extremo superior con águila bicéfala de los Austrias, tema que se repite en la pantalla de bronce recortado y repujado. Base redonda agallonada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1018	
174	Anónimo <i>Velón</i> España Siglo XVI	Bronce labrado Alto 136 cm	Velón de ocho velas con accesorios; pinza, campanas para apagar, despabilador y pinchos, todos en bronce labrado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1019	
175	Anónimo <i>Velón</i> España c. siglo XVI	Bronce [Alto 80 cm]	Velón de bronce con pantalla o salvafuego. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
176	Anónimo <i>Velón</i> España c. siglo XVI	Bronce [Alto 70 cm]	Velón de bronce de dos velas, con pantalla o salvafuego. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
177	Anónimo <i>Velón</i> España c. siglo XVI	Bronce [Alto 80 cm]	Velón de bronce con pantalla o salvafuego. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
178	Anónimo <i>Velón</i> España c. siglo XVI	Bronce [Alto 80 cm]	Velón de bronce con pantalla o salvafuego. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
179	Anónimo <i>Velón</i> España c. siglo XVI	Bronce [Alto 130 cm]	Velón de bronce de cuatro velas y accesorios. Base redonda agallonada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912 Ubicación: París.	
180	Anónimo <i>Par de candeleros</i> España Siglo XVII- XVIII	Madera tallada dorada	Candeleros de madera tallada y dorada, en forma de urna con fustes globulares, dos grandes asas curvas y bases circulares. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas 1988, n. 46 Ubicación: Acelain	
181	Anónimo <i>Par de candeleros</i> España Siglo XVII- XVIII	Madera tallada dorada	Candeleros de madera tallada y dorada, portavelas en forma de flor, fustes rectos cilíndricos con cuatro roleos adosados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas 1988, n. 47 Ubicación: Acelain	


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
182	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España Fines siglo XVII	Bronce Alto 150 cm	El plato central presenta superficie pulida y montante con soporte circular para la mariposa. Tiene seis cadenas con eslabones decorativos. Copete haciendo juego con el plato y terminación con argolla. Es trabajo artístico ejecutado por bronceros y artesanos de Guadalupe, Extremadura. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Procede de una iglesia de Guadix, [Granada, Andalucía] Ubicación: Belgrano [comedor] Actualmente Museo Larreta n. 1059	
183	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España Fines siglo XVII	Bronce Alto 150 cm	El plato central presenta superficie pulida y montante con soporte circular para la mariposa. Tiene seis cadenas, cada una con nueve eslabones decorativos. Copete haciendo juego con el plato y terminación con argolla. Realizada por bronceros y artesanos de Guadalupe, Extremadura. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Procede de una iglesia de Guadix [Granada, Andalucía] Ubicación: Belgrano [comedor] Actualmente Museo Larreta n. 1060	
184	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España C. siglo XVI	Bronce cobre fundido batido a mano [Alto 150 cm]	Lámpara votiva de colgar realizada en bronce. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Procede de una iglesia de Guadix [Granada, Andalucía] Ubicación: Belgrano [comedor] Actualmente Museo Larreta n. 1061	
185	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España Siglo XVI	Cobre [Alto 150 cm]	Lámpara de colgar, de cobre batido a mano con eslabones calados Posee una borla. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1062	
186	Anónimo <i>Lámpara</i> Córdoba, España Siglo XVII	Cobre Batido a mano calado [Alto 150 cm]	Lámpara de colgar de cobre batido a mano con eslabones calados. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [Salón rojo] Actualmente Museo Larreta n. 1063	
187	Anónimo <i>Lámpara</i> Córdoba, España Siglo XVII	Cobre Batido a mano calado [Alto 150 cm]	Lámpara de colgar de cobre batido a mano con eslabones calados. En las viejas casas españolas, el problema de la iluminación se resolvía mediante grandes lámparas de latón, servidas con aceite y suspendidas de cadenas, también con coronas de hierro que soportaban numerosas candelas. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1064	



Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
188	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España s.d.	Cobre [Alto 150 cm]	Lámpara votiva, con eslabones calados. Terminación con borla. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1065	
189	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España Siglo XVIII	Hierro forjado, vidrio 55 x 30 cm	Farol de hierro forjado a mano, el soporte también es de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1066	
190	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España Siglo XVIII	Hierro forjado, vidrio 55 x 30 cm	Farol de hierro forjado a mano, el soporte también es de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. En una carta del rejero A. Pulido aparece el soporte de este farol dibujado. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1067	
191	Anónimo <i>Farola</i> España Siglo XVII	Hierro forjado, vidrio 140 x 82 cm	Farola de vidrios antiguos y soporte de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [vestíbulo] Actualmente Museo Larreta n. 1068	
192	Anónimo <i>Farola</i> España Siglo XVI	Hierro forjado, calado, vidrio 115 x 70 cm	Farola de hierro forjado y vidrio, suspendida con una cadena de hierro. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1069	
193	Anónimo <i>Farola</i> España Siglo XVI	Hierro forjado, calado, vidrio 120 x 75 cm	Farola de hierro forjado y vidrio, suspendida con una cadena de hierro. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1070	








Nº	Autor Lugar Título Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
194	Anónimo <i>Farola</i> España Siglo XVI	Hierro forjado, calado, vidrio 120 x 75 cm	Farola de hierro forjado y vidrio, suspendida con una cadena de hierro. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1071	
195	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España Siglo XVII	Hierro forjado, vidrio 97 x 46 cm	Farol andaluz con soporte de hierro forjado. Es de traza poligonal con piezas de cristal recortadas en formas intrincadas y gruesas hojas de plomo caladas. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1072	
196	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España Siglo XVII	Hierro forjado, vidrio 97 x 46 cm	Farol con soporte de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1073	
197	Anónimo <i>Farol</i> España s.d.	Hierro forjado, vidrio 42 x 25 cm	Farol pequeño de hierro forjado y vidrios. El soporte también es de hierro forjado y tiene forma de dragón alado. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1074	
198	Anónimo <i>Farola</i> España Siglo XVI	Hierro forjado, calado, vidrio [120 x 75 cm]	Farola de hierro forjado y vidrios suspendida con una cadena de hierro. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1075	
199	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España s.d.	Hierro forjado, vidrio 115 x 65 cm	Farol, probablemente de origen cordobés, de traza poligonal con piezas de cristal recortado de formas intrincadas. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [Pórtico] Actualmente Museo Larreta n. 1080	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
200	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España s.d.	Hierro forjado, vidrio 115 x 65 cm	Farol, probablemente de origen cordobés, de traza poligonal con piezas de cristal recortado de formas intrincadas. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [pórtico] Actualmente Museo Larreta n. 1081	
201	Anónimo <i>Lámpara o sahumador</i> España s.d.	Bronce, calado Alto [100 cm]	Lámpara o sahumador de bronce con figuras caladas, utilizado como lámpara de colgar en el baño hispanomorisco de Enrique Larreta Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano [baño] Actualmente Museo Larreta n. 1092	
202	Anónimo <i>Farol</i> Córdoba, España s.d.	Hierro forjado, vidrio Alto [80 cm]	Farol, probablemente de origen cordobés, de traza hexagonal con piezas de cristal recortado. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Aclain [pórtico]	
203	Anónimo <i>Farol</i> España s.d.	Hierro vidrio Alto [80 cm]	Farol de hierro y vidrios, suspendido con una cadena de hierro. Forma poligonal. Pintado de blanco. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Aclain [capilla]	
204	Anónimo <i>Farol</i> España s.d.	Hierro dorado vidrio Alto [70 cm]	Farol de hierro y vidrios, de forma hexagonal. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Aclain [interior]	
205	Anónimo <i>Farol</i> España s.d.	Hierro vidrio Alto [70 cm]	Farol con piezas de cristal recortado, con traza en forma de rombos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Ubicación: El Potrerillo	
206	Anónimo <i>Farol</i> España s.d.	Hierro vidrio Alto [70 cm]	Farol con piezas de cristal recortado, con traza en formas poligonales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Ubicación: El Potrerillo	





Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
207	Anónimo <i>Farol</i> España s.d.	Hierro dorado vidrio Alto [70 cm]	Farol de hierro y vidrios, de forma hexagonal. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Acelain [interior]	
208	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España s.d.	Bronce cobre fundido batido a mano [Alto 120 cm]	Lámpara votiva de colgar realizada en bronce. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Acelain [capilla]	
209	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España s.d.	Bronce cobre fundido batido a mano [Alto 120 cm]	Lámpara votiva de colgar realizada en bronce, cadena con eslabones. Observaciones: Adquirido en España c. 1918-1921. Ubicación: Acelain [biblioteca]	
210	Anónimo <i>Lámpara votiva</i> España s.d.	Cobre Alto [120 cm]	Lámpara de colgar de cobre batido a mano con eslabones calados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Ubicación: Potrerillo	
211	Anónimo <i>Lámpara colgante colonial</i> Siglo XIX	Plata fundida Alto 110 cm	Antigua lámpara colgante colonial de plata fundida, cincelada y repujada. Cuerpo formado por secciones ajustables. Cincelado de hojas, flores y gajos. Doce brazos curvos con terminaciones de roleos se disponen a dos alturas diferentes. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Rematada en J.C. Naón & Cía en septiembre de 2008 Ubicación: Acelain.	
212	Anónimo <i>Par de lámparas</i> España Siglo XVII	Cobre calado [Alto 150 cm]	Lámparas de colgar de cobre batido a mano con eslabones calados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain [habitación huéspedes, 1º piso]	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
213	Anónimo <i>Cornucopia italiana</i> Italia Siglo XVII	Madera, tallada, dorado a la hoja Alto 102 cm	Lunas de espejo envejecido en los centros. Madera esculpida recubierta por un antiguo dorado a la hoja. Tallas con movimiento rocaille. Animales alados en los laterales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Rematada en J.C. Naón & Cía en septiembre de 2008 Ubicación: Acelain.	
214	Anónimo <i>Cornucopia italiana</i> Italia Siglo XVII	Madera, tallada, dorado a la hoja Alto 102 cm	Lunas de espejo envejecido en los centros. Madera esculpida recubierta por un antiguo dorado a la hoja. Tallas con movimiento rocaille. Animales alados en los laterales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Rematada en J.C. Naón & Cía en septiembre de 2008 Ubicación: Acelain.	
215	Anónimo <i>Espejo con marco cuzqueño</i> Siglo XVIII	Madera, tallada, dorada [70 x 50 cm]	Espejo con marco de madera tallada y dorada. El marco presenta figuras de ángeles tallados y policromados sobre cada uno de los cuatro lados y motivos vegetales. Observaciones: Adquirido c. 1927. Probablemente perteneció a la colección Victoria Aguirre. Ubicación: Acelain.	
216	Anónimo <i>Espejo con marco cuzqueño</i> Siglo XVIII	Madera, tallada, dorada [70 x 50 cm]	Espejo con marco de madera tallada y dorada, con motivos vegetales. Rastros de policromía azul. Observaciones: Adquirido c. 1927. Probablemente perteneció a la colección Victoria Aguirre. Ubicación: Acelain.	
217	Anónimo <i>Espejo con marco cuzqueño</i> Siglo XVIII	Madera, tallada, dorada [80 x 60 cm]	Espejo con marco de madera tallada y dorada, con motivos vegetales que terminan en forma irregular en el borde superior e inferior. Rastros de policromía azul. Observaciones: Adquirido c. 1927. Probablemente perteneció a la colección Victoria Aguirre. Ubicación: Acelain.	
218	Anónimo <i>Espejo con marco cuzqueño</i> Siglo XVIII	Madera, tallada, dorada [60 x 40 cm]	Espejo con marco de madera tallada y dorada, con motivos vegetales. Observaciones: Adquirido c. 1927. Probablemente perteneció a la colección Victoria Aguirre. Ubicación: Acelain.	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
219	Anónimo <i>Atril o facistol</i> España s.d.	Hierro forjado grabado a fuego 139 x 48 cm	Atril con posa libro de vaqueta grabada a fuego. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1076	
220	Anónimo <i>Facistol</i> España s.d.	Hierro forjado 145 x 51 cm	Facistol de estilo gótico Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Se lo usaba en el oratorio Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1026	
221	Anónimo <i>Atril</i> España s.d.	Hierro forjado 33 x 30 cm	Atril con base rectangular con cuatro patas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Se lo usaba en el oratorio Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1027	
222	Anónimo <i>Atril</i> España s.d.	Madera Metal [Alto 150 cm]	Atril con forma de águila Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Hacia 1924 se hallaba en la capilla de Acelain. Ubicación: Acelain	
223	Anónimo <i>Conjunto de objetos varios</i> España s.d.	Cerámica y otros Medidas varias	Conjunto formado por reloj y pequeños objetos cerámicos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921 Ubicación: Acelain.	
224	Anónimo <i>Rueca</i> España s.d.	Madera 68 x 65 cm	Rueca de madera antigua Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918 Ubicación: Belgrano	
225	Anónimo <i>Par de escudos</i> España s.d.	Madera [Alto 120 cm]	Par de escudos heráldicos pintados y tallados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 19 Ubicación: Acelain.	






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
226	Anónimo <i>Escudo heráldico</i> Siglo XVII	Madera, tallada, policromada 143 x 75 cm	Escudo de madera pintada, con marco de madera tallada y dorada de estilo barroco. Escudo cuartelado: 1er. cuartel a la izq.: Escudo de Viana : no corresponde al de la familia materna de Larreta; el que figura aquí es el escudo del Príncipe de Viana. El que corresponde sería en campo de oro un águila de sable. 2º cuartel a la der.: Escudo de Maza : en campo de gules una maza de oro y una cadena del mismo metal perpendicularmente a cada lado de la maza (los de Aragón). 3er. cuartel a la izq.: Oribe : Vasco; en campo de azur tres estrellas de oro de ocho puntas. 4º cuartel a la der.: Escudo de Larreta: Escudo cuartelado: 1º y 2º : en campo de plata una torre de azur superada de 1 estrella; 2ºy3º: en campo de gules un grifo. Observaciones: c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 632	
227	Michael Frömmer <i>Baraja de naipes de plata</i> Flandes Siglo XVII	Plata, oro [12 x 7 cm cada una]	Es un juego de cincuenta y dos naipes que perteneció al Tesoro real español. Fue confeccionado en 1616 por el grabador alemán de Ausburgo Michael Frömmer. Los personajes visten a la italiana, algunos de los reyes con antiguas ropas romanas, otros, como el rey de bastos con ropa de sultán al estilo de Oriente medio. En los siglos XVI y XVII la fabricación de barajas de naipes elaboradas en plata era una manera de ostentar la riqueza., exhibiéndolas en los gabinetes de curiosidades. Se sabe que en el siglo XIX esta obra, perteneció a la Familia Real Española, concretamente a la Infanta Carlota Joaquina de Borbón hija del rey Carlos IV de España casada con el rey Juan VI de Portugal y Brasil. El juego de naipes fue obsequiado por Doña Carlota Joaquina como regalo de bodas a Josefa Oribe y Viana de Contucci, bisabuela de Larreta quien había contraído matrimonio con Felipe Contucci, un enviado especial de la reina que había viajado a Brasil y al Río de la Plata con el proyecto de hacer un enorme imperio Iberolusitano. Un estudio reciente realizado por Timothy Schroder, dice que la baraja permaneció en la familia Oribe durante generaciones hasta que uno de sus descendientes decidió subastarla. Según Schroder cuando la baraja fue comprada se encontraba en un estuche de cuero de principios del siglo XIX en cuyo interior apareció una placa de cobre con la procedencia grabada en ella. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Esta baraja de plata dorada en oro es una de las cinco que existen en el mundo. En 2010 fue subastada en la sede neoyorkina de Christie's por 554.000 dólares y. adquirida por el empresario Selim Zilkha. Ubicación: Belgrano [sobre tapa rebatible de un bargueño]	    
228	Anónimo <i>Astrolabio</i> España	Madera Bronce [Alto 45 cm]	La esfera armilar es un instrumento astronómico utilizado en al Antigüedad y en la Edad media. Representa un modelo reducido del cosmos desde la perspectiva terrestre. La pequeña bola central representa nuestro planeta. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1916. Ubicación: Belgrano	






Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
229	Anónimo <i>Astrolabio</i> España	Madera Bronce [Alto 45 cm]	La esfera armilar es un instrumento astronómico utilizado en al Antigüedad y en la Edad media. Representa un modelo reducido del cosmos desde la perspectiva terrestre. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1916. Ubicación: Belgrano	
230	Anónimo <i>Reloj de época de Felipe II</i> España Siglo XVI	Bronce Alto 32,5 cm	Reloj de sobremesa de época de Felipe II. El rey español, fue un gran aficionado a coleccionar relojes. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Aclain.	
231	Anónimo <i>Reja</i> Córdoba, España Siglo XVII	Hierro forjado [150 x 90 cm]	Antigua reja de hierro forjado de origen cordobés. Observaciones: Adquirido en España c. 1916 Ubicación: Belgrano [vestíbulo a Salón azul] Actualmente Museo Larreta n. 1055	
232	Ángel Pulido? <i>Puerta reja</i> España Siglo XX	Hierro forjado [180 x 240 cm]	Puerta de hierro forjado, que corresponde a reja de capilla. Consta de un cuerpo central y dos laterales. En su parte central, dos grifos a cada lado rodeando óvalo con corona; a los laterales, grifos invertidos rodeando óvalos: uno con rostro de mujer y el otro con rostro de hombre. Decoración de volutas, ángeles, óvalos con rostros y grifos. Estilo plateresco Observaciones: Adquirido en España, c. 1916 Ubicación: Belgrano [Patio central a Salón azul] Actualmente Museo Larreta n. 1087	
233	Anónimo <i>Ventana toledana</i> Toledo, España Siglo XV	Hierro forjado Madera tallada 178 x 94 cm	Ventana con dos postigos grandes y cuatro chicos en madera tallada, con herrajes de hierro forjado. Reja de hierro forjado que forma parte de la misma ventana. Observaciones: Adquirido en España, c. 1916 Ubicación: Belgrano [Patio central a vestíbulo] Actualmente Museo Larreta n. 1054	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
234	Anónimo <i>Mapa zona Génova</i> s.d.	Papel coloreado a mano 43 x 54 cm	Mapa, sobre papel con leyenda " <i>Genovelato. Serenissima Reipublica Genuensis ducatus et domine nova descriptio</i> ". En el borde inferior izquierdo lleva inscripto " <i>Amstelodami apud Indocum Hondium</i> ". Es posiblemente un portulano, por cuanto tiene centros, de donde parten rayos que marcan distancias. Aparecen en la zona continental profusos detalles orográficos, hidrográficos y datos costeros, e incluye también el norte de la isla de Córcega. Están numerados pero no trazados los paralelos y meridianos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Formó parte de las ilustraciones de un libro. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2018	
235	Anónimo <i>Mapa Italia</i> s.d.	Papel coloreado a mano 46 x 59 cm	Mapa, sobre papel con leyenda " <i>Italia nuovamente pie perfelta che mai per ininzi posta im luce, scolpita et con le fuoi figure nuamente rappresentate</i> ". En el ángulo inferior izquierdo dice: " <i>Amstelodami ex officina Henrici Hondij Aº 1631</i> ". Muestra a Italia, Cerdeña y Córcega con detalle de ríos, relieve y puntos costeros. De Sicilia sólo se ve la parte norte. En la parte inferior derecha, a ambos lados de la escala, aparecen las efigies de Rómulo y Remo. Por encima, y del mismo lado, la loba amamantando a los mellizos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Formó parte de las ilustraciones de un libro. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2019	
236	Anónimo <i>Mapa Marruecos</i> s.d.	Papel coloreado a mano 43 x 56 cm	Mapa con leyenda " <i>Fessae et Marocchi Regne Africae Celeberr, describent Abrab. Ortelius, 1595</i> ". Muestra con detalles la orografía, hidrografía y zona costera de los reinos cristianos de Fez y Marruecos. En un recuadro, en el extremo superior izquierdo, se representa Angola, perteneciente a la corona portuguesa con el texto: " <i>Congi Regni Christiani, in Africa, Nova Descriptio</i> " Auctore Philipo Pigafetta. Ortelius (nacido en 1527) era ciudadano de Amberes, ciudad de gran fama por el esplendor de su cartografía. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921 Formó parte de las ilustraciones de un libro. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2020	
237	Anónimo <i>Mapa Tierra del Fuego</i> s.d.	Papel 49 x 59 cm	Mapa con leyenda " <i>Fretimagel Lanici, ae novi Freti vulgo Le Maire exactissima delineatio</i> ". Tiene referencias en un recuadro con el título " <i>Noitia Lacorum circa Fretum Mageli</i> ". La rosa de los vientos tiene el norte marcado por una flor de lis. La fauna de la región se denota por medio de dos pingüinos. Puede ser un portulano por la determinación de puntos costeros y las líneas radiales que surgen de dos centros. Se utilizaron leyendas en latín e inglés. En la parte posterior hay inscripciones en francés que detallan el descubrimiento del estrecho de Magallanes. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Formó parte de las ilustraciones de un libro. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2021	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
238	Anónimo <i>Mapa Paraguay o Provincia del Río de la Plata</i> c. 1645?	Papel coloreado a mano 44 x 54 cm	Lleva leyenda “ <i>cum regionibus asiacentibus Tucuman et Sta. Cruz de la Sierra</i> ”. Detalle de ríos, montañas y tribus indígenas diseminadas en Argentina, Paraguay y Uruguay. Las montañas están representadas de manera rebatida. Tiene la rosa de los vientos, el trópico de Capricornio y los paralelos numerados. La extensión de la región del Tucumán se hace llegar casi hasta el Delta, y la desembocadura del río Paraná en el de la Plata. La Mesopotamia aparece desplazada hacia el este. En la parte posterior tiene una descripción de las regiones en francés. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Formó parte de las ilustraciones de un libro. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2022	
239	Impreso por Cardillo y Coca. <i>Plano de Ávila</i> España 1946	Papel Tinta 30 x 48 cm	Plano de la ciudad de Ávila, con señalización de los lugares vinculados a <i>La gloria de Don Ramiro</i> y Enrique Larreta. Figuran la casa de Don Ramiro, la casa de Beatriz, el barrio Moro, la Calle de la Vida y de la Muerte, la Calle Larreta, etc. Impreso por Cardillo y Coca. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2049	
240	Anónimo <i>Antifonario</i> España Siglo XV	Bronce, hierro, hojas de pergamino 52,5 x 37 cm	Antifonario franciscano con tapas forradas en cuero con guarniciones de hierro, clavos y adornos de bronce; dos cierres de cuero con herraje de hierro y hojas de pergamino pintadas a mano. Tiene 121 folios. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2035	
241	Cavaillé-Coll- Mutin <i>Órgano</i> París, 1921	Madera [200 x 350 cm]	Órgano marca Cavaillé-Coll-Mutin, instrumento que habitualmente tocaba Josefina Larreta. Cerca de 20 órganos de esa marca fueron traídos a la Argentina, a principios del siglo XX, mayormente ubicados en iglesias y capillas. Observaciones: Adquirido en París c. 1921 Ubicación: Aclain [capilla]	
242	Anónimo <i>Banquito Santa Teresa</i> España Siglo XVI	Madera [Alto 45 cm]	Banquito donde Santa Teresa ponía el barreñoncito para sangrar, todos objetos que habían pertenecido al convento de San José en Ávila. Observaciones: Recibido en Ávila c. 1912. Ubicación: Belgrano [oratorio]	
243	Anónimo <i>Panca</i> s.d.	Madera [90 x 150 cm]	Panca de madera, calad y policromada Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921 Ubicación: Aclain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
244	Manufactura Real de España <i>Tapiz repostero del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba</i> España Siglo XVI	Lana 334 x 245 cm	El escudo en la parte central pertenece al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba. Tiene la imagen de un moro encadenado en la parte inferior, con dos calaveras y veintidós estandartes alusivos a sus distintas conquistas. Las guardas tienen elementos militares como cascos, armaduras, tambores, escudos, ballestas, arcos, carcajs con flechas, espadas y emblemas heráldicos en las esquinas. En la parte superior hay una filacteria con la inscripción "Sine Ipso, Factum Est, Nihil", frase del Evangelio de San Juan "Sin Él no se hizo nada". Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Larreta había escrito al dorso de una fotografía que reproducía esta pieza: "Repostero con las armas del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. Perteneció al pintor Madrazo. Lo compré en París, en el anticuario Bacri, en 1916." Participó del remate de Posadas de 1988, n. 53. Ubicación: Aclain	
245	Atribuido Tejeduría de Arnout van Loo <i>Tapiz repostero</i> Manufactura flamenca, Brujas c. 1550	Paño de lana y seda Densidad de los hilos de urdimbre 8 por centímetro 202 x 196 cm	Es atribuido a las tejedurías de Brujas, gran proveedor de tapices heráldicos de nobles italianos y españoles. El escudo heráldico corresponde a la familia Parreño-Calderón, probablemente una familia militar a juzgar por los trofeos bélicos en la bordura. el escudo de los Calderón se observa en los cuatro ángulos: cinco calderos de sable dispuestos en <i>soluer</i> . El motivo central del paño presenta un blasón con un castillo de tres torres en campo de azul sobre un barrado. En el timbre, un yelmo con burelete y lambrequines, por cimera un niño desnudo sosteniendo en sus manos un caldero. La bordura inferior presenta un monograma incompleto que pareciera ser una "b" minúscula gótica con corona, marca de la ciudad de Brujas desde 1547. En la bordura lateral derecha se encuentra el monograma del taller tejedor. Informe realizado por Astrid Maulhardt. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 804	
246	Anónimo <i>Tapicería</i> Francia c. siglo XVII	Lana [380 x 200 cm]	Tapicería con figura ecuestre que representa a Luis XIII en el sitio de La Rochelle. El asedio de La Rochela fue un suceso de la guerra entre las fuerzas reales de Francia y los hugonotes en 1627-1628. En este evento el Cardenal Richelieu aceptó la proposición de crear una alianza franco-española contra sus enemigos comunes protestantes. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
247	Anónimo <i>Cortina de Jaca</i> España c. siglo XVI	Lana Terciopelo seda, hilos metálicos, bordado 60 x 283 450 x 80 cm	Dos cortinados compuestos cada uno por una cenefa y dos <i>cantonniers</i> de terciopelo rojo, bordados en hilo de colores y oro. La hebra de bordura es un cordoncillo en oro fino retorcido, que va sobrepuesta por el procedimiento de bordado de aplicación. Los temas decorativos en seda son jarrones y elementos florales vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Según la tradición familiar, procede de la Catedral de Jaca. Ubicación: París/Belgrano/Aclain	
248	Anónimo <i>Cortina de Jaca</i> España c. siglo XVI	Terciopelo seda, hilos metálicos, bordado 60 x 283 450 x 80 cm	Dos cortinados compuestos cada uno por una cenefa y dos <i>cantonniers</i> de terciopelo rojo, bordados en hilo de colores y oro. La hebra de bordura es un cordoncillo en oro fino retorcido, que va sobrepuesta por el procedimiento de bordado de aplicación. Los temas decorativos en seda son jarrones y elementos florales vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Según la tradición familiar, procede de la Catedral de Jaca. Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 806/7	
249	Anónimo <i>Estandarte</i> España? s.d.	Seda, terciopelo hilos metálicos [80 x 50 cm]	Estandarte con fondo púrpura y guarda ondulada bordada con hilos metálicos en el perímetro. Contiene un círculo con la imagen de la Virgen y el Niño. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Ubicación: Potrerillo	
250	Anónimo <i>Estandarte</i> España? s.d.	Seda, terciopelo [80 x 50 cm]	Estandarte con fondo púrpura y guarda de color beige en el perímetro. Contiene un círculo con la imagen de la Sagrada familia. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1927. Ubicación: Potrerillo	
251	Anónimo <i>Carpeta</i> España? s.d.	Seda, bordado 121 x 52 cm	Carpeta de seda dorada, bordada en hilos de color gris, verde, dorado y rojo. Los motivos que aparecen tienen forma de hojas y flores. Tiene dos borlas en cada uno de sus extremos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 827	
252	Anónimo <i>Bandera</i> Portugal c. Siglo XIX	Tela de lana, tejido 100 x 120 cm	Bandera de color verde con un escudo sobrepuesto, acuartelado de Faros, Mellos, Manueis y Camaras; escusón de Figueiredos. Corona de Conde de D. Joao Manuel de Camara Medeiros, primer conde de Silva, nacido en 1800, de noble y antigua familia de los Azores. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. En tiempos de Larreta, esta bandera se encontraba montada sobre una pica. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 826	


