

María Isabel Baldasarre

Con la paleta, el pincel y el caballete

Los artistas en las “Caricaturas contemporáneas” de Caras y Caretas

Las “Caricaturas contemporáneas” fueron una sección publicada entre 1900 y 1913 en la célebre revista ilustrada *Caras y Caretas*. Compuesta por una caricatura a color de página completa, en su gran mayoría realizadas por José María Cao, y una rima breve, la serie se centró en personajes famosos por su actuación pública como funcionarios, militares, hombres de ciencia, literatos, actores. Dentro de este repertorio los artistas plásticos, argentinos y extranjeros activos en el país, fueron una presencia habitual. Este artículo propone un recorrido visual por las imágenes de los distintos pintores y escultores que protagonizaron las “caricaturas contemporáneas” con el objetivo de analizar cómo estas representaciones corporizaron muchos de los tópicos asociados entonces con la práctica artística, una actividad valorada y que despertaba curiosidad en el gran público. Se examina así en qué medida estas imágenes plasmaron identidades múltiples –de clase, de género, de nacionalidad– en diálogo con los distintos modelos de ser artista.

PALABRAS CLAVE: CARICATURA; CARAS Y CARETAS; ARTISTAS; JOSÉ MARÍA CAO

With the palette, the brush and the easel. Visual artists in Caras y Caretas’ “Caricaturas contemporáneas”

“Caricaturas contemporáneas” was the name of a section included, between 1900 and 1913, in the famous illustrated magazine Caras y Caretas. It was composed by a full page color caricature, most of them drawn by José María Cao, and a short rime. The series was centered on notorious characters known for their public action as politicians, army men, scientists, writers and actors. Among this cast, Argentinian and foreign visual artists active in the country were a common presence. This article proposes a visual analysis of the various painters and sculptors that appeared in “Caricaturas contemporáneas”. Our objective is to consider how these representations turned visual many topics associated with the art practice, an activity that was highly praised and that aroused the curiosity of the general public. We examine how these images established multiple identities –of class, gender and nationality– in dialogue with the different artistic models.

KEYWORDS: CARICATURE; CARAS Y CARETAS; VISUAL ARTISTS; JOSÉ MARÍA CAO

Entre 1900 y 1913 la revista *Caras y Caretas*, la publicación ilustrada más moderna y masiva que integró la cultura visual de comienzos del siglo, incluyó en casi todas sus ediciones la sección “Caricaturas contemporáneas”. Se trató de una caricatura a página completa de una figura de actualidad con una breve rima, probablemente realizada por el escritor Luis Pardo (seudónimo de Luis García),¹ que resaltaba en tono satírico alguna característica o hecho reciente protagonizado por el personaje en cuestión.² La mayoría de estas imágenes estuvieron a cargo del gallego José María Cao, aunque también hubo algunas firmadas por Aurelio Giménez y Manuel Mayol y, hacia mediados de 1900, se sumaría como dibujante Mario Zavattaro.³

El repertorio de personajes públicos se componía principalmente de políticos, funcionarios y militares argentinos, visitantes ilustres, hombres de ciencia, clérigos, escritores, actores, cantantes y también artistas plásticos.

Trabajos recientes sobre *Caras y Caretas* como objeto de estudio registran que, en comparación con la prensa satírica de las últimas décadas del siglo XIX, ésta se distinguió por un estilo menos mordaz y virulento.⁴ Es decir, se pasó de la crítica facciosa y encarnizada a la risa amable y al *entre nos* que supone el grupo de pares extendido entre redactores y lectores. Los personajes de “Caricaturas contemporáneas” constituyeron, en este sentido, actores dignos de celebración y encomio. Si bien muchas veces con una burla velada, la suya era una tarea celebrada y reconocida que incorporaba a los cultores del arte dentro una estirpe de personajes centrales en el progreso y la civilización en clave local.

De acuerdo con nuestro relevamiento, al menos diecinueve pintores y escultores protagonizaron esta sección entre el primer año del siglo y los albores de la Primera Guerra Mundial.⁵ Estas presencias nos permiten afirmar que los artistas eran personajes conocidos, dignos de ser caricaturizados, y que la práctica de la pintura y la escultura era parangonable a la de otras artes (música, teatro, literatura) que también eran cultivadas por los personajes que poblaron esta sección. Sin embargo, debemos aclarar que, al igual que sucedía con todas las “Caricaturas contemporáneas”, las mismas estaban pensadas para ser interpretadas dentro del corpus de los artículos e imágenes que componían la revista. Es decir, en casi todos los casos se establecían diálogos con los textos y las selecciones visuales que ocupaban las páginas inmediatamente precedentes o posteriores, que referían a hechos recientes protagonizados por estos pintores y escultores como una exposición en una galería de Buenos Aires, la asignación o la inauguración de un monumento o la llegada de un creador extranjero de renombre.

Como parte de esta operación, prácticamente todos los protagonistas de la escena artística de entre-siglos, tanto argentinos como extranjeros activos en el país, aparecieron en las “Caricaturas contemporáneas” de *Caras y Caretas*. El examen de estas

1 De acuerdo al número del primer aniversario de *Caras y Caretas* publicado el 7 de octubre de 1899, en el artículo “Colaboradores literarios” se presentaba a Luis Pardo como un: “felicísimo y fecundo rimador de ironías”. Agradezco a Laura Giaccio su comentario al respecto.

2 Señala Geraldine Rogers que ya en la antecesora homónima de *Caras y Caretas*, publicada en Montevideo en 1890, figuraba esta sección centrada en un personaje del mundo social. Véase de la autora: *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata, Edulp, 2008, p. 58.

3 El género sería tan popular al punto que la revista *P.B.T.*, fundada por Eustaquio Pellicier en 1904 luego de abandonar *Caras y Caretas*, incorporaría el mismo recurso de la caricatura de un personaje célebre a página entera acompañada de una cuarteta en la serie: “De mi Guignol” firmada entre otros por Zavattaro, Gio, Castro Rivera y Juan Carlos Alonso. También los artistas plásticos protagonizaron esta serie, entre otros: Eduardo Schiaffino, Rogelio Yrurtia, Hernán Cullén Ayerza y Torcuato Tasso.

4 Cf. Rogers, *op. cit.*, p. 52. Véase también la tesis doctoral de Sandra M. Szir, *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires 1898-1908*. Buenos Aires, FFyL-UBA, 2011, principalmente el capítulo 6: “Sátira y consumo ilustrados. Caricatura y publicidad.”

5 No incluimos aquí a los propios ilustradores de *Caras y Caretas*, quienes habían sido caricaturizados unos por otros (entre otros Arturo Eusevi y Manuel Mayol por Cao y Aurelio Giménez y José María Cao por Mayol) en ocasión del primer homenaje de la revista, *cit. ut supra*. Agradezco a Sandra Szir esta referencia.

imágenes contribuye, por un lado, a enriquecer los estudios que en los últimos lustros han desmenuzado las trayectorias y obras de algunos de estos artistas. En un sentido más general, su análisis nos permite indagar cómo estas representaciones corporizan muchos de los tópicos asociados entonces con la práctica artística, no ya entre el grupo de *amateurs* o especialistas sino entre el público extendido que leía la revista. ¿Qué modelos o tipos de artistas eran los encarnados por estos personajes de la escena cultural del 1900? ¿En qué punto las caricaturas responden a diferentes personalidades y modos del hacer del arte? ¿Cómo se vinculan además las identidades múltiples –de clase, de género, de nacionalidad– en estas representaciones? ¿Cómo dialogan la imagen y texto? El recorrido visual que proponemos aquí busca dar una respuesta posible a estos interrogantes.

