

## Genaro Pérez, retratista “hispanico” de Córdoba de la nueva Andalucía (Argentina)

MARCELO NUSENOVICH

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

### RESUMEN

Este artículo trata de analizar las causas por las que el artista, magistrado y teólogo Genaro Pérez es considerado el más representativo de los llamados “precursores del arte de Córdoba”, destacando los componentes étnicos, económicos y religiosos que atraviesan el campo artístico e intervienen en la consagración. Entre otras cuestiones, se revelan algunos recursos destinados a “naturalizar” la escuela española de pintura a la cual supuestamente se adscribe Pérez.

El trabajo se centra en uno de los géneros manejados por el pintor que más contribuyeron a su reputación, el retrato. El análisis pasa por diferentes signos corporales, como el pelo o la vestimenta, tratando de reconstruir a partir de la observación del gesto, la mente o estilo de vida de los retratados, pertenecientes a la misma composición social del pintor, las antiguas familias de raigambre española.

**Palabras clave:** Retrato, España, catolicismo, cuerpo, canon.

### ABSTRACT

This article attempts to analyze the causes of the social consecration of the artist, judge and theologian Genaro Pérez as the most representative of the so-called “Precursors of the Art of Córdoba”, highlighting the ethnic, economic and religious components present in the artistic field. Among other things, it intended to reveal some matters that “naturalized” the Spanish school of painting to which Pérez allegedly adscribed.

The paper focuses on one of the genres used by the painter that most contributed to his reputation, the portrait. The analysis goes through different bodily signs, such as hair or clothing, trying to reconstruct from the observation of gestures, mind or life style of the people portrayed, belonging to the same social group as the painter, the old deep-rooted Spanish families.

**Keywords:** Portrait, Spain, Catholicism, Body, Canon.

Genaro Pérez (Córdoba, 1839-1900), el más destacado de los precursores del arte de Córdoba<sup>1</sup>, fue el discípulo *par excellence* del maestro portugués Luis Gonzaga Cony (Lisboa, 1797-Córdoba 1894), llamado el Viejo Cony, fundador del Aula de Dibujo de la Concepción en la sección de Estudios Preparatorios de la Universidad en 1857, como un ejemplo de las renovaciones impulsadas por las nuevas autoridades universitarias, que debemos analizar en el contexto de las aspiraciones a la civilización en la antigua ciudad después de la batalla de Caseros (1852) un momento decisivo en que fuera derrotado Juan Manuel de Rosas (Buenos Aires, 1793- Southampton, Inglaterra, 1877).

Las disciplinas destinadas a encauzar la imaginación y fantasía del futuro pintor, le fueron impartidas por Gonzaga Cony, que escribió un Estatuto<sup>2</sup>, donde establecía los objetivos de la educación artística, su utilidad para el Estado y la sociedad en general y su metodología. Se fundaba en ciertas instituciones del arte, que había aprendido a respetar en su formación europea, que se adherían a una concepción universalista de belleza, a la existencia de unas Bellas Artes y a la educación del gusto público en academias, museos y salones. "La educación se dirigía a la copia y a la observación de regularidades en la naturaleza, buscando más que la verdad la armonía entre las partes".

Imponiendo con su propia acción la puesta en acto de su *Estatuto*, y la misión de su Aula de dotar al medio de artistas premiados o premiables, Gonzaga Cony realizaba un Salón anual que coincidía con la Colación de Grados, el evento social más relevante de la época, al que asistían el Gobernador, el Obispo, el Rector y los miembros más distinguidos de la élite. La recompensa consistía en una medalla de oro que se colgaba del pecho del vencedor mediante una cinta celeste y blanca, como momento culminante de una ceremonia. Pérez fue el primero en obtener este *Premio al Mérito* en 1859. El joven se sentía seguro de sus méritos, como lo prueba que ese mismo año se presentaba, en otro ámbito bastante alejado del artístico en apariencia, el religioso y académico, como oponente en el concurso por la Cátedra de Teología, lo cual nos demuestra tanto su confianza en sí mismo como hasta qué punto todas estas prácticas y saberes se encontraban articulados en su época y en su persona, y cómo sus futuros desempeños artísticos y profesionales tendrían que ver con esta coyuntura.

Puede decirse que Pérez centralizó el grupo de pintores formado en la última parte del siglo XIX e integrado además de los citados por otros artistas. El más notorio es Honorio Mossi (Cambiano, Italia, 1861- San Miguel de Tucumán, 1943), arribado a la ciudad a fines de la década de 1880, quien gozó como Andrés Piñero, otro discípulo de Coni, de la amistad de Pérez, pese a las diferencias etarias.

1 Categoría nativa que designa a los más antiguos y/o destacados alumnos de Gonzaga Cony, que ordenados cronológicamente son Genaro Pérez (Córdoba, 1839-1900), Andrés Piñero (Córdoba, 1854-1942), Fidel Pelliza (Escoba, Córdoba, 1856-Charbonier, Córdoba, 1920), José María Ortiz (Cosquín, 1862- Córdoba, 1932) y Herminio Malvino (Bisio Novi, Italia, 1867- Córdoba, 1932). RODRÍGUEZ, Artemio: *Artes Plásticas en la Córdoba del siglo XIX*. Córdoba, UNC, 1992.

2 NUSENOVICH, Marcelo: "Los Estatutos de Luis Gonzaga Cony para el Aula de la Concepción", en *Avances N° 9*. Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, pp. 139-148.

En la construcción social de su reputación, que puede considerarse un proceso de canonización estética mucho tuvieron que ver, además de sus incuestionables méritos, sus credenciales étnicas y sociales, presentadas en íntima relación con su clericalismo, en el sentido que le da Silvia Roitenburd al término para caracterizar el medio estudiado. “Ser “católico” –equivalente a miembro de “la sociedad”– es ser “clerical”, es decir, aceptar la intervención del alto clero”.<sup>3</sup> El autor de su biografía es el Dr. Rafael Moyano López (Córdoba, 1884-1968), quien escribió desde el hoy desaparecido y “clerical” *Instituto de Estudios Americanistas* de la Universidad Nacional de Córdoba el mismo año en que la ciudad otorgaba el nombre de “Dr. Genaro Pérez” a su museo de Bellas Artes. He sugerido comparar el trabajo de Moyano López con las *Vidas* de Giorgio Vasari (1511-1574),<sup>4</sup> fundador del método biográfico, primer intento sistemático de historia del arte donde relataba las vidas de los pintores, comenzando con Giotto y culminando con Tiziano, comentando con ellas una historia de progreso continuo, de superación del escollo y el estilo de los predecesores, ya que Vasari concebía el arte como una línea evolutiva donde cada artista superaba al anterior en perfección. La “superación” de Cony por parte de Pérez, sería una muestra de esta concepción. La biografía está organizada en tres partes. Comienza con *El Medio*, continúa con *El Hombre y el Funcionario*, y culmina con *El Artista*. Según parece indicar esta disposición, el Artista es la fase culminante en la carrera de Pérez, su contribución más *elevada* a la cultura cordobesa.

