

EL BAZAR Y LA PAMPA

AUGUSTO BALLERINI: «LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL PAYADOR»

ROBERTO AMIGO *

Hace diez años ese elemento de atraso y desorden revestía aún su corteza salvaje, virginal: el frote de otras necesidades, de otro orden de cosas, va poco a poco gastando ese tipo que parecía perpetuarse, por desgracia en las generaciones venideras ... entonces, nuestros poetas que hoy sueñan y adivinan la civilización, irán a buscar en las tradiciones de Santos Vega y de tantos otros trovadores de las pampas, el colorido de las épocas primitivas y el tipo que habrá desaparecido bajo la máscara lustrosa del hombre modificado por los usos de la vida civil. El romance y la poesía habrán perdido un bello campo, pero la patria, la civilización y el progreso positivo habrán ganado inmensamente. ¡Feliz el día en que los pueblos del Plata vean brillar esa aurora!

Miguel Cané, 1864((1)).

El "Orenoque" partió de Burdeos rumbo a Buenos Aires con escala en Lisboa. Algunas familias burguesas regresaban del paseo ritual por Europa, entre ellas las de Saturnino Unzué, José Luro y Juan Cruz Varela, también algunos pasajeros solitarios como el literato Paul Groussac y el artista Augusto Ballerini. Este último amenizó el largo trayecto haciendo caricaturas que fueron disputadas entre los porteños y el capitán del barco, especialmente una que ridiculizaba a un matrimonio portugués,

posiblemente inmigrantes((2)).

La anécdota de viaje relatada en la prensa de época es una muestra de la repercusión lograda por Ballerini a comienzos de la década del ochenta. Desde luego, su nombre figuraba en disputas mayores que la sostenida por la posesión de una caricatura: se había entablado una discusión sobre si era el único artista argentino plenamente formado, a partir de los juicios de valor vertidos sobre la pintura de casacones *La llegada de una princesa a palacio (Costumbres del Siglo XVII)*. En la discusión intervino Eduardo Schiaffino con juicios críticos sobre la obra Ballerini, argumentos reiterados en los apuntes sobre arte argentino publicados en *El Diario* de 1883. Apuntes que fueron el primer paso del conocimiento biográfico necesario para el mercado de arte incipiente.

La producción artística local era considerada un imperativo para complementar el progreso mercantil y espiritualizar la sociedad, por ello junto a la reproducción de los géneros y temas del mercado internacional se formó una demanda ideológica de temas "nacionales", al suponer que otorgaban una independencia discursiva dentro del proceso de occidentalización cultural de la modernidad.

Ballerini, en el comienzo de la etapa especulativa del mercado de arte, ocupó el lugar de artista nacional con capacidad para cubrir las necesidades de los compradores locales con sus óleos y acuarelas de asunto internacional y, al mismo tiempo, como propulsor de una pintura que represente la historia, los paisajes, las costumbres y los tipos nacionales. Ballerini realizó dos retratos indicadores de la filiación que asumía en

su obra: el del pintor lombardo, radicado largo tiempo en Buenos Aires, Ignacio Manzoni y el del oriental Juan Manuel Blanes.

1.

Augusto Ballerini (1857-1902) comenzó sus estudios de pintura en Buenos Aires. A los veinte años ya había realizado una exposición de dibujos y cuadros históricos en el almacén naval de Fusoni Hnos. y Maveroff((3)), tradicional lugar de exhibición de los pintores locales hasta su desplazamiento por los bazares de artículos de lujo que comenzaban a agruparse alrededor de la calle Florida.

En 1876, ante la ausencia de academia de bellas artes regular en Buenos Aires, partió hacia Roma para ingresar al taller de Cesare Maccari((4)). El viaje de aprendizaje a Roma, y luego a Venecia, era la búsqueda de una tradición pictórica -y como tal siempre selectiva- con expectativas de mayor alcance que la realizada por la generación anterior de pensionados que habían optado por Florencia, en el taller de Antonio Ciseri. A fines de los setenta se fueron constituyendo redes entre los artistas sostenidas por los mismos recorridos de aprendizaje; estrechos vínculos que quedaron registrados en la práctica habitual de retratarse((5)).

Desde Italia despachaba acuarelas a Buenos Aires, del estilo de *El tambor* (1878). Según el diplomático y ensayista Belisario Montero las mejores acuarelas las vendía a marchantes venecianos que las ubicaban en Estados Unidos e Inglaterra, de ser cierto puede justificar la escasa obra de este período que puede hallarse en Buenos Aires. El mismo Montero relató la estadía

conjunta en Roma, con buena dosis de invención, de la manera siguiente: o

En nuestras mocedades vivíamos en Roma, en el monte Esquilino, a la izquierda de Santa María la Mayor, donde en otro tiempo estaban los jardines de Mecenas y las pequeñas casa de Virgilio y de Propercio, sitio sano y encantador según lo observa Stendhal. Nos reuníamos en el Circulo Artístico cerca de la plaza de España, en casa de Aragno, en "El Capitán Fracassa", en los estudios del Babuino y Plaza del Popolo, con un grupo de jóvenes intelectuales de nuestra generación, algunos de los cuales han adquirido celebridad. recuerdo entre los escritores a Eduardo Scarfoglio, Vico Mantegazza, Gabriel D'Annunzio, Matilde Serao, la condesa Lara y todo lo que formaba la colmena zumbadora de "La Cronaca bizantina" de Sommaruga; entre los pintores a Barbudo, de Dominicis, Moreno Carbonero, Signorini, Villegas, Luna, Frangiamore, Sidemirazky, Luque Roselló, y además al escultor Bernardelli y el arquitecto Zaccone autor del monumento a Victor Manuel en el capitolio. Debo confesar que con estos elementos y compañías nuestra vida fue un tanto trasoñada, pero de un encanto irresistible por su misma idealidad((6)).

El impacto de ese ambiente intelectual y las pautas del aprendizaje académico condujeron a Ballerini a abandonar los temas que había tratado antes de su partida para dedicarse a pintar llegadas de princesas y esperas de cardenales. Sin embargo en las obritas con figuras de tipos regionales de las campiñas como Aldeana romana en un establo (1879) perdura el gusto por

aquellas escenas rurales de su aprendizaje local.

Ballerini regresó a Buenos Aires a principios de los ochenta pero luego viajó con intermitencias a Europa por períodos más o menos largos. En 1883 se afianzó en Buenos Aires como acuarelista compartiendo el escenario con obras de artistas europeos del mismo género comercial. Era un momento particular ya que el espacio espiritual y familiar de la obra arte -cuya expresión era el retrato y el trato personal con el artista- comenzaba a ser quebrado por el intermediario, el desarrollo de otros géneros pictóricos, y la apreciación de la obra de arte por su valor de cambio:

Hasta ahora el martillo no había invadido el terreno del arte, encerrando su acción vasta y dominadora en los límites de la vida puramente material. Las creaciones del alma artista no se habían ofrecido al mejor postor, disputadas como una mercancía; se había conservado, alrededor de las manifestaciones del arte, un atmósfera respetuosa que alejaba del ánimo toda idea que pudiese traducirse en numeros((7)).