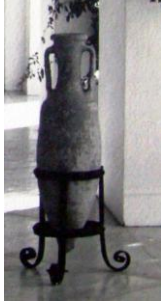




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
253	Anónimo <i>Alfombra</i> Kurdistan Siglo XIX	Lana tejida 190 x 128 cm	Este tipo de alfombras se distingue por la falta de pelo, que ofrece una menor protección contra el frío, además de ser menos sólida y duradera. De ejecución rápida, ocupa un menor espacio para su transporte, es reversible y más barata. El tono de la alfombra es marrón rojiza con motivos geométricos en colores. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 809	
254	Anónimo <i>Alfombra</i> Kurdistan Siglo XIX	Lana tejida 290 x 150 cm	Esta alfombra árabe es de lana marrón rojiza con motivos geométricos en colores. En ellos se distinguen formas hexagonales que combinan colores rojo y azul. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 810	
255	Anónimo <i>Alfombra</i> Anatolia c. siglo XVIII	Lana Nudo Ghiordes 109 x 95 cm	Es una alfombrita árabe, con fondo de color beige y dibujos geométricos en rojo, azul y marrón dispuestos en filas. Los marcos de los bordes son más bien gruesos. El Nudo Ghiordes, llamado también giordano por la ciudad de Anatolia, consiste en formar el entrelazado de tal modo que las dos puntas del hilo se encuentren juntas en el espacio comprendido entre dos cadenas contiguas de la urdimbre a cuyo alrededor pasan. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 811	
256	Anónimo <i>Alfombra</i> Alcaraz, España c. siglo XV	Lana Nudo hispano- árabe 248 x 197 cm	Alfombra de lana de oveja. Sobre un fondo beige se presentan motivo de ánforas y rombos en tono mostaza. Los flecos son beige, verdes y amarillos. Esta forrada en tela escocesa. El Nudo hispanoárabe consiste en entrelazar el hilo a una sola cadena de la urdimbre. Las dos puntas se cruzan en la parte posterior de la cadena y vuelven a aparecer en la anterior. Es el menos usado y se limita a España. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 812	
257	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España Siglo XIX	Lana, algodón Nudo Ghiordes 220 x 145 cm	Alfombra de lana de oveja. Sobre un fondo azul predominan motivos de color verde y rojo. En un escudo central aparece la figura de un ave y la inscripción "Antonio Ballesteros". También hay figuras de aves, leones estilizados, ánforas con flores y hojas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 813	
258	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana, algodón Nudo Ghiordes 130 x 180 cm	Alfombra de: lana de oveja. Sobre un fondo verde seco aparecen motivos geométricos en rojo. La guarda es roja con motivos beige. Tiene flecos amarillos, verdes y rojos. Está forrada en tela escocesa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 814	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
259	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España 1º mitad siglo XIX	Lana, Nudo Ghiordes 210 x 170 cm	Alfombra de: lana de oveja. Sobre un fondo celeste aparecen dibujos grises y rojos, con motivos de vides y flores. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 815	
260	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España Fines siglo XIX	Lana, algodón, Nudo Ghiordes 228 x 194 cm	Alfombra de: lana de oveja. Sobre un fondo negro, aparece una guarda con hojas estilizadas rojas y pinos pequeños formados por rombos rojos y blancos. Tiene flecos negros, rojos, verdes y está forrada en tela escocesa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 816	
261	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España Fines siglo XIX	Lana, Nudo Ghiordes 223 x 167 cm	Alfombra de lana de oveja. Sobre un fondo azul oscuro, aparece una guarda roja; en el centro se presentan motivos de rombos rojos con centro azul. No tiene flecos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 817	
262	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana, algodón Nudo Ghiordes 220 x 160 cm	Alfombra de lana de oveja. Distintos motivos de guardas: azul con dibujos de flores grises y rojas; roja con dibujos de patos y ánforas en verde, gris, azul y rojo; azul con dibujos de ánforas y pájaros en amarillo, verde, gris, azul y rojo; roja con flores en gris, azul y rojo. El centro tiene un fondo verde con escudo y corona amarilla. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 818	
263	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana, algodón Nudo Ghiordes 530 x 293 cm	Alfombra de lana de oveja. Sobre un fondo negro aparecen dibujos geométricos en blanco y rojo, rodeados por guarda en negro con figuras vegetales blancas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 821	
264	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana Nudo Ghiordes 219 x 170 cm	Alfombra de lana de oveja. Sobre un fondo negro con una custodia roja en el centro, aparecen ánforas rojas con hojas verdes y flores amarillas. Está forrada en arpillera. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 822	







Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
265	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana, algodón Nudo Ghiordes 215 x 165 cm	Alfombra de lana de oveja. Sobre un fondo negro aparecen motivos de ánforas y flores rojas con detalles blancos. Seis ánforas están encuadradas en rojo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 823	
266	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana, tejido 222 x 180 cm	Alfombra de lana con fondo negro. Borde con dibujo de hojas estilizadas rojas, enmarcadas por rombos rojos con el centro beige. Ánforas con tres flores en forma de estrellas. Flecros rojos y negros en los bordes. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 834	
267	Anónimo <i>Alfombra</i> Alpujarra, España c. siglo XVIII	Lana, tejido 243 x 178 cm	Alfombra hecha a mano. Fondo verde claro. Guarda de rombos rojos con el centro amarillo. Ánforas grandes de color rojo, con detalles amarillos y una flor con dos hojas, rojas con puntos verdes. En el centro dibujos con forma de flor rojas con el centro amarillo. Flecros de color verde, amarillo y rojo. Forrada en lona beige. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 835	
268	Anónimo <i>Alfombra</i> España? s.d.	Lana tejida [220 x 170 cm]	Alfombra de lana con fondo azul sobre el que aparecen motivos vegetales y guardas geométricas de color blanco. Sin flecos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
269	Anónimo <i>Alfombra</i> España? s.d.	Lana tejida [220 x 150 cm]	Alfombra de lana con fondo azul sobre el que aparecen motivos vegetales y guardas geométricas de color rojo y celeste. Sin flecos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
270	Anónimo <i>Alfombra</i> España? s.d.	Lana tejida [220 x 170 cm]	Alfombra de lana con fondo beige sobre el que aparecen motivos y guardas geométricas de color rojo. Sin flecos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
271	Anónimo <i>Alfombra</i> España? s.d.	Lana tejida [220 x 170 cm]	Alfombra de lana con motivos geométricos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano	1 








Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
272	Anónimo <i>Almohadón</i>	Terciopelo hilos metálicos, estopa, Bordado Diam. 37 cm	Almohadón de forma redonda, de terciopelo granate muy desgastado. Tapa profusamente bordada a mano en hilos metálicos. Borde de flecos de hilos metálicos dorados. Revés bordado. Motivos decorativos con elementos vegetales y estrellas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 808	
273	Anónimo <i>Almohadón</i> España? s.d.	Terciopelo hilos metálicos, estopa, bordado Diam. 40 cm	Almohadón de forma redonda, realizado en terciopelo de seda color granate, bordado a mano con hilos metálicos dorados. Borde de flecos de hilos metálicos. Tema decorativo: estrella de David en ambos lados y elementos vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 824	
274	Anónimo <i>Casulla gótica</i> España Siglo XVI	Terciopelo hilos metálicos, bordado 131 x 64 cm	Casulla realizada en terciopelo verde, con una franja vertical central bordada en seda de colores con representaciones de ángeles Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó en la Exposición <i>Arte religioso retrospectivo, 34º Congreso Eucarístico Internacional</i> , Buenos Aires, 1934, n. catálogo 597 Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 55	
275	Anónimo <i>Bolsa para corporal</i> s.d.	Terciopelo Bordado [50 x 50 cm]	Antiguamente, el corporal era cuadrado o rectangular, y se doblaba de manera que su parte posterior se pudiera replegar y cubrir el cáliz. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n.2058	
276	Anónimo <i>Panneaux décoratifs</i> s.d.	Lana? Bordado [220 x 220 cm]	Se trata de un <i>panneaux décoratifs</i> , empotrado en un marco a la manera de un tapiz. Suelen ser trabajados con aguja, generalmente bordados. La imagen representa un motivo de flores. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1916. Ubicación: Belgrano [Patio central]	
277	Anónimo <i>Tapicería</i> Francia c. siglo XVII	Lana [380 x 200 cm]	Tapicería con escena de animales y paisaje. Todo el perímetro tiene una guarda con motivos vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1912. Probablemente no lo haya traído a Buenos Aires. Ubicación: París	



Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
278	Anónimo <i>Tinaja</i> Toledo, España c. siglo XV	Cerámica bizcochada, cocida Alto 91 cm Diám. 68 cm	Tinaja de cerámica bizcochada sin policromar, ni vidriar. Cuello con boca octogonal. Par de asas planas de "aletas". Decorada con acanaladuras y motivos de llaves, flores de lis, cruces sobre escalones, escamas, ondas y arcos de medio punto, Bandas paralelas horizontales separan los temas en registros. Observaciones: Adquirido en Europa 1915. Larreta comentó la compra de un "cacharro mudejar" en carta a Zuloaga, enviándole las medidas para encargarle "un pie de hierro" Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 701	
279	Anónimo <i>Brocal</i> España c. siglo XIV	Cerámica bizcochada, cocida Alto 79 cm Diám. 63 cm	El brocal es un elemento constructivo que se coloca alrededor de la boca de los pozos y sirve como protección para arrimarse a sacar agua sin riesgo de caer. Este brocal hispanomorisco presenta ornamentación de rosetas, cuadrados con círculos inscriptos, líneas incisiones oblicuas, verticales y onduladas. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 702	
280	Anónimo <i>Brocal</i> España c. siglo XIV	Cerámica bizcochada, cocida Alto 79 cm Diám. 63 cm	Brocal hispanomorisco de cerámica bizcochada, cocida o jugueteada, con adornos incisos o en relieve. Presenta ornamentación de rosetas, figuras en "X", cuadrados con círculos inscriptos, líneas verticales y oblicuas. Conserva los surcos del desgaste producidos por el roce de la cuerda. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 703	
281	Anónimo <i>Tinaja</i> Triana, España c. siglo XIX?	Cerámica pasta blanca Alto 69 cm Diám. 58 cm	Tinaja de color verde intenso. Arte popular. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 744	
282	Anónimo <i>Tinaja</i> Triana, España c. siglo XIX?	Cerámica pasta blanca Alto 57 cm Diám. 45 cm	Tinaja de color verde intenso. Arte popular. De grandes dimensiones, es mucho más ancha por el medio que por el fondo y por la boca. Su uso es principalmente doméstico y sirve comúnmente para guardar agua, aceite u otros líquidos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 745	
283	Anónimo <i>Tinaja</i> Triana, España c. siglo XIX?	Cerámica pasta blanca Alto 65 cm Diám. 63 cm	Tinaja de color verde intenso. Arte popular. Se apoya sobre soporte de hierro forjado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 746	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
284	Anónimo <i>Tinaja</i> España c. siglo XIX?	Cerámica [Alto 65 cm]	Tinaja. Arte popular. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
285	Anónimo <i>Tinaja</i> Triana, España c. siglo XIX?	Cerámica [Alto 70 cm]	Tinaja angosta sobre soporte de hierro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
286	Anónimo <i>Plato</i> Muel o Teruel España c. 1600	Cerámica Tierra blanca Diám. 38 cm	Tema: geométrico radiado y vegetal alrededor de una protuberancia. Color: azul sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 704	
287	Anónimo <i>Jarra</i> Talavera de la Reina España	Cerámica Pasta blanca Diám. 38 cm	Tema: par de leones flanqueando el motivo de la flor. Colores: amarillo, marrón, verde y azul sobre fondo claro. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 705	
288	Anónimo <i>Jarra o cántaro</i> Talavera de la Reina España 1712	Cerámica Tierra blanca esmaltada Alto 38 cm	Tema: escudo condal con iniciales y fecha "M.S.B. 1712", flanqueado por corona de laurel con frutos. Colores: verde, azul, negro, amarillo-ocre y morado. Asa de prolongación moldurada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 706	
289	Anónimo <i>Jarra</i> Talavera de la Reina España	Cerámica esmaltada Alto 31 cm	Tema: Jarrón con flores y arbolito. Policroma sobre fondo blanco. Asa "salomónica". Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 707	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
290	Anónimo <i>Orza</i> Talavera de la Reina, España Siglo XVII	Cerámica Pasta blanca esmaltada Alto 26,5 cm	Tema: Presenta dos emblemas de la Compañía de Jesús, los tres clavos de la Crucifixión (en azul) y águila bicéfala (negra) con corona (azul) sobre fondo blanco. Desde fines del siglo XVI y a lo largo del XVII se fabricaron en Talavera piezas de loza blanca con decoración en azul muy sencilla, que generalmente se reduce a un escudo de armas o al emblema heráldico de una comunidad religiosa, como en este caso. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 708	
291	Anónimo <i>Escribanía</i> Puente del Arzobispo España Fines del siglo XVII	Cerámica Pasta blanca esmaltada 17 x 23 cm	Forma rectangular. Doble tintero, seis orificios portaplumas; dos cavidades redondas y una cuadrada. Tema: felino en paisaje. Dibujo en tono negruzco (óxido de magnesio) con zarcillos o espirales característicos, manchas en amarillo, verde (óxido de cobre), ocre y morado. Poco empleo del azul. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 709	
292	Anónimo <i>Escribanía</i> Talavera de la Reina, España Fines del siglo XVII	Cerámica Pasta blanca esmaltada 13 x 27 cm [d]	Forma circular ondulada, con ocho orificios portaplumas. En el centro gran cavidad para colocar arena. Temas: Cigüeña, conejo, arbustos y arquitectura. En azul claro y oscuro juntos sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 710	
293	Anónimo <i>Vasija</i> Talavera de la Reina, España Siglo XVIII	Cerámica Pasta blanca 13 x 23 cm [d]	Tema: dos escudos cardenalicios, dos leones, cuatro arbolitos. Serie azul: azules y celestes juntos en las mismas figuras; efecto de color licuado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 711	
294	Anónimo <i>Salvilla</i> Talavera de la Reina, España 1700	Cerámica esmaltada 13 x 23 cm [d]	Tema: ciervo entre motivo del árbol. Bordes con bandas y motivos fitomorfos. Cenefa: variación tema de Poblet. Color: azul sobre fondo blanco. Base hexagonal. Cuando se servía chocolate, se colocaban sobre la salvilla las copas de agua. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 712	
295	Anónimo <i>Bacía</i> Talavera de la Reina-Puente del Arzobispo España	Cerámica Tierra blanca esmaltada 8 x 27 cm	Tema: caballero con lanza persiguiendo con dos lebres a un conejo o liebre, entre dos árboles. Borde: decoración de follajes. Colores: azul celeste, amarillos, verde y ocre. La bacía era utilizada por los barberos para colocar la crema de afeitarse. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 713	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
296	Anónimo <i>Plato</i> Talavera de la Reina, España c. siglo XVII	Cerámica Pasta blanca esmaltada Diám. 34 cm	Motivo: escudo con lambrequino, atribuido a la Orden de la Merced. Colores: Amarillo, azul, celeste (manchas), anaranjado (en rayado y en manchas); marrón negruzco (en contornos). Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Museo Larreta n. 714 [robado en 2016]	
297	Anónimo <i>Bacia</i> Talavera de la Reina-Puente del Arzobispo España Siglo XVII	Cerámica esmaltada 28 x 40 cm	Tema: cigüeña entre vegetales; diseño de escamas (alicatado) y variaciones sobre el tema del ataurique; seis palmetas en el borde. Colores: ocre y verdes. En la decoración, aparición de zarcillos, rizos o espirales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 716	
298	Anónimo <i>Plato</i> Talavera de la Reina, España	Cerámica Pasta blanca esmaltada Diám. 37 cm	Tema: escudo heráldico con dos estrellas, motivos vegetales. Colores: azules, amarillos y marrones sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 717	
299	Anónimo <i>Plato</i> Talavera de la Reina, España c. 1650-1700	Cerámica Tierra blanca esmaltada Diám. 32,5 cm	Tema: cigüeña. Cenefa de los bordes: tema de las mariposas y flores. Color: azul sobre blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 718	
300	Anónimo <i>Salvilla</i> Talavera de la Reina, España Siglo XVII	Cerámica Tierra blanca A la cuerda seca Diám. 26 cm	Tema: ave "pardalot" y variaciones de atauriques. Colores: morado, azul y naranja, sobre fondo blanco. Serie tricolor. Se utilizaba para llevar el agua en el servicio del chocolate Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 719	
301	Anónimo <i>Fuentón o cuenco</i> Talavera de la Reina, España Siglo XVII	Cerámica Tierra blanca esmaltada 12 x 32 cm [d]	Temas: interior: león con mariposa entre dos árboles. Exterior: fitomorfo. Borde: decoración de follajes. Colores: azul, amarillos, verde, ocre y naranja. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 720	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
302	Anónimo <i>Plato o fuente</i> Toledo, España Siglo XIX	Cerámica Tierra blanca esmaltada Diám. 37 cm	Zona central con motivo que representa un ciervo flanqueado por dos árboles; el borde de la fuente posee ornamentación con motivo floral, palmeta, vegetación y un tronco retorcido. Colores: ocre, anaranjado, amarillo, verde y morado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 721	
303	Anónimo <i>Escudilla</i> Manises, Valencia, España Siglo XVII	Cerámica Tierra blanca Alto 5,5 cm	Escudilla dorada o de reflejo metálico. Posee dos asas chatas de contorno polilobulado. Decoración: dos diagonales se cruzan en el centro separando un par de motivos geométricos, fitomorfos y ornitomorfos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 722	
304	Anónimo <i>Escudilla</i> Málaga, España Siglo XVII	Cerámica Tierra blanca Diám. 13,5 cm	Escudilla dorada o de reflejo metálico. Escudilla o cuenco, con dos asas chatas simples, horizontales, de contorno polilobulado. Decoración: en el centro, motivos de la "flor de lis"; en la periferia: elementos fitomorfos y líneas que se reiteran rítmicamente. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 723	
305	Anónimo <i>Escudilla</i> Málaga, España s.d.	Cerámica Tierra blanca Diám. 10 cm	Escudilla o cuenco con dos asas chatas horizontales, una perforada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 724	
306	Anónimo <i>Jarra</i> Talavera de la Reina, España Siglo XVI	Cerámica esmaltada Alto 17 cm	Tema: fitomorfo. Serie tricolor: azul (en manchas), naranja (en líneas), manganeso (dibujo), sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 725	
307	Anónimo <i>Bacia de barbero</i> Talavera de la Reina, España s.d.	Cerámica Pasta blanca Diám. 27,5 cm	Forma circular, con dos perforaciones, decorada en azul, naranja y amarillo. Inscripción: "Damasa Holleros" Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 726	
308	Anónimo <i>Plato</i> Teruel, España s.d.	Cerámica Tierra rojiza Diám. 27,5 cm	Plato de color verde, con efectos de "algodones entintados", sobre fondo blanco. Decoración: fitomorfa, flor central con corola de cuatro pétalos. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 729	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
309	Anónimo <i>Plato</i> Teruel, España s.d.	Cerámica Tierra rojiza Diám. 29 cm	Tema: conejo corriendo, rodeada con rizos o zarcillos sobre fondo blanco. Cenefa en los bordes con motivos florales y zoomorfos sobre fondo blanco. Colores: efecto de “algodones entintados” con azul sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 730	
310	Anónimo <i>Bote mielero</i> Manises, Valencia España Siglo XVII	Cerámica Tierra blanca Alto 24 cm	Decoración: motivos de líneas paralelas y motivos vegetales esquematizados, color ocre. La cobertura de reflejos dorados o metálicos fue introducida por los árabes para aplicarla a utensillos de barro que reemplazaban a los de metal. Tiene dos perforaciones en el cuello. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 731	
311	Anónimo <i>Bote mielero</i> Muel, España Siglo XVII	Cerámica Tierra rojiza Alto 24 cm	Bote mielero de reflejo metálico. Decoración: motivos de líneas paralelas y motivos vegetales esquematizados, color morado. Lo que le da un reflejo cobrizo es el sobre esmalte de óxido de cobre. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 732	
312	Anónimo <i>Bote mielero</i> Manises, Valencia España Siglo XVII	Cerámica Tierra blanca Alto 24 cm	Bote mielero de reflejo metálico. Decoración: motivos de líneas paralelas y motivos vegetales estilizados, color morado. Lo que le da un reflejo cobrizo es el sobre esmalte de óxido de cobre. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 733	
313	Anónimo <i>Plato</i> Talavera de la Reina, España Siglo XVI	Cerámica Tierra rojiza Diám. 29 cm	Tema: cigüeña y motivos vegetales. Serie tricolor: azul, manganeso y naranja sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 734	
314	Anónimo <i>Plato</i> Talavera de la Reina, España s.d.	Cerámica esmaltada Diám. 36 cm	Tiene un escudo central con cruz que podría tener relación con la cruz de Santiago Apóstol. En los bordes tiene decoración fitomorfa estilizada. Colores: azul, amarillo y morado. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 740	
315	Anónimo <i>Macetero</i> Muel, España s.d.	Cerámica Pasta rojiza Alto 25 cm	Tema floral y dos granadas. Decoración en azules con efecto de sfumados, cubre toda la superficie de la pieza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 743	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
316	Anónimo <i>Macetero</i> Muel, España s.d.	Cerámica Pasta rojiza Alto 25 cm	Decoración en azules con efecto de esfumados, cubre toda la superficie de la pieza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Potrerillo	
317	Anónimo <i>Macetero</i> Muel, España s.d.	Cerámica Pasta rojiza Alto 25 cm	Decoración en azules con efecto de esfumados, cubre toda la superficie de la pieza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Potrerillo	
318	Anónimo <i>Macetero</i> Muel, España s.d.	Cerámica [Alto 25 cm]	Decoración en azules, cubre toda la superficie de la pieza. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	
319	Anónimo <i>Tinaja</i> Muel, España s.d.	Cerámica Tierra rojiza Alto 45,5 cm	Tinaja de cerámica esmaltada, color azul y celeste sobre fondo blanco. Decoración: escudo con águila bicéfala, dos torres, dos leones rampantes y una granada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 3189	
320	Anónimo <i>Jarra</i> Puente del Arzobispo Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Alto 35,5 cm	Jarra de cerámica blanca con decoración de caballo, árboles y motivos vegetales en esmaltes marrón, verde, amarillo y ocre. Asa curva, cuerpo ovoide. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 32. Ubicación: Aclain.	
321	Anónimo <i>Jarra</i> España c. siglo XVIII	Cerámica [Alto 35 cm]	Jarra de cerámica blanca con decoración de león rampante y guarda geométrica. Asa curva, cuerpo ovoide. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	
322	Anónimo <i>Jarra</i> España c. siglo XVIII	Cerámica [Alto 35 cm]	Jarra de cerámica blanca con decoración de león rampante y escudo. Asa curva, cuerpo ovoide. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	


Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
323	Anónimo <i>Jarra</i> España c. siglo XVIII	Cerámica [Alto 25 cm]	Jarra de cerámica blanca con decoración vegetal. Asa torsa, cuerpo ovoide. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
324	Anónimo <i>Jarra</i> España c. siglo XVIII	Cerámica [Alto 25 cm]	Jarra de cerámica blanca, estriada con motivos de guardas vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
325	Anónimo <i>Jarrón</i> España c. siglo XVIII	Cerámica [Alto 45 cm]	Jarrón de cerámica blanco con escudo heráldico azul y doble asa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
326	Anónimo <i>Jarra</i> España c. siglo XVIII	Cerámica Alto 38 cm	Jarra de cerámica blanca, con motivos, heráldicos, vegetales y figurativos azules con asa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
327	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 38 cm	Plato con decoración de pino, flanqueado por dos árboles y motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
328	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 38 cm	Plato con decoración de pino, flanqueado por dos árboles y motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
329	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 38 cm	Plato con decoración de pino y motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Borde festoneado. De la serie del pino. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 37 Ubicación: Acelain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
330	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 38 cm	Plato con decoración de tres pinos, rameados y motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Borde festoneado. De la serie del pino. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 38 Ubicación: Aclain	
331	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 38 cm	Plato con decoración de tres pinos y motivos vegetales, en verde, amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Borde festoneado. De la serie del pino. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 39 Ubicación: Aclain	
332	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 39 cm	Plato con decoración de pino, borde con motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Borde festoneado. De la serie del pino. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 40 Ubicación: Aclain	
333	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 37 cm	Plato con decoración de tres pinos, rameados y motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Borde festoneado. De la serie del pino. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 42 Ubicación: Aclain	
334	Anónimo <i>Plato</i> Puente del Arzobispo, Toledo, España Siglo XVIII	Cerámica Diám. 39 cm	Plato con decoración de pinos, flanqueado por dos árboles, rameados y motivos vegetales, en verde amarillo, ocre y marrón sobre fondo blanco. Borde festoneado. De la serie del pino. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 41 Ubicación: Aclain	
335	Anónimo <i>Conjunto de Platos</i> Puente del Arzobispo, España Siglo XVIII	Cerámica Medidas varias	Platos con decoración de pinos Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
336	Anónimo <i>Conjunto de objetos cerámicos</i> España c. siglo XVIII	Cerámica Medidas varias	Conjunto de dos jarras y plato Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
337	Anónimo <i>Tintero</i> España s.d.	Cerámica	Tintero de cerámica de forma hexagonal, decorado con motivos vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
338	Anónimo <i>Macetero</i> España? s.d.	Cerámica	Macetero blanco con decoración en azul, motivos vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
339	Anónimo <i>Jarra</i> España? s.d.	Cerámica	Jarra blanca con decoración en azul. Asa. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
340	Anónimo <i>Jarra</i> España? s.d.	Cerámica	Jarra blanca con motivos vegetales y cruz. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
341	Anónimo <i>Conjunto de especieros</i> España, s.d.	Cerámica	Conjunto de tres especieros del tipo vinagreros. Cerámica blanca con motivos vegetales verdes y azules. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
342	Anónimo <i>Par de platos</i> España s.d.	Cerámica [diámetro 30 cm]	Platos con guardas y reflejos metálicos. Puede ser cerámica de Muel. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París	
343	Anónimo <i>Par de platos</i> España, s.d	Cerámica	Platos con guardas y reflejos metálicos Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París	
344	Anónimo <i>Conjunto de platos</i> España, s.d	Cerámica	Platos de cerámica Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
345	Anónimo <i>Jarrita</i> La Granja, España c. siglo XVIII	Vidrio, oro soplado a mano Grabado Pintado Alto 12 cm	Jarrita de vidrio con asa, probablemente realizada por la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso, cuerpo central se une por su parte baja mediante estrangulamiento a la base del objeto. El cuello de la jarra es más estrecho que la parte central. Los motivos de la decoración son flores y guardas florales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2029	
346	Anónimo <i>Jarra</i> La Granja, España Siglo XVII	Vidrio, oro soplado a mano Alto 15 cm	Jarra de vidrio con asa, probablemente realizada por la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso. Posee un cuerpo central casi esférico que se une por su parte baja mediante estrangulamiento a la base del objeto. Los motivos de la decoración [desgastados] son flores y guardas florales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2030	
347	Anónimo <i>Vaso</i> La Granja, España Siglo XVII	Vidrio, oro soplado a mano Grabado Pintado Alto 18 cm	Vaso de vidrio transparente de forma cilíndrica probablemente realizada por la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso. La boca tiene un diámetro mayor al resto del vaso. Su decoración va grabada y dorada y se basa en motivos florales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2031	
348	Anónimo <i>Copa o vaso</i> Mallorca España Siglo XV	Vidrio soplado [Alto 22 cm]	Antigua copa de pie, con cuerpo esférico en el centro y cónico en la parte superior, con cuatro asas. Vidrio mallorquino soplado y hecho a mano. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. En una foto Larreta aparece sosteniendo esta copa. Ubicación: París/Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 2013	
349	Anónimo <i>Copa</i> Mallorca España s.d.	Vidrio [Alto 22 cm]	Copa de pie, con cuerpo ensanchado en el centro y dos asas. Vidrio de Mallorca. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: París	
350	Anónimo <i>Par de vasos antiguos</i> España Siglo XVII	Vidrio	Dos antiguos vasos con tapa de vidrio artístico de murano, color opalino irizado y celeste. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Mencionado en inventario 1961. Ubicación: París / Belgrano	
351	Anónimo <i>Vaso</i> Granada, España Siglo XVIII	Cerámica Alto 38 cm	Vaso de cerámica española, recubierto de esmalte blanco, con decoración policroma de niños jugando con aves en un paisaje arbolado. Alto cuello cónico con boca circular, con decoración de cigüeña y árboles. Dos asas torzadas y cuerpo globular. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del Remate de Posadas 1988, n. 31. Ubicación: Aclain.	




Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
352	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano Diám. 45 cm	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva una decoración vegetal con hojas o pétalos estilizados. A su alrededor aparece una inscripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1028	
353	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano Diám. 53 cm	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva una decoración vegetal con hojas o pétalos estilizados. A su alrededor aparece una inscripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1029	
354	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano Diám. 43 cm	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva una decoración vegetal con hojas o pétalos estilizados. A su alrededor aparece una inscripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1030	
355	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano [Diám. 43 cm]	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva una decoración vegetal con hojas o pétalos estilizados. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	
356	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano Diám. 40 cm	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva una decoración vegetal con hojas o pétalos estilizados. A su alrededor aparece una inscripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	
357	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano Diám. 40 cm	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva una decoración vegetal con hojas o pétalos estilizados. A su alrededor aparece una inscripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	
358	Anónimo <i>Plato limosnero</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano y repujado a mano Diám. 36 cm	Objeto litúrgico de forma circular utilizado para recoger limosna en las celebraciones religiosas. En el centro lleva la imagen de una Inmaculada. A su alrededor aparece una inscripción. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Aclain	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
359	Anónimo <i>Jofaina</i> España Siglo XVII	Bronce Diám. 25 cm	Jofaina con dibujos en relieve. En el centro o fondo, dibujo de flor con las iniciales B.A. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1049	
360	Anónimo <i>Almírez</i> España Siglo XVII	Bronce Cincelado Alto 9 cm Diám. 10,5 cm	Almírez con dibujos de caracolas en relieve. Incluye la mano de almírez. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1035	
361	Anónimo <i>Almírez</i> España Siglo XVII	Bronce Cincelado Alto 9 cm Diám. 10,5 cm	Almírez con dibujos de caracolas en relieve. Incluye la mano de almírez. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1036	
362	Anónimo <i>Cuenco</i> España Siglo XVI	Bronce Batido a mano Largo 27 cm Diám. 8 cm	Cuenco de bronce con asa chata de forma polilobulada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1037	
363	Anónimo <i>Cuenco</i> España s.d.	Bronce Batido a mano Largo 22 cm Diám. 7 cm	Cuenco de bronce con asa chata. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1038	
364	Anónimo <i>Candelero</i> España Siglo XIII	Bronce Fundido Alto 28 cm	Antiguo candelero gótico de bronce artístico, que representa a San Cristóbal. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Transformado en lámpara eléctrica. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1032	



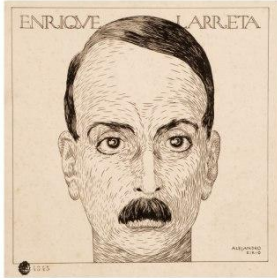
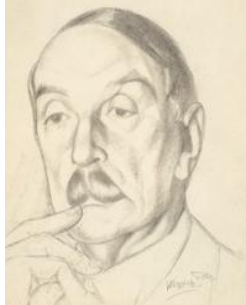
Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
365	Anónimo <i>Cacharro con tapa</i> España Siglo XVII	Bronce cobre labrado Batido a mano Alto 55 cm	Antiguo tarro o cacharro con tapa y dos asas de hierro. Artesanía popular española. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 1031	
366	Anónimo <i>Cacharro con asa</i> España Siglo XVII	Bronce cobre [Alto 50 cm]	Antiguo cacharro con asa de hierro, tipo vertedor. Artesanía popular española. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
367	Anónimo <i>Cacharro con asa</i> España Siglo XVII	Bronce cobre [Alto 50 cm]	Antiguo cacharro con asa de hierro. Artesanía popular española. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
368	Anónimo <i>Cacharro con asa</i> España Siglo XVII	Bronce cobre [Alto 50 cm]	Antiguo cacharro con cuerpo superior cónico. Artesanía popular española. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
369	Anónimo <i>Cacharro con asa</i> España Siglo XVII	Bronce cobre [Alto 50 cm]	Antiguo cacharro con doble asa de hierro. Artesanía popular española. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
370	Anónimo <i>Cacharro con asa</i> España Siglo XVII	Bronce cobre [Alto 50 cm]	Antiguo cacharro con asa de hierro. Artesanía popular española. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	
371	Anónimo <i>Conjunto de cacharros</i> España Siglo XVII	Bronce cobre medidas varias	Grupo de cacharros. [Algunos de los precedentes integran este grupo] Observaciones: Adquirido en Europa c. 1921. Ubicación: Acelain	


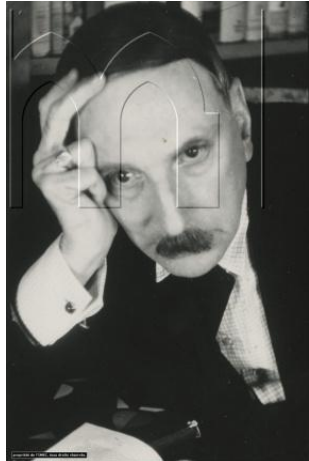

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
372	Anónimo <i>Atril</i> España Siglo XVII	Madera Tallada Dorada 32 x 33 cm	Atril de altar de madera tallada y dorada, con una cruz rodeada de un círculo. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 295	
373	Anónimo <i>Atril</i> España Siglo XVII	Madera Tallada Policromada [32 x 33 cm]	Atril de altar de madera policromada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
374	Anónimo <i>Atril</i> España Siglo XVII	Madera Tallada Policromada [32 x 33 cm]	Atril de altar de madera policromada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
375	Anónimo <i>Atril</i> España Siglo XVII	Madera Tallada Policromada [32 x 33 cm]	Atril de altar de madera policromada. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	
376	Anónimo <i>Atril</i> España Siglo XVIII	Madera estofada policromada Alto 24 cm	Atril de altar de madera estofada, dorada y policromada. Tiene bordes en forma de volutas, con parte central con flor y resplandor. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Participó del remate de Posadas 1988, n. 57. Ubicación: Acelain	
377	Anónimo <i>Atril</i> España Siglo XVIII	Madera estofada policromada [Alto 20 cm]	Atril de altar de madera dorada y tallada con motivos vegetales. Observaciones: Adquirido en Europa c. 1918-1921. Ubicación: Acelain	

Principales retratos de Enrique Larreta

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
01	Ignacio Zuloaga (1870-1945) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> París 1912	Óleo sobre tela 188 x 212 cm	<p>Fue en París, donde Zuloaga le hizo saber a Larreta su deseo de pintar este retrato. Representa al escritor en su plenitud, cercano a los cuarenta años, envuelto en una capa española, con guantes y bastón. En el fondo asoma una vista de la ciudad de Ávila, contemplada desde el paraje de “Los Cuatro Postes”. Allí se ven las típicas murallas, la catedral, la espadaña de la puerta del Carmen, la rugosidad de la tierra y una atmósfera de nubes arremolinadas inspiradas en los cielos de El Greco. Ávila es el escenario principal de la novela <i>La gloria de Don Ramiro</i>.</p> <p>Observaciones: Retocado hacia 1916. Firmado en el ángulo inferior derecho “I. Zuloaga, 1912”. En el reverso se lee “Le cadre ancien a 206 x 164/oil painting done in Paris in 1912, a work of I. de Z. Tableau peint à Paris en 1912 par Ignacio de Zuloaga”.</p> <p>Ubicación: Belgrano [Salón azul]. Actualmente Museo Larreta n. 626</p>	
02	Jacques Emile Blanche (1861-1942) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> París c. 1910	Óleo sobre tela [120 x 80 cm]	<p>El escritor aparece sentado en un sillón frailer con su mano apoyada en uno de los brazos del sillón. Por el aspecto del rostro, el escritor está cercano a sus cuarenta años. Viste saco oscuro, camisa blanca, cuello palomita y tiene un gesto pensativo. Larreta y Blanche se habían conocido en París. El pintor francés, fue un destacado retratista de la época y también perteneció al círculo de amistades de Ignacio Zuloaga.</p> <p>Observaciones: Según la hija del escritor, un retrato de Larreta pintado por Jacques Emile Blanche quedó olvidado en la Rue de la Faisanderie. Este retrato nunca le gustó, incluso el propio Larreta se encargó de retocarlo, pero no satisfecho, lo despachó al sótano.</p> <p>Ubicación: París/Belgrano/Acelain</p>	
03	Jacques Emile Blanche? (1861-1942) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> París c. 1910?	Óleo sobre tela [80 x 70 cm]	<p>Por la expresión y la vestimenta similar al cuadro anterior, creemos que podría tratarse de un boceto de Jacques Emile Blanche.</p> <p>Observaciones: No hemos accedido a más datos sobre esta obra. También podía tratarse de un pintor francés llamado La Roche, quien estuvo en Buenos Aires. Esta observación surge a partir de las memorias de Josefina Larreta, hija del escritor.</p> <p>Ubicación: Acelain [escritorio]</p>	

N°	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
04	José María López Mezquita (1883-1954) <i>Retrato de Enrique Larreta y Maza</i> Buenos Aires, 1927	Óleo sobre tela 77,5 x 62,7 cm	El cuadro fue encargado por Mr. Archer Huntington para la galería de retratos de la Hispanic Society of América. El escritor aparece sentado en un sillón frailer con su mano apoyada en la barbilla con actitud pensativa. López Mezquita, pintor granadino, vino a Buenos Aires en 1927. Además de retratar a Larreta, realizó el retrato de Marcelo Torcuato de Alvear, quien era el presidente argentino. Observaciones: Pintado en Buenos Aires en 1927. El retrato de Larreta formó parte de una galería de destacadas figuras hispanoamericanas. Ubicación: Actualmente en la Hispanic Society of América, Nueva York.	
05	Enrique Larreta (1873-1961) <i>Autorretrato</i> Buenos Aires 1950	Óleo sobre tela 65 x 58 cm	El escritor aparece vestido con ropa campestre, con pañuelo blanco anudado al cuello. Apoya su mano sobre su rostro con actitud pensativa. Observaciones: Pintado en Buenos Aires. Ubicación: Belgrano. Actualmente Museo Larreta n. 618	
06	Alberto Lagos (1885-1960) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> Buenos Aires 1917	Cabeza Bronce Cera perdida Fundición Radaelli 40 x 11 cm	Cabeza que representa a Enrique Larreta cercano a sus cuarenta y cuatro años. Se destacan los rasgos fisonómicos y su expresión. Lagos realizó esta obra al retornar de su viaje a París en 1917. Observaciones: Una imagen de la obra apareció en Enrique Prins, "El escultor Alberto Lagos", <i>Plus Ultra</i> , a. 3, n. 31, Buenos Aires, noviembre de 1918. En esa nota también aparecían los retratos de Carlos Reyles y el de la señora Marieta Ayerza de González Garaño. La Sra. Pierrette Lagos Dumas, hija del escultor posee un yeso tamaño mayor que el natural, del mismo tema. Ubicación: Belgrano [escritorio]. Actualmente Museo Larreta n. 412	
07	Alejandro Bustillo (1889-1982) <i>Busto Enrique Larreta</i> Buenos Aires, 1972	Bronce [70 x 60 cm] Sobre columna [175 cm]	El busto de Larreta se halla sobre una columna monolítica de mármol blanco. La obra representa al escritor en su madurez. Fue encomendada a Bustillo por parte de la Comisión de Homenaje al escritor y poeta, para ser emplazada en El Rosedal de Palermo. El escultor realizó el trabajo <i>ad honorem</i> . Observaciones: Forma parte de un conjunto de 26 bustos de poetas y escritores entre los que se hallan Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, Miguel Ángel Asturias y Alfonso Reyes entre otros. Ubicación: Jardín de los poetas, Parque 3 de Febrero, Buenos Aires	

Nº	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
08	Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> París 1914	Lápiz carbonilla sobre papel Medida de página 25,3 x 18,2 cm	El retrato apareció en <i>Mundial Magazine</i> (1911-1914) acompañando el artículo de “Cabezas” dedicado a Larreta, escrito por Rubén Darío. El escritor aparece con su clásico peinado y bigotes, y de su vestimenta solo se ve un cuello blanco. “Cabezas” fue una sección de la revista donde se resaltaba la labor de hombres de la cultura iberoamericana. Observaciones: Publicado en <i>Mundial Magazine</i> , n. 38 de junio de 1914 Ubicación: Desconocida	
09	Antonio Ortiz Echagüe <i>Retrato de Enrique Larreta</i> Buenos Aires, 1923	Carbonilla sobre papel 60 x 44,5 cm	Representa el rostro de Larreta de frente y mirando al espectador, sosteniéndose la barbilla con la mano izquierda. Usa el peinado y el bigote característico, y de su vestimenta sólo se percibe el cuello palomita y el puño de la camisa. El pañuelo negro se destaca sobre el pecho. La figura está sintéticamente expresada por medio de pocos trazos sobre fondo blanco. La obra está firmada abajo a la derecha. Observaciones: Realizado en Buenos Aires en 1923. Fue donado por Elizabeth de Ortiz Echagüe, viuda del artista, al Museo Larreta en 1963. Ubicación: Actualmente Museo Larreta n. 616	
10	Alejandro Sirio <i>Retrato de Enrique Larreta</i> c.1929	Tinta sobre papel 25,5 x 22,5 cm	El retrato fue realizado para ilustrar la portada de la edición ilustrada de <i>La gloria de Don Ramiro</i> , editada por Viau y Zona en 1929. Los rasgos del escritor surgen a partir de trazos lineales, característicos del estilo de Alejandro Sirio. Observaciones: Publicado en <i>La gloria de Don Ramiro</i> , editada por Viau y Zona en 1929. Los dibujos de esta publicación fueron donadas por Larreta al MNBA en 1943. Ubicación: Belgrano.	
11	Daniel Vázquez Díaz <i>Retrato de Enrique Larreta</i> c.1930	Lápiz sobre papel s.d.	Representa al escritor cercano a sus sesenta años. Observaciones: Formó parte de la colección Mapfre, Madrid. Ubicación: Desconocida	

N°	Autor Título Lugar Fecha	Técnica Medidas	Descripción	Imagen
12	Gisèle Freund (1908-2000) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> Buenos Aires 1942	Fotografía blanco y negro	<p>La fotógrafa Gisèle Freund realizó el retrato de Larreta y de otros escritores, en ocasión de su viaje a Buenos Aires en 1942, cuando fue invitada por Victoria Ocampo. Larreta aparece mirando a cámara, con sus brazos apoyados sobre una mesa. Viste chaqueta negra y camisa blanca. El espacio elegido fue la biblioteca del escritor. Una de las fotografías de Larreta tomada por Freund, tenía escrita en lápiz en el dorso "Enrique Larreta considered greatest argentine writer". También figuraba el año 1942.</p> <p>Observaciones: Además de Larreta, Freund fotografió a Eduardo Mallea, E. Martínez Estrada, Manuel Mujica Lainez y Adolfo Bioy Casares. Archives reference, FND 22. Fonds Gisèle Freund/Archives IMEC. Caen, Normandía. Francia.</p> <p>Ubicación: Belgrano</p>	
13	Gisèle Freund (1908-2000) <i>Retrato de Enrique Larreta</i> Buenos Aires 1942	Fotografía blanco y negro	<p>En esta fotografía tomada por Gisèle Freund, Larreta aparece con su mano sobre su frente, apoyando su brazo sobre la mesa de la biblioteca de su casa de Belgrano. Viste chaqueta negra y camisa blanca. Una de las fotografías de Larreta tomada por Freund, tenía escrita en lápiz en el dorso el año "1942".</p> <p>Observaciones: Archives reference, FND 22. Fonds Gisèle Freund/Archives IMEC. Caen, Normandía. Francia</p> <p>Ubicación: Belgrano</p>	
14	Luis de Aquino <i>Medalla conmemorativa de los 50 años de la publicación de La Gloria de Don Ramiro</i> Buenos Aires 1958	Cobre, plata Diámetro 8,5 cm	<p>En el anverso aparece Larreta vestido de frac, cubierto con una capa española, sobre la que apoya su mano. En la parte superior figura su nombre. En el reverso aparece la figura de Don Ramiro, héroe de su novela. En la parte superior se lee la inscripción: "50 años de <i>La gloria de don Ramiro</i>"; y abajo, en un círculo, la sigla de la Institución.</p> <p>Observaciones: Acuñada por la Asociación Numismática Argentina.</p> <p>Ubicación: Actualmente Museo Larreta n. 2005</p>	

Anexo complementario al Capítulo 6

Las exposiciones de Arte Español antiguo. Obras y coleccionistas

La exhibición de obras de arte español similares a las que había en el patrimonio del escritor argentino, pudo verse en diferentes muestras que tuvieron lugar en Buenos Aires. Una de ellas fue la de *Arte Religioso Retrospectivo*, en ocasión de celebrarse el XXXII Congreso Eucarístico Internacional en octubre de 1934, ya mencionado. En esa oportunidad, Larreta participó en la sección de Esculturas, Tallas y Muebles con *San Francisco*, talla de escuela española del siglo XVI y en la de sección Tejidos y Bordados con una *Casulla* de terciopelo verde del siglo XVI. Entre los coleccionistas que participaron con muebles, pinturas y esculturas españolas o flamencas se hallaban Oliverio Gironde, María Unzué de Alvear, Antonio Santamarina, Ricardo de Lafuente Machain, Alejo B. González Garaño, María T. Ayerza de González Garaño, Enrique Uriburu, Alejandro E. Shaw, Magdalena Murga de Peña, Alberto Gironde, Luis García Lawson, Clelia Noceti de Lagos, Miguel Pando, Antonio Muniz Barreto, Pedro Nuñez Acuña, Antonio Leloir, Carlos y Martín Noel, Celina González Garaño, María E. Holmberg de Ambrosetti., María L. Chaves de González Garaño y Mercedes Guerrico de Bunge.

En 1939 se realizó la Exposición *Pintura Española. De los Primitivos a Rosales* organizada por Amigos del Arte.¹ Las obras de la colección Larreta presentes allí fueron el *Retrato de Santa Teresa de Jesús* óleo sobre tabla de Fray Juan de la Miseria, siglo XVI, n° 10 del catálogo y *San Miguel Arcángel pesando las obras buenas y malas de un alma*, temple sobre tabla de Escuela Catalana del siglo XV, que figuró con el n° 2 del catálogo. Entre las pinturas de colecciones particulares se hallaban, de la Colección Sara Larco de Palacio: *San Sebastián*, siglo XV, *Sagrada Familia*, Yañes de Almedina, siglo XVI, *Cabeza de apóstol*, de El Greco, siglo XVI, todas piezas que habían formado parte de la Colección del Marqués de Villareal; de la Colección Carlos Grether: *Calvario*, siglo XV que también había pertenecido a la Colección del Marqués de Villareal; de la Colección Alfredo Hirsch: *San Francisco recibiendo los estigmas*, El Greco, siglo XVI; *Adoración de los Reyes Magos*, siglo XV, ex Colección J. Gaudstikker de Amsterdam; de la Colección Oliverio Gironde: *Adoración de los Reyes Magos*, siglo XV, fragmento de un retablo que había figurado en la exposición de *Arte Religioso Retrospectivo* de 1934; de la Colección Antonio Santamarina: *Cristo entre los doctores*, siglo XV, *El descendimiento* de Luis de Vargas, siglo XVI, *Cristo crucificado*, de Zurbarán, siglo XVII, *Santa* y *Ecce Homo* ambos de Luis Morales, siglo XVI, *San Bartolomé* de Pablo Vergos, siglo XV, *San Francisco* de El Greco, siglo XVI, *Sibila* de Zurbarán, siglo XVII, estos últimos cinco habían pertenecido a

¹ Catálogo *Exposición de Pintura Española. De los Primitivos a Rosales*, Buenos Aires, Amigos del Arte, Imprenta Busnelli, 1° y 2° Edición, 1939, CEE.

Ignacio Zuloaga; también varias obras del siglo XIX, como *Retrato del Obispo Antonio Viana*, *Retrato de hombre*, *Retrato de la Reina Isabel II*, los tres de Vicente López; *Retrato de un torero*, de Leonardo Alenza y Nieto, *El Rosario de la aurora* y *Retrato del torero Pedro Romero*, ambos de Eugenio Lucas; de la Colección Ricardo Lafuente Machain: *La Dolorosa con el Cristo muerto*, siglo XVI; de la Colección Alejandro Shaw: *Ecce-Homo* de Luis Morales, siglo XVI, *Retrato de una Princesa* de Juan Pantoja de la Cruz, siglo XVI que había pertenecido a la colección Nesselrode, *El Señor Crucificado* de El Greco, siglo XVI que perteneció a la colección Fieschi y a la del Marqués de Salamanca, *Santo Domingo* de El Greco, siglo XVI que perteneció a la colección Henri Ronart, *Jesús en casa de María y Marta* panel de retablo de El Greco, siglo XVI que perteneció a la colección Agniew, *El géometra* de José Ribera, siglo XVII, *Monje orando*, de Zurbarán, siglo XVII, *Cabeza de mártir* de Juan Valdez Leal, siglo XVII, *Fiesta campestre*, de Goya que había pertenecido a la colección Cifuentes de Zaragoza; de la ex Colección de Matías Errázuris: *San Miguel*, siglo XV, *Leyenda del Monte Gargano*, siglo XV, *La Virgen con el Niño Jesús y San Juan*, de la Escuela del Divino Morales, siglo XVI, *Jesús con la cruz a cuestas*, de El Greco, siglo XVI, *El Señor Crucificado* de Mateo Cerezo, siglo XVI, *Carlos II El Hechizado*, de Juan Carreño de Miranda, siglo XVII; de la Colección Jorge Atucha (sucesión): *Retrato de una dama*, de Alonso Sánchez Coello, siglo XVI; de la Colección Carlos Casado (sucesión): *La Verónica*, de El Greco, siglo XVI; de la Colección Enrique Uriburu: *Jesús en el huerto de los Olivos*, de El Greco, siglo XVI; de la Colección Rosa T. de Castagnino: *Un Evangelista*, de El Greco, siglo XVI que perteneció a la colección Martínez Cubells y Ruiz y a la colección Charles Brunner de París, *San Andrés, patrono de los pescadores*, siglo XVII, *Santa Bárbara*, de Juan Valdez Leal, siglo XVII, *San Francisco en éxtasis* de Alonso Cano, siglo XVII, *Bandidos asesinando a hombres y mujeres*, de Goya, autenticado por José Villegas, *Palomas y pollos*, de Goya que perteneció a la colección Eduardo Urguiol y a la colección Luis Tejera de Madrid, *Cabeza de niña*, de Antonio María Esquivel, siglo XIX; de la Colección Benjamín García Victorica: *Santa Cecilia*, de Diego Velázquez, siglo XVII; de la Colección Magdalena Murga de Peña: *La Purísima Concepción*, de Murillo, siglo XVII que había pertenecido a la colección Juan G. Peña, el catálogo aclaraba: “Este cuadro procede del palacio de ‘Las Dueñas’, Sevilla, propiedad del Duque de Alba, en donde fue adquirido en el año 1894 por Don Juan Gregorio Peña, por intermedio del Sr. Manuel Ursaiz Garro. Con documentos de autenticidad de: Salana Requena, miembro de la Asociación de Bellas Artes de Sevilla Antonio Lucillo, Miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la de Bellas Artes de Sevilla, Nicolás Gómez, Presidente del Centro de Bellas Artes y Académico de Bellas Artes de Sevilla, José Escacena, Presidente del Centro de Bellas Artes y Académico de Bellas Artes de Sevilla”, *Santa Isabel curando a los leprosos*, de Murillo, siglo XVII, boceto original del cuadro que se encontraba en el Museo del Prado, con documento de autenticidad;² de la Colección Luis García Lawson: *Piedad*, de Alonso

² *Ibidem*, p. 14.

Cano, siglo XVII, que había pertenecido a la colección del Emperador Don Pedro II del Brasil y a la de Andrés Lamas; de la Colección María Angélica Palacios de Bercetche: *Retrato* de Goya, siglo XVIII.

En esta exposición, también participaron instituciones. De la Colección del Jockey Club: *Don Antonio Porcel*, *Boda bajo un puente*, ambos de Goya y *La Tormenta*, también del pintor aragonés, que había pertenecido a Miguel Cané adquirida en España siendo Ministro plenipotenciario; de la Colección Witcomb: *Campeño romano* de Eduardo Rosales y Martínez, siglo XIX; del Museo Nacional de Bellas Artes: *Un matemático*, de José Ribera, siglo XVII, adquirido por Eduardo Schiaffino, *Nacimiento de la Virgen*, de Juan Valdez Leal, siglo XVII, *Fiesta popular* de Goya, que había pertenecido a la colección Parmenio Piñero, *Aparición de San Isidro al Rey Fernando III El Santo, ante los muros de Sevilla*, de Goya, *Retrato de una dama* de Vicente López, siglo XIX, *Corrida de toros* de Eugenio Lucas, siglo XIX, *Retrato de Don Bernardino Rivadavia* de Antonio María Esquivel, siglo XIX y *Mercado* de Genaro Pérez de Villaamil, siglo XIX, estas dos últimas habían pertenecido a José Prudencio Guerrico. A riesgo de parecer excesivos en esta enumeración, creemos que mencionar los nombres de las colecciones previas, también resulta ilustrativo para ver la procedencia y el itinerario que siguieron las obras.

En agosto de 1964 se realizó la Exposición *De El Greco a Tiepólo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero allí no hubo obras de la colección Larreta, aunque ya en esa fecha el escritor había fallecido y su patrimonio había pasado a sus herederos y al Museo de Arte Español que lleva su nombre.