Su estudio comienza con las siguientes palabras:

“Aspiran estas páginas a presentar en la posesión de sus méritos ciudadanos y de sus consagrados prestigios de artista, la figura de un varón prominente de Córdoba, vinculado a nuestra mejor tradición; de un temperamento cuya inteligencia abarcó, dentro de su rica y variada complejión, un conjunto de atributos dignos de perpetuar la memoria de su nombre”.<sup>5</sup>

No intenta reconstruir su niñez. En efecto, dice sólo que sus sentimientos “...se formaron en un hogar ejemplar, y en un ambiente que evidenciaba, con auténtica precedencia, los rasgos de la sociedad cordobesa de su tiempo, a saber: sencillas y austeras normas de vida, hondas convicciones religiosas y entera consagración a los deberes de su juventud”.<sup>6</sup> En 1854, encontramos ya a Pérez en el ámbito universitario, el que sería, junto con su familia, los círculos religiosos (era devoto de la Virgen del Milagro y hermano seglar de los dominicos) y la función pública uno de sus ámbitos “naturales” de presentación y circulación social.

3 ROITENBURD, Silvia: *Nacionalismo Católico Córdoba (1862-1943) Educación en los dogmas para un proyecto global restrictivo* Córdoba, Ferreyra, 2000, p. 35.

4 NUSENOVICH, Marcelo: “La *Vida* de Genaro Pérez”, en *Avances* N° 5. Córdoba, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2002.

5 MOYANO LÓPEZ, Rafael: *El Dr. Jenaro Pérez magistrado y artista cordobés*. Córdoba, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1942, p. 9.

6 *Ibidem*, p.14.

La de Pérez fue la primera generación de estudiantes lanzados a la tarea de reconstitución del brillo supuestamente perdido por el rosismo, y es seguro que a él y a sus compañeros se les transmitiera, tanto dentro de los claustros como fuera de ellos, la importancia de la tarea emprendida de recuperación del estado de "unidad" del pasado. Este *ethos* puede percibirse en la interpretación de Moyano López: "Cursaba allí sus disciplinas intelectuales el joven Pérez, al amparo de una labor armoniosa, imbuido de ese estado de unidad que prevaleció durante el transcurso de nuestra antigua vida universitaria".<sup>7</sup>

La revitalización del pasado colonial como fuente de inspiración, y la expectativa de la unidad dogmática son los horizontes en que se formó la mente de la generación de Pérez, integrada por futuros funcionarios y administradores. Éste se inscribió en la Carrera de Teología, que incluía Derecho Canónico, Eclesiástico y Retórica. Que haya cursado esta última materia me parece especialmente significativo, porque como agudo observador que era, el conocimiento de las figuras de la retórica, unido a su habitual atención a las señas de los sacerdotes durante sus sermones y sus maneras en ocasiones informales, le permitieron componer más adelante un código gestual persuasivo que es su "sello" o estilo,<sup>8</sup> aunque debe destacarse que no sólo retrató a la élite, sino que también experimentó con el costumbrismo, aunque de manera ocasional. En 1858, se le confrieron los grados de Maestro en Artes, Bachiller, Licenciado y Doctor en Sagrada Teología. En 1859, el joven cordobés perdía un Concurso por la Cátedra de Teología<sup>9</sup> en la Universidad, mientras iniciaba la Carrera de Derecho, completando el último de los cuatro años que comprendía la misma en 1861, adquiriendo de esa manera, con 22 años, una "formación integral en ciencias divinas y humanas", como precisa Moyano López.

Ésta fue su aval en la carrera pública en gestiones de diverso signo político. En 1865 era Fiscal de Estado. Ese mismo año y en 1868 fue electo Diputado. En 1866, casó con doña Carmen Igarzábal (s/d), también de distinguida familia cordobesa, con quien tuvo una vasta prole. Paralelamente, desarrollaba con absoluto desinterés (cuestión muy conveniente para un artista católico que es subrayada por su biógrafo) la práctica artística. Ello no impedía que fuese reconocido en el medio, como lo prueba que en 1871 constituyó el mayor envío de Córdoba a la *Galería de Pinturas*, un salón que formaba parte de la Exposición Nacional, iniciativa de Domingo Faustino Sarmiento (San Juan, 1811-Asunción de Paraguay, 1888) en su Presidencia (1868-1874) que imitaba el modelo de las Exposiciones Universales. Allí obtuvo el segundo premio en la categoría "Pintura

7 Ibídem, p. 21.

8 Acerca de la retórica y el componente lingüístico en la percepción visual, consultar BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 y *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996.

9 La Cátedra de Teología fue declarada vacante en ese año, y el joven egresado se presentó a su Concurso, donde tuvo como oponente al Presbítero Dr. Uladislao Castellano, quien sería luego Arzobispo de Buenos Aires. Castellano ganó el Concurso y Pérez nunca volvió a presentarse en la Universidad para un cargo.

al óleo”, compartido con el porteño Martín Boneo (Buenos Aires, 1829-1915), diez años mayor que él y formado en Italia. En 1873, era Camarista; en 1876, fue nombrado Juez de Primera Instancia y Segunda Nominación en lo Civil y en 1880, Ministro Fiscal del Superior Tribunal de Justicia. La muerte lo sorprendió en 1900 en el ejercicio de su último cargo, Director del Archivo de los Tribunales. Su cadáver fue trasladado en manos desde su residencia por los sacerdotes dominicos a su nuevo templo, inaugurado en 1862, que contiene varias pinturas suyas y de Mossi, donde fue velado. Como dice su elogio fúnebre, era un artista “vaciado en el molde del cristianismo”.<sup>10</sup> Por eso su práctica artística es “desinteresada” en coincidencia con la actitud previsible para un católico militante, como dice Félix Frías (Buenos Aires, 1816-París, 1881), uno de los más prominentes intelectuales fieles a Roma y España:

“El que vende sus ideas y las acomoda al gusto del comprador, imita al soldado mercenario que vende su sangre; el escritor digno de tal nombre, el que quiere usar su pluma como usaban de la espada Belgrano y Paz; el que no se pregunta antes de iniciar su tarea cuántos son los suscriptores que vienen y cuántos los que se van; el que no olvida que a él también le comprende la ley del sacrificio, y prefiere a una vana y frágil popularidad el amor a sí mismo y la paz de su conciencia, ese podrá perder un día sus lectores tal vez, pero lo que no perderá es la noble altivez que resulta del deber noblemente cumplido”.<sup>11</sup>

Pero es indudable que Pérez conocía y usufructuaba de su posición en el medio. Al moverse en el campo artístico en proceso de gestación, intentó estrategias poco “desinteresadas” que lo acercaran al mercado y el prestigio nacionales, como lo demuestran sus retratos de Presidentes<sup>12</sup>, y su participación en la *Exposición Continental* de 1882 en Buenos Aires, en cuya ocasión parece que salió por única vez de Córdoba,<sup>13</sup> a pesar de habersele ofrecido una beca de perfeccionamiento en Europa. El conocimiento de academias, lugares y originales auráticos era un capital nada desdeñable para la época. Según el texto de 1942, no lo hace porque debe velar por su madre,<sup>14</sup> representando así una actitud predominantemente moral y cristiana frente a la familia, que antepone a la carrera. La

10 La nota dice: “El Dr. Genaro Pérez fue verdaderamente, en la vasta significación de la palabra, tanto un carácter **vaciado en el molde del cristianismo**, que imprimió a su fisonomía, a su alma, una firmeza, una consistencia diamantina, que puesta a prueba en más de una ocasión, lejos de revelar la presencia de escorias en el corazón, en ese espíritu, puso, por el contrario, mejor de relieve el oro purísimo de su maravillosa aleación”. Diario “Los Principios- Órgano de la juventud católica”, N° 1797, (portada). 1 de julio de 1900. El remarcado es mío.

11 CATURELLI; Alberto: *El pensamiento español de Félix Frías*. Córdoba, UNC, 1951, p. 13.

12 Además de Sarmiento, retrató a Julio A. Roca y a Miguel Juárez Celman.

13 RODRÍGUEZ, Artemio: Obra citada.

14 La nota explicativa a pié de página es la que sigue: “Tal vez hiciera, cuando más, algún viaje rápido a la Capital Federal. Una versión fidedigna me impone de que personas altamente ubicadas en aquel tiempo en el gobierno nacional, hicieron al Dr. Pérez el ofrecimiento de una beca para la realización de sus estudios artísticos en Europa, ofrecimiento que rehusó para no dejar sola a su anciana madre. MOYANO LÓPEZ, Rafael: Obra citada, p. 28.

suya es presentada como una renuncia, como para que todos nos preguntemos adónde hubiera llegado su genio si no hubiera tenido esas prioridades y las limitaciones propias de su medio y sus principios. El signo pivotal en el texto consagratorio de Moyano López, el desinterés, es exageradamente manifestado, como en la siguiente anécdota:

“Una anécdota probará hasta qué punto hacía de la amistad un sentimiento absoluto. Me refería ha poco el señor Abraham Silveyra, que su señor padre, Don Abraham Silveyra, tuvo con el Doctor Pérez una estrechísima vinculación, que se remontaba a la primera juventud. Andando el tiempo, la señorita María Silveyra, hija de aquél, y distinguida aficionada al arte pictórico, recibía en su domicilio las lecciones que el Doctor Pérez le daba **desinteresadamente** y con toda puntualidad; razón por la cual consideró oportuno la familia de ésta retribuir con un obsequio de alguna importancia tantas **atenciones**. Así lo hizo, en efecto, pero no tardó el obsequio en ser devuelto por el destinatario, dando a entender con esa determinación que consideraba como una **desatención** a su estrecha y **desinteresada** amistad una demostración de esa índole. El hecho no paró en esto; el Doctor Pérez mantuvo en lo sucesivo un evidente retraimiento para con su antiguo e íntimo amigo. Esta actitud se prestará, tal vez, a críticas, pero trasluce en el fondo una integridad sorprendente y un concepto extraordinario del **desinterés** con que, según él, debían estar amparados los fueros de la Amistad”.<sup>15</sup>

Sus primeros cuadros fueron de asunto religioso, lo que constituía ya una separación con respecto a su maestro Gonzaga Cony, que era muy afecto a la representación de alegorías llenas de alusiones mitológicas, “...con las cuales trataba de suplir, a menudo, la falta de recia textura de sus telas”, como dice Moyano López, quien denigra al maestro para enaltecer al alumno.<sup>16</sup> Las huellas del distanciamiento de Pérez con respecto a las preocupaciones morales y estéticas de su maestro se notan en los envíos de ambos a la Segunda Exposición de 1860. El mayor se presenta con una *Judith vistiéndose para decapitar a Holofernes*, cuya temática remite a un episodio particularmente erótico-tanático en la tradición decimonónica de la mujer fatal. El ex discípulo lo hace con una *Purísima* (copia de la Inmaculada Concepción de Bartolomé Murillo, llamada *de Soult*) y una *Dolores*.

Pero su distancia con respecto a su único maestro no se limitaba a los aspectos estéticos. Además de la generacional, la principal diferencia eran los horizontes de verdad en que habían sido formadas sus mentes y sus sistemas de representación. Mientras ese horizonte se encontraba en el *Viejo*<sup>17</sup> Cony en la Belleza ideal, eso no ocurría con el joven Pérez, que era religioso. Para *Jenaro*, el justificativo final no era la Belleza, sino Dios.

15 MOYANO LÓPEZ, Rafael: Obra citada, p. 18.

16 MOYANO LÓPEZ, Rafael: Obra citada, p. 26.

17 *Córdoba de la Nueva Andalucía*, nombre completo de la ciudad fundada por Jerónimo Luis de Cabrera en 1573, es famosa en todo el territorio nacional por la peculiar “tonada” de sus habitantes asociada a su humor, que muchas veces se deja ver en forma de apodos muy acertados y a veces crueles en su “inocencia”, como en esta aplicación de la categoría “viejo” a un artista.