En el remate de Baltar y Quesada, momento clave del mercado local, el comprador encontró:

Arabes que atraviesan el desierto con sus escopetas al hombro, vestidos con las fantasías de sus trajes, tostado el rostro por los soles abrasadores; parejas de enamorados y soñadores que se pierden en los caminos de un bosque; mujeres cuya expresión seduce y cuyo seno palpita bajo las líneas; marinas en cuyos

horizontes y a lo lejos se levanta el velamen del buque, dorado por los rayos del sol que se pone,- y mil otras acuarelas bellísimas pertenecen al pincel de Ballerini, honra del arte nacional, y al de Domenico, distinguido acuarelista romano((8)).

Ballerini entraba no sólo a la par de los artistas extranjeros sino también junto a los bronce de Barbedienne, las telas turcas tejidas a mano, los almohadones de Viena bordados con pasajes históricos y escenas de óperas, las terracotas, los vasos estilo etrusco, la porcelana de Sèvres y las chinerías que comenzaban a decorar los salones de las residencias burguesas.

El mercado de arte era vislumbrado como portador de la espiritualidad que debía acompañar al progreso para dejar de ser un pueblo mercantilista. Aunque a comienzos de la década del ochenta había un tono pesimista, su motivo no era el de los escritos posteriores a la crisis económica y política del noventa sino la desconfianza acerca de que el burgués local comprase obras de arte encerrado en las especulaciones del oro, de las cédulas hipotecarias y las acciones de bolsa.

Sin embargo, la burguesía porteña necesitaba adquirir distinción con las utilidades de los negocios mercantiles. Además, las nuevas elites políticas, tanto oficialistas como opositoras, producidas bajo la república conservadora deseaban hacer gala de gusto moderno. En ese contexto, la obra de Ballerini era receptora del mejor de los elogios: su aptitud para el ambiente burgués del amateur((9)). El prestigio adquirido permitía que el pintor, hijo de una inmigrante de Liguria, fuese invitado a las fiestas de la sociedad porteña en los lujosos

salones de José P. Guerrico; cuya colección tenía *La primera comunión*, acuarela de la etapa romana del artista((10)).

El ingeniero Francisco Tamburini, recién llegado a Buenos Aires, trató de explicar el papel del artista ante la demanda estética de obras como *La llegada de la princesa a palacio*. Un artista, sostuvo, estaba obligado a realizar el género de moda y de fácil venta, ya que "por las actuales condiciones morales y materiales de la sociedad [...] todo se transforma, y el gusto artístico más que todo, como las costumbres domésticas y de la vida civil"((11)). Los artistas debían hacer obras picantes para decorar las microscópicas habitaciones y los preciosos saloncitos de las bellas damas, olvidando las disputas artísticas, el contenido moral de la obra de arte y dejando lo religioso para las vulgares oleografías de consumo popular((12)).

A la par de este ingreso en el mercado Ballerini había comenzado a colaborar en *La Ilustración Argentina*; revista cuyo modelo había importado Pedro Bourel para difundir, en un primer momento, temas nacionales. En la portada del primer número se reproduce un dibujo a pluma de Ballerini: la Argentina ofrece al mundo las obras de su inteligencia, entre atributos y figuras alegóricas de la ciencia, el arte y la literatura((13)).

Entre los colaboradores de la revista ilustrada se encontraba el poeta Rafael Obligado, quien escribió entusiasmado sobre la figura de Ballerini y, en especial, con *Civilización y barbarie*: representación de un malón de indios destruyendo la vía férrea y el telégrafo((14)). Sin duda una alegoría simpática al gobierno del presidente Julio A. Roca, jefe militar de la "conquista del desierto"((15)), por ello Ballerini la expuso con

un marco alegórico en la fiesta roquista de la Exposición Continental de 1882, llevada a cabo en Buenos Aires. Este óleo, hoy perdido, permitía a Obligado corporizar en el artista el deseo de un sector de la elite intelectual:

Ballerini es ante todo argentino, y a pocas palabras que se cambien con él, se comprende que los atractivos de la Europa, donde ha estudiado, si bien los aprecia en su valer, no se han apoderado de su espíritu americano. Como Echeverría, aprende del maestro europeo las lecciones del arte, recoge el tesoro de su enseñanza, para venir a desarrollarlo después en la llanura de la patria((16)).

La llanura refiere tanto a las características topográficas del paisaje como a la falta de desarrollo artístico local. En esta argumentación, el "artista nacional" no era el que podía competir de igual a igual en el mercado reproduciendo los asuntos de consumo internacional sino el que utilizaba el capital técnico aprendido para componer asuntos considerados nacionales. Acorde con la idea de apropiación de los conocimientos técnicos europeos para favorecer el desarrollo local, Ballerini proyectó un museo donde poder realizar estudios de copias para fomentar el arte y la enseñanza del dibujo con fines industriales((17)).

Obligado, desde 1876, era el propulsor de la independencia del arte nacional como vocero del sector crítico de la modernidad que veía en el gaucho nómada la genuina creación de la llanura pampeana((18)). Obligado proponía conservar el "alma nacional" ante la pérdida de la sencillez primitiva por el lujoso atavío

de la civilización moderna. Fue un debate extendido en el tiempo((19)). En 1883 su opositor fue Calixto Oyuela, defensor de la poesía universal de tradición clásica y furioso hispanófilo, en una variante local del debate entre clasicismo y romanticismo((20)).

La apoteosis de Esteban Echeverría es la primera respuesta plástica de Ballerini al impulso de Obligado de imponer a Echeverría como modelo de la literatura nacional((21)). En la confusión del bazar, sin embargo, el paisaje de la escena de La Cautiva se convirtió en un pantano italiano: "el interminable desierto de la Pampa, por las obscuras y ardientes puestas de sol, por las áridas selvas, recuerda a nuestra triste Maremma"((22)).

La influencia de Obligado fue importante en el desarrollo intelectual de Ballerini; aunque éste no haya querido asumir como propio el fundamento xenofobo del discurso nacionalista del poeta:

Tengo la convicción de que Ballerini, una vez terminados sus estudios, no abandonará esta senda; que no se dará a esas imitaciones del extranjero, siempre infecunda, en las cuales nuestra juventud amante de las letras ha derrochado mil veces su talento. ¡Todo para la patria, desde la sangre hasta la idea!((23)).

2.