En agosto de 1966 tuvo lugar la Exposición *De los Primitivos a Goya* en el Museo Nacional de Bellas Artes.³ Como ya mencionamos, las piezas de la colección Larreta que estuvieron expuestas en esa oportunidad fueron *San Marcos*, talla policromada de Pedro Berruguete, que figuraba con el n° 2 del catálogo como “Colección Acelain”, *San Miguel Arcángel pesando las obras buenas y malas de un alma*, pintura de Escuela Catalana, siglo XV, n° 21 del catálogo, ya exhibida en la exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en 1939, *San Juan*, talla policromada del siglo XV, n° 30 del catálogo, que figuró como colección Agustín Larreta Anchorena, uno de sus descendientes, *Anunciación*, pintura del siglo XVI, n° 40 del catálogo como “Colección Acelain”, *La conversión de San Ignacio de Loyola* y *La conversión de San Pablo*, ambos óleos sobre tela enconchado de Juan González, siglo XVII, n° 51 y 52 del catálogo de la Colección Agustín Larreta y de la Colección Adolfo

³ Catálogo Exposición *De los Primitivos a Goya*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Ed. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 12 de agosto a 11 de septiembre, 1966.

Zuberbühler respectivamente; *Retrato de Juana de Austria*, pintura de Alonso Sánchez Coello, siglo XVI, n° 72 del catálogo figuró como “Colección Acelain”.

El resto de las obras que participaron pertenecían a propietarios, cuyas colecciones al igual que Larreta, ya habían estado en exposiciones similares. Algunos de estos nombres o el de sus descendientes volvían a aparecer y otros se sumaban. Entre las piezas que figuraron en esa ocasión se hallaban, de la Colección Mercedes Blaquier de Tabares: *Adoración de los Reyes Magos*, pintura del siglo XV, que había participado en la Exposición de *Arte Gótico y Renacimiento* en el Museo Nacional de Arte Decorativo en 1944 y había pertenecido a la Colección Romero Robledo y a la de José del Valle; de la Colección Fernando García Balcarce: *Piedad* de Alonso Cano, siglo XVII de la ex colección Emperador Don Pedro II del Brasil, ex colección Andrés Lamas, ex colección Luis García Lawson, también exhibido en exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en Amigos del Arte en 1939; de la Colección Carlos A. Zemborain: *Alegoría de la vida del Cardenal don Pascual de Aragón*, siglo XVII, *Los moros ofrendando a Fernando III de Castilla y de León las llaves de la ciudad de Sevilla*, siglo XVII de Carreño de Miranda; de la Colección Dietrichstein, *Cristo crucificado*, Escuela Catalana, siglo XIV exhibido en Exposición de *Arte de la Edad Media y Albores del Renacimiento*, en la Galería Wildenstein en 1956, *Busto de Obispo con Relicario*, escultura de siglo XVI; de la Colección Héctor Schenone: *Santa Clara*, siglo XVII, *San Francisco de Asís*, escultura del siglo XVII, parte de un retablo del Convento de Santa Clara, en Medina de Rioseco, *San Juan Bautista*, escultura de Escuela Española, siglo XVI, exhibidos en Exposición de *Historia y Arte Religioso en Buenos Aires* en 1948; de la Colección Paula de Königsberg: *San Antonio Abad y San Esteban*, Escuela Andaluza, siglo XV, de la ex colección Florence H. Crane, *La Virgen y el Niño*, Escuela Española, siglo XIII de la ex colección Stora de New York y de la ex colección Joseph Brummer, exhibido en Exposición de *Obras Maestras s. XII a XVII* en 1951, *La Virgen y el Niño* de Paulus Jacobous, siglo XV comprado en Demotte de New York, exhibido en Exposición de *Obras Maestras*, Museo Nacional de Bellas Artes en 1945, y en Exposición de *Arte Gótico*, en 1947 y en *Obras Maestras s. XII a XVII* en 1951, ambas en el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano; de la Colección Luis García Lawson: *Cristo con la cruz*, Escuela Aragonesa, siglo XV, *Flagelación de Cristo*, Escuela Aragonesa, siglo XV; de la Colección Antonio Santamarina: *Jesús entre los doctores*, Escuela Aragonesa, siglo XV de la ex Colección León Arnoult, exhibido en exposición de *Arte Religioso Retrospectivo* en 1934, en exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en 1939, *La aparición* de José Ribera, *Ecce Homo*, Luis de Morales, pintura del siglo XVI, vendido por Ignacio Zuloaga, figuró en exposición de *Arte Religioso Retrospectivo*, en 1934; de la Colección Leonor Hirsch de Caraballo, Rodolfo Hirsch y Mario Hirsch (ex Colección Alfredo Hirsch): *Adoración de los Reyes Magos*, Escuela de Castilla, siglo XV, exhibido en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, en 1939; de la Colección Ramiro de Lafuente: *La Dolorosa con el Cristo muerto*, Escuela de Castilla, siglo XVI, había pertenecido a Ricardo

Lafuente Machain, exhibido en exposición de *Arte Religioso Retrospectivo* en 1934 y en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, en Amigos del Arte en 1939; de la Colección Luis Peralta Ramos: *San Sebastián*, Escuela Catalana, siglo XV, ex Colección del Marqués de Villareal y ex Colección de Sara Larco de Palacio, exhibido en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en 1939; de la Colección Instituto Di Tella-Torcuato Di Tella: *Virgen con el niño*, escultura de Escuela Española, siglo XIII, había pertenecido a varias colecciones previamente, ente ellas la del Marqués de Valderrey de Barcelona, la de Joseph Brummer y la de Köenigsberg, exhibida en Exposición Internacional de Barcelona en 1929, en Exposición de *Obras Maestras s. XII a XVII* en Museo Municipal de Arte Hispanoamericano en 1951; de la Colección Delia Pirovano de Naón, Mercedes Pirovano de Sojo y Josefina Pirovano de Peña Gaona: *Escenas de la Pasión*, tallas de Escuela Española, siglo XVI, había pertenecido a la Colección de Juan Carlos Rodríguez Pividal, actualmente en el Museo Larreta; de la Colección Ralph Negri: *San Jorge y el Dragón*, Escuela española, siglo XVI de la Ex Colección Joseph Brummer, exhibido en Exposición de *Obras Maestras s. XII a XVII*, Museo Municipal de Arte Hispanoamericano en 1951; de la Colección Carlos de la Cárcova: *La Virgen, Sana Ana y el niño Jesús*, Escuela española, siglo XVI; de la Colección Manuel Mujica Lainez: *Resurrección de nuestro Señor Jesucristo*, talla de escuela española, siglo XVII exhibido en exposición de *Tallas Iberoamericanas*, Kraft, en 1949; de la Colección José León Aldao: *Mater Dolorosa*, escultura escuela del Norte de España, siglo XVI; de la Colección Carlos Pedro Blaquier: *Piedad*, escuela del Norte de España, siglo XV; de la Colección Bonifacio del Carril: *Verónica y la santa faz*, de El Greco, siglo XVI, que perteneció a la ex colección José Casado de Alisal, y se exhibió en Exposición *De El Greco a Tiepola*, Museo Nacional de Bellas Artes en 1964; de la Colección Wildenstein: *Retrato de la Infanta María Teresa*, de Juan Bautista Martínez del Mazo, siglo XVII de la ex colección Fanien, exhibido en varias ciudades de Estados Unidos y en la Exposición *De El Greco a Tiepola*, Museo Nacional de Bellas Artes en 1964; de la Colección Roberto Levillier: *Virgen con el niño*, pintura de Luis de Morales, siglo XVI, *Retrato de la Duquesa de Brunswick*, pintura atribuida a Pantoja de la Cruz, siglo XVI; de la Colección Alberto Duhau: *El Niño Jesús durmiendo en los brazos de San José*, pintura de Murillo, siglo XVII de la ex colección W. Parkin Moore, ex colección Standish Gallery, exhibido en varias ciudades de Estados Unidos y en exposición de *Obras Maestras*, Museo Nacional de Bellas Artes en 1945 y en la *De El Greco a Tiepola*, Museo Nacional de Bellas Artes, en 1964; de la Colección Oliver Romero, *El regreso del hijo pródigo*, de Murillo, siglo XVII exhibido en Exposición *De El Greco a Tiepola*, Museo Nacional de Bellas Artes en 1964, de la Colección Juan Carlos Ahumada, *Retrato de Felipe III joven*, de Alonso Sánchez Coello, siglo XVI, ex colección Chinard, París, ex colección del Conde de Penha Longa, ex colección del Marqués de Salamanca, exhibido en *Five Centuries of European Painting*, Los Ángeles Museum en 1933, exhibido en Exposición de *Arte Gótico y Renacimiento*, Galería Müller de Buenos Aires en 1944; de Colección

Particular, ex colección Carvalho: *Monje Orando* de Francisco Zurbarán siglo XVII, exhibido en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en Amigos del Arte en 1939

También participaron obras de diversas instituciones, entre ellas del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario: *San Francisco en Éxtasis*, Alonso Cano, siglo XVII, que había pertenecido a Rosa T. de Castagnino, *Un Evangelista*, de El Greco, siglo XVI, ex colección Charles Brunner, París, ambas obras exhibidas en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales* en Amigos del Arte en 1939, *San Andrés, patrono de los pescadores*, José Ribera, siglo XVII también exhibido en *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, y en Exposición *De El Greco a Tiepola*, Museo Nacional de Bellas Artes en 1964, *Santa Bárbara*, Juan Valdez Leal, siglo XVII, ex colección Campany, Barcelona, exhibido en Exposición de *Pintura española de los Primitivos a Rosales*, en 1939 y en *De El Greco a Tiepola*, en 1964; de la Iglesia del Pilar: *San Pedro Alcántara*, de Alonso Cano, siglo XVII; del Museo Nacional de Arte Decorativo: *Carlos II El Hechizado*, de Carreño de Miranda, siglo XVII, *El Señor Crucificado* de Mateo Cerezo, siglo XVI, *San Miguel*, siglo XV, *Leyenda del Monte Gargano*, siglo XV, *La Virgen con el niño Jesús y San Juan Bautista*, Escuela del Divino Morales, siglo XVI, ex colección del Marqués de la Vega Inclán, ex Colección Matías Errázuriz, exhibido en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, en Amigos del Arte en 1939, *Jesús con la cruz auestas* de El Greco, siglo XVI, también exhibido en *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, y en *De El Greco a Tiepola* en 1964, *La Virgen y el niño*, escultura siglo XVI, exhibido en Exposición de *Escultura Medieval y Renacentista*, Museo Nacional de Arte Decorativo en 1963, ex colección Condesa de Cuevas de Vera, Marquésa de Jaucourt y Jorge de Atucha, *Retrato de una princesa de la casa de Médicis*, pintura de Alonso Sánchez Coello, siglo XVI, que había pertenecido a María Teresa Llavallol de Atucha; del Museo Nacional de Bellas Artes: *Retrato de Carlos II el Hechizado*, de Carreño de Miranda, siglo XVII, ex Colección Jean Neger, *Virgen con el niño*, Escuela española, S. XIII, *Obispo*, Escuela española, fines siglo XVI, ex Colección Jorge Larco y ex Colección Madariaga-Anchorena, *Ángel guardián*, pintura de Escuela española, siglo XVII, *Jarrón con flores*, pintura Escuela española, siglo XVII, *Retrato de princesa*, pintura atribuida a Alonso Sánchez Coello, siglo XVI, ex Colección Adriano E. Rossi, *Aparición de San Isidro a San Fernando*, de Goya, ex Colección José Artal y ex Colección Francisco Zapatero de Zaragoza, exhibido en Exposición organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Madrid, 1900, en exposición de *Arte Religioso Retrospectivo*, en 1934, en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, en 1939, *Disciplinantes*, de Goya, *Pintura de guerra*, de Goya; ex colección Carlos A. Eduardo y Arturo Acevedo, *Fiesta Popular*, de Goya; ex colección Parmenio Piñero, ex colección Miguel Cané exhibido en Exposición de *Pintura española. De los Primitivos a Rosales*, en 1939, *Jesús en el huerto de los olivos* de El Greco, siglo XVI, ex Colección Enrique Uriburu, que figuró en exposición de *Arte Religioso Retrospectivo* en 1934.

Luego de la muerte de Larreta y una vez fundado el Museo se organizaron allí varias exposiciones que tuvieron que ver con una periodización y tipología similar a la colección del escritor. Entre ellas, en octubre de 1972 tuvo lugar la muestra *Arte español en Buenos Aires. Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta 1962-1972*. Luego de varias décadas muchas colecciones pasaron a otras manos, algunas a los descendientes, otras a nombres ya conocidos, y otras a apellidos que resultaban novedosos. Entre los expositores figuraban Juan Manuel Acevedo, Vicente Álamos, José Manuel Berretta Moreno, Ramiro de Lafuente, Luz García Balcarce de Dufaur, Marcos de Estrada, Fernando García Balcarce, María Luisa García Vouilloz, Juan Carlos Goyeneche, Paula de Königsberg, Agustín Larreta Anchorena, Delia Brenta de Luckhaus, Ricardo Mosquera, Familia Oliver Romero, Conde de Orloski, Rafael Padilla y de Borbón, María Adela Ayarragaray de Pereda, Vicente Pereda, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, Christian y Sonia de Saint Hubert, Antonio Santamarina, Mercedes Blaquier de Tavares, Carlos A. Zemborain y obras del patrimonio de los siguientes museos: Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte Decorativo, Museo de Arte Hispanoamericano y Museo Larreta.

I. Fuentes

I. Fuentes

A. ARCHIVOS

1. Archivos Nacionales

Archivo Academia Nacional de Bellas Artes

Archivo Centro de Documentación Villa Ocampo

Archivo Centro de Estudios Espigas [Fundación Espigas]

Archivo Documental Museo Casa de Ricardo Rojas-Instituto de Investigaciones

Archivo General de la Nación

Archivo IIAC, Universidad Nacional de Tres de Febrero, disponible en <http://170.210.60.20/index.php>

Archivo Jockey Club de Buenos Aires

Archivo Manuel Gálvez (Academia Argentina de Letras)

Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto

Archivo Mónica Garrido

Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta

Archivo Payró, ITHA, FFyL, UBA, disponible en <http://payro.institutos.filo.uba.ar/archivo-payr%C3%B3>

Archivo Poder Judicial de la Nación

2. Archivos Internacionales

Archivo Alejandro Sirio. Propiedad de Alejandro Álvarez Stein, Barcelona, España

Archivo Fundación de la Casa de Alba. Palacio de Liria. Madrid, España

Archivo Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España

Archivo Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, España

Archivo Museo Ignacio Zuloaga, Pedraza, España

Archivo Museo Ignacio Zuloaga, Zumaia, España

Archivo Photo Gisèle Freund. IMEC. Fonds MCC, Francia

Archivo Rubén Darío, Colección Digital Complutense, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <https://biblioteca.ucm.es/atencion/17651.php>

<https://archive.org/index.php>

B. DIARIOS y SUPLEMENTOS

Las publicaciones (diarios, suplementos y revistas) fueron consultadas en AMEL y en las hemerotecas de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de Francia, disponibles en <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/> y <http://gallica.bnf.fr/> respectivamente. La ciudad de edición de las nacionales es Buenos Aires, la de las españolas es Madrid y la de las francesas es París. Las excepciones se indican entre paréntesis.

1. Nacionales

El Cronista comercial

El Diario Español

La Nación

La Nación Magazine

Número especial en el Centenario de la Proclamación de la Independencia. 1816-9 de julio-1916, *La Nación*

La Nación, Suplemento de artes y letras

La Razón

2. España

ABC, disponible en <http://www.abc.es/hemeroteca/pdf>

El Día,

El Globo,

El Heraldo de Madrid

El Imparcial

El Liberal

El País

El Siglo futuro

El Sol

La Acción

La Correspondencia de España

La Época

La Libertad

La Voz

3. Francia

L'Écho de Paris

Le Gaulois

L'Opinion

Le Revue Diplomatique

Le Temps

C. REVISTAS

1. Nacionales

Ars

Athinae. Revista mensual de arte

Angusta

Caras y Caretas

El Hogar

Estampa

Fray Mocho

La Biblioteca

La Campana de Palo

La literatura argentina. Revista bibliográfica

La Mujer

Lyra

Martín Fierro

Nuestra Arquitectura

Plus Ultra

Revista Arquitectura

Revista de Arquitectura

Revista de la Sociedad Central de Arquitectos

Revista Técnica

Teatro Popular. Revista teatral

Vea y lea

2. España

Acción Española

Arte Español

Blanco y Negro

Cosmópolis

El Chispero

El Duende

El Flamenco

España

Forma (Barcelona)

Gran Vida

Hojas Selectas (Barcelona)

Iris (Barcelona)

La Alhambra (Granada)

La Canción Popular

La Construcción Moderna

La Dama y la vida ilustrada

La Esfera

La España Moderna

La Ilustración artística (Barcelona)

La Ilustración Española y Americana

La Lectura. Revista de ciencias y de artes

La Revista Blanca

Madrid cómico

Muchas Gracias

Mundo Gráfico

Noticiero Universal (Barcelona)

Nuestro Tiempo

Nuevo Mundo

Por esos mundos

Renovación Española

Revista General de Enseñanza y Bellas Artes

Vida Manchega

3. Francia

Mundial Magazine

D. FUENTES ESCRITAS

1 a. Publicaciones y libros escritos por Larreta (ordenados por año de edición)

LARRETA, Enrique, *La copa del Emir*, Buenos Aires, publicado en *La Nación*, 1893.

LARRETA, Enrique, *Artemis*, Buenos Aires, publicado en *La Biblioteca*, 1896.

LARRETA, Enrique, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, Madrid, Victoriano Suarez, 1908.

LARRETA, Enrique, *La luciérnaga*, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1923. [Ilustraciones de Rodolfo Franco]

LARRETA, Enrique, *Zogoibi*, Edición definitiva, Buenos Aires, J. Roldán, 1926. [Ilustraciones de Alfredo Guido]

LARRETA, Enrique, *La gloria de Don Ramiro*. Edición definitiva, Buenos Aires, Editorial Casa Jacobo Peuser, 1927.

LARRETA, Enrique, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, Buenos Aires, Viau y Zona, 1929. [Ilustraciones de Alejandro Sirio]

LARRETA, Enrique, *Zogoibi*, París, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1930. [Ilustraciones de Pedro Figari]

LARRETA, Enrique, *Santa María del Buen Aire*, Buenos Aires, Ed. Viau y Zona, 1936.

LARRETA, Enrique, *Tiempos iluminados*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1939.

LARRETA, Enrique *Discursos*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1939.

LARRETA, Enrique *Discursos*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina S.R.L., 1941.

LARRETA, Enrique, *La calle de la vida y de la muerte*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1941.

LARRETA, Enrique, *Las dos fundaciones de Buenos Aires*, Buenos Aires, Viau y Zona Editores, 1933. [Ilustraciones de Guy de Arnoux]

LARRETA, Enrique, *Tenía que suceder*, Buenos Aires, El Ateneo, 1943.

LARRETA, Enrique, *La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Editores Peuser, 1943. [Ilustraciones de Enrique Larreta]

LARRETA, Enrique, *Santa María del Buen Aire*, Buenos Aires, Emecé editores, Colección Buen Aire, 1944. [Ilustraciones de Juan Antonio Ballester Peña]

LARRETA, Enrique, *El dolor de la tierra "Zogoibi"*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1944. [Ilustraciones de Carlos S. de Tejada]

- LARRETA, Enrique, *El linyera y Pasión de Roma*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, S. A., 1944.
- LARRETA, Enrique, *Jerónimo y su almohada*, Buenos Aires, El Ateneo, 1945.
- LARRETA, Enrique, *La naranja*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, 1947.
- LARRETA, Enrique, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina S.A., Colección Austral, 1949.
- LARRETA, Enrique, *Orillas del Ebro*, Madrid, Ed. Espasa Calpe España, 1949.
- LARRETA, Enrique, *La gloria de Don Ramiro, una vida en tiempos de Felipe II*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1951. [Ilustraciones de Jean Gabriel Daragnés]
- LARRETA, Enrique, *Gerardo o "La torre de las damas"*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1953. [Ilustraciones de Enrique Larreta]
- LARRETA, Enrique, *En la pampa*, Buenos Aires, Emecé, 1955. [Ilustraciones de Enrique Larreta]
- LARRETA, Enrique, *Obras completas*, Buenos Aires, Tomos I y II, Ediciones Antonio Zamora, 1º edición, octubre 1959.
- LARRETA, Enrique, *Dramáticas personas*, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1959. [Ilustraciones de Enrique Larreta]
- LARRETA, Enrique, *Clamor*, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe Argentina, Colección Austral, 1961. [Contenido: *Clamor*, *Don Telmo*, *Alberta*, y otros]
- LARRETA, Enrique, [Audio], "La gloria de Don Ramiro", Archive of Hispanic Literature on Tape Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, 1958, disponible en <https://www.loc.gov/collections/archive-of-hispanic-literature-on-tape/about-this-collection/>, último acceso, 1/1/14.

1 b. Memorias

- Josefina Anchorena, "Memorias", Julio de 1914 s/f. Mecanografiado, AMEL
- Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler, *Recuerdos*, Buenos Aires, 1985, AMEL

1 c. Fuentes manuscritas

- Enrique Larreta, Libretas de viaje I y II, 1902, AMEL
- Enrique Larreta, Manuscrito *La gloria de Don Ramiro*, 1903-1908, AMEL
- Enrique Larreta, Santa Rosa de Lima, c. 1900, AMEL
- Enrique Larreta, Pintores del Renacimiento, c. 1903, AMEL
- Enrique Larreta, Diario de la Guerra, Francia, abril 1915, AMEL
- Enrique Larreta, Cuaderno borrador de Tiempos Iluminados, c. 1930, AMEL
- [Anónimo] Manuscrito Z 746, Sala de Investigación, Biblioteca Nacional de Perú, Lima.
- [Anónimo] Manuscrito C 2563, 1771, Sermón de la Octava de la Concepción Purísima de María transferida del año 71 al 72 celebrado por el Exmo. Sr. Conde de Lemos. 14 ff. Sala de Investigación, Biblioteca Nacional de Perú, Lima.
- [Anónimo] Tasación de las alhajas que el conde de Lemos dejó en Madrid cuando fue al Virreinato del Perú, 1667, Caja 263, n. 16, Archivo Duque de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

[Anónimo] Tapices y objetos de arte de la Casa de Lemos, Caja 197, n. 38, Archivo Duque de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

[AAVV] Correspondencia y otros documentos del Conde de Lemos, Virrey del Perú, 1670-1673. Caja 93, n. 5, Archivo Duque de Alba, Palacio de Liria, Madrid.

1 d. Documentos

Expediente Sucesorio Josefina Anchorena de Rodríguez Larreta. Sucesión 33760. Año 1961-1963. Archivo Poder Judicial de la Nación.

1 e. Catálogos de exposiciones, colecciones y remates

Exposiciones (ordenadas cronológicamente)

Catálogo de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, disponible en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Arte_del_Centenario_Buenos_Aires_1910.pdf

Catálogo Exposition d'Art Ancien Espagnol: du 6 juin au 6 juillet 1925, en l'Hôtel Jean Charpentier, París, 1925, disponible gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Catálogo Exposición de Arte Retrospectivo. VII Centenario de la Catedral de Burgos, 1921, Burgos, Imprenta Aldecoa, 1926 disponible en <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=77>.

Catálogo Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, Buenos Aires, Talleres Gráficos A. Plantié & Cía, octubre de 1934.

Catálogo Exposición de Pintura Española. De los Primitivos a Rosales, Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, Imprenta Busnelli, 1939.

Catálogo Exposición de Arte Francés. El libro francés, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, mayo-junio de 1940, disponible en www.mnba.cl/617/articles-9421_archivo_01.pdf, último acceso 1/1/17.

Catálogo Exposición Pedro Figari 1861-1938, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, Salón Nacional de Bellas Artes, agosto-septiembre 1945.

Catálogo Exposición del Libro Español, Buenos Aires, Cámara Española de Comercio, 1947.

Catálogo Primera Exposición de incunables manuscritos, mapas y grabados antiguos. Buenos Aires, Amigos del Libro, Salón Kraft, Talleres Gráficos Guillermo Kraft Ltda. S. A., abril 1947.

Catálogo Exposición de Arte Español Contemporáneo. Pintura y escultura, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1947.

Catálogo Exposición de Arte Gótico. Colección de Paula Koenigsberg, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Peuser, 1947.

Catálogo Exposición Elías Salaverría, Buenos Aires, Galerías Witcomb, 19 a 31 de julio de 1948.

Catálogo Exposición de Obras Maestras. Siglos XII al XVII, Colección de Paula Koenigsberg, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Peuser, mayo-julio 1951.

Catálogo Exposición De El Greco a Tiepolo, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Editado por la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 24 de agosto a 27 de septiembre, 1964.

Catálogo Exposición De los Primitivos a Goya, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Editado por la Asociación Amigos del museo Nacional de Bellas Artes, 12 de agosto a 11 de septiembre, 1966.

Catálogo Exposición Arte Español en Buenos Aires, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta 1962-1972, octubre de 1972.

Catálogo Exposición Cerámica Española, Buenos Aires, Museo de Arte Español, Enrique Larreta, agosto-septiembre, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1986.

Salones

Catálogos Salones Artal

Catálogos Salón organizados por José Pinelo

Catálogos Salón organizados por Justo Bou

Catálogos Salón Witcomb

Colecciones

Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma, *Catálogo Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Companiet, 1927.

Ignacio Pirovano, Manuel Mujica Láinez *et al*, *Catálogo Museo Nacional de Arte Decorativo*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1947.

1. Remates

Catálogo IVº Remate de obras de arte y antigüedades, Buenos Aires, Posadas Remate S.A., Bullrich, Gaona y Guerrico, noviembre 1988.

Catálogo Remate Libros, manuscritos, grabados e impresos. Colecciones Gustavo Fillol Day, Enrique Larreta y Alberto Eugenio Doderó, Buenos Aires, Martín Saráchaga, julio 2008.

Catálogo Remate Parte de la Colección Agustín Larreta y Sra., Buenos Aires, J. C. Naón & Cía S.A., septiembre 2008.

2. Documentación Archivo y Biblioteca Museo de Arte Español Enrique Larreta

El Archivo del Museo de Arte español Enrique Larreta presenta materiales de diferentes características datados aproximadamente entre 1900 y 1962. Este material se fue organizando parcialmente desde los inicios del Museo (1962) hasta la actualidad. Consiste en libros y publicaciones periódicas que formaban parte de su biblioteca, carpetas de recortes periodísticos, correspondencia, manuscritos, originales de sus obras literarias, álbumes fotográficos, fotos, cuadernos de apuntes, grabaciones sonoras, que datan de la época de Larreta. Muchos de estos elementos fueron organizados por Enrique Larreta, su familia o sus secretarios. A partir de la fundación del Museo se crearon legajos de obras y carpetas de documentación que incluyen además del material museológico, algunas fuentes primarias como cartas, fotos, etc., que también fueron originadas en tiempos del escritor.

Según María Teresa Dondo de Barcia, jefa de Museología entre 1970-2011, los libros marca “Cuttings” [hojas tipo índice] que están en la biblioteca “Alfonso el Sabio” fueron donados por el hijo de Enrique Larreta, Fernando. Fernando Larreta fue uno de los encargados de pegar los recortes periodísticos en las páginas de esos libros. Cómo abarcan épocas diversas, inferimos que durante los primeros años –ya que hay recortes de fechas muy tempranas– fueron archivados por un secretario de Larreta. Sin duda, esos recortes fueron recopilados por el escritor, ya que en muchos de ellos se destacan las observaciones manuscritas hechas por el propio Larreta, con lápiz azul y lápiz rojo, sobre todo en los primeros años (1908-1916). Eventualmente aparecen los años o el nombre de la publicación, ya sea con su caligrafía o una diferente. También aparecen algunos subrayados y marcas de tachadura. Los artículos recopilados no sólo tienen a Enrique Larreta como protagonista, sino que también se han archivado aquellos artículos donde por alguna razón su nombre aparece mencionado, aunque sea brevemente.