La primera de las caricaturas de artistas que encontramos es la de Eduardo Schiaffino, el 16 de junio de 1900, realizada por la pluma de José María Cao.⁶ (Imagen 1) No sorprende que fuera el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) quien inaugurase la presencia de los artistas en la sección, aunque –como advertíamos más arriba– no lo hacía en ese rol, sino en el contexto de la polémica inauguración del monumento conmemorativo a Sarmiento, obra de Auguste Rodin, concretada unas semanas antes. Junto con Aristóbulo del Valle y Miguel Cané, Schiaffino había sido el principal responsable de la elección del estatuario francés para la realización del monumento.⁷ La escultura, que no se había adecuado a los parámetros fisonómicos realistas esperados por el público porteño, había sido defendida por Schiaffino desde las páginas de *La Nación* mediante dos textos que subrayaban los méritos del escultor moderno. Los lectores de *Caras y Caretas* conocían perfectamente los devaneos de este “monumento simbolista” ya desde días antes de su inauguración. En el número del 19 de mayo de 1900 se publicó un artículo profusamente ilustrado que buscaba no tomar partido entre detractores y defensores, pero incluía una caricatura francamente sarcástica del monumento, también obra de Cao. Culminaba con un tono mordaz argumentando que Sarmiento parecía quejarse de lo mal que había sido realizada su levita.⁸ El n° 87 del 2 de junio contenía varios artículos editoriales además de una caricatura de portada en la que Rodin en su taller mantenía una conversación mientras realizaba un –imaginario– monumento al Presidente Julio A. Roca. (Imagen 2) Éste se quejaba precisamente de lo perjudicado que resultaba en la escultura, a lo que Rodin contestaba: “Es como se le verá en la historia, mi general. No olvide que es un retrato simbolista”. Por detrás, entre los bocetos del taller, otra vez se destacaba la efigie del Sarmiento.⁹ La “caricatura contemporánea” de ese número era protagonizada por Cané, quien llevaba una canasta con una versión reducida del Sarmiento, cual niño envuelto en un moisés, mientras el epígrafe lo presentaba como un “especialista para importar estatuas decadentes”.¹⁰

En síntesis, la visión de la revista era de rechazo por la falta de parecido de la figura y la consiguiente imposibilidad de transmitir los rasgos de carácter del retratado, mofándose además de lo oneroso que había resultado el encargo. A la hora de tomar a Schiaffino como protagonista de su caricatura, Cao se burlaba del rol de regente del

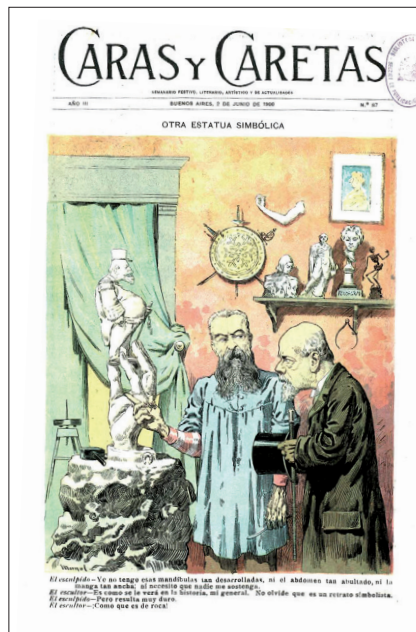
6 “Caricaturas contemporáneas. Eduardo Schiaffino por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 3, n° 89, 16 de junio de 1900.

7 Cf. María Teresa Constantín, “El Sarmiento de Rodin” en: *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires, MNBA-Fundación Antorchas, 2001. Sobre su defensa del monumento, véase: Marina Aguerre y Raúl Piccioni, “Eduardo Schiaffino y ‘el mono titi’ del Parque 3 de Febrero...” en: Diana Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 1-Del Jilguero, 1998.

8 “Las estatuas de Sarmiento”, *Caras y Caretas*, a. 3, n° 85, 19 de mayo de 1900.

9 Mayol, “Otra estatua simbólica”, portada, *Caras y Caretas*, a. 3, n° 87, 2 de junio de 1900.

10 Véase en *Ibidem*: Eustaquio Pellicier, “Sinfonía” (ilustrada por Giménez) y “Caricaturas contemporáneas. Dr. Miguel Cané por Cao”.



Imágenes 1 y 2

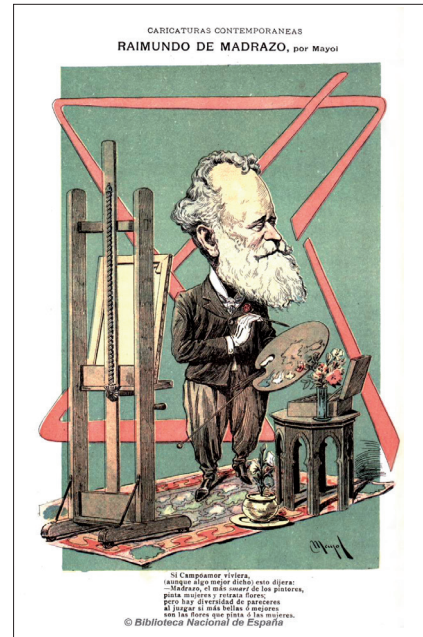
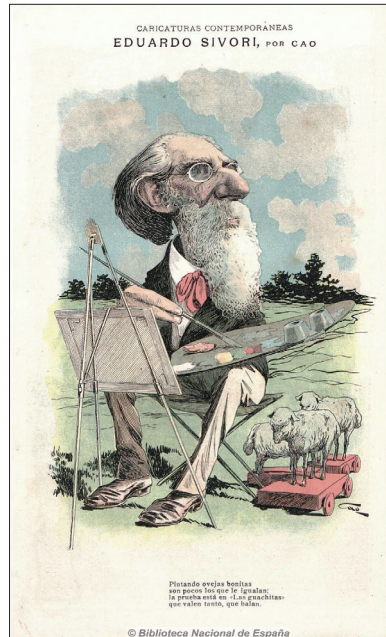
gusto por él encarnado y lo retrataba vestido con el uniforme de policía de entonces (esclavina y capote de paño azul) mientras el quepí característico descansaba en el suelo. El monumento se percibía solo parcialmente, distinguiéndose el detalle del Apolo luchando contra la hidra de su pedestal. Es evidente que el público familiarizado podía reconocerlo a partir de un fragmento. Incluso, Cao había prescindido de la parte más emblemática y debatida del mismo, la efigie de Sarmiento, para optar por el pedestal alegórico, que por otra parte había efectivamente sufrido agresiones a pocos días de ser inaugurado. Schiaffino no ostentaba los útiles habituales del pintor, que aparecen enmarcándolo, sino un sable y un fúsil. De guardián simbólico, el pintor se ha transformado en guardián material de la escultura.¹¹

La siguiente caricatura de un artista no se inserta ya en un debate público de alcance masivo, sino en un hecho más puntual y restringido al “mundo del arte” como la inauguración de una exposición de pinturas de artistas argentinos en el Salón Freitas y Castillo. Si la referencia a la exposición se resuelve con una suerte de *collage* que reúne algunos de los cuadros exhibidos sin crítica o texto, la caricatura es mucho más explícita en tanto connota muchos de los tópicos asociados entonces a la figura de su protagonista Eduardo Sívori.¹² (Imagen 3) En primer término, surge como el “más viejo de los jóvenes” como era llamado desde el siglo XIX,¹³ con su prominente barba blanca, el pelo cano tirado hacia atrás dejando la frente al descubierto, los anteojos encajados en las cuencas oculares y siempre vestido con garbo a la *sans façon*, síntoma de aquella aristocracia del espíritu fuertemente identificatoria para los artistas finiseculares. Sívori aparece también representado como pintor del *plein air*, gracias a su atril y su banco plegables, capaz de

11 El epígrafe dice: “El iris, que la espátula convierte en gris crepúsculo / sobre la tela extiende, y el poderoso músculo / también guía su stylo en más de una ocasión / Hoy, cual dragón anérido, el abracadabrante / secreto de la crítica custodia, y vigilante / la estatua de Sarmiento defiende con tesón”. Tanto la caricatura de Cané como la de Schiaffino son mencionadas por Rogers en su trabajo ya citado, p. 275.