La última voluntad del payador (1884) representa el momento en que un anciano moribundo, acostado en un catre, expresa la

última voluntad de su vida: escuchar los sonos de la guitarra y despedirse de su caballo. Ambos deseos son cumplidos: en la puerta del rancho asoma la cabeza del bayo amarillo, llevado por un joven paisano que sujeta las riendas mientras muerde el ala del sombrero. En el interior del rancho, casi en penumbras por ser la hora del crepúsculo, un gaucho ha percutido las cuerdas de la guitarra. Otras figuras completan la escena: próximo a la puerta se encuentra un gaucho compungido; junto a la cama una muchacha sostiene el brazo del moribundo y un niño aislado contempla apenado la muerte del anciano. La vivienda es un rancho pobre; la única riqueza son los aperos de plata colgados de las ramadas del techo, antiguo orgullo del moribundo. Sobre el piso de tierra apisonada se destacan una jarra de loza y un brasero.

El asunto representado es la muerte de Santos Vega, siguiendo una de las versiones sostenidas por la tradición oral: la muerte del anciano gaucho cantor por la zona del Tuyú, en la provincia de Buenos Aires((24)). Había dejado de pagar bastante tiempo antes al haber sido vencido por un forastero. Esta versión de la leyenda tuvo cierta perduración, sirva como ejemplo el relato de Carlos Pacheco publicado en 1908, con ilustración de Pelayo que recuerda a la obra de Ballerini((25)).

La versión más divulgada de la leyenda sustenta la muerte de Santos Vega luego de ser vencido en el duelo a contrapunto por el diablo((26)). La existencia real de Santos Vega, y lo sucedido en la famosa payada, ha ocasionado una vasta literatura((27)). La versión faústica de la leyenda cobró impulso con la creación poética de Rafael Obligado publicada en 1885, versión literaria apoyada en la creencia popular de que sólo el diablo era capaz

de haber vencido al mítico payador de Buenos Aires.

Los liberales antirrosistas fueron los primeros en dar forma literaria a la antigua tradición oral. Bartolomé Mitre se ocupó de ella en su poesía juvenil de 1838 "A Santos Vega (Payador argentino)", publicada recién en 1854 y reeditada en 1876. Mitre fundó en la cultura letrada la voz del payador al incluir versos de la tradición oral y a la vez se distanció de la transcripción de lo que consideraba "barbarismos" de los modismos gauchos, que no debían incorporarse al espacio discursivo de la interpretación poética. Los argumentos de Mitre apuntaban a la construcción de un tipo, en la poesía como en la pintura, como idealización de elementos dispersos que no se encuentran reunidos en un solo individuo((28)). Es seguro que Ballerini conocía la poesía de Mitre, y es posible la influencia de *La última voluntad del payador* en la tercera edición del poema de 1891: en los versos dedicados al entierro se menciona al caballo, ausente en las versiones anteriores((29)).

El mito de Santos Vega fue utilizado por Hilario Ascasubi de manera original: lo convierte en narrador de los hechos ocurridos a los Mellizos de la Flor((30)). Este poema gauchesco relata con rasgos dramáticos la sociedad de la campaña bonaerense((31)), al contraponer dos facetas de la vida rural en la historia de los hermanos mellizos: la sedentaria del peón conchabado en estancias y chacras con la delictiva del "gaucho alzado".

Uno de los grabados, que acompañan el texto de Ascasubi, representa a Santos Vega con traje de gaucho del siglo XVII, más similar a una estampa del Grand-Tour que a la iconografía del

gaucho elaborada en el río de la Plata. Santos Vega sentado en una silla de paja, apoya el codo sobre el mortero mientras sostiene su cabeza con el puño, el rostro levemente oscurecido en el signo de la melancolía. Imagen coincidente con el temperamento apesadumbrado de Santos Vega al comienzo del poema((32)).

Ballerini quizás haya tenido presente el ánimo inestable del payador que describe Ascasubi al realizar la figura del gaucho cantor que cumple el deseo del moribundo Santos Vega, y haya recurrido a la representación del gesto melancólico, apta además para expresar el dolor reflexivo, desdeñando la iconografía del cantor tradicionalmente asociada al temperamento sanguíneo((33)).

En la iconografía del gaucho hay un interesante antecedente de la melancolía en afinidad con la pecaminosa acedía((34)): El soldado federal (1842) de Raymond Quinsac Monvoisin. El gaucho militarizado está sentado sobre la tierra con el cuerpo inclinado, las piernas casi cruzadas, el codo sobre un pequeño muro de ladrillos de adobe y la palma de la mano izquierda sostiene la cabeza mientras la derecha ase levemente un mate. El rostro y la barba morena contrastan con el rojo federal del gorro de manga y la camisa. La mirada oblicua acentúa la sensación de indolencia. La tipificación peyorativa del gaucho, sujeto de la premodernidad, se asume en la pintura de Monvoisin como conjunción entre política urbana y barbarie rural del rosismo. El orientalismo pictórico, patrón de la dominación cultural impuesta por la mirada europea((35)), del Soldado Federal anuncia el sistema comparativo entre el mundo oriental y la campaña rural argentina, entre beduinos y gauchos, que atraviesa el Facundo

(1845) de Domingo Faustino Sarmiento((36)).

La asociación entre gaucho cantor y gaucho malo sugerida en el Facundo se canoniza en el Martín Fierro (1872) de José Hernández, que explotará la corriente de simpatía popular -el respeto que menciona Sarmiento- hacia el perseguido por un orden social injusto. Para esta identificación popular con el mito del payador alzado cumplió un rol fundamental el folletín Santos Vega de Eduardo Gutiérrez, publicado desde el 22 de noviembre de 1880 hasta el 30 de abril de 1881 en La Patria Argentina. La portada de una de las tantas ediciones como libro exhibe a Santos Vega mirando el cielo sentado sobre las raíces del ombú mientras percute la guitarra adornada con cintas patrias y federales. La difusión de esta imagen debe haber sido constante porque bien entrado el siglo XX las láminas populares de Carlos Gardel como "El zorzal criollo" la reiteran con pequeñas variantes manteniendo su calidad de estampita religiosa.

El "drama policial" de Gutiérrez relata las andanzas de un gaucho matrero como denuncia extemporánea de la cruda realidad de un sujeto social perseguido. En la novela la payada crucial es un duelo de milonga con un negro atlético conocido por el apodo de Diablo, que aumenta su escala de violencia, entonados los contendientes por la ginebra, desde el contrapunto de guitarras al enfrentamiento en duelo con facón. Ballerini debe haber conocido también la versión de esta payada por la tradición recogida en el libro de costumbres bonaerenses del pintor Robustiano Ventura Lynch, en la que se identifica al negro con el diablo mismo vencido por Santos Vega((37)). En Una amistad hasta la muerte, la continuación del folletín Santos Vega, el

protagonista muere abrazado a la tumba de su amigo Carmona creyendo pagar con el Diablo.