Por otra parte, la serie de “Cajas contenedoras de carpetas”, fueron organizadas y clasificadas por Guillermo Whitelaw entre los años 1976 y 1979 aproximadamente. Los recortes dispersos también habían formado parte de esa donación de Fernando Larreta, a lo que paulatinamente se fueron sumando notas referidas al Museo y a Larreta que llegaron con posterioridad.

En el año 2008, Pablo Larreta, Juan Larreta y Marta del Corral, donaron libros, álbumes fotográficos, cartas, manuscritos y otra documentación que había pertenecido a Enrique Larreta y Josefina Anchorena, que si bien fueron utilizadas como fuentes, aún están en proceso de catalogación.

Parte de este material se halla en la Biblioteca Alfonso el Sabio, inaugurada a fines del año 1962 y ubicada en la planta baja del museo. El tamaño de la colección, entre libros, publicaciones periódicas –argentinas, españolas y francesas– y folletos se encuentra entre los 10.000 volúmenes aproximadamente. Un amplio porcentaje del total corresponden a la biblioteca privada de Larreta que consiste en manuscritos de algunas de sus obras y primeras ediciones, cartas de figuras notables, recortes de periódicos y revistas sobre el escritor que dan cuenta de toda una época. Finalmente, los libros que le fueron obsequiados con dedicatorias de personalidades destacadas del ámbito intelectual. En líneas generales predominan los temas de literatura argentina y española del Siglo de Oro como de principios del siglo XX. La documentación consultada fue la siguiente:

2 a. Legajos y carpetas de investigación

Base Registro Único de Bienes culturales del Museo de Arte Español Enrique Larreta (RUBC)

Legajos de Obras del Patrimonio del Museo de Arte Español Enrique Larreta.

Carpeta “Documentación Museo”

Desgrabación entrevista realizada al Arq. Raúl Pasman por Isabel Padilla y de Borbón, 10 de mayo de 1972, Carpeta de Investigación “Casa Belgrano” organizada por Gloria Agid.

[Anónimo] *Inventario de los muebles, cuadros y objetos de arte que se encuentran en la residencia del señor Enrique Larreta sita en la calle Juramento 2291 en esta capital*, 1961, 11 hojas y 22 carillas. Original en Biblioteca “Alfonso el Sabio”, Museo de Arte Español Enrique Larreta. Sin catalogar.

Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, “116. FINCA DE ENRIQUE Larreta. Adquisición”, *Versión taquigráfica de la 38ª Sesión Ordinaria, segundo período (prorroga)*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1961.

Informe de estudio y conservación de la pintura *Retrato de Don Pedro Fernández de Castro, Virrey del Perú, Conde de Lemos*, presentado por el Centro de Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial (TAREA). Escuela de Humanidades. UNSAM, Buenos Aires, 14 de septiembre de 2007.

2 b. Correspondencia

Correspondencia pasiva y activa de Enrique Larreta, n. 0001-1449, Años 1910-1961.

2 c. Libros y carpeta con recortes periodísticos (ordenados numéricamente RP n. 0001-4426)

Carpeta 2, “La gloria de Don Ramiro”, RP n 0001-0087 [en caja n. 2]

Libro 5, “La gloria de Don Ramiro”, RP n. 0088 a 0230.

Libro 1, “Crónica de los diarios de Argentina, Francia y España 1900-1927”, RP n. 0231 a 0353.

Libro 2, “Años 1912-1949”, RP n. 0354 a 0735.

Libro 3, “Años 1934-1964”, RP n. 0736 a 1073.

Libro 4, “Años 1941-1944”, RP n. 1074 a 1575.

Libro “Zogoibi II, Diarios y Revistas, 1926-1929”, RP n. 1546 a 1805.

Libro “Zogoibi I, Recortes periodísticos, 1926-1961”, RP n. 1806 a 1840.

Libro “Diarios y Revistas. El linyera, 1933”, RP n. 1841 a 2004.

Libro “El linyera-Teatro, Recortes periodísticos, 1932”, RP n. 2005 a 2081.

Libro “Santa María del Buen Ayre, 1935 -1939”, RP n. 2082 a 2216.

Libro “Viajes España-Uruguay. Sonetos”, RP n. 2217 a 2318.

Libro “Actuaciones Políticas, 1928 -1945”, RP n. 2319 a 2495.

Libro “Sonetos con ilustración de Alejandro Sirio, 1937-1939”, RP n. 2496 a 2512.

Libro “Exposición de Sevilla, 1928-1931”, RP n. 2512 a 2673.

Libro “Roma, 1923-1934”, RP n. 2674 a 2784.

2 d. Cajas contenedoras de Carpetas con recortes periodísticos

Caja n. 1: RP n. 2785 a 3388. Contiene Carpetas:

-Carpetas n. 14: “Larreta. Actividades en cine, teatro, radio y TV.” RP n. 2785 a 2924.

-Carpetas n. 8: “La gloria de Don Ramiro. Conmemoraciones”, RP n. 2925 a 3097.

-Carpetas n. 16: “Larreta y las artes plásticas”, RP n. 3098 a 3122.

-Carpetas n. 5: “Obras completas (1949), Orillas del Ebro (1941), En la huerta-Tres Films (1951) Gerardo (1953), En La Pampa (1955), Don Telmo (1959), Clamor (1959)”, RP n. 3123 a 3286.

-Carpetas s.n.: “Larreta en Brasil. Homenaje en el Jockey Club. Arribo (1916)”, RP n. 3287 a 3339.

-Carpetas n. 3: “Poesía” RP n. 3340 a 3388.

Caja n. 4. RP n.3389-3745. Contiene Carpetas:

-Carpetas n. 20: “Larreta-Cronologías”, RP n. 3389 a 3389.

-Carpetas n. 18: “Acelain. Larreta y sus huéspedes”, RP n. 3390 a 3425.

-Carpetas n. 7: “La lámpara de arcilla (1915-18), Roma (1934), El linyera (1932), Santa María del Buen Ayre (1936), Jerónimo y su almohada (1945), Tenía que suceder (1947), La Naranja (1947), Souvenirs de Jours (1942)”, RP n. 3426 a 3584.

-Carpetas n. 17: “Larreta-Amigos del Libro; Unión Latina; Instituto Cultural Argentino-Uruguayo”, RP n. 3585 a 3667.

-Carpetas n. 4: “Larreta. Sus opiniones”, RP n. 3668 a 3738.

-Carpetas n. 7: “A: Modernismo y narrativa: Borello, Rodolfo A. Modernismo y narrativa en Capítulo. La historia de la literatura argentina. N. 27. Buenos Aires, Centro editor de América Latina; La copa del Emir (cuento árabe). Texto desconocido de Enrique Larreta. Por Pedro Luis Barcia, en Homenaje a D. Arturo Marasso. N. 11. Cuadernos del Sur. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1971. P. 210 -225; A Guido y Spano. Por Enrique Rodríguez Larreta. Buenos Aires: 1895”, RP n. 3739 a 3745.

Caja n. 2. RP n. 3746 a 4050. Contiene Carpetas:

-Carpetas n. 1: “Zogoibi (1926)”, RP n. 3746 a 3777.

-Carpetas n. 6: “Opiniones sobre Larreta a partir de 1960”, RP n. 3778 a 3794.

-Carpetas s.n.: “Trabajos premiados”, RP n. 3795 a 3799.

-Carpetas s n: “Zogoibi (1929-1933)”, RP n. 3800 a 3821.

-Carpetas n. 9: “Larreta. Homenajes y opiniones después de su muerte”, RP n. 3823 a 3846.

-Carpetas n. 11: “Larreta y la tierra española”, RP n. 3847 a 3870.

-Carpetas n. 7: “Aspectos composición Zogoibi”, RP n. 3871.

-Carpetas n. 10: “Falleció Enrique Larreta”, RP n. 3872 a 4050.

Caja n. 3. RP n. 4051-4400 Contiene Carpetas:

Carpeta s.n.: “Homenaje a Larreta. Inauguración de un busto”, RP n. 4051 a 4093.

Carpeta n. 12: “Opiniones sobre Larreta (1927-1959)” RP n. 4094 a 4194.

Carpeta n. 13: “Larreta. Datos familiares. Amigos”, RP n. 4195 a 4334.

Carpeta n. 15: Larreta y la política 4335 a 4394.

Carpeta s.n.: “El Museo de Arte Español Enrique Larreta”, RP n. 4395 a 4400.

Carpeta s.n.: “Casa Larreta”, RP n. 4401 a 4426. [En armario Biblioteca*]

Caja n. 121 [sin catalogar]

3. Documentación Archivo Ministerio de Relaciones exteriores y Culto

3a. Cajas con legajos

Caja n. 6, División Política, Legajo I d.1, Año 1914. Francia. Medidas de guerra y de emergencia. 1) Declaraciones de guerra y medidas militares. Marcha de operaciones de guerra.

Caja n. 6, División Política, Legajo I d.8, Año 1914. Francia. Medidas de guerra y de emergencia. 8) Informes de la Leg. y Cons. argentinos sobre situación general del país y diversos tópicos de la guerra, remisión de publicaciones, discursos, etc.

Caja n. 6, División Política, Legajo I d.3, Año 1914. Francia. Medidas de guerra y de emergencia. 8) Medidas de orden económicos, estudios e informes

Caja n. 16, División Política, Legajo II 1, Año 1914. Francia. Primer decreto del Gobierno Argentino, 5 agosto 1914, declarando neutralidad en la conflagración europea.

Caja n. 17, División Política, Legajo II (2) e, Año 1914. Francia.

Caja n. 18, División Política, Legajo II (5) d, Año 1915. Francia.

Caja n. 18, División Política, Legajo II 1, Año 1914. a) República Argentina. Disposiciones de los distintos Gobiernos sobre uso y restricciones de telegrafía y radiotelegrafía.

3b. Memorias y Boletines

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1910 -1911. Buenos Aires, Imprenta y Casa editora “Juan A. Alsina”,1911. Anexo I. Convenios internacionales

Anexo de la Memoria de Relaciones Exteriores y Culto. Presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1914, Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación del Hospicio de las Mercedes, 1917.

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto. Presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1913 - 1914, “Anexo I, Misiones especiales II”, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Selin Suárez, 1915.

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1913 -1914, “Anexo G. Guerra europea”, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Selin Suárez, 1915.

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1916-1917, Buenos Aires, Imprenta y encuadernación del Hospicio de las Mercedes, 1917.

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1915-1916, Buenos Aires, Casa Impresora A. de Martino, 1916.

Memoria de Relaciones Exteriores y Culto presentada al Honorable Congreso Nacional correspondiente al año 1916-1917, “Anexo A. Guerra Europea”, Buenos Aires, Imprenta y encuadernación del Hospicio de las Mercedes, 1917.

Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Tomo XLIV, n. 1, octubre de 1914, Buenos Aires, Est. Gráfico “La Bonaerense”, 1914.

Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Tomo XXIX, n. 1, Buenos Aires, Otero&co, impresores, 1911.

Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Tomo XLIII, n. 1, julio de 1914, Buenos Aires, est. Grafico “Centenario”, 1914.

Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Tomo XLV, n. 1, mayo de 1915, Buenos Aires, est. Grafico “La bonaerense”, 1915

Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, tomo XVI, n. 1, noviembre de 1915, Buenos Aires, Est. Gráfico La bonaerense, 1915.

E. FUENTES VISUALES

1 a. Documentación fotográfica

[Enrique Larreta y Josefina Anchorena?] Álbum de fotografías Casa del barrio de Belgrano, c. 1918.

[Enrique Larreta y Josefina Anchorena?] Álbum “Acelain”, fotografías de la Estancia Acelain en Tandil, Provincia de Buenos Aires, c. 1926-1929.

[Enrique Larreta y Josefina Anchorena?] Álbum sin título, fotografía de la familia Larreta en Europa y Argentina, ca.1907 -1961.

[Enrique Larreta y Josefina Anchorena?] Álbum “Fotografías”, fotos de la familia Larreta en Acelain y Europa, 1924-1926.

[Enrique Larreta] Álbum de fotografías de la 1° Guerra Mundial, Lorena, Francia, 1915.

[Enrique Larreta y Josefina Anchorena?] Álbum “Postales”, fotos de la familia Larreta en Córdoba, Acelain y Europa, 1916-1924.

[Enrique Larreta y Josefina Anchorena?] Caja sin título, contiene fotografías de la familia Larreta en Argentina, Uruguay, Suiza y Francia, c.1907 -1956.

(Enrique Larreta y Josefina Anchorena?) Cajas n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, contiene fotografías de Enrique Larreta y de la casa en el barrio de Belgrano, c.1907-1961.

2 a. Dibujos

[Juan, Agustín y Josefina Larreta?] Caja “Dibujos de papá y fotografías de sus cuadros”, contiene dibujos realizados por Enrique Larreta, c. 1926-1929, s.c.

I. Bibliografía

A. Bibliografía Marco Teórico

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004, 1º edición en francés, 1968.

BENJAMIN, Walter, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” en MANZINI, Adriana, *Walter Benjamín. Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1992.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal. Vía Láctea 3, Edición de Rolf Tiedemann, 2005, disponible en <https://archive.org/details/BenjaminWalterElLibroDeLosPasajes>, último acceso 1/5/18.

BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997

BOURDIEU, Pierre, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2003.

FINKELDE, Dominik, “Problematizar la colección. A partir de Walter Benjamín: ‘Desembalando mi biblioteca’. Un discurso sobre el coleccionismo”, *Curare*, México, n. 24, julio-diciembre, 2004, p. 55-58.

LOUIS, Annick, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos*, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>, último acceso 7/7/17.

POMIAN, Krzysztof, “La colección, entre lo visible y lo invisible”, *Revista de Occidente*, Madrid, n. 141, Fundación José Ortega y Gasset, Febrero, 1993.

POMIAN, Krzysztof, “Historia cultural, historia de los semióforos” en RIOUX, Jean Pierre y Jean François Sirinelli (coordinadores), *Para una historia cultural*, México, Editorial Taurus, 1999, p. 73-100, [en línea] Xalapa, 2010, disponible en www.alfinliebre.blogspot.com, último acceso 1/1/16.

RHEIMS Maurice, *The strange life of objects. 35 centuries of art collecting & collectors*, New York, Atheneum Publishers, 1961, p. 28-29, disponible en <https://archive.org/details/strangelifeofobj00rhei>, último acceso 23/09/2016.

B. Bibliografía general

AAVV., *Ars hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958.

AAVV., *Arte y decoración en España*, Barcelona, Editorial Casellas Moncanut Hnos, tomos 1, 2 y 3, 1917, 1918, 1919.

AAVV., *El Marqués de Cerralbo*, Madrid, Museo Cerralbo, 2007 disponible en https://www.mecd.gob.es/mccerralbo/dms/museos/mccerralbo/publicaciones/descarga-publicaciones/2008_El_Marques.pdf, último acceso 1/1/17.

AAVV., *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*, Espasa Calpe, Madrid.

AAVV., “Extraordinario Rubén Darío”, *Zama*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p.211-215, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/issue/current/showToc>, último acceso 1/7/17.

AAVV., *Institución Cultural Española. Anales*. Tomo I (1912-1920), Buenos Aires, Institución Cultural Española, Talleres Gráficos Linari, 1947.

AAVV., *Institución Cultural Española. Anales*. Tomo II (1921-1925), 1ª parte, Buenos Aires, Institución Cultural Española, Talleres Gráficos Linari, 1947.

AAVV., *Institución Cultural Española. Anales*. Tomo II (1921-1925), 2ª parte, Buenos Aires, Institución Cultural Española, Talleres Gráficos Linari, 1948.

AAVV., *Institución Cultural Española. Anales*. Tomo III (1926-1930), 1ª parte, Buenos Aires, Institución Cultural Española, Talleres gráficos Linari, 1952.

AAVV., *Institución Cultural Española. Anales*. Tomo III (1926-1930), 2ª parte, Buenos Aires, Institución Cultural Española, Talleres Lamb & Cía, 1953.

AAVV., *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Editorial Fundación Central Hispano, 1997.

AAVV., “Rubén Darío, la sutura de los mundos. Homenaje a cien años de su muerte (1916-2016), *Chuy* n.3, Buenos Aires, Universidad nacional de Tres de Febrero, febrero 2016, disponible en <http://revistachuy.com.ar/numero-3/>, último acceso 7/7/17.

ABAD de SANTILLÁN, *Historia Argentina*, t. 3 y 4, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1971.

ALIATA, Fernando, LIEMUR Jorge Francisco, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 161-200, files.wordpress.com/2012/05/altamirano-carlos-y-sarlo-beatriz-ensayos-argentinos-de-sarmiento-a-la-vanguardia.pdf con acceso 14/06/2016.

ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel, *Bibliografía artística del Franquismo: Publicaciones periódicas, 1936-1848*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, disponible en biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/0/H0015201.pdf, último acceso 1/1/16.

ÁNGULO IÑIGUEZ, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Madrid, Salvat Editores, 1955.

ARBETETA MIRA, Letizia, “Iconografía Mariana española en la pintura virreinal. La colección del Museo de América”, *Boletín de Monumentos Históricos. Tercera Época*, Madrid, n. 20, septiembre-diciembre 2010, disponible en <http://docplayer.es/28186220-Iconografia-mariana-espanola-en-la-pintura-virreinal.html>, último acceso 1/1/18.

ARIZA, Julia, “Bellezas argentinas y *femmes de lettres*. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)” en MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ Marcela (compiladoras), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Ed. Edhasa, Buenos Aires, 2009, p. 81-106.

ARIZA, Julia, “Reproducir y representar. En torno a la reproducción de obras de arte en la revista ilustrada *Plus Ultra*”, *VII Jornadas 2006. Estudios e Investigaciones Artes visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró*”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 373-383.

ARRIGONI DE ALLAMAND, Luz María, “Ramón Pérez de Ayala en la Argentina: El discurso autobiográfico desde el exilio”, *Actas XVI Congreso AIH*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_289.pdf, último acceso 1/4/18.

AZNAR SOLER, Manuel *et al*, “El exilio literario español de 1939”, *Actas del Primer Congreso Internacional, Bellaterra*, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995, v. 1, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bellaterra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-1--0/html/>, último acceso 1/4/18.

- BAUDRILLART, Alfred, *La guerra alemana y el catolicismo*, París, Bloud y Gay, 1915.
- BABINO, María Elena, *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2007.
- BALDASARRE, María Isabel, “Representación y autorrepresentación en el arte argentino: retratos de artistas en la primera mitad del siglo XX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. 34, n. 100, mayo 2012, disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2330/2551>, último acceso 1/4/17.
- BENDAHAHAN, Mariana, “El incipiente nacionalismo cultural de la revista *Ideas* (1903-1905)”, *Actas I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 3 y 4 de diciembre de 2009, p. 66-72., disponible en filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/pdf/10Bendahan.pdf con acceso 23/9/2016.
- BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, París, Libraire Gruünd, 1966.
- BERENGUER, Arturo, *España en la Argentina: (ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*, Buenos Aires, Club Español, 1953, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/espana-en-la-argentina-ensayo-sobre-una-contribucion-a-la-cultura-nacional--0/html/> último acceso 3/3/2016.
- BERGARECHE, Macarena, “El ser vasco en un país lejano. Identidad e integración. *La Vasconia* (1893-1914)”, *Temas de Historia Argentina y Americana*, Buenos Aires, n. 15, julio-diciembre de 2009, p. 15-51, disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/servasco-pais-lejano-identidad.pdf>, último acceso 1/1/16.
- BERNARD, Tomás Diego (h), “The Argentine Institute of Museology”, *Museum*, v. 22, n. 1, París, 1969, p. 65-66, disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001274/127457eo.pdf>, último acceso, 1/10/17.
- BERRUGUETE DEL OJO, Ana, *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia*, Tesis Doctoral, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2017, disponible en <http://eprints.ucm.es/42437/1/T38733.pdf>, último acceso 1/1/18.
- BIBBÓ, Federico, “Tertulias y grandes diarios. La invención de la vida literaria en los orígenes del Ateneo de Buenos Aires (1892)”, *Orbis Tertius*, La Plata, v. 13, n. 14, FAHCE, Universidad Nacional de La Plata, 2008, disponible en www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv13n14a06/pdf_6/, último acceso 1/1/16.
- BISCHOFF, Efraín U., “[Luis Roberto Altamira] Las artes plásticas”, *Historia de Córdoba*, disponible en <http://historiadecordoba.com/tag/luis-roberto-altamira>, último acceso 1/1/18.
- BLEYE, Pedro Aguado, *Manual de Historia de España*, Tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- BOEHN, Max Von, *La Moda. Historia del traje en Europa. Desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, Madrid, Tomo Tercero. Siglo XVII, Salvat Editores S.A., 1951 (3ª edición).
- BONAFoux, Luis, *Los españoles en París*, París, Buenos Aires, Sociedad de Ediciones Louis Michaud, 1912.
- BOTANA, Natalio, “El regeneracionismo español y el reformismo político argentino: 1910-1930” en MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis y LOIS, Élida, *Actas del III Congreso de Hispanistas 'España en América y América en España'*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas, UBA, Tomo I, 1993, p. 138-143.
- BOUCHER, François, *Historia del Traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Ed. Montanes y Simón, 1967.

BOUILLE, Julieta, “El fin del latifundio en la Argentina peronista de los años ‘40: ¿un proyecto nacional?”, *VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2004, disponible en <http://cdsa.academica.org/000-045/490.pdf>, último acceso 1/1/18.

BRUNO, Paula (directora), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

BRUNO, Paula, “Georges Clemenceau en la Buenos Aires de 1910” en BRUNO, Paula, (coord.) *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires, Biblos, 2014, disponible en <https://www.academica.org/paula.bruno/8.pdf>, último acceso 1/1/18.

BUNGE Alejandro *et al* (directores), *Revista de Economía Argentina*, Buenos Aires, a. 1, t. 1, julio de 1918.

BUONOCORE, Domingo, *Elementos de Bibliotecología*, 3ª edición, Santa Fe, Librería y editorial Castellvi S.A., 1952

BUONOCORE, Domingo, *Diccionario de bibliotecología. Términos relativos a la bibliología, bibliografía, bibliofilia, biblioteconomía, archivología, documentología, tipografía y materias afines*, Santa Fe, Ed. Castellví S.A., 1963.

BURUCÚA, José Emilio (director), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, v. 1 y 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

CAGIAO VILA, Pilar, “Cuestiones españolas en la celebración del Centenario argentino de 1910”, REY TRISTÁN, Eduardo; CALVO GONZÁLEZ, Patricia, *Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, p. 365-381, disponible en <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00529671>, último acceso 3/2/2016.

CARRASCO, Adolfo, “Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid por El Conde Viudo De Valencia de Don Juan”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, t. 37, cuaderno n. 6, Real Academia de la Historia, junio de 1901, disponible en <http://docplayer.es/67737283-Real-academia-de-la-historia.html>, último acceso 1/4/18.

CARRASCO MORENO, Manuel, *Piedras con historia. Escudos, inscripciones y lápidas conmemorativas*, Chinchón, 2005, disponible en http://www.bibliotecaspublicas.es/chinchon/publicaciones/Piedras_con_historia_2.pdf, último acceso 3/3/16.

CARIDE BARTRONS, Horacio y MOLINOS, Rita Margarita, “Alejandro Christophersen”, *Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, n. 10, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Clarín, 2014.

CATÁLOGO *Exlibris. La heráldica de los libros. Colección de Ex Libris de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional 24 de abril a 24 de mayo de 2015.

CATTARUZA, Alejandro (Director del tomo), *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre (1930-1943)*, en SURIANO, Juan (coordinación general), *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, t. 7, Editorial Sudamericana, 2001.

CIRICI-PELLICER, Alexandre, *Les Trésors de L'Espagne. De Charles Quint a Goya*, Genève, Skira, 1965.

CISNEROS Andrés y ESCUDÉ Carlos (directores), “Las relaciones entre la Argentina y España. El período 1880-1914: el intento español de acercamiento y sus limitaciones. La ‘política de gestos’”, *Historia de las Relaciones Exteriores Argentinas*, Buenos Aires, 2000, disponible en <http://www.argentina-rree.com/8/8-065.htm>, último acceso 3/3/2016.

CISNEROS Andrés y ESCUDÉ Carlos (directores), “La primera fase (1800-1900): el europeísmo (o hispanoamericanismo) argentino versus el panamericanismo norteamericano”, *Historia de las Relaciones*

Exteriores Argentinas, Buenos Aires, 2000, disponible en <http://www.argentina-rree.com/8/8-015.htm>, último acceso 23/03/2016.

COLOMBI, Beatriz, *Viajes y desplazamientos en el fin de siglo*, Buenos Aires, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002, disponible en repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/.../uba_ffyl_t_2002_44507.pdf, último acceso 1/1/18.

COROMINAS, Joan, *Breve Diccionario etimológico de la Lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1961.

CÚNEO, Dardo [Prólogo], “Juan B. Justo. La lucha social en el Parlamento”, *Colección Vidas, ideas y obras de los legisladores argentinos*, Buenos Aires, Círculo de Legisladores de la Nación Argentina, 1998, disponible en <http://docplayer.es/41363278-Publicacion-del-circulo-de-legisladores-de-la-nacion-argentina-con-el-auspicio-de-la-secretaria-de-cultura-de-la-presidencia-de-la-nacion.html>, último acceso 1/4/18.

CUTOLO, Vicente Osvaldo, *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino*, Buenos Aires, Editorial Elche, 1971.

CHARTIER, Roger, “La historia cultural redefinida: Prácticas, representaciones y apropiaciones”, *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 39, 1990.

CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin “Poderes y límites de la representación” Marin, el discurso y la imagen*, Buenos Aires, Manantial, 1996.

CHIARELLO, Ana Lía, “Aspectos románticos del pensamiento de la Restauración Nacionalista”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, Buenos Aires, n. 37-38, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2002-2004, p. 210-242.

CHICOTE, Gloria B., “El hispanomedievalismo Argentino”, *El tacho en la brea*, Santa Fe, n. 2, Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias-CEDINTEL-FHUC/UNL, 2015, p. 135-141, disponible en <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/article/view/4675/7122>, último acceso 23/03/2016.

DE LA MORA, Rogelio, “Latinoamericanos en la prensa de Madrid y París: vida intelectual (1898-1932)”, en POUPENEY HART, Catherine, NAVARRO, Aura y BASTIN, Georges L. (editores) “Prensa temprana, comunidades e identidades”, *Tinkuy*, Montreal, n. 21, Universidad de Montreal, 2014, p. 133-150, disponible en http://littlm.umontreal.ca/fileadmin/Documents/FAS/litterature_langue_moderne/Documents/2-Recherche/Tinkuy_21_2014.pdf, último acceso 3/1/2015.

DELGADO Verónica, ESPÓSITO Fabio, “Paul Groussac: Los intelectuales, la sociedad civil y el estado liberal”, *Orbis Tertius*, La Plata, v. 3, n. 6, FAHCE, UNLP, 1998, disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>, último acceso 1/1/15.

DELGADO, Verónica, “El nacimiento de la Literatura Argentina en las revistas literarias 1896-1913”, Tesis doctoral, La Plata, Facultad de Humanidades, UNLP, 2006, disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf>, último acceso 1/1/18.

DELGADO, Verónica, “Sobre los vínculos entre España y Argentina en *La Nota* (1915-1917)”, *IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el bicentenario*, La Plata, 27 al 30 de abril de 2010, disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1061/ev.1061.pdf, último acceso 7/1/18.