12 “Caricaturas contemporáneas. Eduardo Sívori por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 4, n° 156, 28 de septiembre de 1901.

13 “El más viejo de los jóvenes. Su exterior lo revela despreocupado de las elegancias mundanas, pero no por cierto exento de cierta coquetería de artista que *sans poser*, ama tal vez inconscientemente la *pose*. No es culpa suya. Él se sabe bien así, *et va son train*, quién no haría otro tanto?”, Miguel Escalada, “A través del salón - Eduardo Sívori”, *El Tiempo*, 23 de octubre de 1895, p. 2, col. 1. Agradezco a Laura Malosetti Costa el facilitarme esta crítica, la que por otra parte dio título a su libro: *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*. Buenos Aires, FIAAR, 1999.



Imágenes 3 y 4

“domesticar” a su gusto a la naturaleza. La crítica más fuerte se desliza en la estrofa que refiere a una de sus escenas pampeanas exhibida en la segunda exposición del Ateneo de 1894, *Las guachitas*,¹⁴ la única obra del artista que había sido vendida en este contexto.¹⁵ Es interesante observar cómo la revista se burla del éxito pecuniario del artista cuando sabemos que las ventas fueron más la excepción que la regla, en su producción personal y en la de la mayoría de los pintores de su generación.

De hecho, pocos meses después hallamos una caricatura, realizada por Mayol, del pintor español Raimundo Madrazo (Imagen 4) que precisamente está sustentada sobre el mismo eje: el éxito económico pero no respecto de una pintura en particular, sino de la “campana” de retratos realizados durante su breve estadía en Buenos Aires.¹⁶ Es el entorno del *atelier* el que aparece aludido en la caricatura, a partir de una alfombra y de mobiliario elegante como la mesilla neogótica. Allí, el mundano pintor, con guantes blancos y una escarapela roja en la solapa,¹⁷ se dispone a realizar una naturaleza muerta que competiría, en su belleza, con los rostros de las mujeres por él retratadas.¹⁸

Por su parte, la práctica de la pintura realizada al aire libre es la que otorga el escenario a la caricatura de Cao publicada en ocasión de la exposición de Martín Malharro en el Witcomb. (Imagen 5) La edición del 19 de abril de 1902 incluye una página gráfica con varios de sus paisajes y su retrato fotográfico, y en el número siguiente se publica

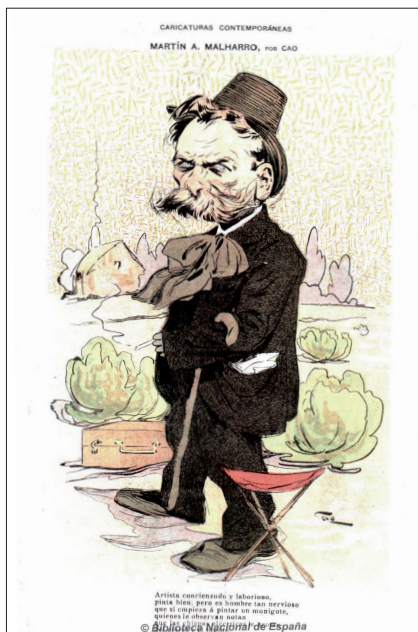
14 “Pintado ovejas bonitas / son pocos los que le igualan; / la prueba está en ‘Las guachitas’/ que valen tanto, que balan”.

15 La obra fue vendida a Delpuch en \$455. Para la nómina de obras vendidas y sus compradores, cf. La cita de *La Prensa* incluida en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2001, p. 368.

16 Cf. “Retrato de Mitre por el pintor Madrazo. El general y el artista en una de las sesiones”, *Caras y Caretas*, a. 4, n° 168, 21 de diciembre de 1901. El rostro de la caricatura está tomado del retrato fotográfico publicado en el artículo “Huéspedes distinguidos”, a. 4, n° 154, 14 de septiembre de 1901.

17 La escarapela monocolor roja había sido utilizada en el Río de la Plata, imitando la de los españoles, a principios del siglo XIX. En España, fue la escarapela utilizada por los militares hasta finales del siglo.

18 “Caricaturas contemporáneas. Raimundo de Madrazo, por Mayol”, *Caras y Caretas*, a. 4, n° 165, 30 de noviembre de 1901. El verso dice: “Si Campoamor viviera / (aunque algo mejor dicho) esto dijera: / —Madrazo, el más *smart* de los pintores, / pinta mujeres y retrata flores; / pero hay diversidad de pareceres / al juzgar si las más bellas o mejores / son las flores que pinta ó las mujeres.”



Imágenes 5 y 6

la caricatura del artista fumando, con gesto adusto y mirada penetrante.¹⁹ El bigote desgreñado y abundante oculta la mitad inferior de su rostro. Lo acompañan el banco de pintor y la valija, cerrada, de sus pinturas. Lleva un pañuelo o un papel arrugado en el bolsillo de un traje que le queda demasiado grande. La imagen refuerza así la idea de Malharro, asumida por él mismo, como el artista indómito, el militante anarquista que no termina de adaptarse a los parámetros de comportamiento y vestimenta de la vida burguesa, como sí, veremos, harían otros de sus colegas.

A fines de ese mismo año aparece una caricatura del célebre escultor italiano activo en Buenos Aires Héctor (Ettore) Ximenes, quien inauguraría en 1903 su obra más emblemática: el mausoleo a Belgrano en el atrio de la iglesia de Santo Domingo.²⁰ (Imagen 6) En noviembre de 1902, Ximenes había organizado una sonada exposición humorística en el Circolo Italiano reuniendo a los principales artistas de ese origen radicados en la ciudad con el objetivo de juntar fondos para rescatar a su connacional Guido Boggiani, de paradero desconocido en el Chaco. De acuerdo a lo que pudimos reconstruir, esta exhibición –compuesta por pinturas y paneles “alegóricos”– ejerció la risa burlona sobre tópicos generales (como el borracho o el viejo mujeriego) y sobre la figura de los propios caricaturistas.²¹ Sin embargo, los títulos de algunas obras como *Fuga de Pellegrini* o *El trust de la carne* nos permiten inferir que algunos políticos fueron blanco de la sátira, tal como retoma una caricatura de portada de *Caras y Caretas* que aprovecha el contexto de la muestra para ironizar sobre la labor del gobernador Marcelino Ugarte.²²

En la imagen de Cao, Ximenes se representa como recibiendo una inspiración súbita, modelando con guantes y sin ver la cara de un personaje que recuerda mucho a los retratos escultóricos de Honoré Daumier. En su traje se destacan los honores y medallas

19 “Caricaturas contemporáneas. Martín Malharro por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 4, n° 186, 26 de abril de 1902. Miguel Muñoz cita esta caricatura en un texto que se ocupa de analizar la imagen del artista como héroe incomprendido, desmontando esta imagen a partir de la recepción crítica de sus exposiciones de 1902 y 1908. Cf. del autor “De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época” en: *Arte y recepción*. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires, CAIA, 1997.