La ciudad letrada tenía reservas manifiestas ante este tipo de literatura que producía símbolos de identificación que se extendieron hasta bien entrado el siglo XX, cuyo más fuerte testimonio fueron los centros criollistas y los gauchos del carnaval. El folletín era una literatura de periódico, apresurada y mercantil, afirmada en la extensión de la base de lectores. Miguel Navarro Viola, uno de sus principales detractores, consideró los folletines de Gutiérrez como lectura de campaña, del espacio rural y la "literatura más perniciosa y malsana que se ha producido en el país"((38)).

El poema de Rafael Obligado, aún de sostenida popularidad por la imposición escolar, configuró el mito completo de Santos Vega. Para Obligado el payador era la esencia del alma nacional y americana, era el amauta que resucitaba en la llanura pampeana. La primera parte del poema "El alma del payador", apareció en 1877 en el Almanaque Sudamericano, en sintonía con los textos sobre la independencia literaria nacional. En 1885 publicó una versión de mayor extensión, con la tercera parte llamada "La muerte del payador"((39)). Aquí, Santos Vega es vencido por Juan Sin Ropa, un forastero que despierta al payador para desafiarlo al contrapunto. Juan Sin Ropa canta "el grito poderoso del progreso", el avance de la civilización europea sobre la llanura pampeana. En el ocaso, luego de declararse vencido Santos Vega el sabio forastero se convierte en serpiente. Al poseer el diablo el alma del payador, éste es sólo una sombra doliente que recorre la pampa. El diablo Juan Sin Ropa ha sido interpretado como una

metáfora del inmigrante pobre((40)).

Obligado, como ha señalado Adolfo Prieto, "al decidir la muerte, y el ritual de la muerte, de Santos Vega, había decidido probablemente consagrar su rechazo a disputar la imagen de su héroe de cenáculo con la imagen de un héroe que se multiplicaba, cotidianamente, en miles de páginas dirigidas a miles de lectores de rostros desconocidos" de los folletines de Gutiérrez((41)). La edición de lujo editada en París, de 500 ejemplares, fue seguida por una popular editada por Pedro Irume de 10.000 ejemplares sólo de la poesía Santos Vega, seducido por la posibilidad de alcanzar miles de lectores. Así, Obligado entraba al circuito comercial de la literatura criollista popular, antecedido por la difusión de sus versos en los periódicos hasta traducidos al italiano((42)).

La última voluntad del payador de Ballerini participaba del impacto de estos puntos de contacto entre literatura y sociedad civil, del límite permeable entre los niveles culto y popular. Al decidir pintar la muerte de Santos Vega ingresaba en una discusión que no permanecía encerrada en el campo de la literatura. Ballerini trataba de responder con sus instrumentos a la misma inquietud de Obligado, un año antes. Consciente de la popularidad del tema, eligió representar la versión oral más alejada de la muerte violenta de los gauchos alzados.

En lo personal Ballerini retomaba el proyecto de la pintura de costumbre rural que había abandonado en su estadía europea. Desde luego, no era posible elaborar una pintura de costumbres con las mismas características de la década del setenta; La última voluntad del payador es una de las primeras obras que la

distancia puede hacer integrar en un nuevo corpus de imágenes: el costumbrismo criollista.

La imagen del gaucho fue elaborándose desde la mirada imperialista de los artistas viajeros y su registro territorial de la expansión capitalista, luego desde el costumbrismo rural de artistas locales con la intención de conservar la singularidad que inevitablemente el progreso haría desaparecer((43)), finalizando como un discurso criollista constructor de la identidad nacional. A estas tres variantes de uso de la representación del gaucho las emparenta una característica común: ser visiones letradas de un tipo popular. La literatura artística ha tratado, desde una mirada retrospectiva, de constituir como género gauchesco a esta diversidad de representaciones con el objetivo de salvaguardar el tipo esencial de la nacionalidad, y su testimonio iconográfico.

El gaucho cantor era el protagonista de un juego de relaciones violentas precedidas por el canto: canto para la conquista amorosa que antecede al rapto de la mujer, y canto en forma de payada a contrapunto como duelo simbólico que anticipa al duelo real, metáfora de la guerra((44)). En la obra de Ballerini no hay una representación de la violencia del duelo. El gaucho sólo percute las cuerdas de la guitarra para cumplir el deseo de un moribundo, y tal acción amistosa es una despedida a la violencia del mundo rural premoderno.

Ballerini no sólo se negó a imaginar el tipo nacional desde la delincuencia, sino que también llegó más lejos que Obligado: la muerte de Santos Vega como un ejemplo virtuoso. El mítico payador de la pampa muere rodeado por familia y amigos, con el

último sonido de la guitarra y la visión de su caballo; al morir se despidе de los atributos de la vida nómada. Ante el Santos Vega "desgraciado" por los asesinatos cometidos que ofrecía el folletín, el payador de Ballerini muere en gracia: extiende su mano hacia el triángulo que conforman el caballo, la guitarra y la imagen de la virgen. Una buena muerte, distante de la muerte del gaucho matrero asesinado por las partidas o muerto en el delirio de sus crímenes. Sin embargo, esta muerte cristiana no niega un pasado de ilegalidad: la vela prendida adorando a la Virgen, que apenas ilumina el oscuro rancho, se sostiene en un porrón de ginebra. La muerte cristiana viene a salvar el alma del payador de los crímenes producidos bajo el efecto del alcohol, de la agresividad de la borrachera. Además, el pelaje bayo del caballo criollo es del tipo que preferían los jefes indios pudiendo sugerir un viaje a las tolderías, a la frontera. Mediante la muerte cristiana en la vejez, Ballerini separa al "vate de la pampa" del gaucho alzado. Así, *La última voluntad del payador* es la representación de un ejemplo virtuoso según los valores morales establecidos por la pintura de historia para la muerte del héroe.

El folletín había permitido incorporar una narración melodramática y sensiblera sobre el gaucho nómada. Ballerini desea llegar al nuevo público acostumbrado a la narración naturalista de la novela por entregas. Por ello olvida los largos ejercicios de pintura alegórica para elaborar la factura naturalista aprendida en Italia. A tal punto que el detenimiento descriptivo del entorno opaca la sensación de trascendencia ante la muerte -perdida ya en la modernidad- del gesto del anciano.

Ballerini utilizó el sentimentalismo de la escena, y como en los recurso de folletín detuvo el episodio en el momento crucial, como si buscara atrapar al espectador con la historia, para lograr que espere la próxima entrega((45)).

Ballerini se dirigía al público ampliado de los periódicos que comenzaba a consumir la representación del paisaje pampeano y sus habitantes como expresión del arte nacional; a los espectadores que escuchaban las improvisaciones de los payadores Gabino Ezeiza y Nemesio Trejo, y concurrían a la carpa de circo para ver el mimodrama "Juan Moreira" de José Podestá. El pintor, formado en la cultura del bazar, era consciente de que el tema elegido pertenecía ya al horizonte del espectáculo urbano y no a la condensación de la violencia social de las guerras((46)).