DEVOTO, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2005.

DIEGO, José Luis de, “La edición en la Argentina”, *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDIREDA*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_argentina/, último acceso 1/4/18.

- DODERO, Alberto, *1889-1939 Argentina, the golden years*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2007.
- DORTA, Enrique Marco, *Historia Universal del Arte Hispánico*, Ars Hispaniae XXI, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1973.
- DREIER, Katherine S., *Five months in the Argentine. From a woman's point of view 1918-1919*, New York, Frederic Fairchild Sherman, 1920.
- DUARTE, Ángel, “España en la Argentina. Una reflexión sobre patriotismo español en el tránsito del siglo XIX al XX”, *Anuario IEHS 18*, Tandil, Instituto de Estudios histórico sociales, UNICEN, 2003, disponible en <http://www.unicen.edu.ar/iehs/Indice%2018.html>, último acceso 3/2/2016.
- ENGH, Lucía Elisa, “La construcción de la identidad nacional en la Argentina. Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo”, *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Asociación Latinoamericana de Sociología, 2009, disponible en <http://docplayer.es/14331677-La-construccion-de-la-identidad-nacional-en-la-argentina-hacia-el-centenario-de-la-revolucion-de-mayo.html>, último acceso 1/1/2016.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo, “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder” en *El Barroco Peruano*, Lima, Colección Arte y Tesoro del Perú, Banco de Crédito del Perú, 2003.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo, *La fiesta y el arte del siglo XVIII en la ciudad de los reyes*, Lima, 2004, disponible en http://seacex.es/documentos/peru18_fiesta.pdf, último acceso 23/09/2007.
- FALCINI, Luis, *Itinerario de una vocación. Periplo por tierras y hombres*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1937.
- FALCÓN, Ricardo (Director del tomo), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, en Juan Suriano (coordinación general), *Nueva historia argentina*, t. 6, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- FEDUCHI, Luis María, *Historia del mueble*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1946.
- FERRO, Marc, *La Gran Guerra (1914-1918)*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero, *Sonetos*, Buenos Aires, Rosso Editor, 1929.
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael, “Bibliografía de la Historia del mueble español (1872-2012)”, *Arte y Sociedad. Revista Investigación*, Málaga, n. 3, Universidad de Málaga, enero 2013, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4156404.pdf>, último acceso 1/1/17.
- FISCHER HUBERT, Denise, *El libro español en París a comienzos del siglo XX. Escritores/traductores*, Tesis doctoral, Tarragona, Universitat Rovira I Virgili, Departament de Filologies Romàniques, Facultat de Lletres, 1994.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre, *El Retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 3º edición, 1995.
- FRANCO ADELA PINEDA, “Rubén Darío ante los retos tecnológicos del siglo veinte: una lectura del *Mundial Magazine* (1911-1914)”, p. 107-123, *Zama. Extraordinario Rubén Darío*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p.211-215, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/viewFile/3411/3136>, último acceso 7/7/17.
- FREEDBERG, David, *El Poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1989.
- FUENTES VEGA, Alicia, “Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de ‘lo español’”, *Imafronte*, Murcia, n. 19-20, Universidad de Murcia, 2008, p. 85-98, disponible en <http://revistas.um.es/imafronte/article/view/200851>, último acceso 16/6/2016.

GÁLVEZ, Manuel, *El solar de la raza*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 5ª edición, 1920, disponible en <https://archive.org/stream/elsolardelaraza00glve#page/4/mode/2up>, último acceso 23/9/2016.

GANDÍA, Enrique de, “Las ideas políticas de Ramiro de Maeztu”, *Anales*, Buenos Aires, t. 11, Academia nacional de Ciencias Morales y Política, 1982, p. 27-100, disponible en https://www.ancmyp.org.ar/user/CONTINUACION-ANALES/03_TOMO%20XI.PDF, último acceso 1/1/14.

GARCÍA, Ignacio, “Rubén Darío y Francisco Grandmontagne en el Buenos Aires de 1898. La redefinición de los conceptos de hispanismo en América y de americanismo en España”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 57, n. 198, University of Pittsburgh, enero-marzo 2002, p. 49-66, disponible en http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/guerra1898_garcia.pdf último acceso 14/6/2016.

GARCÍA SAIZ, M. Concepción, “Circulación de modelos, caracterización estilística y lenguajes visuales”, *Pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII. Materiales para su estudio*, México, Banamex/OEI (en prensa), 2007.

GARCÍA SEBASTIANI, Marcela, “Crear identidades y proyectar políticas de España en la Argentina en tiempos de transformación del liberalismo. *El Diario Español* de Buenos Aires (1905-1912)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Madrid, n. 55, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, diciembre de 2004, p. 525-554, disponible en historiapolitica.com/datos/biblioteca/garciam.pdf, último acceso 1/4/16.

GAYA NUÑO, J. A., *Historia del Arte español*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1957.

GESUALDO, Vicente, *Enciclopedia del Arte en América. Biografías I, II y III*, Bibliográfica Omeba, Buenos Aires, 1968.

GIUSTI, Roberto Fernando, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Ediciones Theoría, 1994. Prólogo de Alberto Mario Perrone.

GÖMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1999.

GÓMEZ PINTUS, Ana Helena, “Postales suburbanas. Arquitectura y suburbios residenciales en Argentina (1910-1940)”, *Labor & Engenho*, Campinas [Brasil], v.8, n.3, 2014, disponible en www.compadre.org, último acceso 1/4/17.

GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, “La real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. La estampa en España: un caso de coleccionismo”, *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, Instituto Ephialte, 1994, disponible en https://datospdf.com/download/para-la-iconografia-del-obispo-virrey-don-juan-de-palafox-lecturas-de-historia-del-arte-ephialte-1994-pags-326-338_5a4b7f2db7d7_bcb74fb4_e4a9_pdf, último acceso 2/1/17.

GUERRA SÁNCHEZ OSWALDO, “Tomás Morales en *Mundial Magazine*”, *Moralía. Revista de Estudios Modernistas*, Moya, Gran Canaria, n. 7, Casa-Museo Tomás Morales, 2007, disponible en <http://moralia.tomasmorales.com/index.php/moralia/article/viewFile/1261/1433>, último acceso 4/7/17.

GUTIÉRREZ HACES, J., ÁNGELES P., BARGELLINI, C., RUIZ GOMAR R, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997.

HELGUERA, Delfina, “El coleccionismo de arte en nuestro país y en el mundo actual”, *Revista de Instituciones. Ideas y Mercados* Buenos Aires, n. 59, octubre 2013, p. 137-162, disponible en www.esade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/riim59_helguera.pdf, último acceso 1/1/18.

HERRERA, María José, *Cien años de Arte argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos-Fundación OSDE, 2014.

JIRÓN TERÁN, José y ARELLANO, Jorge Eduardo (compiladores), *Cartas desconocidas de Rubén Darío 1882-1916*, Managua, Colección Cultural de Centro América, Serie Literaria n. 10 b, Fundación Vida, 2002, disponible en <http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/CCBA%20-%20SERIE%20LITERARIA%20-%2010b%20-%202001.pdf>, último acceso 10/7/17.

JORDAN, Annemarie, “Alonso Sánchez Coello y Juan de Austria: Un retrato de corte redescubierto”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, v. 72, n. 286, Instituto de Historia. Centro de Ciencias Humanas y Sociales, 1999, <http://archivospaoldearte.revistas.csic.es>, último acceso 1/3/2017.

KHATCHIKIAN, Miguel, *Historia del Turismo*, Universidad San Martín de Porres, Lima, 2000, p. 154-156.

KORN, Francis, “La gente distinguida” en ROMERO, José Luis y ROMERO Luis Alberto (directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Abril, 1983, Tomo II. p. 45-55.

LAERA, Alejandra, “El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo”, *Catálogo exposición Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio 2007, p. 18-25.

LAGO CARBALLO, Antonio, “La Institución Cultural Española de Buenos Aires”, *Mar Oceana*, Madrid, n. 23, Universidad Francisco de Vitoria, 2008, p. 49-62, disponible en <http://ddfv.ufv.es/bitstream/handle/10641/531/La%20instituci%C3%B3n%20cultural%20espa%C3%B1ola%20de%20Buenos%20Aires.pdf?sequence=1>, último acceso 1/4/17.

LAGORIO, Arturo, *Cronicón de un Almacén Literario*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962.

LAUZANNE, Stephane, *Francia batalladora*, Nueva York y Londres, D. Appleton y Cia, 1919.

LEVILLIER, Roberto (director), *Organización de la iglesia y órdenes religiosas en el virreinato del Perú en el siglo XVI*, Documentos del Archivo de Indias. Segunda Parte, Colección de Publicaciones Históricas de la Biblioteca del Congreso Argentino, Madrid, 1919.

LIERNUR, Jorge Francisco y Fernando ALIATA, *Diccionario de arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Tomos C|D y I|N, Clarín Arquitectura, 2004.

LOBATO, Mirta Zaida (Dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, en SURIANO, Juan (coordinación general), *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, t. 5, Editorial Sudamericana, 2000.

LOHMANN VILLENA, Guillermo, “El virrey”, *Historia general del Perú. El Virreinato. Tomo V*, Lima, Editorial Brasa S.A., 1994.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coordinación científica), *Andalucía en América. Arte y patrimonio*, Granada, Editorial Atrio, 2012.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María, “La junta para ampliación de estudios y su proyección americanista: La Institución Cultural Española en Buenos Aires”, Madrid, *Revista de Indias*, v. 62, n. 239, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 2007, p. 81-102, disponible en <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/593/659>, último acceso 1/1/18.

LOZIER ALMAZÁN, Bernardo, “La heráldica de los ex libris argentinos”, *Catálogo Exlibris. La heráldica de los libros. Colección de Ex Libris de la Biblioteca nacional*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 24 de abril a 24 de mayo de 2015.

MAÍZ, Claudio, “La Argentina de fiesta. El discurso literario frente al Centenario. Un punto de fuga”, *Cuyo, Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Mendoza, n. 17, 2000, p. 105-116, disponible en <http://bdigital.uncu.edu.ar/1017>, último acceso 14/6/2016.

MAJLUF Natalia, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825” en AAVV., *Visión y Símbolos del Virreinato criollo a la República peruana*, Lima, Banco de Crédito de Perú, 2006.

MALOSSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2001, p. 347-390.

MALOSSETTI COSTA, Laura y Marcela GENÉ (compiladoras), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Edhasa, 2009.

MALOSSETTI COSTA, Laura, “Rubén Darío y las artes visuales”, *Zama*. Extraordinario Rubén Darío, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, p. 211-215, disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/viewFile/3420/3145>, último acceso 7/7/17.

MARIAZZA FOY, Jaime, “Francisco Zurbarán y su taller en la pintura colonial peruana”, *Catálogo Exposición Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el virreynato del Perú*, Madrid, Caja Segovia. Obra Social y Cultural, 2001, p. 51-60.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis y LOIS, Élidea, *Actas del III Congreso de Hispanistas ‘España en América y América en España’*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas, UBA, Tomo I, 1993.

MARTÍNEZ MÉNDEZ, P., “Nuevos datos sobre la evolución de la peseta entre 1900 y 1936”, *Servicio de estudios. Documento de trabajo n. 9011*, Madrid, Banco de España, disponible en https://www.bde.es/f/webbde/SES/Secciones/Publicaciones/PublicacionesSerias/DocumentosTrabajo/90/Fich/dt_9011.pdf, último acceso 7/1/18.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos, “Los narradores del Novecientos: Carlos Reyles”, *Capítulo Oriental n.16, la historia de la literatura uruguayo*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, “Lazos subterráneos, cerámicas andaluzas en el metro de Buenos Aires” en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coordinación científica), *Andalucía en América. Arte y patrimonio*, Granada, Editorial Atrio, 2012.

MÉNDEZ, Patricia, *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, Cedodal, 2004.

MENDIBURU Manuel de, *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, Lima, t. 5, Librería e imprenta Gil S.A., 1933.

MESA José de y GISBERT, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Lima, t. II, Biblioteca Peruana de Cultura, 1982.

MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991

MILLA BATRES, Carlos, *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú. Siglos XV-XX*, Lima, t. 4, Edit. Milla Batres, 1986, p. 5-8.

MOLLOY, Sylvia, “Lecturas de descubrimiento: la otra cara del fin del siglo”, en *AIH. Actas XI*, 1992, New York University, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_003.pdf, último acceso 6/1/2013.

MONTALDO, Graciela, “La cultura invisible: Rubén Darío y el problema de América Latina”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.2, disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Montaldo.htm>, último acceso 7/7/17.

MORÁN TURINA, Miguel, “Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III”, *Catálogo Exposición itinerante Pintores del Reinado de Felipe III*, Madrid, Museo del Prado, abril 1993-marzo 1994, p. 21-33.

MORIN Violette, “El objeto biográfico”, en MOLES Abraham *et al*, *Los objetos*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971.

MUJICA PINILLA, Ramón, “Arte e Identidad: las raíces culturales del barroco peruano”, *El Barroco Peruano*, Lima, Colección Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, 2002.

MUSEO DE ARTE HISPANOAMERICANO ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO, *Ser y parecer. Identidad y representación en el Mundo Colonial*, Buenos Aires, 2001.

MUSEO DEL PRADO, *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en Colecciones centro europeas*, Madrid, diciembre 1981-enero 1982.

MUSEO DEL PRADO, *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del “Retrato de enano” de Juan Van der Hamen)*, Madrid, junio-agosto 1986.

MUSEO DEL PRADO, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, junio-julio 1990.

MUSEO DEL PRADO, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, octubre-diciembre, 1992.

MUSEO DEL PRADO, *Pintores del Reinado de Felipe III*, Madrid, abril 1993-marzo 1994.

NAVARRETE PRIETO, Benito, *Zurbarán y su obrador, Pinturas para el Nuevo Mundo*, Catálogo Exposición, Museo Nacional de San Carlos, México, Julio-Septiembre 1999, p. 77.

NERVI, Juan Ricardo, “José Ingenieros y las perspectivas filosóficas del Positivismo argentino”, *Praxis educativa*, Santa Rosa, n. 11, Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam, 2007, p. 145-149, disponible en www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/praxis/n11a13nervi.pdf, último acceso 1/4/17.

NORDENFLYCHT CONCHA, José de, *Historiografía de la arquitectura durante el periodo virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos*, Granada, Tesis doctoral, Universidad de Granada 2013.

ODRIOZOLA, Manuel de, *Documentos Literarios del Perú*, Lima, t. 4, Imprenta del Estado, 1873.

ORGAMBIDE, Pedro y YAHNI Roberto, *Enciclopedia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

ORTIZ, Federico, “Arquitectura 1880 hasta 1930”, *Historia General del Arte*, Buenos Aires, t. 5, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

OSPITAL, María Silvia, “Intelectuales argentinos y cultura española en Buenos Aires. Una visión de Síntesis (1927-1930)”, *Estudios sociales, Revista Universitaria Semestral*, Santa Fe, a. 7, n. 13, 2º semestre de 1997, p. 85-100, disponible en www.bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/EstudiosSociales/article/.../3407, último acceso 1/1/17.

PACHECO Marcelo E. y TELESKA Ana María, “Las vanguardias plásticas argentinas en la década del veinte. Antología documental”, *Fuentes. Historia del arte. Temas de historia del Arte*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1987.

PACHECO Marcelo E. y TELESKA Ana María, *Desnudos y vestidos*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, agosto-septiembre de 1987.

PALOMAR, Francisco A., *Los primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*, Buenos Aires, serie Cuadernos de Buenos Aires n.18, Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1972.

PASTORMERLO, Sergio (director), *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires. Memorialistas culturales 1870-1920*, La Plata, Malisia Editorial, 2014.

PATOUT Paulette, “Sylvia Molloy, La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, Toulouse, n. 1, v. 20, Institut pluridisciplinaire pour les études sur les Amériques à Toulouse, 1973, p. 222-224, disponible en <http://www.persee.fr>, último acceso 1/1/17.

PAYÁ, Carlos y Eduardo CÁRDENAS, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo editor, 1978.

PELTA RESANO Raquel, “Pervivencias e ideologías: los ilustradores déco en la época de la autarquía”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H. del Arte*, Madrid, t. 9, UNED, 1996, p. 383-408, disponible en <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-264D392C-415D-750A-045A-3FFA3C5B472E&dsID=Documento.pdf>, último acceso 1/4/17.

PEREYRA, Washington Luis, *La prensa literaria argentina 1890-1974*, Tomo Primero Los años dorados 1890-1919, Buenos Aires, Librería Colonial, 1993.

PEREYRA, Washington Luis, *La prensa literaria argentina 1890 -1974*, Tomo Segundo Los años rebeldes 1920-1929, Buenos Aires, Librería Colonial, 1995.

PÉREZ ÁLVAREZ, Álvaro y GÓMEZ BACEIREDO, Beatriz, “Los textos biográficos en las revistas gráficas españolas de la II República”, *Actas II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 2010, disponible en https://www.academia.edu/4627624/Los_textos_biogr%C3%A1ficos_en_las_revistas_gr%C3%A1ficas_Estampa_y_Cr%C3%B3nica_durante_la_II_Rep%C3%BAblica, último acceso 1/8/17.

PÉREZ GUZMÁN, Juan, “El Retrato como documento histórico”, *La España moderna*, Madrid, a. 22, t. 263, n. 6, Director Lázaro López de Hoyos, 1910, p. 97.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “Monstruos, enanos y bufones” en *Catálogo Exposición Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del “Retrato de enano” de Juan Van der Hamen)*, Madrid, Museo del Prado, junio-agosto 1986.

PETRINA, Alberto, Arquitectura neocolonial, “Memoria y nostalgia de la raíz Hispanoamericana”, *Summa*, Buenos Aires, N. 96, p. 108-115.

PEYRAGA Pascale, “Le portrait d'Azorín par Zuloaga: le sujet égaré dans un miroir a deux faces” en Peyraga Pascale, *Los retratos de Azorín*, 2007, Pau, France, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009, p. 99-120, disponible en https://www.researchgate.net/publication/319979629_Le_portrait_d'Azorin_par_Zuloaga_le_sujet_egare_dans_un_miroir_a_deux_faces, último acceso 1/1/18.

PICCIRILLI, Ricardo, ROMAY Francisco L, GIANELLO, Leoncio, *Diccionario histórico argentino*, Buenos Aires, Ediciones Históricas argentinas, 1954.

PIERINI, Margarita, “La revista bibliográfica *La Literatura Argentina (1928-1937)*”, *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Buenos Aires, 2º época, n. 4, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, FFyL, UBA, 2006, disponible en <http://www.ahira.com.ar/textos/estudios/Pierini-LaLiteraturaArgentina.pdf>, último acceso 1/8/17.

PIJOÁN, José (director), *Summa Artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1967.

PREVITALI, Giovanni, “Ricardo Güiraldes y el movimiento de vanguardia en la Argentina” en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (directores), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nijmegen, 20 al 25 de agosto de 1965, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw3h6>, último acceso 1/4/18.

PRIETO, Martín, *Breve historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro, “Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la audiencia de Charcas”, *Barroco Andino, Memoria del I Encuentro Internacional, Viceministerio de cultura Unión Latina*, La Paz, 2003, p. 290.

Quién es Quién en la Argentina, Biografías Contemporáneas, año 1939, Buenos Aires, Editores Guillermo Kraft Ltda., 1939 y 1941.

Quién es Quién en América del Sur. Diccionario Biográfico Argentino 1982-1983, 1º edición, Buenos Aires, Publicaciones Referenciales latinoamericanas, 1983.

QUINZIANO Franco, “Manuel Gálvez: La Argentina del Centenario y la ‘nueva raza latina’”, *Rilce, Revista de filología hispánica*, Pamplona, v. 18, n. 1, 2002, p. 87-96, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-galvez-la-argentina-del-centenario-y-la-nueva-raza-latina/html/89610201-1a90-419d-b264-356586cae446_3.html, último acceso 23/02/2016.

RAY, Gordon N., *The art deco book in France*, Charlottesville, Va, Bibliographical Society of the University of Virginia, Ed. Thomas Tanselle, 2005, disponible en <http://trove.nla.gov.au/version/45951017>, último acceso 26/4/2007.

RÉAU Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, t. 1, v. 2, Ediciones del Serbal, 2008.

ROCCHI, Fernando, “La armonía de los opuestos: Industria, importaciones y la construcción urbana de Buenos Aires en el período 1880-1920”, *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, a. 4, n. 6-7, 1994.

ROCCHI, Fernando, “Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado”, *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, v. 37, n. 148, enero-marzo de 1998, p. 533-558.

RODRÍGUEZ MOYA, M. Inmaculada, “Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”, *Anales Museo de América*, Madrid, 2001, p. 287-30, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1456121.pdf>, último acceso 1/3/17.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Istmo, Ediciones Akal, 2009.

ROJAS, Ricardo, *Eurindia*, Buenos Aires, v. 1 y 2, Centro Editor de América Latina., 1980, 1º edición 1924.

ROJAS, Ricardo, *La restauración nacionalista*, La Plata, UNIPE, Editorial Universitaria, 2010, 1º edición 1909.

ROJAS, Ricardo, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, t. 4. “Los modernos”, Buenos Aires, Casa Editora Coni, 1922.

ROLLAND Romain, *El espíritu libre. Por encima de la contienda. Los precursores*, Buenos Aires, Colección El Mirador, Librería Hachette S. A., 2001.

ROMERO, José Luis, *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, 1º edición, 1956.

ROMERO, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, 1º edición: 1965.

ROMERO, José Luis y Luis Alberto ROMERO (directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, Abril, 1983, t. 2.

ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, 1º edición 1994.

ROMERO, Luis Alberto, “Exiliados republicanos y vida cultural y política en Buenos Aires, 1936-1950”, en SIERRA, María y MAURO, Diego (editores), *Desde la historia. Homenaje a Marta Bonaudo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2014, disponible en <http://luisalbertoromero.com.ar/wp-content/uploads/2015/01/LAR230115-Bonaudo-.pdf>, con acceso 23/3/2016.

ROSSO, Lorenzo J. (director), *La literatura argentina. Revista bibliográfica*, Buenos Aires, a. 2, n. 15., noviembre de 1929.

SÁBATO Ernesto y PEYROU, Manuel, *Buenos Aires. Recopilación fotográfica de Hans Mann*, Buenos Aires, Peuser, 1946.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, “José María Salaverría y la profesionalización del escritor”, *Revista de literatura*, Madrid, LXV, 129, CSIC, 2003, p. 145-165, disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es>, último acceso 1/8/17.

SARLO BEATRIZ, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970 Cahiers du CRICCAL*, n. 9-10, 1992, p. 9-16, disponible en <https://doi.org/10.3406/ameri.1992.1047>, último acceso 1/5/17.

SCHENONE, Héctor H., BURUCÚA José E., *Salvando alas y halos, pintura colonial restaurada*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1989.

SCHENONE, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, v. I y II, Fundación Tarea, 1992.

SCHENONE, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998

SCHENONE, Héctor H., *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008.

SCHENONE H., JÁUREGUI A., BURUCÚA, J., *Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura Barroca de la América del Sur: un estudio de caso*, Buenos Aires, UBA-Fundación Tarea, 1994

SCHIFFINO, María Beatriz, “Ricardo Rojas y la Invención de la Argentina mestiza”, *Revista Pilquen, Sección Ciencias Sociales*, Viedma, a. 13, n. 14, 2011, disponible en http://www.revistapilquen.com.ar/CienciasSociales/Sociales14/14_Schiffino_Rojas.pdf, último acceso 3/3/2016.

SEBRELI, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 3º Edición, 1965.

SILVEIRA, Alina, “Las escuelas particulares inglesas en Buenos Aires 1820-1884”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Tunja, UPTC, v. 14, n. 18, enero-junio 2012 disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-72382012000100010&script=sci_arttext, último acceso 1/1/16.

SIRACUSANO Gabriela, *El Poder de los colores, De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

SILVEIRA, Alina, *Ingleses y escoceses en Buenos Aires. Movimientos poblacionales, integración y prácticas asociativas (1800-1880)*, Tesis doctoral, Universidad de San Andrés, 2014, disponible en https://www.academia.edu/8601575/Ingleses_y_escoceses_en_Buenos_Aires._Movimientos_poblacionales_integraci%C3%B3n_y_practicas_asociativas_1800-1880_, último acceso 1/1/18.

SOUSA CONGOSTO, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Ediciones Istmo, 2007.

STASTNY Francisco, *La pintura en el Perú colonial* en GUTIÉRREZ, Ramón, *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Ed. Turbarán, Lunverg Editores, España, 1997.

STEIMBERG, OSCAR y TRAVERSA, OSCAR, “Las tapas de semanarios del siglo XX”, *Figuraciones*, Buenos Aires, n. 5, 2009, disponible en <http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=5&arch=1>, último acceso 10/06//17.

TAURO, Alberto, *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, Tomo 3, Peisa, Lima, Perú, 1º Edición 1987.

TERÁN, Oscar, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986.

TERÁN, Oscar, "El dispositivo hispanista", en MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis y LOIS, Élida, *Actas del III Congreso de Hispanistas 'España en América y América en España'*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas, UBA, t. I, 1993, p. 129-137.

TERNAVASIO, Marcela, *Candidata a la corona, la Infanta Carlota Joaquina en el laberinto de las Revoluciones hispanoamericanas*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2015.

TORRES, Alejandra, “La Argentina del Centenario. En: *Mundial Magazine* de Rubén Darío”, *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, La Plata, FAHCE, 2010, a. 11, n. 14, p. 93–103, disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4500/pr.4500.pdf, último acceso 1/4/17.

TORRES, Alejandra, “Leer y mirar: la apuesta de Rubén Darío como director de revistas ilustradas”, Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos*, Aachen, Shaker Verlag, 2014, disponible en <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alejandra-torres-leer-y-mirar-la-apuesta-de-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo-como-director-de-revistas>, último acceso 1/4/17.

TÜNNERMANN BERNHEIM, Carlos, “Darío hace cien años”, *Lengua*, Managua, febrero 2012, disponible en www.anilengua.com/index.php/descargas/category/1-revista-en-linea?download=2, último acceso 2/7/17.

TUSELL Javier, “Historia y arte en la época regeneracionista”, en *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata*, Madrid, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

UDAONDO, Enrique, *Diccionario biográfico argentino*, Buenos Aires, Casa Editora Coni, 1938.

URREA, Jesús, “La pintura española en el reinado de Felipe III”, *Catálogo Exposición itinerante Pintores del Reinado de Felipe III*, Madrid, Museo del Prado, abril 1993-marzo 1994, p. 13-19.

VALDEÓN Julio, PÉREZ Joseph y JULIÁ Santos, *Historia de España*, Madrid, Editorial Espasa, Colección Austral, 2003.

VILLACASTÍN, Rosario M., *Catálogo-Archivo Rubén Darío*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987, disponible en <http://eprints.ucm.es/40956/6/Cat%C3%A1logoRub%C3%A9nDar%C3%ADo.pdf>, último acceso 1/2/18.

VILLAR MOVELLÁN, Alberto, “Aspectos teóricos de la arquitectura neobarroca hispánica”, *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1981, disponible en <http://dspace.unia.es/bitstream/handle/10334/291/20JITHI.pdf?sequence=1>, último acceso 1/2/17.

WECHSLER, Diana B., “Revista *Plus Ultra*: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires”, *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, n. 4, 1991, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Número homenaje a Julio E. Payró, p. 199-208.

WILLIAMS ÁLZAGA, Enrique, *La Pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Estrada Editores, 1955.

WUFFARDEN, Luis Eduardo, “Las Escuelas pictóricas virreinales”, *Perú indígena y virreinal*, Lima, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004.