Como lo expresa con su habitual exactitud Moyano López, “¡Experiencia saludable para nosotros la de este pintor, en quien las luces del **humanista cristiano** iluminaban y orientaban las huellas de sus concepciones artísticas!”<sup>18</sup>

Los intelectuales más renombrados del grupo en que se movía Pérez actuaban en estrecha relación con el ámbito de la Iglesia. Por eso algunos de los retratados por éste parecen ejercer con sus modos de (re)presentar(se) una resistencia combativa que consideraban un deber religioso, ante el embate del liberalismo, el positivismo y el laicismo impulsados desde el poder central fundamentalmente a partir de la Presidencia de Sarmiento en la década de 1870.

El cuerpo parece ser siempre y no sólo en la retratística burguesa una arena privilegiada para la puesta en escena de cuestiones que tienen que ver con la ubicación del individuo en la trama social. Cuando se trata de retratos de antepasados ilustres, por su poder legitimador, lo que está en juego es la garantía de una ascendencia prestigiosa, capital particularmente relevante en una sociedad con pretensiones pseudo-aristocráticas fundadas en la pureza étnica. El antepasado representaba la legitimidad del apellido, concedida por la antigüedad de la imagen y su ajuste a ciertas convenciones en cuyo manejo Pérez fue el maestro.

El retrato era un mapa lujoso del cuerpo, característicamente realizado según el *habitus* del óleo en una etapa local del proceso de reproducción en que ya había hecho su aparición la fotografía, mucho más barata. Destinado a la sala de recibo de la casa, era un símbolo de status y expresión de un modo de dar a ver el cuerpo por y para un grupo social dialógicamente proyectado desde el presente hacia el pasado y el futuro. Como dije, Pérez se dedicó a retratar mayormente a personajes de su círculo, generalmente a partir de fotografías que a veces él mismo tomaba; otras provenían de estudios profesionales. Siguiendo a Moyano López:

“En la quietud de su vida pacífica, ajena a todas las ambiciones, modelo ejemplar de virtudes domésticas y de corrección en las variadas funciones que desempeñara, irá alternando con ellas su dedicación al arte con ese desinterés que es el signo revelador de un alma de artista, en su propósito de alcanzar las aspiradas elevaciones que persigue su energía espiritual”.<sup>19</sup>

Las personas retratadas por Pérez se nos presentan como tipos de una burguesía circunspecta, cuya rigidez tenía que ver tanto con cuestiones morales como con esa utilización de la foto, sobre todo si recordamos la lentitud del dispositivo fotográfico de la época y su monocromía. Esta última está en contigüidad con su *habitus* copista de cuadros célebres definidos solamente por el valor. Moyano López dice que Pérez aprendió copiando de esas láminas grises, por lo que la elaboración de su paleta es *sui generis*, sin

18 Ibid., p. 12.

19 MOYANO LÓPEZ, Rafael: op. cit., p.54.

duda influida por los originales que circulaban en Córdoba. Muchos de ellos eran obras de temática religiosa y escuela italiana, provenientes de las Escuelas de Lima y Cuzco en el Alto Perú (Córdoba era antiguamente parte del Virreinato de ese nombre) y también de los talleres jesuíticos, ya que la ciudad mediterránea era la capital de la provincia jesuítica que abarcaba amplias jurisdicciones, atravesando las actuales fronteras nacionales. Además, los modos de ver de estos artistas se nutrían con las ilustraciones y reproducciones de revistas nacionales y extranjeras que circulaban en los ámbitos relacionados con el arte, como *La Ilustración Artística*, presente en Córdoba en la década de 1890. Esta publicación proveniente de Barcelona presentaba reproducciones e ilustraciones *Art Nouveau* en blanco y negro, que acompañaban una curiosa mezcla de chismografía de la alta sociedad, artículos científicos, propagandas, comentarios de moda y novelas que aparecían en forma de folletines. De Buenos Aires llegaba una versión local, llamada *La Ilustración Argentina*. De sus mismos talleres de impresión salía *El Escolar Ilustrado*, que aparecía con una tirada de dos números anuales a partir de 1887. Aunque era impresa en Buenos Aires, su circulación era local. La característica más singular de la publicación pedagógica, al menos en lo que se refiere a utilización de la imagen, era la costumbre de imprimir en la tapa y el interior retratos a página completa de escolares distinguidos de género femenino y masculino, que eran tomados de fotografías y trabajados con técnicas de grabado. Ello nos vuelve a hablar del prestigio otorgado por la reproducción de la efigie personal.

Por influencia de la copia, y por cuestiones relacionadas, sobre todo en el caso de las retratadas, con la inconveniencia de posar para un hombre, los pintores de la pudibunda ciudad, muchas veces usaban un mismo cuerpo como "escenografía" de diferentes caras. Piñero incluso trabajaba con un maniquí flexible, forrado en tela y articulado.

En los retratos de Pérez pintados entre las décadas de 1870 y 1890, dominaba una moda que mostraba poco y ocultaba mucho. Como siempre, la moda era más que las ropas, ya que se ocupaba, además de dar protección al cuerpo desnudo, de ataviar y diferenciar a las personas. Hasta bien entrado el siglo, existían en todo el mundo "civilizado" reglas estrictas para cada persona y ocasión, lo que colaboraba tanto con el mantenimiento como con la reproducción de las diferencias sociales. Los principios clasificadores del traje europeo, señalaban horas y oportunidades donde era indispensable vestir de determinada manera. En el ámbito masculino, por ejemplo, el *must* de civilización eran el frac y la levita. Sarmiento denosta a menudo en su obra más representativa, *Facundo* (1845) la rudeza de los campesinos que no usaban esas prendas, y se lamenta de que en muchas provincias del norte, apenas se vea uno que otro frac entre tanto poncho y chiripá. Adscribiendo a las vestimentas un rol definitorio y clasificatorio, caracteriza los estilos de vida de la ciudad y el campo a través del vestido:

"El hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano, por ser común a todos los pueblos (...) El hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales cortesés; y el vestido del ciudadano, el frac,

la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña(...) y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, (...) y atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos”.<sup>20</sup>

Como vemos, el signo civilizado podía ser incluso un peligro a los ojos de los “otros”, los bárbaros o incivilizados habitantes del campo o el “desierto” que tanto aborrecía Sarmiento.