El mismo año de 1884, otro artista buscó su fuente literaria de viaje por Sudamérica. La distancia que separa la obra de Marie-Gabriel Biessy de otros artistas viajeros no sólo puede comprenderse por la transformación operada en los discursos artísticos, sino también por el impacto del folletín que determinaba una nueva mirada sobre el mundo rural de Buenos Aires. Biessy inició con *La muerte del gaucho matrero* (1886) el "moreirismo" en pintura, que años más tarde desarrollaron Angel della Valle y Graciano Mendilaharsu con retórica teatral((47)). La obra de Biessy se compone con el primer plano del cadáver descalzo, vestido con poncho raído y chiripa; para aumentar el dramatismo Biessy pinta a lo lejos la partida policial que asesinó al matrero, y a la izquierda cruces de madera de un cementerio, indicador del núcleo urbano cercano. Es una muerte sin trascendencia: el cuerpo reducido a la animalidad comienza

el proceso de descomposición, lo sobrevuelan caranchos buscando carroña. Ballerini recibió la influencia del folletín, pero reaccionó de manera distinta a Biessy, aceptó los recursos del naturalismo y la imposición temática pero trató de recuperar el espíritu de Arcadia de cierta literatura culta al referirse al pasado rural, quiso dar al espectador una enseñanza moral acerca de la manera de vivir y de morir del hombre de campaña((48)).

La última voluntad del payador integra, bajo este último aspecto, el corpus de obras de descripción de costumbres religiosas de provincia((49)), realizadas en Buenos Aires. Los valores del mundo rural se asociaban con los de la familia campesina y cristiana, que más allá de la validez histórica era una construcción útil ante el cosmopolitismo urbano. La pintura comenzaba a presentar metáforas pesimistas sobre el impacto de la inmigración, como la oración ante la tumba cristiana((50)).

El aspecto religioso presente en La última voluntad del payador era además una toma de posición en el momento de mayor enfrentamiento entre el gobierno de Roca con los grupos católicos((51)). Además, como representación de la muerte cristiana de la más popular tradición rural argentina se vincula con tradiciones católicas pintadas por Ballerini años más tarde, como El origen milagroso de la Virgen de Luján. La representación del milagro del empacamiento de los bueyes que tiraban de una carreta, y la consiguiente aparición de la imagen escultórica de la Virgen entre los bultos. Esta pintura es producto del entrecruzamiento de la temática nacional de los tipos rurales y el paisaje pampeano con la propaganda católica. Al igual que con La última voluntad del payador, la pintura de historia religiosa

se exhibió en una de las vidrieras de la calle Florida((52)). Era un momento oportuno pues aprovechaba el gran auge del culto mariano exponiendo tal asunto en vísperas de la gran peregrinación al santuario de Luján, organizada por los sectores más reaccionarios de la sociedad((53)). Ballerini, también se ocupó de otro milagro local: la leyenda del Cristo de la Merced, esculpido por un artista indio supuestamente por inspiración divina((54)).

Por otra parte, *La última voluntad del payador* señala un momento de inflexión en la obra de Ballerini. Es el intento de abandonar circunstancialmente las obritas de temática y técnica del mercado internacional, luego de comprobar el fracaso de las decorativas alegorías históricas, por la leyenda popular en estilo naturalista buscando en la tradición oral la posibilidad pictórica de una enseñanza moral que recupere al mundo rural como el reservorio de la nacionalidad. Imposibilitada la alegoría como enseñanza patriótica, perdido el prestigio de la mitología griega y las visiones apocalípticas, Ballerini desarrolló una pintura para representar el carácter, la acción y la vida de los personajes nativos. He señalado que *La última voluntad del payador* también indica el retorno de los temas que Ballerini había dejado de lado durante su aprendizaje europeo. En 1875 había presentado una escena de costumbres rurales: figuras recortadas sobre un largo horizonte de pampa para expresar dos tradiciones: el asado y el mate. Hay una gran semejanza entre las figuras de este cuadro y las secundarias de *La última voluntad del payador*((55)). Es posible que Ballerini, simplemente, haya recurrido a su obra anterior para poder representar a los hombres

de campo que había olvidado en su larga estadía europea. La agreste felicidad del cuadro de 1875, se torna con los mismos protagonistas en una escena de muerte ejemplar. Como en el relato de folletín la acción avanza hacia el desenlace fatal. El payador, ausente en el primer cuadro, entra en escena para anunciar la muerte del mundo rural.

Un comentarista de la época, al mirar la obra en estado de boceto, expresó las ideas sobre la vida campesina que tenía la burguesía:

Es un cuadro tierno, conmovedor; aun podemos decirlo -los que hemos sentido más poesía en la vida sencilla y poética de nuestra sociedad pastora, que en todas las bellezas de la casta musa virgiliana- es un cuadro sublime.

El payador se siente morir.

El sol ha descendido: la tarde del desierto, serena y melancólica, envuelve en la luz agonizante del crepúsculo el rancho del payador.

Parece que la naturaleza misma se pone triste y doliente al ver morir al poeta que la cantó con su musa ingenua y dulce. [...] Más que un cuadro, es un poema de nuestra vida nacional vaciado por primera vez en el lienzo((56)).

La última voluntad del payador se exhibió en interior del bazar de Burgos y Ca. de la calle Florida, el mismo lugar donde Ballerini había mostrado su pintura de casacones y vicarías en el momento de mayor éxito. Sin embargo no se expuso para el público general en las vidrieras, sino en el interior del negocio

a la vista de los clientes. Si la primera mirada sobre el cuadro en proceso fue elogiosa, una vez terminado el crítico se sentía francamente desilusionado: Ballerini había faltado a la verdad en su representación((57)). Para el crítico, el error que ocasionó la impresión más

...desagradable, es ver la hija del payador, sobre cuyo brazo reclina él su cabeza de agonizante, con el talle ceñido por un corpiño, que no usan nuestras criollas; un corpiño, vestigio de un traje de dama opulenta heredado por su mucama.

Preocupado por la pureza criolla, el crítico se indignó ante la representación de las condiciones sociales de la vida rural, especialmente por haber pintado a la criolla descalza, síntoma de la más extrema miseria. Si el crítico consideró ofensivo la representación de la hija del payador, aún más el ubicar al gaucho cantor en un catre:

La cuja, la tradicional cuja, ese lecho clásico que es detalle dominante en el menaje de un rancho, ha sido suprimido por Ballerini.

Decimos que ha sido suprimido, porque la primera intención del artista fue presentarnos la vetusta y maciza cuja; pero luego encontró un obstáculo: que no podía dar la posición que convenía al gaucho que se apoya al pie del lecho, haciendo vibrar las cuerdas gemidoras de la guitarra que quiere oír el payador en su postrer momento.