WUFFARDEN, Luis Eduardo, “El barroco limeño: segunda mitad del XVII”, *Historia general del Perú. El Virreinato*, Lima, t. 5, Editorial Brasa S.A., 1994.

ZEGERS, Pedro Pablo y HARRIS Thomas (Selección y notas), *Rubén Darío. Epistolario selecto*, Santiago de Chile, Dibam, 1999, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epistolario-selecto--0/html/ff2843f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, último acceso 1/1/18.

ZULETA, Emilia de, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 1999, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/espanoles-en-la-argentina-el-exilio-literario-de-1936--0/>, último acceso 1/4/18.

C. Bibliografía específica

1. Libros y artículos

ALONZO, Natalia y CARRO, Leticia, “Comunidad Vasca en Uruguay. La nostalgia del ayer y la identidad del mañana”, *Sancho el Sabio*, Revista de cultura e investigación vasca, Vitoria, n. 31, 2009, p. 139-164, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3123259.pdf>, último acceso 1/1/16.

AGIRRE MUXIKA, Luis Ángel, “Pedro Guimón: una aproximación”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, n. 23, 2004, p. 217-233, disponible en <http://hedatuz.euskomedia.org/2577/1/23217233.pdf>, último acceso 1/4/17.

AIRA, César, *Argentina. Las grandes estancias*, Buenos Aires, Rizzoli, Brambila, 1995, p. 90-100.

AGID, Gloria *et al.*, *Museo de Arte Español Enrique Larreta*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, 2003.

ALDAO, Martín, *El caso de “La gloria de Don Ramiro”*, Buenos Aires, Editorial Atlas, 1943. 1º edición 1913.

ALONSO, Amado, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*, Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1942.

ÁLVAREZ LOPERA, José, “Don José Lázaro y el arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista”, *Goya. Revista de arte*, Madrid, n. 261, 1997, p. 563- 578.

AMENGUAL, Lorenzo Jaime, *Alejandro Sirio, el ilustrador olvidado*, Buenos Aires, Ediciones de la Antorchá, 2007.

AMIGO, Roberto, “El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y Violencia”, en *Razón y Revolución* n. 4, 1998, reedición electrónica, disponible en <https://es.scribd.com/document/155017595/ryr4Amigo>, último acceso 1/4/18.

AMIGO, Roberto, “Pedro Figari”, *Grandes pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes argentinos y latinoamericanos*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Clarín, 2011.

ARRUE UGARTE, Begonia, “Cruces procesionales en La Rioja: Aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI”, *Brocar*, Logroño, n. 14, Universidad de La Rioja, 1988, p. 119-155, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/124655.pdf>, último acceso 1/2/17.

ARTUNDO, Patricia, “Pedro Figari y la nueva generación argentina: La problemática latinoamericana”, *Cuartas Jornadas “Estudios e Investigaciones: Imágenes, Palabras, sonidos. Prácticas y Reflexiones”*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 11-13 de octubre de 2000.

ARTUNDO, Patricia M., “La Galería Witcomb 1868-1971” en Marcelo E. Pacheco, (Idea y Dirección), *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000.

ARTUNDO, Patricia M., *Arte y documento*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

ARTUNDO, Patricia M., “La Campana de Palo (1926-1927): Una acción en tres tiempos”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, v. LXX, n. 208-209, julio-diciembre 2004, 773-793, disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/207/showToc>, último acceso 1/4/18.

ARTUNDO, Patricia M. (organizadora), *El Arte español en la Argentina (1890-1960)*, Buenos Aires Fundación Espigas, 2006.

ARTUNDO, Patricia M., “Nuevos papeles de trabajo: Oliverio Gironde, el arquitecto y sus libros”, en Patricia M. Artundo (directora), *Oliverio Gironde: exposición homenaje 1967-2007*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub/Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.

ARTUNDO, Patricia M. y PACHECO, Marcelo E., (directores del Volumen) *Amigos del Arte 1924-1942, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2008.

ARTUNDO, Patricia y FRID, Carina, (editoras), *El coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas-Cehipe, 2008.

ARTUNDO, Patricia M. (organizadora), *Correspondência Mário de Andrade e Escritores/ Artistas Argentinos*, Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 2013, p. 107-147.

ARTUNDO, Patricia M. (directora del volumen), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

AYALA, Francisco, *Recuerdos y olvidos 2: El exilio*, Madrid, Alianza, 1982.

AZNAR, Yayo y Diana B WECHSLER. (compiladoras), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2005.

BABINO, María Elena, “Historiografía del arte español en la Argentina (1910-1930). Consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Centro de Estudios Históricos CSIC, VII Jornadas de Arte, Actas, 1995, p. 439-448.

BABINO, María Elena, “Arte y sociedad en la España de comienzos del siglo XX. Las instituciones españolas en el contexto de las relaciones artísticas entre España y Argentina” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA Wifredo (coordinadores), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, XIII Jornadas internacionales de Historia del Arte, Departamento de Historia del Arte, Consejo superior de Investigaciones científicas, 2008, p. 101-110.

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón, *Aarón Anchorena. Una vida privilegiada*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana S.A., 1999.

BARCIA, Pedro Luis, “La gloria de don Ramiro y la poética del barómetro”, *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*, Edición facsimilar, Casano Gráfica, Buenos Aires, 2008.

BARCIA, Pedro Luis, (coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009.

BARIANI, Laura, “Manuscritos árabes en el Instituto de Valencia de Don Juan” (Madrid), *Los manuscritos árabes en España y Marruecos: actas del Congreso Internacional*. Granada, 2005, Ed. Junta de Andalucía, Fundación El Legado andalucí, 2006, p. 175-176.

BARÓN Javier, “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”, en PÉREZ PORTÚS, Javier (a cargo de la edición), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

BARRIO MOYA, José Luis, “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, *Goya. Revista de Arte*, Madrid, n. 267, 1998, p. 364-374.

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. 38, n. 149-150, julio-diciembre de 1973, p. 271-312.

BALDASARRE, María Isabel, *Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910)*, Tesis doctoral v. 1 y 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1353>, último acceso 1/1/18.

BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

BALDASARRE, María Isabel, “Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina”, *Anais do Museu Paulista*, Sao Paulo, junio v. 14, n. 001, Universidad de Sao Paulo, 2006, p. 293-321.

BALLESTEROS Gemma y CORNELIO José, *Rescatando el pasado. Intervención y puesta en valor de la colección de retratos de la Universidad de San Marcos de Lima* (1995–2004), Lima (en prensa).

BASADRE, Jorge, *El Conde de Lemos y su tiempo*, Lima, Ed. Huascarán, 1948.

BELTRÁN CATALÁN, Clara, *Entre agentes, marchantes y traficantes anda el juego*, Universitat de Barcelona, disponible en http://www.eartdocuments.com/wp-content/uploads/2013/10/62013_Clara-Beltrán.pdf, último acceso 23/01/16.

BENÍTEZ MARTÍN, Virginia, *El retrato en España en la Época Moderna. Los Austrias*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2015, disponible en <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/964>, último acceso 1/03/2017.

BERENGUER CARISOMO, Arturo, *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, 1946.

BERJMAN Sonia y DI BELLO Roxana, *El Rosedal de Buenos Aires. 1914-2009/95° Aniversario*, Buenos Aires, Fundación YPF, Tomo I, 2010.

BERJMAN, Sonia *et al*, *El Patio-Glorieta andaluz de Buenos Aires, 1929-2009/80° aniversario*, Buenos Aires, Fundación YPF, Tomo II, 2010.

BERMEJO, TALÍA, “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”, *Poderes de la imagen. Primer Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA)*, Buenos Aires, 2003, disponible en <http://www.caia.org.ar/docs/Bermejo.pdf>, último acceso 1/4/18.

BERNAL MUÑOZ, José Luis, “El escritor y el artista”, *La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata*, Madrid, Sala Julio González, Ministerio de educación y cultura, 1998.

BERNIS, Carmen, “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte” en *Catálogo Exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio-julio 1990, p. 66-112.

BETTI, María del Rosario, “La reinención de lo propio: La casa Larreta”, en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo n. 225*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 2009, p. 17-23, disponible en: http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf, último acceso 1/1/16.

BLANCHE, Jacques-Émile, *La pêche aux souvenirs*, París, Flammarion Editeur, 1949.

BLASCO, María Élide, “La fundación del Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Cultura y política en Luján, 1918”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, n. 25, enero/julio 2002, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S0524-97672002000100003&script=sci_arttext con acceso 2/1/15.

BONICATTO, Virginia, “La materialización de una imagen nacional: Ricardo Rojas en la arquitectura argentina”, *Boletín de Estética*, Buenos Aires, n. 15, Centro de Investigaciones Filosóficas (UA CONICET), diciembre 2010-marzo 2011, p. 5-29, <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-15.pdf>, con acceso 23/03/2016.

BORELLO, Rodolfo A., *Modernismo y narrativa: Enrique Larreta. Capítulo, La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 625-646.

BORTOLETTO, Valeria y SCHMIDT, Ana María, “Retratos de Corte en la colección del Museo de Arte Español Enrique Larreta. Dificultades en las atribuciones y la catalogación”, *Actas de las Sextas Jornadas Internacionales de Historia de España, Tomo IX*, Buenos Aires, Fundación para la Historia de España (Argentina), 2008-2009, disponible en www.fheargentina.com.ar/wp-content/themes/westand/pdfs/FundacionIX.pdf, último acceso 3/6/2016.

BREUER-HERMANN, Stephanie, “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra” en *Catálogo Exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio-julio 1990, p. 13-36.

BRUNO, Paula G., “Paul Groussac y ‘La Biblioteca’ (1896-1898)”, *Hispanamérica. Revista de literatura*, a. 32, n. p4, p. 87-94, Maryland, Latin American Studies Center. University of Maryland, agosto de 2003, disponible en https://www.academia.edu/7410610/_Paul_Groussac_y_La_Biblioteca_1896-1898_, último acceso 20/06/15

CABAÑAS BRAVO, Miguel (coordinador), *El arte español fuera de España. Actas XI Jornadas de Arte*, Madrid, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA Wifredo (coordinadores), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, XIII Jornadas internacionales de Historia del Arte, Departamento de Historia del Arte, Consejo superior de Investigaciones científicas, 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco, “Lo sublime a buen precio”, *Revista de Occidente*, Madrid, n.141, Fundación José Ortega y Gasset, febrero 1993.

CAMPANELLA, Hebe N., *Enrique Larreta: El hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1987.

CANEDO, Alfredo, “Tradición y elegancia castellananas en el vocabulario de Enrique Larreta”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/larreta.html>, último acceso 1/1/14.

CARRICABURO, Norma, “Las remodelaciones en *La gloria de don Ramiro*” en Pedro Luis Barcia (coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009, p. 51-52.

CARILLA, Emilio, *Genio y figura de Baldomero Fernández Moreno*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

CASAJÚS Paula y LEBRERO Cecilia, “Alejandro Christophersen y las artes plásticas en las revistas de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Estudiantes de Arquitectura” en ARTUNDO, Patricia M. (directora del volumen), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

CHRISTOPHERSEN, Alejandro, *La arquitectura colonial y su origen. Extracto de una conferencia dada en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Caras y Caretas, octubre 1913.

COLOMBI, Beatriz, *Una ciudad letrada extraterritorial: escritores hispanoamericanos en París en el fin-de-siglo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires disponible en <http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/salalmdocs/Una%20ciudad%20letrada%20extraterritorial%20hispanoamericanos%20en%20Par%EDs%20en%20el%20fin-de-siglo.pdf>, último acceso 1/1/15.

COPPOLA, Norberto, *Sirio en Pintores Argentinos del Siglo XX, Serie complementaria: Dibujantes Argentinos del Siglo XX/13*, Buenos Aires, n. 125, Centro Editor de América Latina, 1982.

CORTI, Francisco, *Arte medieval español en la Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993.

CORTI, Francisco, *El Retablo de Santa Ana del Museo de Arte Español de Buenos Aires y otras pinturas del Maestro de Sinovas*, Serie Monográfica n. 1, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

CRIADO MAINAR, Jesús, *Los bustos relicarios femeninos en Aragón 1406-1567*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, p. 341, disponible en ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/06/15criado.pdf, último acceso 23/1/16.

COSTA, María Eugenia, *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*, disponible en <http://www.bn.gov.ar/descargas/pnbc/2encnacFAR/costa.pdf>, último acceso 1/3/15.

COSTA, María Eugenia, *Tradición e Innovación en el Programa Gráfico de la Editorial Guillermo Kraft: Colecciones de Libros Ilustrados (1940-59)*, La Plata, Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1927/ev.1927.pdf, último acceso 1/2/17.

CUNIETTI-FERRANDO, A. J. (director), *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y antigüedades*, n. 15, Buenos Aires, 1986.

CHECA CREMADES, Fernando, “Sobre distintas maneras de ver y poseer (la situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen)”, *Revista de Occidente*, n. 141, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, febrero de 1993, p. 54-59.

CHUMBÍTA, Hugo, “Martín Noel en el laberinto político argentino” en Ramón GUTIÉRREZ, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, p. 247-257.

DARÍO, Rubén, *Cabezas*, Buenos Aires, Ediciones Mínimas n. 6, 1916.

DÍAZ PADRÓN, Matías, “Ignacio Zuloaga, el coleccionista”, *Ignacio Zuloaga (1879-1945). Exhibition*, Bilbao, Basque Government, 1990.

DONDO, María Teresa *et al.*, *La gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela 1908-2008*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Tesis Doctoral, Volumen 1, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia y Artes, 1997 [consultado en Instituto Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA].

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Arte y emigración. Pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1997.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, “Pintura y comercio. Las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX”, *Norba-Arte*, n. 18-19, 1999, p. 231-241, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107553.pdf>, último acceso 1/4/18.

FEY, Ingrid Elizabeth, *First Tango in París: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880 to 1920*, Los Angeles, University of California, 1996. Dissertation of Ingrid Elizabeth Fey approved. Manuscript reproduced from the microfilm master. [consultado en Biblioteca Museo Larreta]

FONTBONA Francesc, “El Conde de Artal y la ampliación del mercado del arte español en la Argentina”, *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 15-27.

FRENZI, Giulio de, *Ignacio Zuloaga*, Roma, Gaetano Ganzoni Provenzani, 1912, disponible en http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10069297, último acceso 2/9/15.

FREUND, Gisèle, *Mémoires de l'Oeil*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

FUENTES VEGA, Alicia, “Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de ‘lo español’”, *Imafronte*, Murcia, n. 19-20, Universidad de Murcia, 2008, p. 85-98, disponible en <http://revistas.um.es/imafronte/article/view/200851>, último acceso 16/06/2016.

GALESIO, María Florencia, SERVENTI, María Cristina, *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes: catálogo*, Buenos Aires, Lázara Grupo Editor, 2014.

GALLEGO, E., “La Exposición Universal é internacional de Gante”, *La construcción moderna*, Madrid, a. 11, n. 19, 15 de octubre de 1913, p. 289-294.

GALILEA ANTÓN, Ana María, *Catalogación y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993 [tesis doctoral inédita].

GÁLVEZ, Manuel, *Recuerdos de la vida literaria IV. En el mundo de los seres reales*, Buenos Aires, Colección El pasado argentino, Librería Hachette S.A., 1965, p. 339- 347.

GARCÍA CIPRÉS, Gregorio, (director), “Los Belvis, Marqueses de Bélgida”, *Linajes de la Corona de Aragón*, Huesca, Establecimiento tipográfico de la viuda de Leandro Pérez, 1918, disponible en <https://archive.org/details/linajesdearagonr01hues>, último acceso 1/4/17.

GARCÍA SERRANO, Federico, “El expolio Napoleónico (1808-1812)”, *El Museo imaginado*, disponible en <http://www.museoimaginado.com/wp-content/uploads/2017/02/expolio-napoleonico.pdf>, último acceso 1/4/18.

GARDUÑO Ana, “Disyuntivas del coleccionismo: el destino de los acervos”, *Curare. Espacio crítico para las artes*, México, n. 24, julio-diciembre 2004, p. 47-54.

GASIÓ, Guillermo *El más caro de los lujos. Primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes, septiembre de 1928*, Buenos Aires, Teseo, 2008.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1958.

GERCHUNOFF, ALBERTO, “Las ilustraciones de Alejandro Sirio a ‘La gloria de don Ramiro’”, *La Nación*, Buenos Aires, 13-10-1929, p. 5.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, “La gloria de Don Ramiro en La Novela Hispanoamericana” en LAIN ENTRALGO Pedro y AMADEO, Mario O. (directores), *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid-Buenos Aires, n. 8, Ediciones Cultura hispánica, marzo-abril 1949, p. 319-329.

GOLONBEK, Claudio, *Coleccionismo: libros, documentación y memorabilia*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2013.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, Diputación Provincial de Segovia, Taller Imagen, 2002.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, *Falla, Larreta y Zuloaga ante La Gloria de Don Ramiro*, Segovia, Imprenta Taller Imagen, 2006.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, “El rejero Ángel Pulido (1861-1921)”, *Estudios Segovianos*, Segovia, n. 108, Centro de Estudios segovianos, 2008, p. 327-349.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Enrique Larreta”, *Explicación de Buenos Aires*, Madrid, Escritores Españoles Contemporáneos, 1948.p. 287-291.

GÓMEZ MONTERO, Rafael, *El alma de Larreta se llama Ávila*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, S.A., 1949.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *Hispania. Revista española de Historia*, 2007, vol. 67, n. 226, mayo-agosto, p. 599-642, disponible en www.hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/55/55, último acceso 2/9/2014.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos, “Maurice Barrès y España”, *Historia contemporánea*, n. 34, *La política exterior de España 1834-1931*, Bilbao, UPV/EHU, 2007, p. 201-224, disponible en http://revista-hc.com/includes/pdf/34_09.pdf, último acceso 5/3/16.

GÓNZALEZ MENÉNDEZ, Lucía y FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, “La Colección Selgas. Un modelo del coleccionismo finisecular español”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, Serie VII, Historia del Arte, t. 7, UNED, p. 275-290, 1994, disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2240/2113>, último acceso 1/4/18.

GRACIANI GARCÍA, Amparo, “La participación argentina en la Exposición Iberoamericana. La actuación de Martín Noel: un edificio y una misión”, en Ramón GUTIÉRREZ, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995. p. 161-179.

GUTMAN, Margarita (Coordinadora), “Catálogo Exposición Noel”, *Seminario de Crítica-1993*, Buenos Aires, n. 40, Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas, septiembre de 1993, disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0040.pdf>, último acceso 1/1/18.

GUTMAN, Margarita, “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición” en Ramón GUTIÉRREZ, Margarita GUTMAN y Víctor Pérez ESCOLANO (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995.

GUTIÉRREZ, Ramón, “Martín Noel en el contexto Iberoamericano. La lucidez de un precursor” en Ramón GUTIÉRREZ, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995. p. 17-39.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Sevilla vista otra vez. Actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España” en Ramón GUTIÉRREZ, Margarita GUTMAN y Víctor PÉREZ ESCOLANO (editores), *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995, p. 180-199.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura. (1920-1930)”, *Las artes en el debate del quinto centenario, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” e Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA, 29-30 de octubre de 1992, disponible en www.researchgate.net/publication/261995739_Espanoles_y_argentinos_Relaciones_reciprocas_en_la_pintura_1920-1930, último acceso 23/3/16.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Arte de los países del Cono Sur. La irrupción de las vanguardias (1920-1960)”, *Historia del Arte Iberoamericano*, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos, 1996. (Inédito) disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/014.pdf, último acceso 3/9/15.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “El hispanismo en el Río de la Plata (1900 -1930). Los literatos y su legado patrimonial”, *Revista de Museología*, Madrid, *Casas Museos de la generación del 98*, a. 4, n. 14, Asociación española de museólogos, Junio 1998, p. 75-80.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo”, *Coleccionismo de arte en América, Goya, Revista de Arte*, Madrid, n. 273, 1999, p. 353-360.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad” en PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio, *Un viejo resplandor*, Granada, Editorial Comares, 2000, p. 9-73 disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/053.pdf, último acceso 3/9/15.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Argentina y España Diálogos en el arte (1900-1930)*, Buenos Aires, Ed. Cedodal, Argentina, 2003.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada, 2003.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas”, *Sedes Sapientiae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe (Argentina), n. 6, agosto de 2003, p. 53-61.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”, *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, v. 2, p. 759-771, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/043.pdf>, último acceso 2/03/15.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”, *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000, p. 27-46.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “El 98 y la ‘Reconquista Espiritual’ de la América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la Argentina” en MORALES PADRÓN, Francisco (Coordinador), *XIII Coloquio de Historia Canaria Americana/VIII Congreso Internacional de Historia de América*

AEA, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, p. 396-410, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/044.pdf>, último acceso 1/3/16.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”, *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, 2003, p. 167-185, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/076.pdf>, último acceso 3/3/16.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Exposiciones históricas en la Argentina I: Las muestras del Ateneo (1893-1897)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, n. 35, 2004, p. 125-132, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/084.pdf>, último acceso 2/1/15.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Exposiciones históricas en la Argentina III. De la Exposición Internacional del Centenario (1910) a la creación del Salón Nacional (1911)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, n. 37, 2006, p. 197-206, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/095.pdf>, último acceso 1/4/17.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y proyección en la Argentina” en GUTIÉRREZ, Ramón *et al*, *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, p. 87-92, disponible en <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/113.pdf>, último acceso 1/4/17.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Alejandro Sirio en Buenos Aires. Arte y cosmopolitismo”, *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una novela, 1908-2008*. Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008, p. 49-57.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Continuidades y recuperaciones de la cultura hispana en la construcción de las identidades americanas” en Guzmán, Fernando; Martínez, Juan Manuel (eds.). *Arte americano e Independencia. Nuevas iconografías*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, 2010, p. 29-40, disponible en https://www.researchgate.net/publication/261913492_Continuidades_y_recuperaciones_de_la_cultura_hispana_en_la_construccion_de_las_identidades_americanas, último acceso 2/3/16.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “América y España. Escenarios de intercambio e institucionalización del arte (1898-1936)” en HENARES CUÉLLAR, Ignacio; CAPARRÓS MASEGOSA, Lola (eds.), *Campo artístico y sociedad en España (1830-1936): la institucionalización del arte y sus modelos*, Granada, Universidad de Granada, 2013 (en prensa), disponible en www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/160.pdf, último acceso 3/3/16.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Libros argentinos. Ilustración y Modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires, Cedodal, 2014.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

GUTMAN, Margarita, “La arquitectura de Martín Noel: revisión y reflexiones” en Ramón GUTIÉRREZ, Margarita GUTMAN y Víctor Pérez ESCOLANO (editores), *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, p. 41-57.

GUTMAN, Margarita, “Martín Noel”, *Maestros de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, n. 10, Facultad de Arquitectura, diseño y urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Clarín, 2014.

GUZMÁN, Yuyú, *El país de las estancias*, Buenos Aires, Claridad, 2013.

HELFT, Jorge, *Con pasión. Recuerdos de un coleccionista*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2007.

HESSE, Raymond, *Le livre d'après Guerre et les Sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, Bernard Grasset, 4^o Edition, 1929.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Escenas Sanjuanistas en Buenos Aires”, *Estudios de iconografía sagrada, Anales de la Universidad Hispalense*, Sevilla, 1967, p. 35-36.

HERRERA GARCÍA, Francisco J. y PÉREZ de TENA, Ana, *Un San José atribuido a La Roldana en el Convento de Santa María la Real de Bormujos*, Sevilla, Universidad de Sevilla. España y Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España, 2011, https://www.academia.edu/22549488/Un_San_Jos%C3%A9_atribuido_a_La_Roldana_en_el_Convento_de_Santa_Mar%C3%ADa_la_Real_de_Bormujos_Sevilla, último acceso 2/1/17.

HINOJOSA MONTALVO, José, “La ¿convivencia? de cristianos, mudéjares y judíos en la España medieval”, *Seminario “A cien años de La gloria de Don Ramiro”*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 3 de septiembre de 2008, (en prensa).

HORA, Roy, *Los terratenientes de la pampa Argentina. Una historia social y política, 1860-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 2005.

IGUAL UBEDA, Antonio, *El Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1951.

IGUAL UBEDA, Antonio, *El Imperio español*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1954.

IRIBARNE, José, *El arquitecto Pedro Guimón y las modernas orientaciones pictóricas en el País Vasco*, Bilbao, Imprenta de la viuda e hijos de Hernández, 1922, p. 23-26.

JANSEN, André, *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino (1873-1961)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.

JANSEN, André, “¿Fue Enrique Larreta lazo intelectual entre Europa y América durante la primera parte del siglo XX?”, *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas, celebrado en México, D.F. del 26 al 31 agosto de 1968*. México, Colegio de México, 1970, p. 485-494, disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_056.pdf, último acceso 1/7/2015.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores y Cindy MARCK, *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ed. Ariel, 2007.

JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, “El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto”, *Cuadernos Arte y Mecenazgo*, Barcelona, n. 2, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, disponible en <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2014/10/el-coleccionismo-de-arte-en-espaa-a.pdf>, último acceso 1/2/18.

JITRIK Noé y VIÑAS Ismael, “Enrique Larreta o el linaje”, *Contorno*, Buenos Aires, n. 5-6, septiembre de 1955, p. 13-14.

JITRIK Noé, *El escritor argentino, Dependencia o libertad*, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967, p. 103 a 108.

JUNQUERA Juan José, Epílogo: “El Greco, Toledo y *el tiempo recobrado* de Maurice Barrès”, *Arbor*, Madrid, v. 191, n. 776, 2015, disponible en <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.776n6010>, último acceso 1/1/17.

KARP LUGO, Laura, “L’art espagnol de l’Europe à l’Argentine: mobilités Nord-Sud, transferts et réceptions (1890-1920)”, *Art@ Bulletin*, París, v. 5, n.1 Article 4, 2016, disponible en <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ar/&httpsredir=1&article=1074&context=artlas>, último acceso 1/4/18.

KLAUNER, Friderike. “El retrato cortesano español, en Austria, de Sánchez Coello a Juan Carreño de Miranda”, *Catálogo Exposición Pintura española de los siglos XVI al XVIII en Colecciones centroeuropeas*, Madrid, Museo del Prado, diciembre 1981-enero 1982.

KORNECKI, Sylvia, “España vista desde dos museos: el Museo-casa Rogelio Yrurtia y el Museo Fernández Blanco” en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano. Documento de Trabajo n. 253*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 2010.

LAERA, Alejandra, “El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo” en Catálogo exposición *Primeros modernos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio 2007, p. 18-25.

LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio, “Aproximación a ‘Orillas del Ebro’ de Enrique Larreta”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 7, Universidad Complutense, 1978, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI7878110157A/24643>, último acceso 02/01/2015.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 2º edición, 1972.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Los retratos de Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, Pamplona, a.11, n. 38-39, Institución Príncipe de Viana, 1950, p.41-73, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2253303.pdf>, último acceso 15/03/16.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1948, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2252663.pdf>, último acceso 15/03/16.

Catálogo La mirada del 98. Arte y literatura en la edad de plata, Madrid, Sala Julio González, Ministerio de educación y cultura, 1998.

LARCO, Jorge, “La pintura española en la Argentina”, *Lyra*, Buenos Aires, a. 21, n. 192-194. Dedicado a España. Primer ejemplar de 1964.

LARCO, Jorge, *La pintura española moderna y contemporánea*, Madrid, Ed. Castilla, 1964, Tomo I: De Goya al Impresionismo. Tomo II: De Nonell al Informalismo. Tomo III: Repertorio gráfico, 1964.