Las mujeres y los hombres civilizados, en nuestro caso, eran conservadores y religiosos y planteaban la vida como una lucha por encauzar la naturaleza pecaminosa humana; llevaban (y sobre todo, coincidiendo en esto con los puritanos, mostraban) los signos de una existencia cristiana, utilizando como recurso, hasta avanzado el siglo, vestuarios que se relacionaban con su modestia. Muchas mujeres de la élite sabían coser y fabricaban sus propios y escuetos vestidos. Misia Dolores Zabala, esposa del Dr. Belderrain, personaje de ficción en la obra de Manuel Gálvez que evocaré más adelante, por ejemplo, era una mujer “(...) baja, flaca y enferma del hígado. Tenía modales distinguidos, y cuando había convidados a comer o visitas sabía agasajarlos y atenderlos. En su casa andaba **correctamente** vestida, aunque con **excesiva** economía”.<sup>21</sup>

Las mujeres alcanzadas por los ecos de la modernidad, comenzaban en esa misma época a presentarse en la sociedad con una amplia gama de vestuario, evocando imágenes que eran reproducidas en revistas internacionales como *La Ilustración Artística*, generando imitaciones por modistas locales o de Buenos Aires, que copiaban en general las tendencias de París.

Pérez utilizaba un repertorio limitado de ropas, alhajas y gestos, producto de lo que Marcel Mauss pensaría como el uso certero de unas técnicas corporales específicas. Introduciendo un pequeño paréntesis que se relaciona con la construcción de la mirada con la que interpretaré la obra de Pérez, aclaro que la idea más clara de técnica corporal se encuentra ya en los escritos de 1936 del sociólogo francés, en un famoso artículo donde también empleaba por primera vez la noción de *habitus*. La técnica corporal es “... la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional”.<sup>22</sup>

Esa forma tradicional es consciente o inconscientemente impuesta. Por ello, podemos ver en la retratística que examinamos la expresión de un cuerpo construido, disciplinado y controlado, según lo planteara paradigmáticamente Michel Foucault: “El cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos”.<sup>23</sup>

20 SARMIENTO, Domingo Faustino: *Facundo*. Buenos Aires, Jackson, 1948, p. 32.

21 GÁLVEZ, Manuel: *La sombra del convento*, en *Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1949, p. 724. El destaque es mío.

22 MAUSS, Marcel: *Antropología y sociología*, s/d, p. 22.

23 FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI, 1992, p. 32.

El conjunto de signos del cuerpo presentes en los retratos, nos habla de *habitus* que regulaban la percepción y representación, como lo plantea Pierre Bourdieu, que nos vuelve a Marcel Mauss, aunque la noción también le resultaba familiar por su interés en los estudios sobre religión de Max Weber.<sup>24</sup>

Mauss, refiriéndose a los hábitos adquiridos dice: "Estos *habitus* varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda."<sup>25</sup>

Continuando la idea de Mauss, puede decirse que es la imitación la que establece relaciones entre las maneras, la educación, y como lo demuestra Simmel, la moda. Todos son territorios que veremos desplegarse como arenas en la experiencia estética. El retrato sería un acto certero que se relacionaba nítidamente con el prestigio (Bourdieu diría distinción) obtenido por la persona que hacía el acto ordenado, autorizado, probado desde fuera, marcado por diferencias de género, raza o clase. Estas marcas, leídas socialmente, servirán para atribuir una "naturaleza", un status, un lugar en lo social.

Entre ellas, ocupa un lugar central esa moda conservadora y a menudo sofocante, que era a la vez austera, protectora y uniforme. Se apoyaba en lo que Simmel denomina "tendencia psicológica a la imitación: "La imitación podría caracterizarse como una herencia psicológica, como la extensión de la vida del grupo a la vida individual"<sup>26</sup>

El peculiar estilo de Pérez, proveniente de un "ojo de época"<sup>27</sup> auténtico o autorizado, le sirvió para dotar a sus retratados de una estética (y una moda) coherente con su moral, para así hacerlos imitables.

A Genaro Pérez se le suele adjudicar escuela española, particularmente ligada a Sevilla y a Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).<sup>28</sup> Esto se debe a razones a mi entender ficcionales y naturalizadas como verdaderas en el proceso de canonización, basadas en la suposición de que un artista que cabalmente representaba los valores morales y religiosos de España debía responder a su escuela. Esta adscripción no era un rasgo exclusivo de Pérez o de Córdoba, sino una filiación muy importante para varios actores del campo intelectual argentino que descendían de antiguas familias. Un ejemplo de ello es el escritor

24 BOURDIEU, Pierre: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 y *La eficacia simbólica. Religión y política*. Buenos Aires, Biblos, 2009.

25 MAUSS, Marcel: Obra citada, p. 322.

26 SIMMEL, Georg: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona, Península, 1998, p. 27.

27 La noción de "ojo de época" se encuentra presente en la caracterización de la experiencia pictórica en el arte del Quattrocento por Michael Baxandall, y a veces es denominada por el autor "estilo cognoscitivo". BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

28 Es muy posible que en esta adjudicación haya influido que el pintor enviara a la Exposición de 1871 una pintura religiosa que llamó *Purísima*, y que es una copia de la llamada *Virgen de Soult* (1678) del maestro sevillano. Por otro lado, cabe destacar que esto no es una característica exclusiva del pintor de Córdoba, porque Murillo era muy frecuentemente copiado en el medio, y en muchas residencias había copias de ese mismo cuadro, que también figura como fondo de un interior de iglesia hoy perdido de Gonzaga Cony, descrito por MORRA FERRER, María de las Mercedes: *Córdoba en su pintura del siglo XX. Tomo I: 1895-1940*. Córdoba, El copista, 1992.

santafesino nacionalista y católico Manuel Gálvez (Santa Fe, 1882- Buenos Aires, 1962), quien ambientó su novela *La sombra del convento* en la época que nos concierne en Córdoba, donde –como en otras obras suyas– muchas brillantes caracterizaciones y modos de uso del lenguaje se parecen a los escritores franceses decimonónicos, como Flaubert. Gálvez odiaba esta identificación, y se declaraba explícitamente ajeno a lo que consideraba como contaminaciones a su pureza étnica, jerárquica y estética.