20 “Caricaturas contemporáneas. Héctor Ximenes por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 5, n° 219, 13 de diciembre de 1902.

21 Cf. “Exposición de Arte Humorístico”, *La Ilustración Sud-Americana*, 15 de diciembre de 1902, p. 355.

22 Manuel Mayol “Para la exposición humorística” (portada), *Caras y Caretas*, a. 5, n° 217, 29 de noviembre de 1902.



Imagen 7

recibidos en Europa, distinciones que avalaban su desembarco en la Argentina, al tiempo que se vislumbra la gruesa cadena de un reloj cruzando, el también grueso, abdomen. Es evidente que se trata de un artista reputado que hizo propios los patrones vestimentarios y físicos de la opulencia burguesa, un perfil muy diferente del aristocrático Sívori y del radical Malharro.

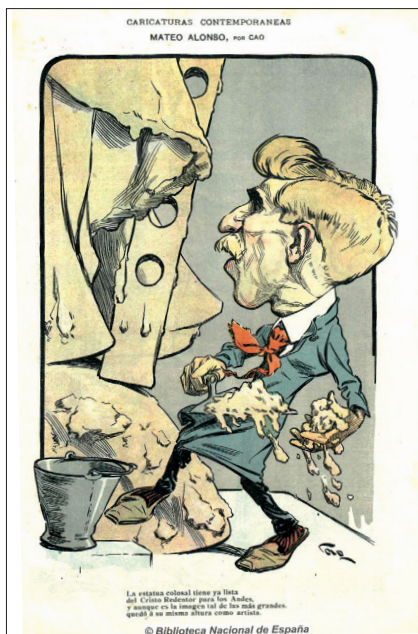
1903 es el año en que encontramos mayor cantidad de caricaturas dedicadas a artistas, con un total de cuatro si incluimos también la de un personaje estrechamente relacionado con la esfera del arte como el coleccionista, crítico y funcionario Carlos Zuberbülher. La primera de ellas es la de Lola Mora, (Imagen 7) única artista femenina que apareció en la sección, nada raro si pensamos que fue la más visibilizada por la prensa de entre siglos, en su carácter inédito además de mujer dedicada a la escultura monumental.²³ Específicamente, su presencia se repitió en las páginas de *Caras y Caretas* a lo largo de 1903, en tanto en mayo de ese año se concretó la inauguración de su resonada fuente de *Las Nereidas* en el Paseo de Julio.²⁴ Así, el número del 24 de enero exhibía fotografías de Lola trabajando con sus asistentes con su habitual vestimenta de taller –túnica y pantalones abullonados– al tiempo que se destacaba su obra de “viril esfuerzo (...) digna de figurar en cualquier capital del mundo”.²⁵ En ese mismo ejemplar, la caricatura, claramente inspirada en una foto contemporánea,²⁶ retomaba los ejes habituales que las construcciones androcéntricas utilizaban para analizar el arte femenino. Se subrayaba positivamente la virilidad de su práctica como artista y se mofaba de la necesidad de que para ello usase una vestimenta

23 Georgina Gluzman demuestra como Mora usufructuó del hecho de presentarse como una “excepcional pionera” en el ámbito de la escultura en su arribo a la Argentina, cf. “La primera artista argentina: Lola Mora y la construcción mítica de una heroína” en: *Synchronicity. Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*. 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars, Austin, University of Texas at Austin, 2014. Disponible en http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf

24 Sobre las repercusiones en la prensa al momento de la llegada de Roma e inauguración de la fuente véase: Patricia Viviana Corsani, “Honores y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, vol. 15 n° 2, Julio-Diciembre 2007. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artext&pid=S0101-47142007000200017

25 “Arte y artistas. La fuente de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, a. 6 n° 225, 24 de enero de 1903.

26 La foto, perteneciente al Departamento fotográfico del Archivo General de la Nación, es reproducida por Corsani en el artículo arriba citado.



Imágenes 8 y 9

“particular”²⁷ que escapaba a los patrones de su género.²⁸ Si en la fotografía Lola miraba la escultura, en el dibujo volvía la cara hacia el espectador para aprovechar toda la expresividad de la fisonomía. Su rostro era representado de modo grotesco, enfatizando el pelo desgreñado, la nariz ancha y la mirada algo desviada. Si comparamos esta imagen con las fotografías que se publicaron en la misma revista,²⁹ se evidencia la decisión de Cao por afearla, estimamos que como un mecanismo de crítica y a la vez tranquilizador frente al desvío que suponía una mujer dedicada a la escultura; es decir si asumía estas labores masculinas Lola no podía ser además bella o delicada.

El siguiente es un dibujo del escultor Mateo Alonso que lo muestra en plena labor, vestido con delantal y sosteniendo una paleta de albañil a punto de arrojar argamasa en la parte inferior del *Cristo Redentor* cuya versión en bronce se colocaría en la Cordillera de los Andes.³⁰ (Imagen 8) Nuevamente, la inteligibilidad de la imagen descansaba en la información provista a los lectores en las páginas cercanas en las que se veían la totalidad y la monumentalidad de la escultura que permitían decodificar la porción observada.³¹ Se destaca el rol activo de Alonso al ser representado sucio e involucrado en el trabajo manual, en contraste con el rapto de inspiración que invadía al flemático y enguantado Ximenes.

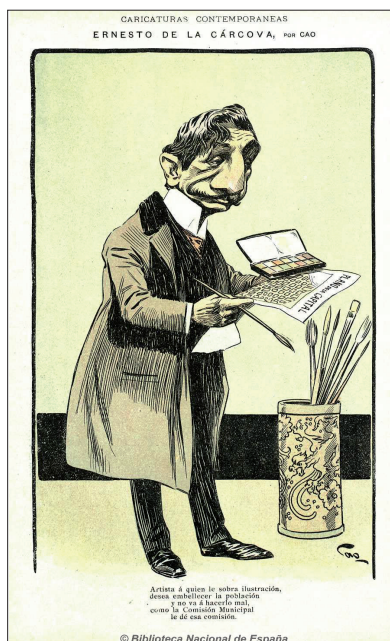
27 Otras escultoras contemporáneas usaban delantales más tradicionales, que cubrían la totalidad de los vestidos llevados debajo. Cf. la fotografía de William Elbome, *Camille Claudel et Jessie Lipscomb dans leur Atelier du N° 117 de la Rue Notre-Dame-des-Champs*, 1887, Musée Rodin, París.

28 Leemos en el epígrafe: “El vestido singular / que usa cuándo va á esculpir / no hace sino comprobar / que es mujer para sentir / y hombre para ejecutar”, “Caricaturas contemporáneas. Lola Mora por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 6, n° 225, 24 de enero de 1903. Entre otros ejemplos, hemos analizado la construcción de la imagen de Lola como mujer-artista, en nuestro texto: “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX”, *Separata*, Rosario, a. XI, n° 16, octubre de 2011.

29 Obsérvense las fotografías de Lola incluidas en: “Una artista argentina”, *Caras y Caretas*, a. 3, n° 98, 18 de agosto de 1900 y “El banquete a Lola Mora”, *Caras y Caretas*, a. 6, n° 245, 13 de junio de 1903.

30 “Caricaturas contemporáneas. Mateo Alonso, por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 6, n° 237, 18 de abril de 1903. Se lee en el epígrafe: “La estatua colosal tiene ya lista / del Cristo Redentor para los Andes / y aunque es la imagen tal de las más grandes / quedó a su misma altura como artista”.