Ballerini, sin preocuparse de salvar el inconveniente, salvando

la verdad de la escena, cambió la cuja por catre, sin trepidar mucho en esta sustitución y a pesar de estar advertido que desnaturalizaría el carácter de la escena, trocando el rancho criollo por un boliche de napolitano en un camino de carretas ó por un dormitorio de vasco tambero, pues el catre es moderno y extranjero en el teatro de la escena que nos presenta el artista.

La transformación de la modernidad se infiltra en la representación mediante indicios. Detalles, apenas perceptibles pero significativos, indican otra lectura que la deseada por Ballerini: la muchacha criolla es una sirvienta y el rancho la vivienda de un inmigrante. El brasero tampoco era habitual en la vivienda campesina, pertenecía al espacio de la pieza de conventillo, a la miseria urbana. El payador muere como un viejo cristiano arrepentido sobre el catre de un napolitano. Tal vez, estos "errores" que encontraba la crítica historicista revelan el deseo de la religión, expresada en la muerte cristiana, como reguladora del pasaje del mundo rural al urbano, de la vida criolla a la moderna.

Así, una escena del pasado rural adquirió profunda historicidad. El crítico de El Nacional percibió que la construcción del pasado mítico en la figura del gaucho debía ofrecer una realidad ajena a la cotidiana de los miserables urbanos. La pureza de la Arcadia, el antiguo "pasar" campero, era alterado en el cuadro de Ballerini por la miseria, la servidumbre, la inmigración y la modernidad((58)). La miseria de los subalternos bajo el capitalismo debía ser presentada en ropas decentes. El payador debía ser vencido por Juan Sin Ropa -

el inmigrante pobre- antes de perder su alma en la modernidad.

Ballerini sufrió los cambios del público porteño. El éxito inicial fue quedando en el olvido cuando al fin de la década del ochenta se dudó de la autoría de su pintura((59)). Ante el rumor algunos coleccionistas vendieron la obra con su firma, entre ellos J. P. Guerrico. Schiaffino, el antiguo crítico se tornó en amigo y defensor, pero ya estaba condenado a ocupar un espacio de poco prestigio en el campo artístico que ni la exposición póstuma pudo revertir.

La cultura de bazar que lo había elegido como paradigma de artista nacional se deshizo de Ballerini, casualmente meses antes que la crisis económica del noventa señalara la necesidad de un mercado artístico de base institucional más estable.

Notas

* Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

1. Miguel Cané, "El gaucho argentino", La Revista de Buenos Aires, 1864, tomo V, p. 664.

2. El Nacional, 01.10.1883, p. 1, c. 6.

3. La Tribuna, 16.06.1875, p. 1, c. 8. Al mes recibió un premio otorgado en el concurso organizado por la Sociedad Científica Argentina, por la exposición de diez dibujos. La Tribuna, 31.07.1875, p. 5, c. 4-5 y p. 6, c. 1.

4. El viaje lo realizó subsidiado por Leonardo Pereyra y Francisca Ocampo de Ocampo. El primero era un fuerte terrateniente de la provincia de Buenos Aires, fundador de la Sociedad Rural. Estos nombres de benefactores del pintor los menciona Eduardo Schiaffino, La pintura y la escultura en Argentina, París, ed. del autor, 1933, p. 274. Luego fue becario del gobierno nacional.

5. Por ejemplo Ballerini realiza, entre otros, el retrato del escultor Francisco Cafferata; Reinaldo Giudici el de Ballerini, etc. Además ahorran el pago de los modelos.

6. Belisario J. Montero, "Alma de artistas. Del Valle y Augusto Ballerini (De mi diario)", Revista de Derecho, Historia y Letras, Buenos Aires, año XXIII, tomo LXII, 1921, pp. 508-509. Ballerini realizó un retrato de Montero portando el uniforme diplomático adornado de condecoraciones, comparte el mismo aire de suficiencia del autorretrato con paleta de pintor.

7. El Nacional, 02.07.1883, p. 1, c. 6-7.

8. Ibid.

9. El Nacional, 03.07.1883, p. 1, c.3-4.
10. Reporter, "Vida Social. En casa del señor Guerrico", El Diario, 16.10.1883, p. 1, c. 4. Agradezco a Ana María Telesca esta referencia.
11. J. Tamburini, "Arte y artistas. Cuadros de Augusto Ballerini", El Nacional, 21.11.1883, p. 1, c. 2-3. El cambio de inicial es un error tipográfico.
12. "Es extraño pero en las cuestiones artísticas, entre lo verdadero y el verismo, el arte antiguo y el moderno, el academismo y el impresionismo los artistas no están de acuerdo sino en una cosa: sobre la bondad de los macarrones, y la delicadeza del vino de Chianti. Es un hecho prosaico me diréis, pero ¿qué hacer? Es la verdad. [...] Seamos sinceros: ¿Cómo una Judit con la cimitarra y la cabeza de Olofernes, o la dulce mujer de Putifar, en tierna actitud con el pobre José os parecerían temas adaptados para el gabinete de una dama elegante? También Venus, Jove, Mercurio ... y todas las antiguallas de la mitología, incluso los héroes de la mesa redonda y los paladines de las cruzadas, han sido relegados al granero- y la misma fe que supo inspirar obras maestras a Rafael y a mil otros ilustres maestros, hoy se profesa por las vulgares oleografías, más económicas manifestaciones de piedad. ¿Por qué extrañar, pues, que, temas picantes y alegres, sean admirados, aplaudidos y sobre todo comprados? Y el artista que quisiese reformar el mundo, ¿no moriría en el hospital?". Ibid.
13. La Ilustración Argentina, año 1, núm. 1, 10.06.1881.
14. Véase Ana M. Telesca y Laura Malosetti Costa "El paisaje de la pampa en la crítica de arte de las últimas décadas del siglo

XIX", II Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música, Buenos Aires, noviembre de 1996, 18 págs. [en prensa]. Para la relación entre Rafael Obligado y Augusto Ballerini, en especial referencia a la pintura de historia, véase Roberto Amigo, Imágenes de la república conservadora. La pintura de historia en la Argentina (1876-1911), Informe de beca de investigación UBACyT, marzo de 1996, vol. 1, cap. 8, pp. 148-175. [mimeo].

15. La denominada "conquista del desierto" fue la guerra ofensiva contra el indio para asegurar las fronteras interiores e incorporar vastas extensiones de tierras fértiles. La ocupación de las tierras definió un territorio nacional ante la amenaza externa e impuso el territorio donde ejercer el monopolio de los medios legítimos de coerción. Este proceso determinó la exclusión de aquellos no congruentes con el modelo de nación capitalista.

16. Rafael Obligado, "Ballerini", La Ilustración Argentina, año I, núm. 2, 20.06.1881, pp. 14-15. Reproducido en Rafael Obligado, Prosas, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1971, 261-268.