“¿A qué novelas, en general, se parecen las mías? Creo que sí, por la construcción, algunas tienen ciertos parentescos con las francesas, casi todas son de esencia española. Por lo pronto, mi prosa no es afrancesada, como la de muchos escritores americanos de categoría. Esto no es de asombrar en quien, aún siendo de antigua familia argentina, como que descende de don Juan de Garay, fundador de Buenos Aires y de Santa Fé, no tiene gota en su sangre que no sea española”.<sup>29</sup>

Pérez era quizás quien mejor honraba en “vida y obra” esos valores defendidos por Gálvez con las palabras, ya que en su vida pública y privada desempeñó modélicamente las actividades que se esperaban de un varón de su procedencia y posición, como la paternidad, la piedad o la política. Su obra abarca varios géneros propios del “modo de ver”<sup>30</sup> de la pintura al óleo, con dos notables excepciones: no se le conocen escenas históricas ni naturalezas muertas. La ausencia de las primeras puede deberse a la falta de escuela. La de las segundas es más difícil de explicar, y creo que se debe a cuestiones de género, dado que las naturalezas muertas eran realizadas por mujeres que sólo podían observar el natural (y no copiar de láminas) cuando disponían ante sus ojos una composición de elementos orgánicos e inorgánicos, con fines puramente artísticos. No podían observar otra cosa del natural, porque se lo asociaba con la idea del modelo vivo, y aún con el desnudo, y de ahí al pecado había sólo un paso.

Pérez se dedicó por tanto sobre todo a la pintura religiosa y al retrato, y en menor medida al género costumbrista y al paisaje.

Entre los modos de construcción del retrato de Pérez (o “técnicas corporales” en términos maussianos) se encuentran el ocultamiento del cuerpo y la limitación de la representación de la piel a rostro y manos. Esto en un sentido muy general, ya que su producción en este género no es homogénea. Sin embargo, es indudable que la *fuerza atractiva*, como denomina Moyano López<sup>31</sup> a la fascinación que ejerce su arte, deriva en gran parte de haber logrado una síntesis de significantes corporales y de haber homogeneizado con ella, de alguna manera, a sus pares. Dado el lugar prominente ocupado por el Dr. Pérez en la sociedad, no debe extrañarnos que haya tenido una gran demanda de

29 GÁLVEZ, Manuel: “Prólogo”, en *Obras escogidas*. Madrid, Aguilar, 1949, p. 12.

30 Tomo la noción de “modo de ver” de John Berger, cuya tesis es que lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas, de acuerdo a ciertos supuestos como la belleza, la verdad, el genio, la civilización, la forma, la posición social, el gusto, etc. BERGER, John: *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

31 MOYANO LÓPEZ, Rafael: op. cit., p. 38.

retratos, de cuya instancia de producción no he encontrado documentos que prueben el cobro de honorarios, y menos en la "desinteresada" biografía de Moyano López. Dentro de la retratística tanto femenina como masculina de Pérez, existen diferentes tipos, siempre de figuras solitarias.

Son los siguientes:

- 1) Figuras de medio cuerpo en formato oval.
- 2) Figuras de medio cuerpo en formato rectangular.
- 3) Figuras sedentes.
- 4) Figuras de cuerpo entero.

### *Retratos ovales*

Comenzando entonces con los convencionales retratos ovales que eran muy solicitados por la élite, presento como primer ejemplo *Retrato de Don Felipe Díaz* (Óleo sobre tela, 1891, 55 x 69 cm., Colección MGP<sup>32</sup>, Imagen 1). Sobre un fondo verdoso simplificado, se recorta la figura de Díaz, caballero representado en la edad madura, como lo demuestran su cabellera entrecana y raleada, lo mismo que sus patillas y bigotes, sím-



**Imagen 1.** *Retrato de Don Felipe Díaz*

bolos de potestad masculina hasta fines del siglo XIX, en que comienza el proceso depilatorio que terminó demoliendo el último bastión, el bigote, en tiempos posteriores a los de Pérez. La levita cruzada, de amplia solapa, es de color grisáceo, lo mismo que la corbata o moño. Se destaca la blancura del cuello de la camisa levantado, donde Pérez se luce con el manejo de la clave alta. La cabeza parece tomada de una fotografía frontal. El tratamiento de la luz, proveniente de la derecha del cuadro, confiere sin embargo verosimilitud y coherencia visual al conjunto, por ejemplo a través del contraste de valor en las solapas y en el rostro. En estas zonas el pintor usa sabios toques, como el brillo del borde superior de la solapa derecha,

32 En adelante, usaré las siglas MGP para referirme al Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" y MEC para aludir al Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", ambos de la ciudad de Córdoba.

entre otros muchos, propios de su estilo fundado en la verosimilitud y el detalle. La ausencia de “mirada” (los ojos miran un punto fijo, como en las fotos para documentos de identidad) y de brazos y piernas parecen hablar de ese cuerpo clásico pensado por Bajtin, sin prolongaciones ni perforaciones.

El lujo de la enmarcación original parece provenir de otra tradición, posiblemente importada por artesanos de Italia, de donde provino la mayor parte de la masa inmigratoria que se instaló en Córdoba a partir de 1870, gracias en gran parte a la inauguración del tramo ferroviario que la conectó con Rosario y Buenos Aires. La ornamentación del marco está emparentada con el *Art Nouveau*, el movimiento *Arts and crafts* e incluso el rococó, como en los cuatro ramilletes idénticos que realzan el rectángulo dorado donde se inserta el óvalo. Es destacable, para comprender la función “totémica” de estos cuadros familiares, que a veces eran retratados marido y mujer, como sucede en este caso, que se completa con el *Retrato de Eusebia Igarzábal de Díaz*, ambos parientes políticos del pintor. (Óleo s/ tela, Colección MGP, 1891, 39 x 55 cm, Imagen 2).