31 “Arte y artistas. El Cristo Redentor de los Andes...”, *Caras y Caretas*, *ibidem*. El artículo se refiere a la exhibición de la obra en el patio del Colegio Lacordaire. Se menciona la visita de artistas como Schiaffino, Lola Mora, De la Cárcova, Sívori y se reproduce una fotografía de la monumental escultura junto a la comitiva de visitantes.



Imágenes 10 y 11

Trajeado, con el bigote y la barba poblada, y las manos en los bolsillos, Carlos Zuberbühler se yergue delante de una paleta cargada de pintura y pinceles.³² (Imagen 9) Se enfatiza así su seriedad como presidente y jurado reciente de la exposición organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en las salas del Bon Marché, entonces sede del MNBA.³³ De hecho, el epígrafe remitía a su derrotero político,³⁴ sus orígenes en la Comisión Directiva de la Unión Cívica pero sobre todo al no dejarse tentar por los cargos públicos como sí hicieran sus colegas Félix Rivas y Marcelino Ugarte (electo en 1902 Gobernador por la Provincia de Buenos Aires con el apoyo de una coalición partidaria comandada por el diputado Rivas), para optar por presidir la Sociedad de artistas. Su rol como hombre de progreso se acentúa además por la información que nos aporta un artículo cercano que aclaraba que la exposición había gozado de las visitas del Presidente Roca y del Ministro de Instrucción Pública Juan R. Fernández.³⁵

Semejante es el modo en que aparece retratado Ernesto de la Cárcova, protagonista de la cuarta caricatura de 1903, no ya como pintor sino en su función como miembro de la Comisión Municipal de Obras Públicas, autor de un proyecto que proponía la adquisición de esculturas decorativas en Europa.³⁶ (Imagen 10) Con un mapa de la capital en su mano, De la Cárcova, “artista a quien le sobra ilustración” según se aclara en los versos, se dispone a “embellecer” la ciudad con la ayuda de su pincel y sus acuarelas. Es decir, es la faz de funcionario por sobre la práctica individual del artista, del mismo modo que había sido para el caso Schiaffino, la que aparecía destacada en esta caricatura de actualidad.

32 En su temprana juventud Zuberbühler había sido dibujante y pintor, formándose en la Sociedad Estímulo que luego pasaría a dirigir. Fue también miembro fundador del Ateneo. En 1900, inauguró la asignatura de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 1910 ocuparía, por un breve período, la dirección del MNBA. Cf. Antonio Lascano González (comp.), *Carlos E. Zuberbühler (1863-1963)*. Buenos Aires, Secretaría de Estado de Cultura y Educación de la Nación, 1968.

33 “Caricaturas contemporáneas. Carlos Zuberbühler, por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 6, n° 242, 23 de mayo de 1903.

34 “Radical en un tiempo, no le han tentado / las glorias de los Rivas y los Ugartes, / y á falta de estímulo, le ha estimulado / solamente el Estímulo de Bellas Artes”.

35 “La exposición de Bellas Artes”, *Caras y Caretas*, a. 6, n° 241, 16 de mayo de 1903.

36 “Caricaturas contemporáneas. Ernesto de la Cárcova, por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 6, n° 247, 27 de junio de 1903. Respecto de su actuación a cargo de la Comisión Municipal, cf. Patricia Corsani, “Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires” en: *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones. Imágenes, Palabras, Sonidos. Prácticas y Reflexiones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró-FFyL-UBA, 2000.

La siguiente caricatura representa a Rogelio Yrurtia, parado, próximo al basamento de su yeso monumental *Las pecadoras*.³⁷ (Imagen 11) Fue publicada en octubre de 1904, en consonancia con el envío argentino a la Louisiana Purchase Exposition, en Saint Louis, Estados Unidos. La obra había sido exhibida con relativo éxito en el Salón de la Société des Artistes Français de París en 1903 y lo sería al año siguiente en el Salón Costa de Buenos Aires.³⁸ Es decir, la caricatura refería a una pieza que, si bien había sido reproducida y mencionada, todavía no había sido confrontada efectivamente por el público porteño. Una vez más las prosas que acompañan la imagen insistían en los contrapuntos, entre el supuesto carácter inmoral de la temática abordada por la escultura y la ratificación recibida mediante el Gran Premio de Honor adjudicado en el certamen americano. En agosto del año siguiente, el escultor y la obra serían nuevamente objeto de una caricatura en la serie “De mi guignol” de *P.B.T.* realizada por Juan Carlos Alonso. En esta ocasión era posible observar varios de los desnudos femeninos que componían el grupo de *Las Pecadoras*, y nuevamente el texto remitía a la seducción carnal de su asunto.³⁹

La imagen de Yrurtia de *Caras y Caretas* es bastante diferente de la de los artistas hasta aquí contempladas. No viste ni el traje burgués ni el uniforme de taller, sino una amplia camisa colorada, pañuelo al cuello y una ancha faja de cuero. El cabello, las cejas y la barba son abundantes y negrísimo. La blusa y el pañuelo remiten a las *camicie rosse* usadas por las milicias y los seguidores de Giuseppe Garibaldi, reconocido masón y claro referente para los iniciados argentinos. Cao implicaba así su estatuto masón y las simpatías del artista.⁴⁰ De esta manera, la imagen aprovechaba de un episodio puntual para desplegar un sutil juego de referencias del mundo simbólico compartido por escultor y caricaturista, al tiempo que imbuía al artista con el carácter mítico del líder italiano.

Cesáreo Bernaldo de Quirós protagoniza la única caricatura dedicada a un artista en 1906, en el mes de junio, en paralelo con su exposición en el Salón Costa.⁴¹ (Imagen 12) El dibujo retomaba la apariencia que el joven pintor exhibía en una foto publicada el año previo en un artículo sobre los artistas argentinos en Roma.⁴² Si bien el lector podía no recordar la imagen vista, la recurrencia contribuía a reforzar las posibilidades de identificación del caricaturizado.⁴³ En el retrato fotográfico, Quirós aparecía vestido con boato, con chaleco cruzado estampado y *stiff collar*, en una pose rígida y evidentemente construida que contrastaba con el modo más relajado en que se mostraba Pío Collivadino en la foto inmediatamente inferior. La caricatura utiliza la misma pose y vestimenta pero incluye una gran paleta y pincel para exhibir al artista en acción. El epígrafe: “Es un artista Quirós / ‘que vale lo menos dos’” aludía una vez más al mercado del arte, y en este caso a los altos valores pedidos por sus obras en el contexto de la exposición

37 “Caricaturas contemporáneas. Rogelio Yrurtia, por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 7, n° 314, 8 de octubre de 1904.

38 Cf. la tesis de Erika Loiácono, *Pecados efímeros. La construcción pública de la imagen de Rogelio Yrurtia. (1899-1905)*. Buenos Aires, Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES-UNSAM, 2012.