17. Augusto Ballerini, Idea general para la formación de un Museo de Bellas Artes y Escuela de Arte Decorativa é Industrial en la República Argentina, Venecia, C. Ferrari, 1886.

18. La Ondina del Plata, año II, núm. 31, 30.07.76, pp. 361-362, y núm. 33, 13.08.76, pp. 387-394. Reproducido en Rafael Obligado, Prosas, pp. 3-24

19. La polémica sobre el arte nacional tomó fuerte impulso en 1894 con la suma de Schiaffino en los famosos debates de El Ateneo. El aire nuevo a una controversia que ya tenía olor a

viejo era dado por el nuevo contexto institucional de lo artístico. Ballerini intervino de alguna manera en ese debate con un pequeño texto en defensa del arte nacional, mientras pintaba sus vistas venecianas, más cercano a las posiciones de su actual amigo Schiaffino que a su antiguo mentor Obligado. Schiaffino establecía que la nacionalidad de una obra de arte no dependía del tema representado y negaba las cualidades pictóricas del paisaje pampeano. Véase. B[allerini] A[ugusto], "Notas acerca de la exposición", Revista Nacional, segunda serie, tomo XVIII, 1893, p. 64; y Eduardo Schiaffino, La pintura y la escultura en Argentina, Buenos Aires, ed. del autor, 1933, pp. 352-360.

20. Rafael Obligado y Calixto Oyuela, Justa Literaria, Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma, 1883. La hilarante carta prólogo de Carlos Guido y Spano es lo mejor del debate. Véase también el poema de Calixto Oyuela, La Vuelta al Campo, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni, 1883.

21. Los lienzos alegóricos La sombra de San Martín, La apoteosis de Mariano Moreno y La apoteosis de Esteban Echeverría sugieren un vasto programa histórico-alegórico de la nación, que completaría un gran cuadro sobre la guerra de la Independencia. La exhibición en los salones altos del Teatro Nacional, cuyo frente daba a la calle Florida, generó expectativas en el ambiente porteño. El tema de los trabajos fue definido como "un noble tributo al amor patrio", El Nacional, 05.10.1883, p. 1, c. 8. y 24.10.1883, p. 1, c. 7. El estado no tuvo interés en adquirir estas pinturas, sin embargo Ballerini fue compensado al ser convocado como dibujante de la expedición al Chaco Austral. La apoteosis de Esteban Echeverría, hoy perdida, se encontraba

la Escuela Nacional de Artes Decorativas.

22. J. Tamburini, "Arte y artistas...".

23. Rafael Obligado, "Ballerini".

24. Un testigo de la muerte de Santos Vega publicó su testimonio, que en algunos aspectos recuerda al cuadro de Ballerini. P. Rodríguez Ocón, "Santos Vega. Su muerte", La Prensa, 28.07.1885, p. 1, c. 4.

25. Carlos Pacheco, "La muerte de Santos Vega", La vida moderna, año II, núm. 41, 23.01.1908, p. 28.

26. Roberto Lehmann-Nitsche afirmó el origen de esta versión en el romancero castellano medieval. Roberto Lehmann-Nitsche, Santos Vega, Buenos Aires, 1962. Véase una afirmación irónica sobre esta extensa monografía en Jorge L. Borges, Evaristo Carriego (1930); Obras Completas 1923-1972, Buenos Aires, Emecé, p. 132.

27. Véase para la existencia histórica de Santos Vega: Félix Weimberg, J. G. Godoy: Literatura y política, Buenos Aires, Solar - Hachette, 1970, pp. 27 y ss.

28. Cfr. Lehmann-Nitsche, p. 12-13.

29. "No te hicieron tus paisanos/
Un entierro majestuoso,
Ni sepulcro esplendoroso/
Tu cadáver recibió;/
Pero un pago te condujo/
A caballo hasta la fosa, /
Y muchedumbre llorosa /
Su última ofrenda te dio". En la primera (1854) y segunda (1876) edición: "A la tumba silenciosa /
Y lloraron en tu fosa /
Niños y hombres con dolor". Por otra parte Mitre, traductor de la Divina Comedia, conservaba una pintura de Ballerini en su biblioteca con el retrato de perfil del Dante.

30. Las obras que forma la trilogía gauchesca de Hilario Ascasubi son Aniceto el Gallo, sobre la guerra civil bajo el rosismo,

Paulino Lucero, sobre la etapa separatista de Buenos Aires, y Santos Vega o los Mellizos de la Flor sobre la vida en la campaña.

31. Ascasubi comienza su trilogía en 1850, por ello el término pampa indica el territorio "desierto" más allá de las fronteras donde vivían las tribus indias, y no su concepción literaria tardía.

32. "Amigo me ha contristao / haber visto en su caballo / una memoria funesta / de ahora muchísimos años"; "Se asustó de Vega al verlo / triste ...; "cantó una cifra después / que a Vega lo hizo llorar". Hilario Ascasubi, Santos Vega o los Mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808), París, Imprenta de Paul Dupont, 1872, pp. 17-14.

33. Véase Folke Nordström, Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya, Madrid, Visor, colección La Balsa de la Medusa núm. 16, 1989, pp. 35 y ss.

34. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 96 y ss.

35. Edward Said, Orientalism, New York, Vintage Books, 1979.

36. Véase Carlos Altamirano, "El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo", Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, núm. 9, 1994, pp. 7-19; y Diana Sorensen Goodrich, Facundo and the Construction of Argentine Culture, Austin, University of Texas Press, 1996, pp. 90 y ss.

37. Ventura R. Lynch, La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República, Buenos Aires, Imprenta de La Patria Argentina, 1883, tomo 1, p. 7. Reimpreso como Cancionero bonaerense, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, sección de Folclore, 1925.
38. Miguel Navarro Viola, Anuario bibliográfico de la República Argentina de 1880, Buenos Aires, 1881, 287.
39. Rafael Obligado, Poesías, París, Lajouane, 1885. Para la segunda edición, incluyó "El Himno del payador" como tercera parte, conservando "La Muerte..." como cierre del poema. Id., Buenos Aires, G. Mendesky e hijo, 1906.
40. Cfr. Lehmann-Nitsche, p. 52.
41. Adolfo Prieto, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 122. Véase Josefina Ludmer, El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
42. Se reproduce por ejemplo en La Libertad , 5.09.1884, p. 1, c. 2-3. La traducción al italiano está firmada por Angeleri, en L'Operario Italiano, 06.09.1884, p. 1, c. 4-5.
43. El costumbrismo había optado por representar la vida rural del gaucho sedentario o el trabajador nómada de la estancia y sus actividades (rodeo, esquila, yerra, etc.), como los espacios de sociabilidad (la posta, la pulpería), las diversiones (la taba, la carrera de caballos, los naipes, la sortija, el baile con presencia de uno o dos gauchos tocando la guitarra). Tal repertorio lo fueron constituyendo obras de Carlos Morel, Prilidiano Pueyrredón, León Pallière, José Hidalgo, Ataliva Lima,

44. El gaucho era reclutado a la fuerza para participar tanto en la guerra civil como en la de frontera, de acuerdo a los edictos sobre vagancia.