Imagen 2. *Retrato de Eusebia Igarzábal de Díaz*

#### *Figuras de medio cuerpo en formato rectangular*

Presento a continuación un retrato femenino y otro masculino, primero el de la *Sra. Molina de Vázquez* (Óleo s/tela, colección MGP, 1882, 55 x 69 cm., Imagen 3). La modelo lleva el pelo recogido y peinado con esmero con raya al medio. Este nos habla de su condición de mujer casada (solamente las niñas o las señoritas usaban flequillo o pelo suelto). Nótese la severidad del traje, que se parece más a un hábito que a una prenda elegida para disfrutar o lucir el cuerpo. La imagen, tomada hasta el busto, nos deja ver lo que parece ser la parte superior de un vestido, o mejor una casaca negra, abotonada en el centro y cerrada hasta el cuello, con un cuellito blanco que asoma por abajo. La retratada luce un juego de alhajas que veremos repetirse en varios retratos de esa época, integrado por un par de aretes colgantes, terminados en tres dijes, lo mismo que un broche de forma oval por el que asoma una efigie borrosa, ornado al estilo barroco. Se trata de un portarretratos, que podía a su vez servir de cubierta a un relicario o porta-pelos. En el sutil tratamiento de la carne, el pintor deja ver la huella dejada por el arte renacentista italiano,



Imagen 3. Retrato de la Sra. Molina de Vázquez

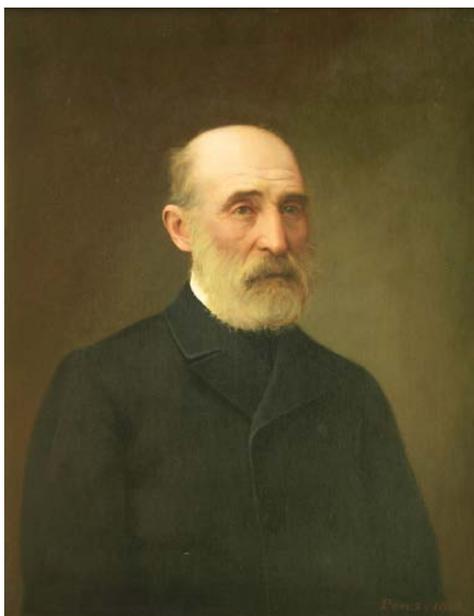


Imagen 4. Retrato de Anselmo Díaz

tanto en el modulado como en la relación geométrica entre cuello, camisa y barbilla. La suave y enigmática sonrisa nos remite también al arte italiano. En *Retrato de Anselmo Díaz* (Óleo s/tela, Colección MGP, 1887, 53 x 78 cm, Imagen 4)), nuevamente el espacio es simplificado y definido por un delicado tono verdoso de donde apenas emerge el cuerpo oscuro. Como su pariente Felipe, el retratado luce barba, patillas y bigote, trilogía capilar que remarcaba el poder patriarcal. Como señala el sociólogo inglés Anthony Synnot, la significación social del pelo es amplia, ya que es uno de los más poderosos símbolos de identidad individual y grupal, a un tiempo extremadamente privado y público. A pesar que el pelo crece en todo el cuerpo, en términos sociales sólo hay tres zonas significativas: El pelo de la cabeza o cabellera, el pelo facial (bigotes, cejas, pestañas, patillas) y el pelo corporal (pecho, axilas, brazos, piernas y zona púbica).<sup>33</sup> En este caso la calvicie, unida a la total falta de color en la vestimenta –ni siquiera matizada por un cuello de camisa blanco– resalta más aún la potencia y la potestad conferida por los textos sagrados a estos pelos que crecen en la cara de los hombres maduros.

33 SYNNOT, Anthony: *The Body Social. Symbolism, Self and Society*. Nueva York y Londres, Routledge, 1993.

*Figuras sedentes en formato rectangular*

Saliendo de los Díaz para mostrar otros retratos familiares, presentaré los de dos caballeros, padre e hijo. En este tipo de imágenes, Pérez, como muchos pintores de la época, se vale de algunos elementos que rigen un universo espacial semióticamente construido. Dentro de esos signos “escenográficos”, puedo citar los cortinajes descorridos y las mesitas que suelen acompañar la presentación del cuerpo sentado. En el primer caso, *Retrato de Manuel Román* (Óleo s/tela, Colección MGP, 1880, 100 x 129 cm, Imagen 5), la consabida mesita aparece llena de libros, lo que recuerda la erudición del personaje, que ocasionalmente también señala su fortuna (cosa rara en el arte de Pérez), sosteniendo con una de sus manos un reloj de bolsillo que pende de una gruesa cadena de oro. La cortina del fondo es tanto herencia de Cony, que las utilizaba a menudo en sus alegorías, como de los montajes escenográficos de las primeras casas de fotografía; está descorrida sobre la nada, porque atrás no hay otro espacio o ventana. Se advierten las virtudes del pincel de Pérez en el espacio simplificado, que son la suavidad del modulado y la fiel transcripción de detalles con el manejo de un dibujo notable. Éste, como la mayoría de sus cuadros está armoniosamente entonado, y aunque en muchos aspectos comparte los intereses del arte renacentista, también acusa el conocimiento de la tradición barroca, que se materializa fundamentalmente por medio del uso

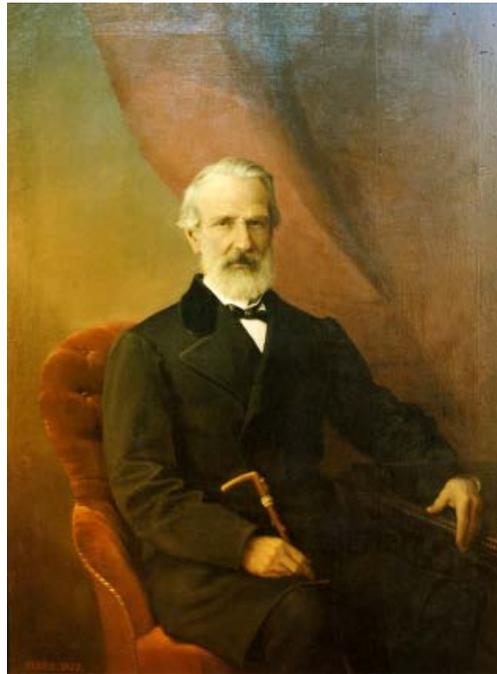


Imagen 5. *Retrato de Manuel Román*

de la luz y la sombra, como podemos ver en la integración entre el fondo y la figura abierta en ciertos puntos, para ser recortada con un toque de valor que confiera realidad y dramatismo, como en la parte superior del respaldo de la silla tapizada de rojo.