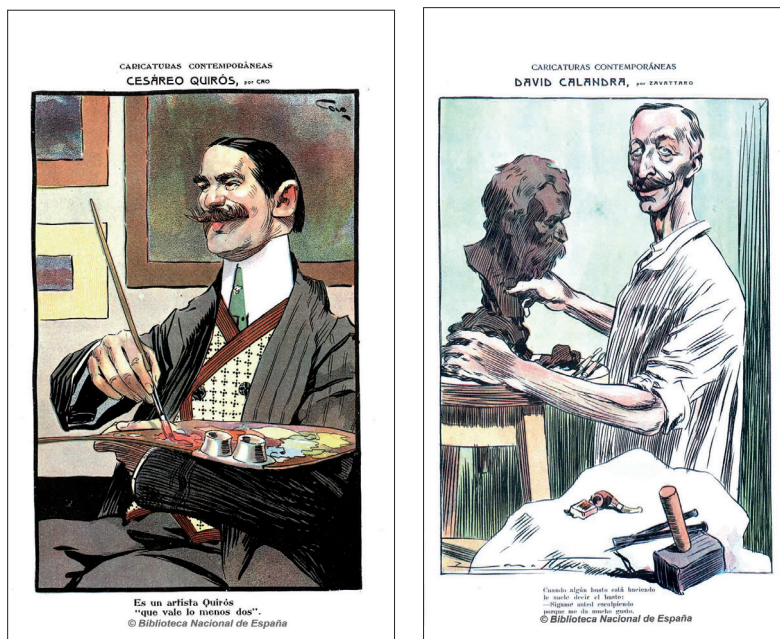
39 “Las pecadoras creó, / y esculpiendo á esas señoras / tal genio y arte empleó / que no hay cristiano á quien no / le gusten *Las pecadoras*”, “De mi guignol. Rogelio Yrurtia”, *P.B.T. Semanario Infantil Ilustrado*, a. 2, n° 49, 26 de agosto de 1905, p. 44. Nótese que tanto la masa en primer plano como la resolución de uno de los pies de la figura darían a entender que se trataba de una obra de mármol, cuando en realidad se trataba de un yeso.

40 Cf. A. Lappas, *La masonería argentina a través de sus hombres*. Buenos Aires, 1966. Lappas anota que se desconoce la fecha de iniciación masónica de José María Cao, pero que en 1907 éste participó de la fundación de la Logia Combes de Lanús y al año siguiente el consejo Supremo le otorgó el grado 33. Yrurtia se inicia en la Logia Juan Martín de Pueyrredón en 1926, en el contexto de la comisión del Monumento a Rivadavia encargado por la masonería. La caricatura nos conduce a suponer que sus contactos con los hermanos eran previos a esta fecha. Agradezco a Roberto Amigo su hipótesis para esta interpretación de la caricatura.

41 “Caricaturas contemporáneas. Cesáreo Quirós, por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 9, n° 401, 9 de junio de 1906.

42 “Artistas Argentinos en Roma”, *Caras y Caretas*, a. 8, n° 344, 6 de mayo de 1905.

43 Al respecto Sandra Szir afirma cómo las fotografías de *Caras y Caretas* servían para “proveer signos físicos reconocibles no solo para el público sino para el propio caricaturista”, véase Szir, *op. cit.*, p. 357.



Imágenes 12 y 13

en Costa. De acuerdo a la principal monografía sobre el artista, estos elevados precios redundaron en una nulidad de ventas entre los particulares y en un apoyo compensatorio, y controvertido, por parte del Ministro de Instrucción Pública quien impulsó la adquisición de dos obras con destino al MNBA.⁴⁴

Las caricaturas que encontramos a continuación se concentran en torno a los festejos del Centenario de 1910. Por un lado los artistas que arribaron en calidad de “visitantes ilustres” y por otro los protagonistas de la llamada “fiebre monumental”. La primera caricatura de 1908, refiere nuevamente al proyecto de embellecimiento urbano iniciado por De la Cárcova. Más concretamente se trata de un dibujo del escultor catalán Miguel Blay a propósito de la instalación de un ejemplar del mármol *Los primeros fríos* en el Jardín Botánico,⁴⁵ el cual había sido traído por Eduardo Schiaffino en 1906 como parte de su viaje de adquisición de obras en Europa con destino a la ciudad y al MNBA. Las siguientes caricaturas se vinculaban también con proyectos monumentales, en este caso de los italianos activos en la ciudad Davide Calandra, Luigi Moretti y Gaetano Brizzolara.

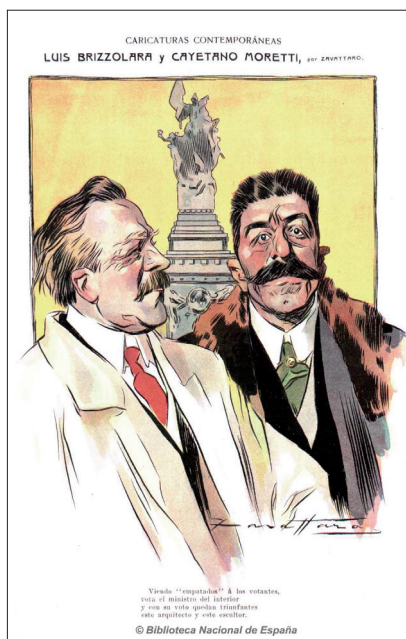
Calandra había llegado en 1908, junto a su connacional Edoardo Rubino, con el fin de hacerse cargo del monumento al General Mitre. El dibujo realizado por Mario Zavattaro lo muestra en el acto de modelar una cabeza en arcilla, mientras en primer plano se observan la masa, el puntero y el cincel sobre un bloque mármol.⁴⁶ (Imagen 13) Todo parece ratificar la versatilidad del escultor y su capacidad para abordar los distintos materiales. Sobre la piedra descansan la pipa y las cerillas, elementos que afirman el carácter *dandy* y elegante también mencionado en textos contemporáneos,⁴⁷ connotado además por el largo cuello. La imagen de Zavattaro es ampliamente afirmativa de la

44 Cf. Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Quiros*, Buenos Aires, Zurbarán, 1991, p. 50. Eduardo Schiaffino, director del MNBA, aclaraba en un catálogo interno de la institución que las obras habían sido adquiridas “en ausencia del Director del Museo”, manifestando su desacuerdo con esta incorporación a la colección estatal y trasluciendo las pugnas entre el Ministerio y sus propias decisiones.

45 “Caricaturas contemporáneas. Miguel Blay, por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 11, n° 947, 11 de abril de 1908.

46 “Caricaturas contemporáneas. David Calandra, por Zavattaro”, *Caras y Caretas*, a. 11, n° 516, 22 de agosto de 1908.

47 “De porte alto y distinguido, con una fisonomía llena de lealtad y de ‘chic’, correcto siempre, así en el hablar como en el vestir, Davide Calandra tiene un sello aristocrático, que está en perfecta armonía con su modo de concebir y de tratar el arte. Se destaca como un artista embebido en una rara delicadeza de sensaciones. Más lo complace el silencio que el ruido”, Efsio Aielli, “Monumento a Mitre”, *La Nación*, 4 de diciembre de 1907, p. 7, col. 4-5.



Imágenes 14 y 15

labor del escultor,⁴⁸ quien por otra parte venía a asumir un proyecto conflictivo, encomendado en un primer término al español Agustín Querol, quien había renunciado a su realización luego de la presentación de doce bocetos.⁴⁹

Al año siguiente, otro polémico proyecto monumental, el de la Independencia presentado por Moretti y Brizzolara, también sería objeto de una caricatura de ambos artistas que aludía a la decisión final del presidente del jurado, el Ministro del Interior Marco Avellaneda, en favor del grupo presentado por los italianos.⁵⁰ (Imagen 14) Si había habido quejas respecto de la nacionalidad extranjera de los autores por sobre el proyecto presentado por el argentino Rogelio Yrurtia,⁵¹ éstas no aparecen aludidas en *Caras y Caretas*.⁵² Los ganadores están parados delante de la silueta de su *maquette* y es palpable la diferencia entre el escultor, elegante pero con el delantal de trabajo, con la labor más “intelectual” del arquitecto que aparece vestido con un abrigo con cuello de piel.