LAVARELLO de VELAUCHAGA, Gabriela (compiladora), *La Virreina Ana de Borja Condesa de Lemos* disponible en <http://www.jrcasan.com/reportajes/peru/index.htm>, último acceso 1/1/2007.

LIERNUR, Jorge Francisco, “Neocolonial” en ALIATA, Fernando y LIERNUR, Jorge Francisco, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004, p. 182-189.

LOHMANN VILLENA, Guillermo, *El Conde de Lemos, Virrey del Perú*, Madrid, Serie 2º, monografías n. 8, Publicaciones de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, 1946.

LÓPEZ VILABOA, Máximo, “Iconografía Inmaculista en el Retablo de Santa Ana de Sinovas”, *Biblioteca: estudio e investigación*, Aranda de Duero, Burgos, n. 27, p. 109-129, 2012, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4601182>, último acceso 3/9/2017.

LOSADA, Leandro, Sociabilidad, distinción y alta sociedad en Buenos Aires: Los clubes sociales de la élite porteña (1880-1930), *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, v. 45, n. 180, Instituto de Desarrollo Económico y Social, enero-marzo, 2006, p. 547-572, disponible en <http://www.jstor.org/stable/3655880>, último acceso 1/2/18.

LOSADA, Leandro, “Distinciones simbólicas y realidades sociales. La alta sociedad y los advenedizos en la Buenos Aires del cambio del siglo XIX al XX”, *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*, Córdoba, n. 9, Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2007, p. 65-85, disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/9939/10617>, último acceso 1/4/18.

- LOSADA, Leandro, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- LOSADA, Leandro, *Historia de las élites en la Argentina. Desde la Conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- LOSADA, Leandro A., “Convenciones culturales y estilos de vida. La élite social de la Argentina de entreguerras en las crónicas sociales de la revista *Caras y Caretas* (1917-1939)”, *HSE—Social and Education History*, Barcelona, v. 2, n. 2, junio 2013, Hipatia Press, p. 152-175, disponible en <http://www.redalyc.org/html/3170/317027596003/>, último acceso 1/1/18.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000, disponible en publicaciones.ua.es/filespublic/pdf/LD847908541X5234362.pdf, último acceso 3/2/2016.
- LOZOYA, Marqués de [Juan de Contreras y López de Ayala], *La familia Zuloaga*, Segovia, Patronato del Museo Zuloaga, 1950, disponible en <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=4722>, último acceso 23/09/15.
- LOZOYA, Marqués de [Juan de Contreras y López de Ayala], *Muebles de estilo español. Desde el Gótico hasta el siglo XIX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1962.
- MACEIRA Susana B. y DE LA IGLESIA, María del Carmen, “Simbología del jardín francés (Jardín Botánico) y su comparación con el hispano-musulmán (Museo Larreta)”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, Buenos Aires, n. 3, Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT), 2009, disponible en <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/41>, último acceso 1/7/16.
- MAGAZ, María del Carmen, *Patrimonio escultórico de Buenos Aires. Palermo: Parque 3 de Febrero*, Buenos Aires, Ediciones turísticas, Tomo 1, 2006.
- MARIÁS, Fernando, “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y El Greco”, *Cuadernos de Arte*, Granada, n. 40, Universidad de Granada, 2009, p. 317-352, disponible en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/270/261>, último acceso 1/3/16.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, Editorial Cátedra, 1998.
- MARTÍNEZ Alberto, *Baedeker of the Argentine Republic*, 4ª Edición, Barcelona, Ed. Sopena, 1914.
- MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, *Un juego de Espejos. Rasgos Mudéjares de la Arquitectura y el habitar en la España de los siglos XVI-XVII*, Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2007.
- MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando “Otro juego de espejos, imágenes de España en la mirada de Martín S. Noel”, en Fernando Martínez Nespral, *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano. Documento de Trabajo n. 253*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 2010, p. 35-45.
- MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Entre negocios y trapicheos, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz” en PÉREZ MULET, Fernando e SOCÍAS BATET, Inmaculada (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicaciones Universidad de Barcelona, 2011.
- MAURIÉS, Patrick “Anatomía del bibliófilo”, *Revista de Occidente*, n.141, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, febrero 1993.

MAYOCHI, Enrique Mario, *Belgrano. 1855-del pueblo al barrio-1998*. Tercera edición corregida y aumentada, Buenos Aires, Junta de estudios Históricos de Belgrano, 1998.

MENA MARQUÉS, Manuela B., “Grandes colecciones de pintura española fuera de España” en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coordinador), *El arte español fuera de España. Actas XI Jornadas de Arte*, Madrid, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003, p. 157-170.

MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “Arthur Byne, un espoliador de guante blanco” en Fernando Pérez Mulet e Inmaculada Socias Batet (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicaciones Universidad de Barcelona, 2011.

MILHOU, Mayi, “Zuloaga in France, First Impressions of France” en *Ignacio Zuloaga (1879-1945). Exhibition*, Bilbao, Basque Government, 1990.

MILHOU, Mayi, “Ignacio Zuloaga et la France”, *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, t. 83, n. 1-2, 1981, p. 109-129, disponible en http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1981_num_83_1_4436, último acceso 1/3/16.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, SARGENT, John S., BRINTON Cristian, UNAMUNO Miguel de, *Ignacio Zuloaga, Colección Monografías de Arte 1*, Madrid, v. 1, Editorial Estrella, c. 1920.

MOLLOY, Sylvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, Paris, Presse Universitaires de France, Faculte des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Sorbonne, 1972.

MONTERO, María Luisa y Angélica TÓRTOLA, *Contribución a la bibliografía de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Compilaciones especiales, n. 19, Fondo Nacional de las Artes, 1964.

MONTINI, Pablo, “El programa cultural de la burguesía”, en PRIETO Agustina *et al*, *Ciudad de Rosario*, Rosario, Museo de la Ciudad, Editorial Municipal de Rosario, 2010, p. 111-148, disponible en <https://vdocuments.site/ciudad-de-rosario-libro-55c1ea5ebbb49.html>, último acceso 1/4/18.

MONTINI, Pablo, “Las colecciones son museos: las articulaciones entre el coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960”, en BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (editoras) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-EDUNTREF, t. 1, 2011.

MONTINI, Pablo (coordinador), *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”. I. Ángel Guido*, Rosario, octubre 2011.

MORAN SUAREZ, Isabel, “El coleccionismo astronómico de Felipe II” en CAMPOS y FERNÁNDEZ DE Sevilla, Francisco Javier (coord.), *Actas del Simposium La ciencia en el Monasterio del Escorial (1/4-IX-1993)*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas n. 3, Simposium, Ediciones Escorialenses, 1993, p. 501-511, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ciencia-en-el-monasterio-del-escorial-actas-del-simposium-14-ix-1993-tomo-i/>, último acceso 23/09/16.

MALOSETTI COSTA, Laura y BALDASARRE, María Isabel, “Enclave hispanoamericano (o en clave latinoamericana): el arte y los artistas en *Mundial magazine* de Rubén Darío”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, p. 197-227.

MUGABURU Joseph, MUGABURU Francisco (hijo), *Diario de Lima (1640-1694) Crónica de la Época Colonial. Tomo 7-8*. Horacio Urteaga y Carlos Romero (miembros del Instituto Histórico del Perú) Publicarlo por 1º vez, tomándolo del manuscrito original. Lima, Imprenta San Martín y Ca, 1917.

MUJICA LAINEZ, Manuel, “Lagos”, *Monografía de artistas argentinos. Cuaderno 5*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1963.

MUJICA LAINEZ, Manuel, *Los porteños*, Buenos Aires, Ediciones Librería de la Ciudad, 1979.

MÚJICA PINILLA, Ramón, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

MULLER, Priscilla E., “Zuloaga y América 1909-1925” en *Ignacio Zuloaga (1879-1945). Exhibition*, Bilbao, Basque Government, 1990.

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL ENRIQUE Larreta, *Diario íntimo del barrio de Belgrano. Memorias de sus vecinos 150° Aniversario 1855-2005*, Buenos Aires, 2006.

MUSEO DEL PRADO, *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS, *Alejandro Sirio (1890-1953) dibujos, Exposición Homenaje en el I° centenario de su nacimiento*, Oviedo, octubre-noviembre, 1990.

NAVARRO, Ángel M. y Teresa TEDIN URIBURU, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Fadam, 2007.

NOBILIA, Patricia, “Los itinerarios del Virrey. Una aproximación al retrato de Don Pedro Antonio Fernández de Castro, X Conde de Lemos. Virrey del Perú” *Memorias de un Seminario (I)*, Madrid, Ministerio de Cultura de España, 2008 (en prensa).

NOBILIA, Patricia, “Sirio. Un artista para la Gloria” en *La Gloria de Don Ramiro. Escenarios de una Novela 1908-2008*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2008. p. 58-105.

NOBILIA, Patricia, “Museo de Arte Español Enrique Larreta. Escenarios de una colección”, *Fascículos coleccionables Museos de Buenos Aires*, Buenos Aires, n. 2, Dirección General de Museos, junio de 2011.

NOBILIA, Patricia, “Enrique Larreta y su colección de Arte Español” en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando (director), *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano. Documento de Trabajo n. 253*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, agosto 2010, p. 49-57, disponible en http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/253_martinez_nespral.pdf, último acceso 1/1/16.

NOBILIA, Patricia, “Alejandro Sirio. Arquitecto de la Gloria”, en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando (director), *Miradas cruzadas entre España y Argentina. Segunda parte, Documentos de trabajo n. 270*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, agosto 2011, p. 47-55, disponible en http://repositorio.ub.edu.ar/bitstream/handle/123456789/701/270_Nespral_primera_parte.pdf?sequence=1&isAllowed=y, último acceso 1/1/16.

NOEL, Martín, “La Casa española de Don Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, n. 26, junio 1918, s.p.

NOEL, Martín S, *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*, Buenos Aires, Talleres Casa Jacobo Peuser, 1921.

NOEL, Martín, *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*, Buenos Aires, Ediciones del autor, 1926.

NOVO GONZÁLEZ, Javier, “Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, Donostia, n. 25, 2006, p. 233-243, disponible en www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/25/25233243.pdf, último acceso 5/3/16.

OCAÑA RUIZ, Sonia I., “Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, v. 35, n. 102, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 125-176, disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2490/2524>, último acceso 1/1/16.

OCAÑA RUIZ, Sonia I., “Enconchados: gustos, estrategias y precios en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2014, disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762015000100004, último acceso 1/7/16.

PACHECO, Marcelo E., “Después de Goya, antes de Picasso”, *Después de Goya, antes de Picasso*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1988.

PACHECO, Marcelo E., “La pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Ciento veinte años de pintura española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América 1810-1930*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 7- 17.

PACHECO, Marcelo E., “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, *Ramona*, Buenos Aires, n. 53, agosto de 2005, disponible en http://www.ramona.org.ar/files/r53_0.pdf, último acceso 1/3/2010.

PACHECO, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, s.n, 2011.

PACHECO, Marcelo E., *Coleccionismo de arte en Buenos Aires 1924-1942. Modelos de lo nacional y lo cosmopolita, de lo tradicional y lo moderno*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013, 1º edición.

PACHECO, Marcelo E. (Idea y Dirección), *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Fundación Espigas, 2000.

PACHECO, Marcelo E., “Museos y espacios de exposición, Dirección General de Museos, Ministerio de Cultura Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Informe, diagnóstico y propuestas” en LIPRANDI Ignacio, *Cultura, nuestra Propuesta*, Buenos Aires, ediciones del autor, 2007.

PAEZ RÍOS, Elena, “Las ‘Décadas’ de las Guerras de Flandes”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, t. 73, enero-junio 1966, p. 159-178.

PAGANO, JOSÉ LEÓN, “El arte de Alejandro Sirio”, *La Nación*, Suplemento de artes y letras, Buenos Aires, abril de 1936.

PANTORBA, Bernardino de, *Ignacio Zuloaga. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Antonio Carmona Editor, 1944.

PALIZA MONDUATE, Maite, “La cerámica aplicada en la decoración de interiores en torno a 1900: el mural de Daniel Zuloaga en la casa de Tomás Allende en Bilbao”, *BSAA arte*, Valladolid, n. 78, Universidad de Valladolid, 2012, p. 237-260, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4134693>, último acceso 1/2/16.

PARTEARROYO LACABA, Cristina “Mecenazgo en una Casa–museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan”, *Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones, celebradas entre el 17 y el 19 de octubre de 2007 en la Universidad Rey Juan Carlos*, Madrid, Ministerio de Cultura Fundación Museo Sorolla, 2009, p. 115-133, disponible en museosorolla.mcu.es/pdf/actas_sorolla.pdf, último acceso 2/1/15.

PAREDES ARNÁIZ, Ana María, *Unamuno y las artes 1888-1936*, Barcelona, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2012-13, disponible en http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110575/AMPA_TESIS.pdf;jsessionid=B80C49922DF884E94E06DD6669AD9ABB.tdx1?sequence=1, último acceso 5/3/16.

PÉREZ-BUSTAMANTE YÁBAR, Diana, “Fundaciones y coleccionismo: experiencias y tendencias” en PRADO ROMÁN, Camilo, VICO BELMONTE, Ana (coordinadores) *La inversión en Bienes de Colección*, 2008, p. 190-211, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2707523>, último acceso 1/1/18.

PÉREZ de TUDELA, Almudena, “Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental”, *El mueble del siglo XVI: mueble per a l'edat moderna*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, 2012, p. 25-40, disponible en https://www.academia.edu/7077630/_Mobiliario_en_El_Escorial_en_tiempos_de_Felipe_II, último acceso 1/2/17.

PÉREZ, Joseph, *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, Madrid, Algaba ediciones, 2007, p. 168-169, disponible en <https://books.google.com.ar/books?id=6PM>, último acceso 3/04/16.

PÉREZ MULET, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011.

PÉREZ PORTÚS, Javier (a cargo de la edición), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, “Sorolla-Zuloaga. Impresión y expresión de la pintura de fin de siglo en España” en *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 2014. p. 333-363

PÉREZ de AYALA, Ramón, *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Editorial Aedos, 1961.

PÉREZ de VILLAMIL, Genaro, *España artística y monumental*, París, Tomo 1, 2 y 3, Casa de Alberto Hauser, 1842, 1844, 1850.

PÉREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio, *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Companiet, 1927.

PERIS LLORCA, Jesús España, “Francia y la tradición nacional argentina, según Enrique Larreta. Artículo costumbrista en once cuadros.”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/larreta2.html>, último acceso 1/1/14.

PITA ANDRADE, José Manuel, *Itinerarios de Madrid XX. El palacio de Liria*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.

PLESSIER, Ghislaine, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 7-36, disponible en <http://www.youscribe.com/catalogue/livres/autres/ignacio-zuloaga-et-ses-amis-francais-176539>, último acceso 5/3/16.

PONTORIERO, Hugo, Palacio Errázuriz Alvear. *Memorias de un proyecto. Sergeant, Carlbian, Hoenstchel, Nelson, Duchène, Sert*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 2016.

PORTELA SANDOVAL, Francisco José, “En el centenario de un gran historiador del arte: Diego Angulo Íñiguez (1901-1986)”, *Anales de Historia del Arte*, n.11, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 15-18, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA0101110015A/31322>, último acceso 1/1/17.

QUESADA MARTÍN, M. Jesús, *Daniel Zuloaga: ceramista y pintor*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981.

RABINOVICH, Silvana, “Walter Benjamin: el coleccionista como gesto filosófico”, México, *Acta poética* v. 28 (1-2), Universidad Nacional de México, noviembre 2007, p. 241-256, disponible en http://www.epigijon.uniovi.es/docs/agenda/CV_Silvana_Rabinovich.pdf, último acceso 1/1/18.

REMENTERÍA SANZ, Santiago, “Zuloaga, Noailles y Einstein: encuentros y Alusiones”, *Bidebarrieta*, n. 9, Bilbao, 2001, p. 183-197, disponible en http://bidebarrieta.com/includes/pdf/Rementeria_20141201195803.pdf, último acceso 1/3/16.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, *La Anunciación*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid Dpto. de Historia del Arte I, 2013, disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>, último acceso 23/10/16.

ROMARATE ZABALA, Ana Galván, *Comercio del arte, arte del comercio: coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)*, Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997, disponible en biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0042001.pdf, último acceso 5/3/15.

ROMERO, Carlos Alberto, “La Virreina Gobernadora”, *Revista Histórica. Órgano del Instituto Histórico del Perú*, Lima, Tomo I, Oficina Tip. de Lima, marzo de 1906.

ROSA, María Laura, “Paraísos en la tierra. Dos casos de estudio de jardines neo-hispano-musulmanes en Buenos Aires” en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo n. 225*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 2009, p. 44-51, disponible en: http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf, último acceso 1/1/16.

ROUSSOS, Dafne y LEONARDI Rosana, “La catalogación como herramienta de la investigación histórica. El caso de las donaciones de Victoria Aguirre al Complejo Museográfico Enrique Udaondo”, *Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio; II Congreso Iberoamericano y X Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio*, La Plata, 2011, disponible en <https://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/1006>, último acceso 1/1/16.

RUBIONE, Alfredo, “Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica” en GRAMUGLIO, María Teresa (directora volumen), *El imperio realista* en JITRIK, Noé (director de la obra) *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 6, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.

RUBIONE, Alfredo, (director del volumen), *La crisis de las formas* en JITRIK, Noé (director de la obra) *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 5, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, “Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)” en PORTÚS PÉREZ, Javier (ed.), *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo del Prado, 2004-2005.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, “En nombre del rey. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *B'06 Boletín*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, n. 2, 2007, p. 85-123, disponible en https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_es-19.pdf, último acceso 1/03/16.

SALÓ MARCO, Antonio, *Enciclopedia de los estilos decorativos. El estilo Renacimiento español*, Barcelona, Casa editorial Feliú y Susanna, [19].

SÁNCHEZ, Santiago Javier, “Hispanofobia e hispanofilia en la Argentina”, *Tinkuy* n. 16, Section d'études hispaniques, Montreal, Universidad de Montreal, julio 2011, p. 93-106, disponible en http://llm.umontreal.ca/mwg-internal/de5fs23hu73ds/progress?id=UDXRCm8XC3EJApNTV_oO90FCkuPcgu7JtmMEv9qV7_zU, último acceso 3/3/2016.

SÁNCHEZ, Yvette, *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

SÁNCHEZ-CORTEGANA, José María, “La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias”, *Laboratorio de arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, n. 9, Universidad de Sevilla, 1996, p. 125-142, disponible institucional.us.es/revistas/arte/09/08%20sanchez.pdf, último acceso 4/1/17.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y María OLIVERA ZALDUA, “Fondos fotográficos del Instituto Valencia de Don Juan. Los negativos de Adela Crooke”, *Documentación de las Ciencias de la información*, Madrid, 2014, v. 37, 163-203, disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/46823/43935> con acceso abril 2015

SANTA ANA, Florencio de, “Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida”, *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995, p 29-53.

SEBRELI, Juan José, *Apogeo y ocaso de los Anchorena*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 2º Edición ampliada, 1974.

SECRET, Meryl, Duveen, “The Demotte affair” en *A life in Art*, New York, Alfred A. Knopf, 2004, p. 207-223.

SERRERA, Juan Miguel, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio-julio 1990, disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/alonso-sanchez-coello-y-el-retrato-en-la-corte-de/66d7ac3f-806b-486f-8b5a-34d6cd9c1562>, último acceso 23/10/16.

SERRERA, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, *Catálogo Exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, junio-julio 1990, p. 37-64.

SESSA, Aldo, *Estancias. Palacios criollos de Argentina*, Buenos Aires, Sessa editores, 2004.

SERVENTI, María Cristina, *Pintura española en el Museo Nacional de Bellas Artes (siglos XVI al XVIII)*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2003.

SCHEFFLER, Félix, “Crónica ‘Thomas Yepes’ en Valencia”, *Archivo español de Arte*, Madrid, n. 273, enero-marzo, 1996, disponible en archivospanoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/583/581, último acceso 1/9/16.

SCHOLLAERT, María Martha y TASSANO Mónica, “El azulejo en los patios andaluces del Río de la Plata”, en MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, *Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio. Argentina siglo XX. Documento de Trabajo n. 225*, Buenos Aires, Universidad de Belgrano, 2009, p. 44-51, disponible en http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/225_martinez_nespral.pdf, último acceso 1/1/16.

SOCIAS BATET, Inmaculada, “El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX”, PÉREZ MULET Fernando, SOCIAS BATET Inmaculada (eds.) *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicaciones Universidad de Barcelona, 2011, p. 285-302 disponible en <http://www.eartdocuments.com/es/2013/02/18/el-reverso-de-la-historia-del-arte-marchantes-y-agentes-en-espana-durante-la-primera-mitad-del-siglo-xx-2/>, último acceso 1/3/16.

SOCIAS BATET, Inmaculada, *La correspondencia entre Isidre Bonsoms Sicart y Archer Milton Huntington. El coleccionismo de libros antiguos y objetos de arte*, Barcelona, Reial Acadèmia de les Bones Lletres, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2010, disponible en http://www.boneslletres.cat/publicacions/altres_publicacions/b48064713.pdf, último acceso 1/4/18.

SOTELO, Emilio Alfonso F., *Brocal de Pozo Hispanomusulmán*, Ceuta, Sala Municipal de Arqueología, 1979.

SUÁREZ, Constantino, *Escritores y artistas asturianos, Índice bio-bibliográfico*, Madrid, Tomo I, Imprenta de Sáez Hermanos, 1936.

TEDIN, Teresa, “Coleccionismo: El Archivo de Lucrecia de Oliveira César de García Arias en Fundación Espigas” en *VII Jornadas 2006. Estudios e Investigaciones Artes visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘Julio Payró’*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, p. 385-395.

TELLECHEA IDIGORAS, J. Ignacio y SUÁREZ ZULOAGA, María Rosa (directores), *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, Zumaia, n. 2, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000.

THAIDIGSMANN, Javier Barón, “Alejandro Sirio, ilustrador y dibujante”, *Alejandro Sirio (1890-1953)*, Oviedo, Galería Noyal, octubre-noviembre, 1998, p. 7-33.

TORMO y MONZÓ, Elías, “Álbum de lo inédito para la Historia del Arte español”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, v. 24, n. 3, tercer trimestre, 1º de septiembre de 1916, p. 220-224, disponible en http://ddd.uab.cat/pub/bolsocespexc/bolsocespexc_a1916m9v24t3.pdf, último acceso 2/1/16.

URIARTE, José Ramón de, *Los baskos en la Nación argentina 1816-1916*, Buenos Aires, Editado por José R. de Uriarte, impreso en La Baskonia, 1916, disponible en <http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/24784>, último acceso 1/9/15.

URGELL, Guiomar de, [Prólogo], *IVº Remate de obras de arte y antigüedades*, Buenos Aires, Posadas Remate S.A., Bullrich, Gaona y Guerrico, noviembre 1988.

URQUIZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

UTRILLO, Miguel; ALEXANDRE Àrsene *et al*, *Five essays on the art of Ignacio Zuloaga*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

VALDOVINOS, José Manuel Cruz, “Ciento veinte años de pintura española”, en *Ciento veinte años de pintura española. Muestra en conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América 1810-1930*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 19-23.

VALERGA, Ricardo, “Larreta y Anatole France. Dos fragmentos inéditos de Tiempos iluminados” en BARCIA Pedro Luis (Coordinador), *Homenaje a Larreta en el Centenario de La gloria de Don Ramiro (1908-2008)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2009, p. 249-254.

VALERGA, Ricardo, Schmidt Ana, *Carlos Sáenz de Tejada. Una olvidada visión de la Pampa*, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 3 de marzo al 29 de marzo de 2009.

VALLEJO, Gustavo, “Noel, Martín” en ALIATA, Fernando, LIERNUR, Jorge Francisco, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004, p. 196-199.

VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Zamora, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2004.

VELARDE, Max, *El editor Domingo Viau y otros escritos*, Buenos Aires, Alberto Casares, 1998.

VILAR, Juan B., “El Cardenal Belluga. Su obra inédita e impresa”, *Biblioteca virtual Ignacio Larramendi de Polígrafos*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2010, disponible en http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000600, último acceso 1/2/16.

VIVERO, Domingo de, *Galería de retratos de los Gobernadores y Virreyes del Perú 1532-1824*, Barcelona, Ed. Tipografía de la Casa Editorial Maucci, 1909.

WECHSLER, Diana B., “Coleccionismo público y proyecto moderno. Un mapa para el arte de las primeras décadas del siglo XX en la Argentina”, *Arte América*, La Habana, Casa de las Américas, 2007.

ZABALA, Rómulo [presidente Comisión de homenaje] *et al*, *La gloria de Don Ramiro en veinticinco años de crítica. Homenaje a Don Enrique Larreta 1908-1933*, Buenos Aires, Tomo I, Librerías Anaconda, 1933.

ZEMBORAIN, Carlos Alfredo, *Catálogo Cerámica Española*, Buenos Aires, Museo de Arte Español, Enrique Larreta, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, agosto-septiembre, 1986.

ZULOAGA, Daniel, Hijos de, *Talleres de hijos de Daniel Zuloaga. Cerámica artística. Segovia*, Madrid, Blass S.A. tipográfica, disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=19182>, último acceso 23/09/15.

1. Conferencias

BORTOLETTO, Valeria, DONDO, María Teresa, NOBILIA, Patricia y SCHMIDT, Ana María, “La Colección Larreta: Escenario de una novela.”

POSSE, Abel, “Larreta y la novela histórica”

HINOJOSA MONTALVO, José, “La ¿convivencia? de cristianos, mudéjares y judíos en la España medieval”

RODRÍGUEZ OTERO, Mariano y MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando, “Ficciones antiguas y modernas sobre la España del Siglo de Oro.”

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “España y América (1890-1930). Identidades y renovación en las artes”

Conferencias brindadas en el marco del Seminario “*A cien Años de la Gloria de Don Ramiro*”, Buenos Aires, organizado por el Museo de Arte Español Enrique Larreta y auspiciado por la Oficina Cultural de la Embajada de España, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Belgrano, Septiembre-Octubre de 2008.

2. Páginas de Internet

<http://archive.org/index.php>

<http://biblioteca.fadu.uba.ar>

<http://gallica.bnf.fr>

<http://hemerotecadigital.bne.es>

<http://hispanicsociety.org/es/>

<http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>

<http://payro.institutos.filo.uba.ar>

<http://www.abc.es/hemeroteca>

<http://www.arcondebuenosaires.com.ar>

<http://www.argentina-rree.com/historia.htm>

<http://www.bellasartes.gob.ar>

<http://www.biografiasyvidas.com>

<http://www.buenosairesantiguo.com.ar>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.fundacioncasadealba.com>

<http://www.genealogiafamiliar.net>

<http://www.louvre.fr/le-fonds-photographique-des-antiquaires-demotte>

<http://www.mujeresenlahistoria.com>

<http://www.museobilbao.com>

<http://www.museodelprado.es>

<http://www.museofigari.gub.uy>

<http://www.portaldesalta.gov.ar/senor.html>

<http://www.retabloceramico.net/especialcatalogos.htm>

<http://170.210.60.20/index.php/mundial-magazine>

2. Bibliotecas

Nacionales

Biblioteca “Alfonso el Sabio” Museo de Arte Español Enrique Larreta

Biblioteca “Esteban Echeverría” Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Biblioteca del Museo de la Ciudad

Biblioteca Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Biblioteca Museo Histórico Sarmiento

Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Internacionales

Biblioteca Nacional de España, Madrid, Salón General, Sala Goya y Sala Cervantes, Consulta bibliográfica y hemerográfica, <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Biblioteca Nacional de Perú, Sede Lima, Sala de Historia y Geografía

Bibliothèque Nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/>