Ocho años antes el pintor había interpretado el cuerpo del padre del distinguido caballero antes mencionado. *Retrato de Don José Alejo Román y Allende* (Óleo s/tela, Colección MGP, 1872, 100 x 132cm, Imagen 6)), muestra un patriarca cuya pose y bastón, así como los atributos capilares encanecidos y el gesto facial proclaman autoridad. Esta vez la mesita ha sido descartada, y el personaje llena la escena con su presencia. Aparece sentado en un sillón de estilo inglés, tapizado de pana de color rojizo, tonalidad que por



Imagen 6. Retrato de Don José Alejo Román y Allende

efecto del modulado se integra con el fondo verdoso (una de las combinaciones favoritas de Pérez), que, aunque se mantiene plano, es bañado por la luz colorada, lo que le confiere una extraña e indefinida profundidad.

### *Retratos de cuerpo entero*

Para poner ejemplos femeninos y masculinos de personas retratadas en diferentes edades y épocas, analizaré el *Retrato de Encarnación Roldán de Caballero* (Óleo sobre tela, Colección MEC, 1890, 138 x 210,5 cm, Imagen 7), el *Retrato de María Luisa Warcalde de Revol* (Óleo s/tela, Colección MGP, 1900, 137 x 200 cm, Imagen 8) y el *Retrato del Dr. Tejerina*. (Óleo s/tela, colección MEC, 1894, 211 x 131 cm, Imagen 9).

Comenzando con Encarnación, ésta viste un cerrado y largo vestido negro con cola, que tapa su cuerpo de pies a cabeza. Su rostro está enmarcado por el pelo recogido con un *chignon* y sus manos cruzadas sobre el vientre. De uno de sus brazos pende un chal del mismo color que el resto de su vestimenta. El vestido está constituido en realidad por dos piezas del mismo color, la superior una casaca entallada con la pechera adornada sobriamente, prenda que ya hemos visto en los retratos de medio cuerpo. Es curioso observar que usa todavía polisón, una estructura realizada en general con crin de caballo, que realzaba la "esteatopigia" del perfil femenino, como en las estatuillas prehistóricas llamadas "Venus" en el mismo siglo. El espacio se limita a la determinación del diedro, aunque el plano horizontal aparece realizado por una alfombra cuyo diseño fue observado con la misma atención al detalle que el resto de los elementos y cuya distorsión ayuda al efecto de perspectiva. Atrás, descansa un discreto mueble sin adornos, y en el segundo plano,

logrado por medio de la perspectiva atmosférica, aparece una mesita elegante de una sola pata, entre rococó y neoclásica, sobre la que se apoya un ramo de flores, algunas de las cuales cuelgan rompiendo el arreglo.

En el retrato de la dama más joven, María Luisa Warcalde, el pintor nos muestra a la retratada vestida de fiesta, con una *toilette* bastante elaborada y “descocada” con respecto a la anterior (recordemos que estamos en 1900, casualmente el año en que muere el pintor, por lo que éste puede considerarse uno de sus últimos retratos). El vestido bordado de color crema deja los brazos desnudos, y una porción de escote algo generosa para la época. La importante prenda está adornada con cintas y moños rosados. Sin embargo, mantiene el incómodo polisón, esta vez adornado con una cola y unas plumas del mismo color.

La joven mujer se apoya en una oportuna mesita metálica, adornada de seres monstruosos, que sostiene una inofensiva maceta y una planta. Es destacable, como en el caso anterior, la ejecución del piso alfombrado en perspectiva lineal y atmosférica.

En el retrato de Tejerina, vemos un hombre vestido con un largo saco negro acompañado de un pantalón del mismo color. La cabeza y las manos son realizadas por los puños y el cuello de una camisa blanca. El personaje es de mediana edad y luce los atributos capilares que ya conocemos. Uno de sus brazos aparece apoyado en la casi infaltable mesita neoclásica, sobre la que descansa una urna vacía, marcando así una diferencia entre la dignidad del caballero y la sensibilidad de la dama por la ausencia o presencia de esos signos de belleza y futilidad que son las flores, sobre todo cuando son cortadas y destinadas al adorno.

Para concluir, en los retratos de Pérez hay varios elementos que los hacen inconfundibles a pesar de responder a las mismas convenciones que otros pintores de su época, lo que nos permitiría hablar de un estilo (en el sentido de un “sello”) personal que se evidencia en sus tipos, su realismo, la sobriedad de su paleta, su pincelada en general oculta, la reducción del espacio y la cuidada elaboración de los detalles. Por el contrario, no es posible hablar de una “escuela” determinada a la que refiriera Pérez, quien tuvo una formación ecléctica a través de las enseñanzas de Cony, la copia de originales euro-



Imagen 7. Retrato de Encarnación Roldán de Caballero

peos reproducidos en blanco y negro, la observación de la abundante pintura religiosa de Córdoba proveniente del periodo colonial, su influencia mutua con Mossi y Piñero, así como su avistaje del arte nacional y extranjero en la Exposición Nacional de 1871, donde predominó la escuela italiana y España estuvo ausente.



Imagen 8. Retrato de María Luisa Warcalde de Revol



Imagen 9. Retrato del Dr. Tejerina

Es importante destacar que lo que hoy percibimos como transparente o natural, como la ausencia de risa, los signos capilares o la ropa cerrada, o, en un sentido más amplio, la adjudicación de una determinada escuela a un artista, son en realidad cuestiones negociadas o impuestas para presentar la obviedad o necesidad de ciertos símbolos, cuyo carácter “esencial”, como advertía Nietzsche no es su dualidad, sino su capacidad de presentar como obvio lo imaginario. Como dice Cacciari refiriéndose al filósofo alemán, “...el símbolo no designa nunca una naturaleza “doble”: nos revela que lo que parece tal está resuelto desde siempre.”<sup>34</sup>

La sensación de extrañeza que aún hoy provocan sus efigies de patriarcas barbudos y mujeres recatadas se relaciona con prácticas formativas ejercidas o acometidas por la

34 CACCIARI, Massimo: *El dios que baila*. Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 37.

política familiar y religiosa, donde la extrañeza es un recurso retórico que propicia la conversión en canónicos de los objetos, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña, ya que esas personas se convierten por la política museística y la pátina de antigüedad en “nuestros” antepasados ilustres, a quienes nos liga por la legitimidad construida una sensación de respeto y reverencia. “(...) Es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características.”<sup>35</sup>

---

35 BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995, p.14.