Sin embargo, la inadecuación entre los temas de los monumentos y la historia nacional, sí apareció tematizada en otras caricaturas, como la portada firmada por Cao en abril de 1910, que mostraba una escena de taller en que un miembro de la Comisión del Centenario (¿Santiago O’Farrell?) conversaba con un escultor, al tiempo que, palmeando su espalda, inquiría: “—¿Qué es lo que hecho usted, ahí en la estatua del prócer? / —El paso del Mar Rojo por los israelitas. / —La verdad es que eso tiene poco que ver con nuestra historia. Pero de todo modos, la comisión del Centenario le felicita á usted ardientemente”.⁵³

48 Ratificada además por el epígrafe que rezaba: “Cuándo algún busto está haciendo / le suele decir el busto; / —Sígame usted esculpiendo / porque me da mucho gusto”.

49 De hecho la ejecución del monumento duraría años. Fue inaugurado en 1927, mucho tiempo después de la muerte de Calandra sucedida en 1915.

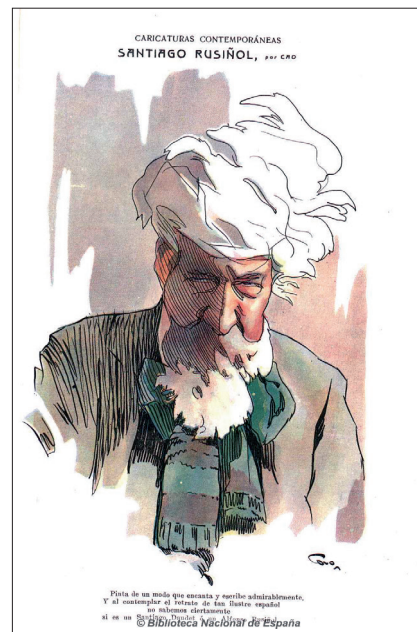
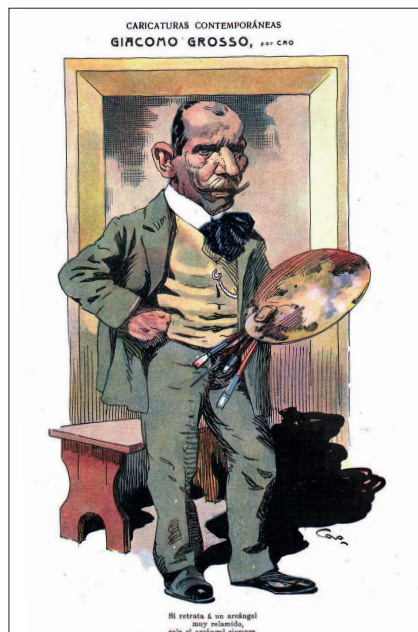
50 “Caricaturas contemporáneas. Luis Brizzolara y Cayetano Moretti, por Zavattaro”, *Caras y Caretas*, a. 12, n° 563, 17 de julio de 1909. Se habían presentado 74 maquetas, ganando el proyecto de los italianos por decisión de Marco Avellaneda, presidente del jurado. Nunca llegó a construirse, véase: Margarita Gutman, “Monumento a la Revolución de Mayo” en: *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*, Buenos Aires, IIED-América Latina, 1999.

51 Sebastián F. Viviani, “El concurso para el monumento nacional”, *Athinae. Revista mensual de arte*, a. 2, n° 10, junio de 1909, pp. 9-15. Para la reconstrucción de estos debates, cf. Laura Malosetti Costa, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia Mexicana*, México D.F., vol. LX, n° 1, julio-septiembre 2010, pp. 439-471.

<http://www.redalyc.org/pdf/600/60021048010.pdf>

52 “El monumento á la Revolución de Mayo – El proyecto premiado”, *Caras y Caretas*, a. 12, n° 563, 17 de julio de 1909.

53 “El arte, la comisión y el centenario”, *Caras y Caretas*, a. 13, n° 604, 30 de abril de 1910.



Imágenes 16 y 17

En relación con los visitantes extranjeros activos en la ciudad, a continuación aparecen las caricaturas de los artistas catalanes Eliseo Meifrén⁵⁴ y Santiago Rusiñol,⁵⁵ y la del genovés Giacomo Grosso.⁵⁶ Los tres eran ya conocidos a partir de su repetida presencia en las exhibiciones de arte extranjero ofrecidas en la ciudad, y los tres participaron también con obras de la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Sin embargo, es bien interesante el modo diferencial en que aparece representado cada pintor por el lápiz de Cao, quien por otra parte despliega ahora un estilo más sintético y “blando” de dibujo, carente de los detalles que observáramos en los primeros analizados. Al tosco y rústico Meifrén, (Imagen 15) cuya barba negra le cubre casi la totalidad del rostro “tostado” tal como resalta la crónica, se opone el elegante y mundano Grosso, (Imagen 16) venido a Buenos Aires para la instalación de su Panorama de la Batalla del Maipú, de quien se recalca además su éxito en la realización de retratos de sociedad. Por su parte, Rusiñol, (Imagen 17) arribado al país en calidad de director artístico de la compañía teatral de Enric Borrás, también aprovechó para realizar exhibiciones y ventas de sus obras pictóricas.⁵⁷ La caricatura lo perfila como un artista conflictuado y romántico, caracterizado por la mirada perdida bajo una revuelta cabellera cana y con una nutrida barba. El modelo para el dibujo provenía de una fotografía publicada en la revista unos años antes.⁵⁸ El epígrafe subrayaba su capacidad para dedicarse tanto a la literatura como a la pintura, subrayando su parecido fisonómico con el escritor francés Alphonse Daudet, semejanza que se hacía extensiva al perfil intelectual compartido.

La pregnancia de los artistas y el arte en el contexto de las celebraciones del Centenario, llevó a Cao a dedicar la caricatura de julio de 1910 no ya a un personaje sino a los cuadros exhibidos en el marco de la Exposición Internacional de Arte.⁵⁹ (Imagen 18) Este dispositivo crítico no era novedoso y ya había sido utilizado para satirizar las

54 “Caricaturas contemporáneas, Eliseo Meifrén por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 12, n° 573, 25 de septiembre de 1909.

55 “Caricaturas contemporáneas, Santiago Rusiñol por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 13, n° 601, 9 de abril de 1910.

56 “Caricaturas contemporáneas, Giacomo Grosso por Cao”, *Caras y Caretas*, a. 13, n° 602, 16 de abril de 1910.

57 Sobre la estadia de Rusiñol por Buenos Aires en el contexto del Centenario, cf. *Viatge a l'Argentina del Centenari. Santiago Rusiñol, del Born al Plata*, Barcelona, Fundació Casa Amèrica Catalunya, 2010.

58 “Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Pompeyo Gener”, *Caras y Caretas*, a. 10, n° 465, 31 de agosto de 1907.

59 Cao, “Exposición Internacional de Arte”, *Caras y Caretas*, a. 13, n° 617, 30 de julio de 1910.



Imagen 18

exposiciones del Ateneo unos lustros antes.⁶⁰ La selección de *Caras y Caretas*, con dos pinturas de Ignacio Zuloaga, una de Henri Caro Delvaille, otra de Antonio Piatti y otra del estadounidense Adolphe Borie, aludía en algún punto a las preferencias del público y la crítica. Zuloaga había sido el gran premiado en el certamen, y allí aparecen parodiadas sus telas *Paulette la cupletista* y *El matador “corcito”*. Sin embargo, el sentido cómico no estaba implicado tanto en la deformación del dibujo o de la composición sino en los subtítulos agregados debajo de cada imagen. Por ejemplo, *Ante el espejo* de Borie mostraba una joven desnuda de espaldas y aclaraba “Sin pan y sin camisa”, apuntando a un público que tenía a *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova en el horizonte de sus referentes como para poder captar el sentido de la chanza.