45. Es destacable que para la misma época Ballerini comenzó a ejercer como ilustrador periodístico, por ejemplo con el desastre de Cassamicola, Nápoles, en 1883. Profesión que ejercerá en La Nación en los noventa.

46. "Velada Criolla entre Gabino y Trejo", La Libertad, 21.10.1884, p. 2, c. 2.

47. La pintura de Biessy se encuentra en el Museo de La Plata. Véase Guiomar de Urgell, Arte en el Museo de La Plata. Pintura, Buenos Aires, Fundación Museo de La Plata, 1995. Las pinturas de mayor interés del moreirismo son Juan Moreira (1891) y La captura del bandido (c. 1894) de Angel Della Valle. Véase Guiomar de Urgell, Della Valle, Buenos Aires, FIAAR, 1990.

48. Brighella, "Arte ed artisti. Augusto Ballerini e «La última voluntad del payador»", L'Operaio Italiano, 06.11.1884, p. 1, c. 6/7.

49. Véase Linda Nochlin, El realismo, Madrid, Alianza, 1991, cap. 2, pp. 75 y ss.

50. De este corpus iconográfico la pintura de mayor interés, por el recurso de la sensibilidad derivado del Angelus de Millet, es Cabo de año de Reynaldo Giudici, exhibido en la Exposición Internacional de Arte del Centenario para los festejos del aniversario de la revolución de Mayo en 1910, integrando un díptico junto a Hogar feliz, escena de felicidad bucólica en el rancho con la presencia de la madre que es llorada en la tumba

rural del otro cuadro.

51. En su juventud Ballerini integró la comitiva argentina ante una audiencia papal. El encuentro, relatado por Schiaffino quien deja suponer cierta religiosidad libre en la adolescencia del artista, es la descripción paródica de un cuadro decimonónico de la cultura del bazar, uno de aquellos Sánchez Barbudo que colgaban en las salas porteñas finiseculares. Un óleo de Ballerini recuerda, tal vez, ese episodio juvenil: **Esperando Audiencia del Papa**. Belisario Montero relató otra vivencia religiosa: el de una procesión admirada con ojos de artista por Ballerini. Belisario J. Montero, "Alma de artistas...", p. 510.

52. La Nación, 18.07.1895, p. 3, c. 3-4.

53. La Nación, 03.09.1895, p. 3, c. 7.

54. Además, la producción de asunto religioso de Ballerini cuenta con un Vía Crucis para la iglesia de La Piedad.

55. La cebadora de mate tiene los mismos rasgos que la mujer que sostiene el brazo del moribundo; el niño de 1875 ha crecido conservando los mismos rasgos; el mozo montado en el caballo criollo del primer cuadro sostiene ahora las riendas mordiendo el sombrero que ha sacado de su cabeza por respeto; el gaucho alzado del primer cuadro, identificado por el cuchillo en el cinto y la ginebra, puede ser el compañero cantor de 1884; el gaucho que hace el asado es el ubicado en la puerta del rancho en el segundo. Aunque existen ciertos contrastes: el primer óleo es una escena exterior con la luminosidad del horizonte de la llanura, el segundo una escena en la oscuridad del rancho. El niño ya no se protege en las faldas de su madre del juego brusco del perro sino que recostado contra la pared de adobe se separa

de ella para contemplar la muerte.

56. Ignotus [¿Martín García Merou?], "La última voluntad del payador", El Nacional, 12.09.1884, p. 1, c. 3.

57. "La ultima voluntad del payador. Un cuadro en el Bazar de Burgos", El Nacional, 10.11.1884, p. 1, c. 4-5.

58. En el teatro de la época comienza a aparecer el conflicto entre el gaucho y el inmigrante. Un payador cierra la representación escénica en una alabanza a la Argentina del progreso como crisol de razas en la primera pieza de este género del español Justo López Gomara, Gauchos y gringos, Buenos Aires, El Correo Español, 1884.

59. El prestigio de Ballerini fue perjudicado por el pleito de 1889 sobre la autoría y los honorarios del telón de boca del Teatro Onrubia.

Referencias fotografías

1. Augusto Ballerini, **El Tambor** (Roma, 1878).
Acuarela, 21,2 x 13,7 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes.
2. Augusto Ballerini, **Aldeana en establo romano** (Roma, 1879)
Acuarela, 53 x 37 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes.
3. Augusto Ballerini, **Autorretrato** (Roma, 1880)
Oleo sobre tela, 71,5 x 57 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes.
4. Augusto Ballerini, portada alegórica (Buenos Aires, 1881)
La Ilustración Argentina, Año 1, núm. 1.
5. Augusto Ballerini, **La última voluntad del payador** (Buenos Aires, 1884)
Oleo sobre tela, 80 x 107 cm.
Museo Histórico Nacional.
6. Pelayo, ilustración (Buenos Aires, 1908)
En "La muerte de Santos Vega" de Carlos Pacheco,
La vida moderna, año II, núm. 41.
7. Vierge y Méaule, "Santos Vega el Payador" (París, 1872)
En Hilario Ascasubi, Santos Vega o los Mellizos de la Flor.
8. Raymond Q. Monvoisin, **Soldado Federal** (Buenos Aires, 1842)
Oleo sobre tela, 156 x 133 cm
Colección particular.
9. Anónimo, Ilustración de tapa (sin fecha)
Eduardo Gutiérrez, Santos Vega, N. Tommasi Editor.
10. "El zorzal criollo". Impreso.
11. Fotografía de Fernando Baldrich disfrazado de gaucho.
Carnaval de 1910.
Archivo General de la Nación.
12. Marie-Gabriel Biessy, **La muerte del gaucho matrero** (1886)
Oleo sobre tela, 162 x 300 cm.
Museo de La Plata.
12. Marie-Gabriel Biessy, **La muerte del gaucho matrero** (1886)
bis (detalle)
13. Augusto Ballerini, **El origen milagroso de la Virgen de Luján**
(Buenos Aires, 1894)
óleo sobre tela, 64,5 x 101 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes.
14. Augusto Ballerini, **El asado** (Buenos Aires, 1875)
Oleo sobre tela,
Museo Municipal de Bellas Artes Eduardo Sívori.

Aclaraciones:

. De las fotos 5 y 13 envió copias bco. y negro y color, optar por la más conveniente para la mejor edición.

. Si es necesario eliminar fotografías: dejar afuera en orden las núms.: 12bis ó 12 / 10 / 11 / 3 / 6

. No encuentro la ficha con las medidas de la foto 14. El museo Sivori abre en marzo. La semana que viene envío el dato por fax.

Gracias, Roberto Amigo.