El último artista que figura en la serie de caricaturas contemporáneas es Cupertino del Campo, (Imagen 19) parodiado como director entrante del MNBA y precisamente burlado en su carácter múltiple de médico, crítico de arte y pintor.⁶¹ De traje, sentado frente a un bastidor enmarcado, Del Campo ostenta la paleta cargada de colores y un manojo de pinceles. Detrás, se vislumbran tubos de oxígeno, una camilla con miembros cercenados y un cuchillo clavado sobre una tela blanca. No obstante los versos alusivos, en ningún momento se dudaba de su idoneidad para asumir el cargo de director de la institución. De esta manera, la búsqueda de actualidad que regía a *Caras y Caretas* se manifestaba, una vez más, en las caricaturas de artistas. Ellas plasmaban, sin cuestionar, la renovación del elenco producto del recambio generacional y de las pujas de poder en el ámbito del arte.

Por su parte, Jose María Cao se alejaría de *Caras y Caretas* en 1912 para fundar *Fray Mocho*.⁶² La sección siguió un tiempo más, con las firmas de Zavattaro, Málaga Grenet, Alonso y Villalobos. Las caricaturas serían ahora menos lineales y resueltas con aguadas, ajustándose a los estilos particulares de cada ilustrador. Al año siguiente, la sección desapareció para transformarse en la serie “Figuras de actualidad” en la que

60 Cf. Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, op. cit., p. 377

61 “Caricaturas contemporáneas. Cupertino del Campo por Zavattaro”, *Caras y Caretas*, a. 14, n° 683, 4 de noviembre de 1911. Los versos dicen: “Pinta, es galeno / y trata, cuando escribe de ser ameno. / Hoy dirige el Museo de Bellas Artes, y se oye esta pregunta, por todas partes: / —¿Se llevó allí / el pincel y la pluma y el bisturí?”

62 Cf. Rogers, op. cit., p. 118.



Imágenes 19 y 20

las cuartetos satíricos fueron reemplazadas por un párrafo elogioso que mencionaba los principales logros del representado. Pío Collivadino, (Imagen 20) director de la Academia de Bellas Artes, es el primer artista que se integra al repertorio, caricaturizado en toda su corpulencia física por Málaga Grenet, al tiempo que se ponderaba su idoneidad “para que el arte argentino deje de ser una esperanza y se convierta en una realidad”.⁶³

En síntesis, si la caricatura de Collivadino parecería afirmar, a comienzos de la segunda década del siglo, que el arte argentino todavía era un objetivo a alcanzar, no sucedería lo mismo con el rol de los artistas al menos para quienes hacían y consumían *Caras y Caretas*. En otras palabras, escultores y pintores, argentinos y extranjeros, eran actores conocidos, dignos de ser satirizados en tanto miembros de los sectores ilustrados, con injerencia social y proyección en la esfera pública. Personajes de profesión particular, a medio camino entre las cuestiones intelectuales y los oficios manuales, sus figuras despertaban curiosidad. Así, si estas caricaturas contemporáneas colocaron a las personas por sobre sus producciones, a los artistas por sobre el arte, descansaron en la familiaridad del público con ciertas obras emblemáticas.

La mirada sobre estas imágenes nos muestra también que la carrera de artista era, hasta entonces, terreno de unos pocos. Un grupo selecto, de hombres refinados, burgueses, bien vestidos, que podían tensionar, mediante ciertos rasgos bohemios, los más rígidos moldes sociales de su tipo o su clase, pero que no estaban dispuestos a renunciar a la pertenencia del *nosotros: los artistas*.

63 “Figuras de actualidad. Pío Collivadino, por Málaga Grenet”, *Caras y Caretas*, a. n.º, 25 de octubre de 1913.

Referencias de las imágenes:

1. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Eduardo Schiaffino por Cao", *Caras y Caretas*, a. 3, nº 89, 16 de junio de 1900.
2. Manuel Mayol, "Otra estatua simbólica", *Caras y Caretas*, a. 3, nº 87, 2 de junio de 1900, portada.
3. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Eduardo Sívori por Cao", *Caras y Caretas*, a. 4, nº 156, 28 de septiembre de 1901.
4. Manuel Mayol, "Caricaturas contemporáneas. Raimundo de Madrazo, por Mayol", *Caras y Caretas*, a. 4, nº 165, 30 de noviembre de 1901.
5. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Martín Malharro por Cao", *Caras y Caretas*, a. 4, nº 186, 26 de abril de 1902.
6. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Héctor Ximenes por Cao", *Caras y Caretas*, a. 5, nº 219, 13 de diciembre de 1902.
7. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Lola Mora por Cao", *Caras y Caretas*, a. 6, nº 225, 24 de enero de 1903.
8. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Mateo Alonso, por Cao", *Caras y Caretas*, a. 6, nº 237, 18 de abril de 1903.
9. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Carlos Zuberbülher, por Cao", *Caras y Caretas*, a. 6, nº 242, 23 de mayo de 1903.
10. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Ernesto de la Cárcova, por Cao", *Caras y Caretas*, a. 6, nº 247, 27 de junio de 1903.
11. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Rogelio Iruetia, por Cao", *Caras y Caretas*, a. 7, nº 314, 8 de octubre de 1904.
12. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas. Cesáreo Quirós, por Cao", *Caras y Caretas*, a. 9, nº 401, 9 de junio de 1906.
13. Mario Zavattaro, "Caricaturas contemporáneas. David Calandra, por Zavattaro", *Caras y Caretas*, a. 11, nº 516, 22 de agosto de 1908.
14. Mario Zavattaro, "Caricaturas contemporáneas. Luis Brizzolara y Cayetano Moretti, por Zavattaro", *Caras y Caretas*, a. 12, nº 563, 17 de julio de 1909.
15. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas, Eliseo Meifrén por Cao", *Caras y Caretas*, a. 12, nº 573, 25 de septiembre de 1909.
16. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas, Giacomo Grosso por Cao", *Caras y Caretas*, a. 13, nº 602, 16 de abril de 1910.
17. José María Cao, "Caricaturas contemporáneas, Santiago Rusiñol por Cao", *Caras y Caretas*, a. 13, nº 601, 9 de abril de 1910.
18. José María Cao, "Exposición Internacional de Arte", *Caras y Caretas*, a. 13, nº 617, 30 de julio de 1910.
19. Mario Zavattaro, "Caricaturas contemporáneas. Cupertino del Campo por Zavattaro", *Caras y Caretas*, a. 14, nº 683, 4 de noviembre de 1911.
20. Julio Málaga Grenet, "Figuras de actualidad. Pío Collivadino, por Málaga Grenet", *Caras y Caretas*, a., nº, 25 de octubre de 1913.

MARÍA ISABEL BALDASARRE

Doctora en Historia del Arte y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Nacional de Escultura por la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Actualmente es investigadora independiente del CONICET, profesora regular y directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Integra el comité editor de *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del CAIA*. Ha recibido becas y subsidios de la Fundación Antorchas, CONICET, LASA, Kunsthistorisches Institut in Florenz, INHA-Francia y Getty Foundation. Es autora del libro: *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006; coordinadora editorial de los volúmenes *Museo Nacional de Bellas Artes: Colección*, Buenos Aires, AAMNBA, 2010 y co-editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Archivos del CAIA IV-Eduntref, 2011-2012, 2 volúmenes. Entre 2011 y 2015 fue presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).